

Aliaksandr Rasapou

**Александр Введенский
и традиция абсурда**



**Александр Введенский
и традиция абсурда**

Aliaksandr Rasparou

**Александр Введенский
и традиция абсурда**

Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu
Poznań 2016

Projekt okładki:
Aliaksandr Raszapou

Recenzja:
dr hab. Wawrzyniec Popiel-Machnicki

Copyright by:
Aliaksandr Raszapou

Wydanie I, Poznań 2016

ISBN 978-83-947198-5-2

DOI: 10.14746/9788394719852

Wydanie:
Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu
al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań
e-mail: dziekneo@amu.edu.pl
www.wn.amu.edu.pl

Содержание

Przedmowa (prof. dr hab. Czesław Andruszko)	7
Введение	10
1. Концепция абсурда и его воплощения:	
истоки, контексты, теория	31
1.1. К определению понятия «абсурд».....	31
1.2. Логико-философский абсурд.....	41
1.3. Литература и художественный абсурд	53
2. Особенности абсурдистской картины	
мира Александра Введенского	67
2.1. Об Александре Введенском и его творческом методе	68
2.2. Концептуализация мира А.И. Введенского:.....	81
2.2.1. Время	81
2.2.2. Смерть.....	90
2.2.3. Бог	110
3. Александр Введенский и традиция абсурда	128
3.1. А.И. Введенский и русская философия экзистенциализма	128
3.2. А.И. Введенский и западноевропейский театр абсурда	148
3.2.1. Театр А.И. Введенского и антимиметическая драма	153
3.2.2. Антимиметическая драма А. Введенского	
и театр абсурда.....	159
3.2.3. Время	166
3.2.4. Смерть.....	170
3.2.5. Бог	175
3.2.6. Театр абсурда в свете	
Постулатов Нормальной Коммуникации.....	181
3.3. А.И. Введенский: критика языка и поэтическая гносеология	195
3.4. Трагический абсурд как свидетельство эпохи	212
Заключение	227
Resume.....	244
Summary	248
Библиография	252
Список сокращений	262

PRZEDMOWA

Aleksandr Wwiediński należał do tej grupy pisarzy, którzy byli prześladowani w Rosji sowieckiej w szczególnie bezwzględny sposób. Jego dorobek literacki – w większości poezje i dramaty – stał się obiektem badań literackich dopiero pod koniec „pieriestrojki”: był wyłączony z obiegu czytelniczego na ponad pół wieku, a sam twórca został zrehabilitowany jako jeden z ostatnich.

Należy przy tym podkreślić, że pierwszym niepełnym próbom przybliżenia czytelnikowi jego utworów towarzyszyło przekonanie o tym, że ze względu na swój eksperymentalny charakter należy je traktować jak coś zupełnie nowego. Było to przekonanie fałszywe. Najnowsze badania – szczególnie zachodnie – pokazują, jak daleko sięga świadomość poetycka Wwiedińskiego w światową literaturę i filozofię, aby móc wyrazić na nowo związek sztuki z życiem, zdominowany przez absurd literacki.

Zadanie to realizował wraz z grupą kolegów w założonym przez siebie ugrupowaniu ugrupowaniu literacko-teatralnym „Stowarzyszenie Sztuki Realnej”. Tutaj powstała jego swoista teoria poezji oparta na absurdzie literackim, ukazującym alogiczność życia. W tym względzie Wwiediński sięga zarówno do tradycji zachodniej (Kant, Kirkegaard) oraz rodzimej (Gogol, Czechow, Szestow). Z wymienionymi twórcami łączy go przekonanie o absurdalności życia i jest to konstatacja ostateczna, chociaż w wypadku Wwiedińskiego nie jedyna.

Trzeba pamiętać, że pierwotne pojęcie absurdu jako chaosu i braku harmonii uległo istotnej religijnej modyfikacji za sprawą teologa chrześcijańskiego Tertuliana, który swój stosunek do wiary chrześcijańskiej wyraził w jednym krótkim zdaniu: *credo, quia absurdum* („Wierzę, bo to jest absurdalne”). Wyobrażenia poety zdaje się tu bezpośrednio dotyczyć tej alogicznej i paradoksalnej zarazem mądrości, ustalającej nowe proporcje między sacrum a profanum oraz nowy typ relacji między niszczycielską i twórczą funkcją absurdu. Tłumaczy to w pewnym sensie fideistyczną postawę wobec życia, usytuowaną przez poetę na granicy absurdu, po niewidocznej stronie życia.

Jednak życie i sztuka stanowią dwie równoległe linie przecinające się w dowolnym i nie dającym się przewidzieć czasie. Każda próba objaśnienia istoty świata potęguje jedynie egzystencjalny zamęt i absurdalność wszelkich rzeczy i zjawisk. Najbardziej absurdalny fakt można wyjaśnić, lecz to wyjaśnienie jest jeszcze bardziej absurdalne niż sam fakt. W poetyckim świecie Aleksandra Wwiedińskiego zwraca uwagę jakiś szczególny „nadmiar” absurdalności, który wprawia w ruch poszczególne jego elementy kryjące w owej absurdalnej „płynności” największą tajemnicę. W praktyce poetyckiej Wwiedińskiego są to czas, Bóg i śmierć. Przestrzeń jego tekstów demotywuje (pozbawia przyczyny) najbardziej istotne cechy ludzkiego bytowania, żeby czytelnik mógł do końca odczuć nieskończony i błuźnierczy charakter takich przejawów twórczej woli.

Niniejsza rozprawa stanowi skrócony i poprawiony wariant pracy doktorskiej, w całości poświęconej teorii absurdu stworzonej przez Aleksandra Wwiedińskiego. Praca została zakwalifikowana do druku ze względu na swą przejrzystość i systemowe podejście do obiektu swych badań literaturoznawczych. Jej struktura składa się z interesującego i szerokiego wprowadzenia w niełatwą problematykę funkcjonowania terminu „absurd” w różnych kulturach jak też podobieństwa i różnic ich występowania na gruncie rosyjskim. Na uz-

nanie zasługuje także fakt, że rozważania teoretyczne Autora poparte są bogatym materiałem empirycznym, które nie bez trudu udało się pozyskać dla potrzeb tego doktoratu. W tym ujęciu stanowi interesujący materiał wyjściowy do dalszych badań nad fenomenem absurdu literackiego.

prof. dr hab. Czesław Andruszeko

ВВЕДЕНИЕ

Еще несколько лет назад, в момент выхода в 1993 году в свет первого в России собрания сочинений Александра Ивановича Введенского (1904—1941), этот поэт, драматург и философ русского авангарда был известен лишь узкому кругу писателей и филологов. С тех пор интерес к основоположнику русской литературы абсурда, основателю нового поэтического языка и уникальной философии с ее неконвенциональной метафизикой и парадоксальной логикой постепенно возрастает. Наряду с И. Бродским, А. Введенский рассматривается как «едва ли не самый «метафизичный» русский поэт XX века»¹. А. И. Введенский вошел в историю литературы как один из основателей группы ОБЭРИУ (Объединение Реального Искусства), а также вдохновитель неофициального литературно-философского содружества *Чинарей*, участниками которого, кроме Введенского, были Д. Хармс, Я. Друскин и Л. Липавский.

Возвращенный в обиход в последние несколько лет историко-литературный материал XX столетия, делает возможным приблизиться к более объективной истории

¹ А. Корчинский, *Язык и время: Введенский и Бродский* [в:] *Контрапункт: Книга статей памяти Г.А. Белой*, РГГУ, Москва 2005, с. 315.

русской литературы. Лишь в полноте его объёма могла возникнуть проблема соотношения творчества А. И. Введенского и традиции абсурда как отдельная страница русско-европейской литературы и культуры. Появление новых фактов и явлений опровергает либо ставит под сомнение многие привычные понятия и представления, на которых строилась история русской литературы XX столетия, что требует пересмотра знакомого историко-литературного материала, тех построений, которые долгое время применялись при изучении и реконструкции истории русской литературы данного периода. При всех внешних аналогиях с литературным развитием прежних веков, литературный процесс первых трех декад XX века – явление особое хотя бы потому, что литература отразила принципиально новый этап общественно-исторического развития, с которым связаны результаты ниспровержения Бога, переоценка всех ценностей и грандиозный проект будущего. Все эти события оставили человека один на один, без какой-либо точки опоры, с хаосом бытия, новым пониманием времени и пространства, ощущением абсурдности и загадкой смерти. Идеи С. Кьеркегора об одиночестве человека в мире, о бессмысленности его существования явились исходным пунктом в рассуждениях об абсурде философов-экзистенциалистов. Л. Шестов, Ж.-П. Сартр, А. Камю, М. Хайдеггер, К. Ясперс – основные представители экзистенциализма – осмысливают абсурд в онтологической плоскости. Функцией понятия «абсурд» становится характеристика человеческого существования в условиях утраты смысла, связанной с отчуждением личности от общества, от истории, от себя самой. Данные вопросы легли в основу нового круга проблем экзистенциального и авангардного сознания.

Интерес к художественному абсурду объединил в двадцатом столетии самые многообразные направления в литературе, философии и искусстве, принципиально ориентировавшиеся на критику позитивистских представле-

ний об устройстве мира. Общей констатацией становится факт отсутствия сколько-нибудь положительного знания о сущности новой действительности – человек находится в ситуации заброшенности в мир, связи с которым потеряны. Именно эту экзистенциальную пустоту, заброшенность и богооставленность лучше всего передавала философия абсурда. Новое мироощущение приводило писателей к поэтике абсурда, заставляло искать новые способы отображения реальности, экспериментировать с языком, переосмысливать предшествующие философские и литературные традиции.

Литература, посвященная исследованию творчества А. И. Введенского в контексте традиции абсурда, не столь обширна и не так разнообразна по своему характеру, в коей степени надлежит ей быть, учитывая всю значимость подобных литературных и философских вопросов. Актуальность диссертации обусловлена тем, что в современном литературоведении не сформировано целостное представление об эстетике и поэтике А. Введенского. Недостаточно внимания уделено вопросу о соотношении творчества «авторитета бессмыслицы» с традицией абсурда. Поэтому реконструирование и интерпретация литературного наследия автора *Элегии* требует нового подхода, благодаря которому можно будет получить максимально четкие очертания и предельно объективные определения, соответствующие действительности.

Тема данной работы становится особенно актуальной в свете противоречивых тенденций в развитии художественной литературы, когда экзистенциалистские проблемы веры и знания, трагическая осмысленность и тотальная абсурдность человеческого существования, разрушительная и созидательная функция абсурда приобретают конкретные очертания. Литература всегда была голосом эпохи. В творчестве Введенского зашифрована сложнейшая, во многом трагическая и абсурдная картина мира, в котором довелось жить автору поэмы *Кругом воз-*

можно Бог. На сегодняшний день отчетливо видно, что и нарастание, и ослабление значения абсурда, а в связи с этим – усиление или ослабление роли рациональной составляющей в организации мира, оказываются крайне противоречивыми с точки зрения жизни каждого человека и общества в целом. В этом смысле, нас будет интересовать трудноуловимая граница в художественном пространстве А. Введенского, за которой абсурд отменяет установленные законы и разрушает привычные связи. Возращение читателю уцелевшего наследия А. Введенского становится важной вехой в истории изучения феномена абсурда, его значения для русской литературы и для европейской культуры в целом. На наш взгляд, художественные проблемы, поднятые и разработанные писателями-абсурдистами, в частности, Александром Введенским, со временем не утрачивают своей актуальности, а, напротив, занимают все более значимое место в рассуждениях о современности.

Настоящая работа выполнена в традиции историко-литературных и сравнительных исследований о Введенском и в некоторой степени наследует уже имеющимся в этой области разработкам. Настоящая работа призвана произвести новую попытку анализа и интерпретации творческого наследия А. Введенского сквозь призму основополагающих тем – время, смерть, Бог, а также интерпретации и сопоставления произведений писателя с наиболее значимыми текстами традиции абсурда в художественной литературе. В рамках данного исследования осуществляется также попытка включить творчество Введенского в более широкий литературный и историко-философский контекст – за счет применения современного литературоведческого инструментария и привлечения материала, почерпнутого из творчества других авторов близкого Введенскому абсурдистского направления. Таким образом, главной целью настоящей работы является: рассмотреть философию, эстетику и поэтику А. И. Вве-

денского в свете традиции абсурда, что позволит сформировать целостное представление об этом явлении и уточнить его роль, место и значение в литературном процессе. Другой целью диссертации – более узкой и вытекающей из первой – является доказательство гораздо более тесных связей поэтики А. Введенского с представителями западноевропейского театра абсурда, чем это ранее представлялось. Мы надеемся, что эта работа внесет свой вклад в описание этого сложного явления.

Основные задачи определяются поставленной целью. К числу основных задач относятся:

1. Проследить историю формирования понятия «абсурд» от античной греческой философии, через Средние века к Новейшему времени вплоть до его значений и воплощений в XX веке.

2. Выявить и описать исходные творческие установки А. Введенского, раскрывая метафизические основы его мировоззрения.

3. Провести анализ художественных форм, в которых выражается основное содержание главных тем А. Введенского – времени, смерти, Бога.

4. Провести сравнительный анализ отношения к категориям разума и абсурда А. Введенского, сопоставив его творчество с рассуждениями представителя русского экзистенциализма Л. Шестова.

5. Исследовать основные этапы процесса формирования антимиметической драмы А. Введенского.

6. Исследовать взаимосвязь русского довоенного театра абсурда и послевоенного западноевропейского театра абсурда за счет сравнительного анализа пьесы А. Введенского *Елка у Ивановых*, *Лысой певицы* Э. Ионеско, *В ожидании Годо* С. Беккета. Кроме сравнительного анализа особенностей поэтики указанных произведений, будет рассмотрена и сопоставлена их тематика. Наконец, будет осуществлен анализ интересующих нас произведений с

точки зрения Постулатов Нормальной Коммуникации, предложенных О. Г. Ревзиной и И. И. Ревзиным.

7. Исследовать принципы критического переосмысления основной функции языка, осуществленного А. Введенским, в контексте логико-философских концепций Л. Витгенштейна, в частности, теории игр.

8. Выявить и описать трагический аспект абсурда в творчестве А. Введенского в контексте сталинской эпохи в русской истории.

Предметом настоящего исследования является творчество А. И. Введенского, рассматриваемое в контексте мировой традиции абсурда.

Методологическим основанием настоящего исследования является сочетание историко-теоретического подхода с методами структурно-семиотического, типологического, интертекстуального, лингвопоэтического анализа, а также методики вспомогательных дисциплин литературоведения.

Работа состоит из введения, трех глав и заключения библиографии, списка источников и сокращений. Во введении обосновывается актуальность темы исследования, показана степень ее разработанности, определены основные цели и задачи, методологические принципы, научная новизна.

Первая глава исследования носит название «Концепция абсурда и его воплощения: истоки, контексты и теория». В разделе «К определению понятия «абсурд»» внимание сосредоточено на происхождении данного понятия, прослежена история его развития, рассматриваются научные подходы исследователей к определению и применению данного понятия, предпринимается попытка выявить общие моменты, объединяющие большинство толкований понятия «абсурд». Второй раздел главы посвящен реконструкции значения феномена абсурда в логике и философии. Подобная постановка вопроса заставляет рассматривать содержание понятия «абсурд» в трех ракурсах: онто-

логическом, гносеологическом и аксиологическом. Проблеме проникновения абсурда из философии в литературу посвящен третий раздел первой главы настоящей работы.

Вторая глава «Особенности абсурдистской картины мира Александра Введенского» посвящена анализу основных тем и художественных установок одного из самых уникальных русских поэтов и драматургов двадцатого столетия – А. И. Введенского. В данной главе изложены биографические сведения, которые оказали значительное влияние на формирование мироощущения поэта и воплощение собственных художественных принципов. В следующих разделах обозначается тематика и предпринимается попытка дать представление об устройстве и значении главных категорий понимания мира в творчестве А. Введенского. Основные темы формулируются самим поэтом уже в начале 20-х годов. По свидетельству самого писателя, его интересуют всего три темы: время, смерть и Бог. Далее в предложенной автором очередности последовательно предлагается анализ и интерпретация основополагающих категорий поэтического универсума А. Введенского.

Наконец, третья глава «Александр Введенский и традиция абсурда» стала попыткой вписать творчество А. Введенского в историко-литературный и философский контекст современной ему эпохи, преодолев сложившееся представление о маргинальности его художественной практики. Первый раздел посвящен попытке проанализировать те сложные противоречивые отношения между основными категориями поэтики абсурда Введенского, и обнаружить сходства с некоторыми установками экзистенциальной мысли Льва Шестова. Для этого будет произведен сопоставительный анализ основополагающих концепций философии абсурда Л. Шестова и концепции бессмыслицы А. Введенского в четырех плоскостях их реализации: онтологической, фидеистической, проблемной и игровой. Темой второго раздела стало доказатель-

ство тезиса о том, что художественная практика А. Введенского предвосхищает опыт западного театра абсурда и в связи с этим его фамилия и творчество должны рассматриваться в рамках этого художественного явления, а на карте европейской литературы абсурда должен учитываться важный центр, которым 20-30-е годы являлся Ленинград. Пристальное внимание, уделяемое гносеологическому аспекту языка, позволило А. Введенскому осуществить радикальную критику языка – данное явление стало объектом исследования третьего раздела. В нем сопоставляются положения аналитической философии австрийского логика Л. Витгенштейна с поэтикой бессмыслицы А. Введенского. Кроме вышеуказанного, в четвертом разделе мы останавливаемся на трагическом аспекте абсурда в творчестве А. Введенского, а также с учетом проведенного анализа раскрываем смысл данной проблемы в контексте изучения уцелевшего и возвращенного русской и мировой литературе наследия поэта.

Обзор литературы, посвященной творчеству А. И. Введенского

К началу шестидесятых годов никто не мог предположить, что творчество Александра Введенского, довольно мало известное при жизни, может стать одним из самых важных разделов литературы русского авангарда. М. Мейлах впоследствии вспоминал, что в то время ни о стихах, ни о прозе Введенского не было речи, даже «детские» его сочинения, которыми он зарабатывал на жизнь, помнили только те, у кого были дети или кто сам был ребенком в тридцатые². М. Мейлах, будучи молодым филологом, всерьез увлекся деятельностью группы ОБЭРИУ, легенды о которой литературный Ленинград

² М. Мейлах, *Предисловие*, [в:] А. И. Введенский, *Полное собрание произведений в 2-х тт.*, т. 1, изд. «Гилея», Москва 1993, с. 5.

передавал следующим поколениям. Ему удалось разыскать Я. С. Друскина и приблизиться к сохранным им, почти никому не известным текстам, начать работу над восстановлением подлинной картины авангарда второй волны, вызвать внимание к открытиям поэта, восстановить значение творчества Введенского для русской и, шире – мировой художественной культуры³.

Научное изучение творчества Введенского началось в 1967 году, с доклада А. А. Александрова и М. Б. Мейлаха на XXII научной студенческой конференции в Тартуском университете и публикации двух стихотворений и небольших заметок о Введенском и Хармсе. Молодые филологи привлекли внимание общественности к литературной организации Объединение реального искусства (ОБЭ-РИУ), созданной в Ленинграде в 1927 году, членами которой были поэты А. А. Введенский, Д. И. Хармс, Н. А. Заболоцкий, И. В. Бахтерев, прозаик К. К. Вагинов, а в близкое окружение обэриутов входили поэт Н. М. Олейников и философы Я. С. Друскин и Л. С. Липавский.

В 1983 году М. Б. Мейлах был арестован по обвинению в «антисоветской агитации и пропаганде с целью подрыва советской власти», заключавшейся в «хранении и распространении» книг, изданных за рубежом и признанных «антисоветскими» (В. В. Набоков, О. Э. Мандельштам и др.). Изучение Хармса и Введенского рассматривалось в деле какотягающее обстоятельство. В связи с этим дальнейшее исследование творчества Введенского

³ «И в конце нашего разговора, сказав, что он хочет мне что-то прочесть, он достал из шкафа... ветхую папку и бесстрастным ровным голосом прочел по рукописи *Элегию* Введенского, затем, видя, насколько это стихотворение меня заинтересовало, прочел еще длинное стихотворение *Больной который стал волной*, потом *Потец*. Вещи эти произвели на меня ошеломляющее впечатление — я не знал, смеяться или плакать». См. М. Мейлах, *Введенский: сорок лет спустя*, [в:] *Поэт Александр Введенский: Сборник материалов*, под ред. К. Ичин, С. Кудрявцева, Белград-Москва 2006, с. 433.

было приостановлено на несколько лет. Неудивительно, что интерес к обэриутам на Западе имел в это время дополнительный политизированный оттенок, так или иначе присутствующий практически во всех работах. В это время о Введенском и обэриутах писали Джордж Гибиан⁴, Вольфганг Казак⁵, Робин Милнер-Голланд⁶, югослав Александр Флакер, а также поляки Анджей Дравич, Алиция Володзько, Ежи Фарыно.

Уже в это время западными исследователями было достигнуто определенное понимание художественного феномена ОБЭРИУ. Статья *About Vvedensky's Conversations*⁷ и монография Алисы Стоун Нахимовски *Laughter in the Void: An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskii*⁸ (*Смех в пустоте: Введение в творчество Даниила Хармса и Александра Введенского*) – первое крупное исследование поэтики А. Введенского и Хармса, охватывающее поэзию, драматургию и прозу обоих авторов в сопоставительном анализе. Автор выделяет общие черты их творчества: центральное место в нем философских вопросов: извращенный юмор; анти-психологизм: больший интерес к ситуациям, нежели к характерам («Герои обоих авторов помещены в мир невыносимой банальности, где центральным и наиболее банальным

⁴ G. Gibian, *Russia's Lost Literature of the Absurd: A Literary Discovery: Selected Works of Daniil Kharms and Alexander Vvedensky*, «Slavic Review», Vol. 31, No. 2 (Jun., 1972), pp. 513-514.

⁵ W. Kasack, *Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku. Od początku stulecia do roku 1996*, przekład, opracowanie, bibliografia polska i indeks nazwisk B. Kodzis, Wrocław – Warszawa – Kraków 1996, s. 717-718.

⁶ R.R. Milner-Gulland, *Vvedensky's Elegy*, «The Slavonic and East European Review», Vol. 48, No. 112, 1970, pp. 424-426

⁷ A. Stone Nakhimovsky, *About Vvedensky's "Conversations"*, «Ullbandus Review», Vol. 1 No. 1 (Fall 1977), pp. 107-137.

⁸ A. Stone-Nakhimovsky, *Laughter in the Void: An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Aleksander Vvedenskii*, «Wiener Slawistischer Almanach», SB. 5. Wien 1982, pp. 10-24.

событием является смерть»⁹); сходство различных приемов поэтики. Кроме того, исследовательница указывает на различия между писателями, которые со временем все более углублялись. Тогда как у Хармса, по ее мнению, в прозе углублялась паранойя и ненависть к толпе, Введенский становился все более отвлеченным и интеллектуально рафинированным автором. «У Введенского элементы обыденной реальности используются практически только в сатирической функции, в то время как для Хармса они – источник всех аспектов его творческого кругозора»¹⁰.

Период 60-80-х годов ознаменован значительным количеством выступлений, статей, диссертаций на тему творчества обэриутов¹¹. Однако в центре исследовательского интереса находились преимущественно источниковедение, поэтика художественного текста, биографические работы. Исключение составляли некоторые междискурсивные исследования, в которых ставился вопрос о соотношении абсурда и живописи или философии. К таким работам можно отнести статью С. Сигова, в которой истоки поэтики обэриутов отыскиваются в теории «расширенного смотрения» Михаила Матюшина¹². Основная работа исследователей в период 60 – 80-х годов была сосредоточена на изучении наследия людей, с которыми Введенский так или иначе был связан на протяжении всей творческой жизни. Речь идет о кружке «чинарей», более камерном и менее формальном, чем литературная организация ОБЭРИУ, и сыгравшем в становлении Введенского как художника исключительную роль. *Чинарями* (от слова «чин» в значении «духовный ранг») называли себя

⁹ Там же, с. 166.

¹⁰ Там же, с. 167.

¹¹ См. напр.: А. Герасимова, *Проблема смешного в творчестве обэриутов*, автореф. дис. канд. филол. наук, Москва 1988.

¹² С. Сигов, *Истоки поэтики ОБЭРИУ*, «Russian Literature», Vol. XX, 1986, с. 87–95.

Я. Друскин, Л. Липавский, Д. Хармс, Н. Олейников и Введенский. Философ Яков Друскин, переживший всех *чинарей* оставил ценнейшие воспоминания, комментарии и толкования текстов Введенского и Хармса, а также комментарии к собственным философским трактатам 1930-х годов, которые были записаны М.Б. Мейлахом.

Восстановление «чинарского» контекста, начавшееся во второй половине 1980-х годов продолжается до сих пор. Перестройка в Советском Союзе, сопровождавшаяся интенсивным возвращением запрещенных ранее авторов и произведений, оказала благотворное влияние на публикации и изучение творчества Введенского. В 1988 году появилась первая российская диссертация по ОБЭРИУ – *Проблема смешного в творчестве обэриутов* А. Г. Герасимовой¹³. В данной работе основное внимание уделялось раннему Н. Заболоцкому и Н. Олейникову, а Введенскому и Хармсу были посвящены главы в Приложении. Эта очень важная научная работа, тем не менее, коснулась всех основополагающих вопросов, связанных с творческими установками А. Введенского. Проблемы смешного, рационального и иррационального, этического и эстетического, особенности авторского стиля и жанра, попытка соотнести творчество обэриутов с бахтинским понятием «карнавализации» и вписать обэриутов в широкий культурно – исторический контекст (от платоновского диалога до английского нонсенса) – это и многое другое было достаточно подробно оговорено автором в указанной диссертации.

В дальнейшем А. Г. Герасимова выступила как публикатор имевшей большой резонанс подборки философских текстов Л. Липавского, Я. Друскина, Д. Хармса, Заболоцкого и Введенского в журнале «Логос» (1993)¹⁴, а

¹³ А. Герасимова, *Проблема смешного в творчестве обэриутов*, указ. соч.

¹⁴ *Философско-Литературный журнал «Логос», № 4, Москва 1993.*

также автор содержательных статей. В довершение всего, А. Герасимова составила, подготовила текст, вступительную статью и примечания к эпохальному сборнику произведений А. Введенского *Всё* (2010), который, наконец, включил все взрослые произведения поэта.

В различных статьях творчество Введенского ставится в контекст восточной философской традиции, религиозной логики абсурда¹⁵, литургического действия, средневекового мышления и более раннего иероглифического мышления востока. В контексте русской культуры отмечается непосредственная преемственность обэриутов от футуристов, Хлебникова: «Обэриуты продолжили Хлебникова, но и противопоставили себя ему, именно развивая поэтику «ошибки», поэтику случайного и невозможного – как средство постижения философской категории случайного, актуализирующей в сознании эпохи теории относительности»¹⁶.

В последние десятилетия появилось некоторое количество работ о поэте, состояние изученности его творчества нельзя назвать удовлетворительным. Появившееся за последнее десятилетие в отечественной литературоведческой науке историко-литературное исследование А. Кобринского *Поэтика «Обэриу» в контексте русского литературного авангарда*, рассматривающего специфику осмысления литературных традиций в творчестве обэриутов, исследование А. Рымаря *Иероглифический тип символизации в художественном тексте (на материале поэтики Александра Введенского)*, строго лингвистическое исследование А. В. Десятовой *Норма и аномалия в поэтическом идиолекте Александра Введенского* под научным руководством профессора О. Г. Ревзиной, лингвостилистическое исследование С. Павлова *Поэтический*

¹⁵ С. Васильев, *Поэтический стиль Хлебникова*, Санкт-Петербург 1991.

¹⁶ А. Герасимова, указ. соч., с. 50.

мир А. И. Введенского (лингвостилистический аспект), внесли важный вклад в разработку отдельных аспектов творчества А. И. Введенского. Из зарубежных работ в области обэриутоведения наиболее значительным является исследование Ж.-Ф. Жаккара. Швейцарский славист в монографии *Даниил Хармс и конец русского авангарда* рассматривал эстетические воззрения В. Хлебникова, А. Крученых, К. Малевича, А. Туфанова и М. Матюшина, а также философию *чинарей* Л. Липавского и Я. Друскина как почву, на которой возникла эстетика Д. Хармса, А. Введенского и ОБЭРИУ в целом. В данной работе собран обширный культурно-исторический материал, демонстрирующий развитие и «конец» русского авангарда. Важным событием в области изучения наследия А. Введенского стала международная конференция «Александр Введенский и русский авангард», посвященная 100-летию со дня рождения А. Введенского, которая состоялась в Санкт-Петербурге в 2004 году. На ней были представлены доклады Ю. Валиевой (*Гносеологические мотивы в пьесе Введенского «Куприянов и Наташа»*), О. Бурениной (*А. Введенский и русская литературная пародия эпохи символизма*), А. Рымаря (*Система семантических средств указания на асемантическое в поэтике Введенского и проблема «адекватного» анализа*) и многие другие доклады, так или иначе, затрагивающие проблематику, связанную с творчеством А. Введенского. Результатом состоявшейся конференции стал сборник научных докладов под редакцией А. Кобринского с одноименным названием¹⁷. Наиболее полное и многогранное собрание подобных статей было опубликовано в 2006 году, по результатам международной конференции в Белграде – «Поэт Александр Вве-

¹⁷ Александр Введенский и русский авангард, сб. мат. под ред. А. Кобринского, Санкт-Петербург 2004.

денский»¹⁸. Белградская конференция была лишь второй персональной после конференции в Санкт-Петербурге. На Белградской конференции были представлены самые разные темы. С заметками о некоторых фольклорных мотивах и формулах выступил Г. Левинтон, материалы по исследованию словаря поэта представила А. Десятова. Мотивика творчества поэта затрагивалась в нескольких докладах – *Символика огня и воды* назывался совместный доклад К. Ичин и М. Йовановича. Проблемы поэтики были затронуты в докладах О. Ронена, Дж. Греппи. В частности, О. Ронен на широком контекстном поле первой трети века показал, как работает каламбур у Введенского, Дж. Греппи обнаружила сходство в представлении раздробленности времени у нашего поэта и в кинематографических мирах Д. Вертова и С. Эйзенштейна.

Специальные сопоставления на биографическом и творческом уровне были предложены Т. Никольской – И. Терентьев и А. Введенский, А. Кобринским – *Введенский и Крученых*, А. Латифич – *Малевич и Введенский*, В. Фещенко – *Логика смысла в произведениях Александра Введенского и Гертруды Стайн*. Е. Серябрякова же нашла ряд неожиданных параллелей между *Елкой у Ивановых* и *Приглашением на казнь* Набокова. Свои наблюдения над развитием традиций Введенского в современной культуре были представлены Матвеем Янкелевичем в докладе *Среди зараженного логикой мира*, в котором он провел интересное сопоставление с творчеством лидера панк-группы *Гражданская оборона* Егора Летова.

Рассуждая об А. Введенском, особое значение имеют вопросы, связанные с текстологией. Исследователями была проделана серьезная работа по восстановлению корпуса произведений Введенского и получению как можно более близких оригиналу текстов. Чрезвычайная важность

¹⁸ Поэт Александр Введенский, сб. мат. под ред. К. Ичин, С. Кудрявцев, изд. «Гилея», Белград – Москва 2006.

данного вопроса заключается в том, что в начале войны, когда Хармс, Олейников, Введенский и Заболоцкий были арестованы, Яков Друскин оставался в блокадном Ленинграде. Именно он спас архивы (дневники, черновики, письма) Введенского и Хармса. После их ареста Друскин забрал все бумаги и хранил до конца войны. В 1978 году, незадолго до смерти, Друскин передал свой архив, где хранились главным образом рукописи Введенского, и Хармса, Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Всё тот же Мейлах, при участии Вл. Эрля, в начале 80-х составил и издал полное собрание сочинений А. Введенского¹⁹. Данный двухтомник вышел в Америке. В основу этого издания положено первое полное и текстологически обоснованное собрание всех дошедших до нас произведений Введенского, выпущенное М. Мейлахом в издательстве «Ардис» в 1980–1984 гг. Прошедшие с тех пор годы, если и не принесли каких-то сенсационных находок, позволили первым исследователям дополнить собрание ранними стихотворениями Введенского, посланными Блоку, а также тремя шуточными текстами.

Под маркой издательства «Гилея» в 1993 году увидел свет первый в России двухтомник Введенского²⁰, подготовленный М. Мейлахом и В. Эрлем и вобравший в себя все известные на тот момент «взрослые» произведения поэта. Михаил Мейлах снабдил это издание столь обширными и подробными комментариями, что они сами по себе вовлекали новых адептов в круг света «звезды бессмыслицы».

В то время будущее стихов Введенского казалось надежно обеспеченным. Десятитысячный тираж двухтомника довольно быстро разошелся и стал библиографиче-

¹⁹ А. Введенский, *Полное собрание сочинений*, вступит. ст., подг. текста и примеч. М. Мейлаха, изд. «Ардис», Анн Арбор 1980.

²⁰ А. Введенский, *Полное собрание сочинений в двух томах*, изд. «Гилея», Москва 1993.

ской редкостью. С тех пор уже известные стихотворения Введенского не выходили ни отдельными книгами, ни в составе обэриутских сборников. К тому времени Даниил Хармс дождался полного собрания сочинений; был открыт читательский доступ к основным философским трудам и дневникам Якова Друскина, идеолога чинарей – обэриутов. Но автор *Елки у Ивановых*, *Элегии* и *Некоторого количества разговоров* по неизвестной причине оставался в тени. Вскоре выяснилось, что публикации стихов Введенского препятствуют не какие-то стихийные силы, а вполне конкретный известный литературовед²¹, приложивший немало усилий к популяризации далеко не самых простых текстов его ближайшего друга Хармса.

Завершающим этапом подготовки главного и самого полного корпуса «взрослых» произведений Введенского стала публикация в 2010 году издательством О.Г.И. собрания сочинений с лаконичным и исчерпывающим названием *Всё*²². Составителю А. Герасимовой удалось собрать воедино также документы и разные труды научного и личного плана, касающиеся поэта. В книге можно найти очень любопытную работу А. Дмитренко про ранние годы А. Введенского. В петербургских архивах им были найдены различные интересные документы, школь-

²¹ В конце апреля 2009 года в Москве скончался Владимир Глоцер. По словам владельца издательства «Гилея» Сергея Кудрявцева, будучи доверенным лицом наследников поэтов-обэриутов Введенского, Хармса и Бахтерева, Глоцер практически заблокировал их издание, убедив наследников в том, «что все вокруг проходимцы и жулики». Теперь наследники этих поэтов не препятствуют публикации их произведений. Владимир Глоцер был литературным секретарем Самуила Маршакa, с начала 1950-х до начала 1970-х годов вел литературный кружок при детской библиотеке. Писал статьи о детской литературе, публиковал пересказы сказок народов СССР на русский язык, занимался исследованием творчества Б. Житкова, Д. Хармса, Н. Олейникова и А. Солженицына.

²² А. Введенский, *Всё*, вступит, ст., подг. текста и примеч. А. Герасимовой, изд. ОГИ, Москва 2010.

ные характеристики, которые уже были опубликованы, но небольшими тиражами в научных изданиях. Особого внимания заслуживает публикация писем Введенского, составленная В. Сажиним. Ранее данный материал был опубликован очень маленьким тиражом в Париже, и совершенно недоступен обыкновенному читателю. Практически полностью опубликована книга Бориса Александровича Викторова, наследника Введенского, сына его жены Галины Викторовой. Б. Викторов написал книгу о Введенском и издал ее за свой счет очень маленьким тиражом. Речь идет о книге воспоминаний, подкрепленных различными документами. Среди них можно найти протоколы допросов последнего ареста, эпистолярный материал, в частности, посмертные письма, которыми обменивалась самые близкие друзья из Ленинграда – Друскин и Липавская с Галиной Викторовой. Кроме того, в приложениях опубликованы статьи С. Бирюкова и А. Герасимовой, хроника жизни и творчества Введенского авторства А. Крусанова, фрагменты записных книжек Хармса, воспоминания, записанные А. Герасимовой за вдовой и подругой А. Введенского.

Освоение польской культурой творческого наследия А. И. Введенского берет начало примерно в середине 1960-х годов. Первыми попытками польских исследователей систематизировать творчество представителей литературного объединения ОБЭРИУ, а также осмыслить их отдельные произведения стали научные работы Анджея Дравича²³ и Алиции Володзько²⁴.

В 1976 году в *Rosyjskich manifestach literackich* под редакцией Збигнева Бараньского и Ежи Литвинова²⁵ был напечатан манифест ОБЭРИУ, а также два стихотворения

²³ A. Drawicz, «U» dla zabawy, «Współczesność», № 21, 1964.

²⁴ A. Wołodźko, *Poeci z Oberiu*, «Slavia Orientalis», z. 3, 1967, s. 219-227.

²⁵ *Rosyjskie manifesty literackie. Cz. 2, Lata dwudzieste XX wieku*, red. Z. Barański, J. Litwinow, Poznań 1976, s. 289-293.

А. Введенского: *Значенье моря и Но вопли трудных англичан...* В 1984 году Наталья и Виктор Ворошильские осуществили перевод пьесы *Ёлка у Ивановых*²⁶ для театра им. Стефана Ярача в Лодзи²⁷.

Отсутствие по крайней мере упоминания фамилии автора *Серой тетради* в тематическом номере журнала *Literatura na świecie*²⁸, целиком посвященном обэриутам, свидетельствует о том, насколько незаметным в течение долгого времени оставался Введенский, находясь в тени своих более известных друзей: Хармса, Заболоцкого, Олейникова или Вагинова. А ведь благодаря именно этому необыкновенно важному изданию произошло открытие творчества обэриутов для польской литературы. Вышеприведенный номер стал точкой отсчета для новаторских научных исследований, посвященных творческой деятельности данной литературно-художественной группы.

Спустя год после появления упомянутой публикации поэт неожиданно выходит из тени благодаря антологии переводов *Tragiczna zabawa OBERIU, czyli inna Rosja poetycka* под редакцией и с предисловием Анджея Дравича²⁹. В ней можно найти фрагменты стихотворения *Свидетель и крыса* в переводе Анджея Мандалиана, фрагмент *Серой тетради* в переводе Анджея Дравича, два переводческих варианта *Элегии*, авторами которых являются Земовит Федецкий и Анджей Дравич, а также перевод пьесы *Ёлка у Ивановых* Н. и В. Ворошильских – без пояснительных и критических замечаний. В этом же году выходит статья Е.

²⁶ A. Wwiedenski, *Choinka u Iwanowów*, tłum. Natalia i Wiktor Woroszylscy, „Dialog” 1984, nr 2.

²⁷ Премьера спектакля состоялась 11.12.1988.

²⁸ „Literatura na Świecie” 1990, nr 1-3 (222-4).

²⁹ A. Drawicz, *Oberiu, czyli taniec na gzymsie*, [w:] *Tragiczna zabawa OBERIU, czyli inna poetycka Rosja*, Kraków 1991, s. 3-10.

Фарино³⁰, в которой предлагается интерпретация пьесы *Куприянов и Наташа* с позиций структурализма. Еще двумя годами позже в книге другого известного польского слависта Тадеуша Климовича³¹ приводятся немногочисленные факты из творческой биографии А. Введенского. Проходит три года и в книге *Duchowy proletariusz*³² выдающегося переводчика и литературоведа Адама Поморского в контексте рассуждений о творчестве Андрея Платонова несколько раз упоминается фамилия автора *Ответа богов*, однако произведения Введенского не становятся самостоятельным предметом исследований³³. В учебниках по русской литературе Г. и Ст. Порембы³⁴, А. Дравича³⁵ мы также встречаем единичные упоминания преимущественно биографического характера.

Наконец, в последние годы творчество Введенского утверждается в сознании польской критики благодаря публикации в журнале *Literatura na świecie* подробной биографической справки, а также текстов *Куприянова и Наташи* и *Некоторого количества разговоров* в переводе

³⁰ J. Faryno, «Последнее колечко мира... есть ты на мне» (Опыт прочтения «Куприянова и Наташи» Введенского), «Wiener Slawistischer Almanach», Band 28, Wien 1991, s. 191-258.

³¹ T. Klimowicz, *Obywatele Arkadii. Losy pisarzy rosyjskich po roku 1917*, Wrocław 1993, s. 46.

³² A. Pomorski, *Duchowy proletariusz: przyczynek do dziejów lamarkizmu społecznego i rosyjskiego kosmizmu XIX i XX wieku (na marginesie atyutopii Andrieja Platonowa)*, Warszawa 1996.

³³ В частности, А. Поморский обращает внимание на факты биографического характера или кратко упоминает о некоторых особенностях изображения героев А. Введенского: „Przyjęte przez Wwiedzińskiego założenie o inwersyjności życia i śmierci narzuca jego utworom [...] aureę zaświatów, w której jego postaci poruszają się jak aniołowie z *Elegii duńskich*, nieświadomi granicy między życiem i śmiercią”. См. А. Поморский, указ. соч., с. 342.

³⁴ G. Porębina, S. Poręba, *Historia literatury rosyjskiej 1917-1991*, Katowice 1994, s. 172.

³⁵ *Historia literatury rosyjskiej XX wieku*, red. A. Drawicz, Warszawa 1997, s. 316, 414.

А. Поморского³⁶. В 2013 году появляется очередной тематический номер, посвященный обэриутам, но на этот раз – без Введенского³⁷.

Таким образом, усилиями трех поколений литературоведов и издателей восстановлен литературно – исторический контекст творчества А. Введенского, выявлены многочисленные аспекты его философии и поэтики. Однако наследие Введенского, как целостное художественное явление, так и отдельные его составляющие, по-прежнему нуждаются в тщательном исследовании. Формирование суждений, оценка, интерпретация отдельных произведений продолжают отличаться крайней противоречивостью, наглядно свидетельствующих о наличии существенных пробелов в восприятии творчества А. Введенского. Цель настоящего исследования – восполнение этих пробелов и нахождение общего знаменателя для разнообразных форм проявления абсурда в его творческом наследии.

³⁶ А. Wwiediński, *Utwory*, przeł. A. Pomorski, „Literatura na Świecie” 2012, nr 1-2 (486-487), s. 363-409.

³⁷ „Literatura na Świecie” 2013, nr 11-12 (508-509).

ГЛАВА 1. Концепция абсурда и его воплощения: истоки, контексты, теория

1.1. К определению понятия «абсурд»

Временем появления литературы абсурда принято считать 50-е годы прошлого века: именно тогда были поставлены пьесы Э. Ионеско *Лысая певица* (1950) и *В ожидании Годо* (1953) С. Беккета, ставшие образцом нового типа «речевого поведения» в драматургии XX в.

Вместе с тем новизна художественного дискурса, реализованного в драме абсурда, была новизной кажущейся. Сходные модели художественного мышления время от времени появлялись в истории литературы, и происходило это, как правило, тогда, когда литература вынуждена была противопоставить себя идеологии, чаще всего замешанной на рационализме, ограниченность и агрессивность которого абсурдистское искусство стремилось разрушить и преодолеть.

Вопрос, существует ли литература абсурда, для многих исследователей является в лучшем случае риторическим. Термином «абсурд» без стеснения пользуются и авторы, и критики, тем не менее, крайне редко читатель может положительно утверждать, что вкладываемый в это понятие смысл им понятен. С недавнего времени считается, что родоначальниками и ярчайшими представите-

лями так называемого «театра абсурда», существование которого неоднократно ставилось под сомнение, являются А. И. Введенский и Д. И. Хармс. Однако, прежде чем перейти к «театру абсурда» или «театру парадокса», следует сосредоточить внимание на происхождении и значениях понятия «абсурд», внимательно проследить историю развития данного понятия, а также рассмотреть научные подходы исследователей к определению и применению данного понятия.

Традиция изучения темы абсурда имеет на Западе более длинную историю. Античные философы, христианские богословы, экзистенциалисты, религиозного и атеистического толка, напрямую или косвенно участвовали в этом дискурсе. Следует оговориться, что данная работа не претендует на исчерпывающую полноту изложения ввиду обширности материала. Здесь, скорее, предпринимается попытка выявить в подобных рассуждениях общие моменты, объединяющие большинство толкований абсурда, актуализирующихся в творчестве А. Введенского.

Образцом для латинского слова *absurd* послужило греческое *ἀλ-οδός* «нескладный, негармоничный». Древнегреческие философы (неоплатонизм и стоицизм) ориентировались на логосность мира, под понятием абсурд подразумевали отсутствие гармонии, которая была показателем уровня практически-духовного освоения действительности и единства идеального и реального, что, в сущности, соответствовало Хаосу, вызванному «древней дуростью». Поэтому «абсурд выступал как *эстетическая категория*, выражающая отрицательные свойства мира»³⁸ и противопоставлялся эстетическим категориям прекрасного и возвышенного. Кроме того, понятие абсурда означало у греков логическую невозможность, ошибку или

³⁸ О. Буренина, *Что такое абсурд или по следам Мартина Эсс-лина*, [в:] *Абсурд и вокруг*, сб. статей, отв. ред. О. Буренина, Языки славянской культуры, Москва 2004, с. 8.

приём, которым доказывается несостоятельность какого-нибудь мнения таким образом, что или в нём самом, или же в необходимо из него вытекающих следствиях обнаруживалось противоречие (апагогия, «сведение», др.-греч. Εἰς ἄτοπον ἀπαγωγή). Частным случаем доведения до абсурда является доказательство от противного. Иными словами, под абсурдом понималось отрицание разума и его главной составляющей – логики. Понятие логического абсурда отражало у древних греков состояние рассогласованности и несоответствия в поведении и речи. Такое представление впоследствии было перенесено в область математической логики и стало означать несоответствие выполняемых действий их результатам. Одним из самых эффективных приемов логического абсурда можно назвать операцию приведения к нелепости, заключающуюся в обнаружении противоречия основного положения или его выводов. Скептики выдвигали сомнение в качестве принципа мышления, особенно сомнение в надежности истины.

Истоки онтологизации абсурда обнаруживаются в трудах ранних христианских мыслителей: богословских принципах Августина (354–430 гг. Н. э.) или, еще ранее, в размышлениях римского теолога и судейского оратора Тертуллиана (ок. 160–220 гг. Н. э.)³⁹. Можно сказать, что в каждую культурно-историческую эпоху внимание акцентировалось на том или ином аспекте данного явления. В Средневековье абсурд трактовался преимущественно как категория математическая (к примеру, схоласты пользовались риторическими приемами древних греков, в частности, приведением к нелепости – *reductio ad absurdum*). В эпоху Возрождения, замечает Бахтин⁴⁰, абсурд и гротеск-

³⁹ Латинское выражение «Credo quia absurdum», означающее «Верую, ибо абсурдно» происходит из сочинения Тертуллиана *De Carne Christi* (О плоти Христа).

⁴⁰ М. Бахтин, *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*, Москва 1990, с. 220–229.

ные образы утрачивают свою положительную силу. В эпоху барокко – абсурд выступает как категория эстетическая: все, что не вписывалось в эстетические представления о гармонии, объявлялось в то время не просто какофоническим, абсурдным, но связанным с inferнальным миром в силу искажения божественного образа, «когда читателям внушается страх перед миром: на первый план выдвигается представление о чуждой нечеловеческой силе, управляющей людьми и превращающей их в марионетки»⁴¹. В таком же значении негативного подобия божественного канона абсурд понимался и в эпоху романтизма. В начале XIX века традицию интерпретации абсурда как эстетической категории продолжает К. Розенкранц, а С. Кьеркегор приходит к определению метафизики абсурда. У Кьеркегора «абсурд» часто употреблялся как синоним «парадокса», под которым скрывалось вочеловечение Христа, как факт непостижимый для разума, а также соотношение между временностью и вечностью. Иной статус понятие абсурда приобрело во второй половине XIX – начале XX века. В философии экзистенциализма, начиная с Л. Шестова, затем у М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра, А. Камю оно использовалось для характеристики существования человека в условиях утраты смысла, связанной с отчуждением его от общества, от истории, от самого себя.

Камю утверждает, что «по сути своей абсурд – это разлад. Он не сводится ни к одному из элементов сравнения. Он возникает из их столкновения»⁴². Абсурд трактуется как неустранимый разлад человека с миром, становится предметом самого пристального внимания не только философии, но также литературы и искусства XX века (А. Камю, С. Мрожек, С. Беккет, Э. Ионеско, Ф. Кафка, С. Дали и др.). Понимая под абсурдом состояние философской

⁴¹ О. Буренина, указ. соч., с. 8.

⁴² А. Камю, *Миф о Сизифе*, [в:] Ж.-П. Сартр., А. Камю, *Две грани экзистенциализма*, Москва 2001, с. 242-243.

рефлексии, показывая его междискурсивную природу, Л. Шестов принял концепцию абсурдного Ф. Ницше, согласно которой, абсурдом является онтологическая ситуация, когда герой, рассуждая о мироздании и своем месте в нем, выходит за рамки установленных жизненных норм и тем самым оказывается в трагической ситуации кризиса.

В западной культурной традиции «абсурд» является понятием, которое показывает, что мир выходит за пределы нашего представления о нем. Этимологически понятие восходит к латинскому слову *absurdus* – неблагозвучный, несообразный, нелепый, от *surdus* – глухой, тайный, неявный и *absonus* – какофонический и является таким образом следствием контаминации латинских понятий⁴³. Иного мнения придерживается П. Я. Черных⁴⁴, который полагает, что франц. *absurde*, нем. *absurd*, англ. *absurd*, ит. *assurdo* – происходят от корня **sʰer* и *susurrus* – «шепчущий», следовательно, не от *surdus* – глухой, но с течением времени скрестившимся с данным прилагательным. В данном случае абсурд воспринимается не как отсутствие смысла, а как смысл, который неслышим.

В русском языке слово абсурд известно с середины XIX века. Посредством западноевропейских языков данное понятие прочно укоренилось в славянских. Впервые понятие «абсурд» было введено Ф. Толлем в 1863 году⁴⁵, затем в 1865 году М. И. Михельсон добавил прилагательное абсурдный (*Практическое руководство для переводов с франц. языка на русский и обратно для старших классов средних учебных заведений*). В *Энциклопедическом Слов-*

⁴³ См.: О. Буренина, указ. соч., с. 8.

⁴⁴ П. Черных, *Историко-этимологический словарь современного русского языка*, изд. «Русский язык», Т. 1., Москва 1999, с. 23.

⁴⁵ *Настольный словарь для справокъ по всемъ отраслямъ знанія (справочный энциклопедическій лексиконъ)*, сост. подъ редакцію Ф. Толля, въ 12 выпускахъ или 3 томахъ, Т. 1., Санкт Петербургъ 1863. [Электронный ресурс] [<http://www.bookva.org/books/269>] (дата обращения: 12.03.2014).

варе Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона⁴⁶ можно прочесть, что абсурд – это нелепость. Ему вторит *Толковый словарь русского языка* под редакцией С. И. Ожегова, в котором кроме нелепости появляется также бессмыслица, а у Даля и вовсе нет определения этому слову. Исключение из *Большой советской энциклопедии* 1949 года под редакцией Вавилова статьи об абсурде было вызвано появлением западного театра абсурда. Такой ход можно объяснить опасениями цензуры, связанными с новой театрально-художественной практикой, которая могла серьёзно повлиять на искусство и сознание советских граждан. Тем не менее, органам цензуры не удалось устоять под напором новых явлений, хлынувших с Запада. В связи с этим появляется интерес не только к западному театру абсурда, но и предпринимаются попытки выявления и осмысления феномена абсурда и бессмыслицы во всех ее проявлениях в собственной культуре, прежде всего на материале творчества обэриутов. В русском языке слово бессмыслица семантически вбирает в себя понятия «абсурд» и «нонсенс». Нонсенс и бессмыслица во многом имеют сходные значения: нонсенс – не простое отсутствие смысла, а скорее невозможность существования смысла, в свою очередь бессмыслица – проистекающая из этого невозможность проявления действий субъектом, этого смысла лишенным. Для слова бессмыслица словарь Ушакова дает следующее толкование: «Несвязный набор слов, лишенная смысла речь. *Поэзию футуристов часто называли бессмыслицей. Городить бессмыслицу/ Лишенный разумности поступок, суждение*»⁴⁷. То есть бессмыслица –

⁴⁶ *Энциклопедический Словарь Ф.А.Брокгауза и И.А.Ефрона (В 86 томах с иллюстрациями и дополнительными материалами)*, Санкт-Петербург, 1890–1916. [Электронный ресурс] [<http://www.brockhaus.ru/dir/010200.htm>] (дата обращения: 12.03.2014).

⁴⁷ *Толковый словарь русского языка в 4-х т.*, под ред. Д. Н. Ушакова, Москва 2005. [Электронный ресурс] [<http://feb.web.ru/feb/ushakov/ush-abc/0ush.htm>] (дата обращения: 14.01.2014).

это прежде всего возможность свести высказывание или цель поступков к какому-нибудь общезначимому смыслу. Одна из наиболее значительных теорий бессмыслицы была разработана в кружке «чинарей» (А. Введенский, Я. Друскин, Л. Липавский, В. Олейников, Д. Хармс). Этот кружок, существовавший в 20-30-е гг., был попыткой художественно-философского развития и преодоления традиции русского авангарда. Своеобразным манифестом «чинарей» можно считать строки А. Введенского «Горит бессмыслицы звезда, / она одна без дна...»⁴⁸. Введенский предпринял попытку «поэтической критики разума», причем более основательную, как он считал, чем это сделал И. Кант. Исходя из тезиса о текучести мысли и языка, у «чинарей» можно различить два вида бессмыслицы. Первый – бессмыслица речи, в которой слова вводятся в непривычный для них контекст, что приводит к «столкновению смыслов» в тексте и языке. Через разрушение ассоциативных и логических связей «чинари» создавали свой язык, в котором даже отдельное слово могло быть переполненной смыслами герметической метафорой. В этом понимании абсурд включал такие семантически близкие слова как *заумь*, *нонсенс*, *бессмыслица*, *бред*, которые обозначают не отсутствие смысла, а сложность его установления. Второй вид бессмыслицы можно назвать онтологическим с его апофеозом отчужденности. Это было одно из самых близких соприкосновений, наряду с философией Л. Шестова, российской литературной и философской традиции с французским экзистенциализмом, но об этом речь пойдет в дальнейшей части настоящей работы.

В СССР термин «абсурд» впервые в положительном ключе был применен А. Александровым к творчеству Даниила Хармса в небольшой статье с одноименным

⁴⁸ Здесь и далее цитаты приводятся по изданию: А. Введенский, *Всё*, изд. ОГИ, Москва 2010, с. 161.

названием⁴⁹. Вскоре данное понятие получило более широкое применение. М. Мейлах стал одним из самых авторитетных исследователей в данной области. В работах современных отечественных исследователей и словарных определениях абсурда обозначена тенденция понимания абсурда как «неявного смысла», «его оборотной стороны». А. П. Огурцов, воздерживается от категорического определения абсурда, которое, по его мнению, невозможно, так как «абсурд не улавливается в сети ни здравого смысла, ни понятий рассудка, ни идей разума»⁵⁰, тем не менее, характеризует его как границу, изнанку, «превращенную форму» смысла. Согласно трактовке Г. Померанца, «абсурдное высказывание не всегда указывает на ошибку разума. Иногда, напротив, это удача разума, признак живого ума, осознавшего абсурдность своих операционных правил, своей логики»⁵¹. В культурологическом контексте А. Трифонов предлагает под понятием «абсурд» понимать указание на то, что «мир выходит за пределы нашего представления о нем»⁵². Таким образом, абсурд предстает как явление междискурсивное, актуальное в различных направлениях науки и искусства. При всей многогранности современных определений понятия «абсурд» (в философской традиции – как противоположность *ratio* и крайняя форма экзистенциального переживания, в литературе и искусстве – как антипод прекрасного и гармоничного, в языке – как нарушение коммуникативных постулатов), эти аспекты можно привести к общему знаменателю. В метафизическом смысле, абсурд является

⁴⁹ А. Александров, *Даниил Хармс*, [в:] *День поэзии*, Москва-Ленинград 1965, с. 290–291.

⁵⁰ А. Огурцов, *АБСУРД*, [в:] *Новая философская энциклопедия*, Т. 1. Москва 2000, с. 21–24.

⁵¹ Г. Померанц, *Язык абсурда* [Электронный ресурс] [<http://fege.narod.ru/librarium/pomeranz.html>] (дата обращения: 14.01.2014).

⁵² А. Трифонов, *Культурология XX век. Энциклопедия*, Санкт-Петербург 1998, с. 8.

понятием, которое обозначает «экстремальный тип отношений между человеком и исчерпавшим динамику своих возможностей миром – миром в состоянии кризиса»⁵³.

К понятию «абсурд» естественным образом примыкают понятия «алогизм», «бессмыслица», «парадокс» и «нонсенс». По этому поводу написано большое количество работ, но ясности в употреблении этих терминов все равно нет. Представляется, что в научном контексте определение этих понятий происходит в зависимости от поставленных в исследовании задач. Данные понятия либо используются как взаимозаменяемые, либо последовательно противопоставляются. Семантические поля бессмыслицы, нонсенса, алогизма и абсурда в значительной степени накладываются друг на друга, нередко полностью совпадая. Тем не менее, далее будет предпринята попытка дать каждому из них определение.

Нонсенс (англ. nonsense – отсутствие смысла, бессмыслица) имеет два значения. Одно, более широкое, восходит к англоязычной художественной культуре: поэзия нонсенса (особый жанр, виды: лимерик, народная поэзия). В литературоведении принято разграничивать литературу нонсенса от литературы абсурда. Литература нонсенса, в отличие от литературы абсурда, не содержит глубокого смысла и связанными с ним переживаниями и изменениями в сознании. Так, например, Л. Кэрролл всего лишь играл в Логическую Игру. В другом, более узком значении, данное заимствование в русском языке обозначает нечто возмутительное, опровергающее имеющуюся теорию, нарушающее традиционное представление о чем-либо, невозможное, неправильное умозаключение (несоответствующее общепринятым правилам).

⁵³ О. Буренина, *Символистский абсурд и его традиция в русской литературе первой половины XX века*, дис. дра филол. наук, 10.01.08, РГБ, Москва 2005, с. 69.

Понятие «бессмыслица» содержит в себе, прежде всего, невозможность свести высказывание или цель поступков к какому-нибудь общезначимому смыслу. Попытка придания этому понятию смысла как элементу абсурдистской поэтики и более широкого значения – заслуга Я. С. Друскина. Согласно Друскину, синонимами бессмыслицы являются беспредметность и атональность, то есть основополагающие качества новых художественных систем начала XX века.

В свою очередь «алогизмом» (от греч. *ἀ-* частица отрицания и *λογισμός* – рассудок, разум – неразумное, нелогическое) принято называть стилистический прием, понимаемый как умышленное нарушение логических связей с целью подчеркнуть внутреннюю противоречивость рассматриваемого положения.

Парадоксом (от греч. *παράδοξος* — необыкновенный, странный) называют мнение, суждение, резко расходящееся с обычным, общепринятым, противоречащее здравому смыслу. В данном ряду невозможно опустить понятие «аномалия», обозначающее неровность, неравность, неодинаковость, несоразмерность, неправильность, иными словами, обозначает любое отклонение от любой предполагаемой нормы.

Все перечисленные выше термины неоднократно применялись исследователями к творчеству А. Введенского и обэриутов. В контексте самоопределений особое значение приобрело слово «бессмыслица». Используя именно это понятие, Введенский подписывал свои ранние произведения (1925–1926 гг.): авторитет бессмыслицы «александрвведенский». Кроме того, «звезда бессмыслицы» – это словосочетание, взятое из поэмы *Кругом можно Бог*⁵⁴ и одновременно заглавие – ставшей

⁵⁴ «Горит бессмыслицы звезда / Она одна без дна», [в:] А. Введенский, указ. соч., с. 161.

хрестоматийной – работы Я. Друскина, посвященной поэтике Введенского.

В нашем исследовании мы предлагаем выделять логико-философский и художественный абсурд. Кроме того, данное понятие в настоящей работе рассматривается одновременно в его разрушительной и созидательной функции.

1.2. Логико-философский абсурд

Абсурд является одной из наиболее глубоких и неоднозначных категорий в философии. Специфика содержания понятия абсурда заставляет рассматривать его как минимум в трех ракурсах: онтологическом, гносеологическом и аксиологическом.

Онтологизация абсурда стала результатом поиска и осмысления основ человеческого бытия. Во многих философских концепциях абсурд продолжает оставаться неразрешенным вопросом, и поэтому практически каждая попытка осмысления сущности и предназначения человека в мире ведет через определение понятия «абсурд». Абсурд трактуется либо как небытие, либо как тип особого сознания, ведущего к пониманию сущности бытия. Гносеологический аспект абсурда предстает как отсутствие значения либо беспредметность. Аксиологические свойства абсурда выражаются в нарушении норм и опровержении ценностей конкретной социально – исторической действительности.

Все перечисленные аспекты абсурда были известны еще античным философам. В древнегреческой философии понятию хаоса противопоставлена гармония, означающая упорядоченность и организованность космоса. Абсурд соответствовал понятию хаоса и выражал небытие как отсутствие организующего начала. Гносеологический аспект абсурда рассматривался как нарушение принципов логического мышления. В этом смысле показательными

являются апории Зенона Элейского (ок. 490 до Н. э. – ок. 430 до Н. э.). Их смысл заключается в исследовании логической структуры «мира мнений», в котором господствует число и движение. Зенон находит противоречия в строго выведенных следствиях основных понятий философии и обыденного сознания, чтобы их из сферы подлинного познания (апории против множественности сущего, апории против движения). Его апории – это первые парадоксы, возникшие в связи с понятием бесконечного. Кроме того, апории Зенона являются первым в истории примером чисто логических доказательств⁵⁵. В *Серой тетради* Введенский приводит рассуждение, напрямую следующее из апории Зенона. В рассуждениях о смерти восьмидесятилетнего и десятилетнего А. Введенский приходит к выводу, что у каждого из них только одна секунда смерти. Разница их смертей только в том, что у первого нет будущего, а у второго есть, после чего добавляет: «Но и это неверно, потому что будущее дробится. Потому что прежде чем прибавится новая секунда, исчезнет старая, это можно было бы изобразить так. Только нули должны быть

Ø Ø Ø Ø Ø Ø
 Ø Ø Ø Ø Ø

не зачеркнуты а стерты»⁵⁶. Более подробные пояснения будут сделаны в дальнейшей части настоящей работы. Современные исследования, связанные с квантовой механикой и ролью дискретности в микромире, актуализируют апории Зенона, в связи с этим вопрос о структуре про-

⁵⁵ Ср.: *Фрагменты ранних греческих философов*, изд. «Наука», Москва 1989, с. 27.

⁵⁶ А. Введенский, *Серая тетрадь* [в:] его же, указ. соч., с. 179–180.

странства, времени и движения продолжает оставаться открытым.

В свою очередь скептики пользовались приемами логического абсурда, чтобы выразить сомнение в возможности достоверного знания. Средневековые схоласты, как и древние греки, также широко применяли прием приведения к бессмыслице, известный как *reductio ad absurdum*.

Теологизация понятия абсурд происходила при непосредственном участии раннехристианского писателя и теолога Тертуллиана (160–220 гг.). У Тертуллиана мы можем прочесть: «Crucifixus est Dei filius: non pudet quia pudendum est; et monuus est Dei filius – prorsus credibile quia ineptum est; et sepultus resurrexit; certum est quia impossibile» (*Сын Божий был распят: не стыдно, потому что стыдно; умер сын Божий: еще более вероятно, потому что бессмысленно; и погребенный воскрес: достоверно, потому что невозможно*⁵⁷). Теологические воззрения Тертуллиана стали неотъемлемой частью христианской философии и оказали серьезное влияние на богословские принципы Блаженного Августина (354–430 гг.). Для Августина, как и для Тертуллиана, чудо находилось за пределами разума, потому как разум не был в состоянии понять этот парадокс: как невозможное превращается в возможное. Эта мысль была им высказана в следующих словах: «Чудо противно не природе, а тому, как известна нам природа»⁵⁸. В своем духовном развитии Августин отразил важнейший этап эволюции человечества: переход от эпохи разума к эпохе веры.

Проблема безумия, чуда и их обоснования занимала также церковь в Древней Руси. Воплощением парадоксальности безумия, чуда и святости стал феномен юрод-

⁵⁷ Цит. по: Л. Шестов, *Афины и Иерусалим*, Москва 2007, с. 138–139.

⁵⁸ Августин, *О граде божием*, ч. 6, Киев 1906, с. 266 [Электронный ресурс] [<http://filosof.historic.ru/books/item/>] (дата обращения: 14.01.2014).

ства. Юродство было одной из наиболее парадоксальных и вместе с тем типичных для русской средневековой культуры форм антиповедения. В юродстве выразилось бескомпромиссное стремление русской души к Абсолюту, оно синтезировало в себе самые сокровенные стремления русского человека. Для речи юрода характерны бессмысленные бормотания, выкрики, вопли, глоссолалии, парадоксальные фразы. Как язык священный, отмеченный принадлежностью Святому Духу. Наряду с этим, «юродство, принадлежит миру антиповедения, поведения с отчетливо выраженными чертами гротеска. Но считать его принадлежащим собственно антимиру, миру смеховой культуры нельзя, его антимир специфический, порожденный не «анти», а сверхрелигиозностью, сверхнормативностью»⁵⁹. Иными словами, назначение священного безумия, парадокса, как и юродского поведения, – дестабилизация, нарушение нормы, приводящее к разрушению устойчивого смысла, что и определяет принадлежность данного феномена к сфере антиповедения и, в конечном итоге, к абсурду⁶⁰.

Серен Кьеркегор (1813–1855) выводит теорию абсурда в главном труде «Страх и трепет». Датский философ приводит библейский сюжет жертвоприношения отцом Богу своего сына, доказывая на этом примере абсурдность человеческого существования. Героем книги является ветхозаветный Авраам, от которого Бог потребовал принести в жертву любимого сына, основным же предметом его исследования – рождение религиозной веры. Авраам становится «отцом веры» в трактовке Кьеркегора, поскольку не только отрекается от себя (как «рыцарь самоотречения»), но и одновременно сохраняет полную уверенность в обретении Исаака «силой абсурда» в этой

⁵⁹ С. Юрков, *Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.)*, Санкт-Петербург 2003, с. 52-69.

⁶⁰ Там же, с. 69.

жизни. Так Кьеркегор приходит к последнему, абсурдному «парадоксу» веры, не поддающемуся словесному выражению, чуждающемуся рациональных толкований, — парадоксу, связывающему Бога и человека вечным, глубоко внутренним субъективным отношением.

Следующим значительным шагом в переосмыслении абсурда стала философия немецкого мыслителя Фридриха Ницше (1844–1900). Абсурд в его творчестве предстает как результат утраты жизненных ценностей и ориентиров. Глубокие рассуждения о сущности мироздания приводят философа к заключению о том, что «Бог убит! Бог мертв! И мы его убийцы!». Ницше полагает, что «не только разум тысячелетий — также безумие (...) прорывается в нас. (...) Еще боремся мы шаг за шагом с исполином случаем, и над всем человечеством царил до сих пор еще бессмыслица, бессмыслица»⁶¹ и пришло время, чтобы люди вновь установили ценность вещей. Абсурд у немецкого философа — это не литературная форма, а характеристика онтологической ситуации. Абсурд приобретает черты случайной, непоследовательной, ничем неограниченной, лишенной всякой цели, а потому вызывающей ужас, действительностью, для которой характерны непредсказуемость и иррационализм. Абсурд становится действительностью, необратимо лишенной гармонии и обладающей внутренним противоречием, поэтому не поддающейся осмыслению⁶².

Идея абсурдности мира и пребывания в нем продолжала развиваться в различных теориях XX столетия. Катастрофы, обрушившиеся на человечество в XX веке, дают основания называть его веком философии абсурда. Таким образом, абсурд существования и попытки возрождения онтологии стали главными проблемами философии экзи-

⁶¹ Ф. Ницше, *Так говорил Заратустра*, Москва 2012, с. 40.

⁶² J. Krakowiak, *Absurd. Pytanie o sens ludzkiej egzystencji*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2010, с. 13.

стенциализма. Истоки экзистенциализма восходят к учению С. Кьеркегора. Им было введено понятие экзистенции как осознание внутреннего бытия человека в мире. Философы – экзистенциалисты (Л. Шестов, К. Ясперс, М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр, А. Камю) указывают на метафизический абсурд как характеристику человеческого существования в состоянии утраты смысла, связанной с отчуждением личности не только от общества, от истории, но и от себя самой, от своих общественных определений и функций⁶³. Экзистенциалисты выступили с резкой критикой интеллектуализма как традиционной рационалистической философии и науки. Для них диалектическая философия «властелина дум в Европе», Гегеля – только «теоретическое построение, очень интересное и занимательное»⁶⁴. В связи с этим философию экзистенциализма чаще всего относят к иррациональным движениям. Только в редких случаях иррациональность экзистенциализма ставится под сомнение. С. Булгаков, к примеру, полагает, что «Философия Абсурда ищет преодолеть «спекулятивную» мысль, упразднить разум, перейдя в новое ее измерение, явить некую «заумную», «экзистенциальную» философию. На самом же деле она представляет собой чистейший рационализм, только с отрицательным коэффициентом, с минусом»⁶⁵.

Русский философ Лев Шестов (1866–1938) развивает мысль Кьеркегора. Также как и датский мыслитель, он полагает, что если греческая философия начиналась с «удивления», то экзистенциальная философия начинается с отчаяния. Л. Шестов переносит проблему абсурда из

⁶³ О. Буренина, *Символистский абсурд и его традиция в русской литературе первой половины XX века*, указ. соч., с. 25.

⁶⁴ Л. Шестов, *Кьеркегор и экзистенциальная философия*, [в:] его же, *Апофеоз беспочвенности*, Москва 2000, с. 45–46.

⁶⁵ С. Булгаков, *Некоторые черты религиозного мировоззрения Л. И. Шестова*, [в:] его же, *Сочинения в двух томах*, Т. 1, изд. «Наука», Москва 1993, с. 535.

логико-гносеологической плоскости в плоскость онтологии. Вера у Шестова неотделима от отчаяния, и только в акте безрассудной, абсурдной борьбы человек способен прорваться к истине. «Вера начинается тогда, – утверждает Шестов, – когда по всем очевидностям всякие возможности кончены, когда опыт и разумение наше без колебаний свидетельствуют, что для человека нет и не может быть никаких надежд»⁶⁶. Онтология абсурда у Л. Шестова основывается на том, что разум создает неприемлемую картину мира: одновременно и ложную, и безнравственную.

Шестов был активным участником европейского философского процесса 1920–1930-х годов: дружеские отношения связывали его с Э. Гуссерлем, А. Мальро, Л. Леви-Брюлем, А. Жидом, М. Бубером, К. Бартом, Т. Манном и др. А. Камю в своей книге *Миф о Сизифе* (1942), характеризуя экзистенциальный тип философствования, обращается к творчеству Л. Шестова. Именно Шестов в начале XX в. открывает абсурд заново, обнаруживая его универсальный характер. Абсурд становится для Л. Шестова одним из основополагающих понятий не только в логических и философских рассуждениях: на примере анализа творчества А. Чехова философ доказывает, что категория абсурда применима также и к художественной литературе.

Карл Ясперс (1883–1969) вторжение абсурда в жизнь человека описывает следующим образом: «Мировую историю можно воспринимать как хаотическое скопление случайных событий – как беспорядочное нагромождение, как водоворот пучины. Он все усиливается, одно завихрение переходит в другое, одно бедствие сменяется другим; мелькают на мгновение просветы счастья, острова, которые поток временно пощадил, но вскоре и они скрыва-

⁶⁶ Л. Шестов, Николай Бердяев (*Гнозис и экзистенциальная философия*), [Электронный ресурс] [[http:// www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest06.htm](http://www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest06.htm)] (дата обращения: 16.01.2014).

ются под водой. В общем, все это вполне в духе картины, данной Максом Вебером: мировая история подобна пути, который сатана вымостил уничтоженными ценностями»⁶⁷. Иррациональность хода истории, ее стихийность, хаотичность, лишенная смысла и, следовательно, неподвластность разуму определяет новую действительность, в которой абсурд становится центральной категорией.

Для Жана Поля Сартра (1905–1980) главными проблемами философии становятся понятие свободы и поиск разумных оснований в хаосе абсурда. Герой Сартра, Антуан Рокантен, в одном из пассажей *Тошноты* заключает: «Сейчас под моим пером рождается слово Абсурдность совсем недавно в парке я его не нашел, но я его и не искал, оно мне было ник чему: я думал без слов о вещах, вместе с вещами. Абсурдность – это была не мысль, родившаяся в моей голове, не звук голоса, а вот эта длинная мертвая змея у моих ног, деревянная змея. Змея или звериный коготь, корень или коготь грифа – не все ли равно. (...) в самом деле, все, что я смог уяснить потом, сводится к этой основополагающей абсурдности. (...) Но перед этой бугристой лапой неведение, как и знание, было равно бессмысленно: мир объяснений и разумных доводов и мир существования – два разных мира»⁶⁸. Сартр констатирует отчуждение человека от мира, в котором «даже глубокий, тайный бред природы не был в состоянии его объяснить»⁶⁹. Убежденность героев Сартра в абсурдности окружающего мира сопровождается неумолимым чувством скуки и отвращения. Подобные ощущения и приемы их воплощения можно найти у А. Введенского. Так, например, его герои в «час кончины скукой поглощены» или простирают «руки к скучной скуке»⁷⁰. В *Куприянове и*

⁶⁷ К. Ясперс, *Смысл и назначение истории*, Москва 1991, с. 273.

⁶⁸ Ж.-П. Сартр, *Тошнота*, Санкт-Петербург 2006, с. 162.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ А. Введенский, *Стихи из цикла «Дивертисмент»*, [в:] его же, указ. соч., с. 29.

Наташе чувство отвращения, тошноты и скуки на протяжении всего произведения непрерывно высказываются героями.

Автором одних из самых радикальных манифестаций утраты смысла и господства абсурда стал французский писатель и философ Альбер Камю (1913–1960). В эссе об абсурде *Миф о Сизифе* Камю утверждает: «Есть лишь одна по-настоящему серьезная философская проблема – проблема самоубийства. Решить, стоит или не стоит жизнь того, чтобы ее прожить, – значит ответить на фундаментальный вопрос философии»⁷¹. Проблема смысла жизни становится главной проблемой экзистенциальной философии французского писателя. Камю приводит два доказательства безосновательности, абсурдности жизни: соприкосновение со смертью, которая обесценивает жизнь и соприкосновение с окружающим миром, природой, которые обнаруживают несостоятельность человеческого разума и остаются непостижимыми.

В настоящее время категория абсурда продолжает разрабатываться в философии постструктурализма – деконструктивизме. Впервые этот термин использовал М. Хайдеггер, в 1964 году «деконструкцию» как новое понятие применил Ж. Лакан (1901–1981), а теоретически обосновал Ж. Деррида (1930–2004).

Согласно определению Ольги Вайнштейн, деконструктивизм – это «стиль критического мышления, направленный на поиск противоречий и предрассудков через разбор формальных элементов»⁷². Для этого разрывается связь «означающее – означаемое» и знак превращается в *simulacrum*. Симулякры лишаются референциальности и больше не относятся реальным денотатам, а актуализи-

⁷¹ А. Камю, *Миф о Сизифе. Эссе об абсурде*, [в:] *Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство*, Политиздат, Москва 1990, с. 24.

⁷² О. Вайнштейн, *Деррида и Платон: деконструкция Логоса*, «Аgora Mundi, Мировое дерево», вып. 1, 1992, с. 53.

руют в себе новые значения, скрытые в тексте. Таким образом рождается бесконечная языковая игра и бесконечное множество вариантов прочтения, то есть в поиске истины сознание парадоксально стремится к абсурду. С другой стороны, деконструктивизм утверждает множественность истины, что придает абсурду серьезный гносеологический потенциал.

В XX веке в логике абсурд рассматривается как проявление парадокса, тавтологии или противоречия. В рамках аналитической философии был предложен целый ряд трактовок соотношения бессмыслицы, логики, языка и реальности. Философы, принадлежащие к аналитической школе, задаются вопросом, может ли абсурд иметь положительное значение. Например, британский логик и математик Бертран Рассел (1872–1970) начинал со строго математической бессмыслицы, – открытый им парадокс Рассела (парадокс теории множеств), а пришел к совершенно новому пониманию бессмыслицы как коммуникативной неудачи.

Австрийский логик Людвиг Витгенштейн (1889–1951) определил границу между формализованным разумом и абсурдом. В этом состоял весь философский пафос *Логико – философского трактата* – провести границу мысли в языке, – границу, за которой лежит чуждая мысли сфера бессмыслицы. Однако, предложения, заключающие абсурд, тавтологию и противоречие, т.е. предложения нарушающие смысл, не являются, по Витгенштейну, бессмысленными, потому что они принадлежат символическому языку, подобно тому как 0 принадлежит символическому арифметике⁷³. Он считал, что там, где правит чистая рациональность, нет места жизни, а там, где властвуют законы повседневности, идеальная точность оказывается ненужной. Этот конфликт между идеальной однозначностью логики

⁷³ Л. Витгенштейн, *Логико-философский трактат*, [в:] его же, *Философские работы: в 2-х тт.*, изд. «Гнозис», Москва 1994.

и многообразием жизненных смыслов Витгенштейн решает путем установления пределов господству рационального, а также введением в проблемное поле *Философских исследований* феномена игры. В этой работе основным приемом Витгенштейна является вскрытие внутренней абсурдности логически безупречного хода мысли; иными словами, рациональность, доведенная до предела, граничит с абсурдом. В соответствии с преобладанием смысла или абсурда – в своих работах Витгенштейн не использует слово «абсурд» – он говорит о «возрастании» и «увядании», «увядании» мира как целого.

Французский философ – постструктуралист Жиль Делёз (1925–1995) в своем главном философском труде *Логика смысла* исследует проблему абсурда и вечного становления. Предметом анализа становится чистое событие, понимаемое как мир бесконечного становления. Ж. Делёз разрушает классическую логику бытия, предлагая принцип постоянного изменения. Философ постулирует механизм смыслопорождения из «отсутствия смысла»: «Ибо для философии абсурда нонсенс есть то, что просто противоположно смыслу. Так что абсурд всегда определяется отсутствием смысла, некой нехваткой (этого недостаточно...). Напротив, с точки зрения структуры смысла всегда слишком много: это избыток, производимый и вновь производимый нонсенсом как недостатком самого себя»⁷⁴. Ж. Делёз предлагает новое соотношение абсурда и смысла, а его основной идеей является своеобразная конструкция, согласно которой смысл рождается из абсурда. Подобная модель напоминает Сизифов труд, который стал символом вечного преодоления завершенности и стремления к недостижимой цели.

Французский структуралист Ролан Барт (1915–1980) приходит к понятию абсурда и определяет его как альтернативный смысл. По мнению Барта, абсурд выступает

⁷⁴ Ж. Делёз, *Логика смысла*, Москва 1998, с. 103.

всегда как «противосмысл», отсылающий к «смыслу», точно так же как существование смысла определяется существованием его противоположности.

А. И. Введенский, наряду с критиками структуралистского подхода, правда в несколько ином регистре, крайне остро чувствовал современные проблемы и своим творчеством задавал вопрос – является ли системность истинным качеством действительности или системность является всего лишь продуктом рационального рассуждения, упрощающего восприятие окружающего мира.

В произведениях Александра Введенского и других представителей русской поэтики абсурда XX века – Даниила Хармса, Николая Олейникова – содержание часто сводится к явному или скрытому нарушению основных законов логики. Введенский в письме Хармсу «P.S.Ч», написанное предположительно в кон. 1926 – нач. 1927 года, свой ответ начинает с погрешности, искажая фамилию, а ближе к концу своего ответа начинает нарушать все возможные законы логики, превращая его в сущую абракадабру:

<Ленинград, кон.1926 – нач. 1927>

P. S. Ч.

Чинарь Даниилка Хаарс,

Сегодня пополудни я в бессознательном состоянии написал тебе письмо, и чураюсь я этого, ибо я писем терпеть писать не могу. И, потому пишу ответ сразу к 4 дядькам свешивающимся в данном году с потолка. Пишу им просто речь.

Дядя Ястреб, дядя Клен, Фева и Лукинос, купайтесь! $4 \times 7 = 28$.

е левэ се ту левэ.

[ПСС, с. 431]

Кроме того, стоит обратить внимание, что одним из самых распространенных приемов «логического» абсурда

или поэтической бессмыслицы, в произведениях Введенского можно назвать *reductio ad absurdum*, иными словами, приведение к нелепости, о котором было сказано выше.

1.3. Литература и художественный абсурд

Вопрос абсурда из философии проник в литературу и, шире – в пространство других гуманитарных наук. Л. Шестов, А. Камю и Ж.-П. Сартр доказали своим творчеством, что абсурд приложим не только к философии, но и к литературе. Благодаря усилиям перечисленных авторов был запущен процесс осмысления междискурсивной сущности этого феномена.

В настоящее время наблюдается особый интерес к теме абсурда. Безусловно, этот факт обусловлен рядом факторов. К примеру, научные открытия повлекли за собой создание новых теорий, значимых не только для науки, но и для культуры в целом. Неевклидова геометрия Лобачевского, теория относительности Эйнштейна, теория струн и пр., убедительно доказали, что окружающий нас мир не всегда укладывается в строгие рамки науки и привычные схемы, более того, в течение долгого времени они могут казаться и вовсе абсурдными. Ответом на эпохальные вызовы стало новое абсурдистское искусство.

Наибольший интерес к исследованию категории художественного абсурда до настоящего времени проявляет литературоведение. Данный факт объясняется значимостью литературы, как сложной формы отражения действительности, для формирования личности, передачи накопленного опыта и развития общества. Литература на протяжении столетий заключала в себе самые актуальные тенденции развития культуры. Абсурд в текстах художественных произведений играл роль показателя назревающих изменений и кризисности сознания эпохи.

Начало исследованиям художественного абсурда в литературоведении было положено литературоведом Б. Эйхенбаумом. В 1918 году в статье *Как сделана «Шинель» Гоголя*⁷⁵ литературовед обратил внимание на наличие элементов абсурдистской эстетики в творчестве автора *Мертвых душ*. Б. Эйхенбаум отмечал особую роль каламбуров, построенных либо на звуковом сходстве, либо на скрытом абсурде. По мнению литературоведа, Гоголь использовал прием незаметного доведения каламбура до абсурда. Роли абсурда в творчестве Н. Гоголя была посвящена также лекция В. Набокова⁷⁶. Набоков провел художественный анализ абсурда в художественной системе автора *Ревизора* и в своем исследовании пришел к тому, что «абсурд был любимой музой Гоголя». Более того, Набоков утверждает, что «у абсурдного столько же оттенков и степеней, сколько у трагического и, – заключает писатель, – у Гоголя оно граничит с трагическим»⁷⁷. На протяжении всей своей жизни В. Набокова – как писателя и как исследователя – интересовала проблема воплощения иррационального в художественной литературе. В цикле лекций, посвященных иностранной литературе, была отведена специальная лекция, в которой подробно анализируется значение абсурда в словесном творчестве⁷⁸.

Категория абсурда тесно связана с понятием «остранения», введенным литературоведом Виктором Шкловским. Согласно Шкловскому, сущностью приема остранения является не приближение значения к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание

⁷⁵ Б. Эйхенбаум, *Как сделана «Шинель» Гоголя*, [в:] *О прозе*, сб. статей под ред. И. Ямпольского, Ленинград 1969, с. 306-326.

⁷⁶ В. Набоков, *Николай Гоголь*, [в:] его же, *Лекции по русской литературе*, Независимая газета, Москва 1999, с. 93.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ В. Набоков, *Искусство литературы и здравый смысл*, [в:] его же, *Лекции по зарубежной литературе*, Независимая газета, Москва 1998, с. 465-478.

«видения» его, а не «узнавания»⁷⁹. Остранение было объявлено универсальным условием любого художественного творчества. Одно из наиболее емких и четких определений термина «остранение» принадлежит О. Палеховой, согласно которому «остранение означает устранение автоматизма восприятия художественного текста за счет неординарности модели определенным образом отраженной реальности в контексте доступных нормативных приемов произведения»⁸⁰. В XX веке остранение входит на более высокий уровень обобщения и начинает относиться к пародийному снижению эстетических канонов. Остранение сюжетов и образов происходит посредством иронического цитирования либо стилизации. Более радикальное применение данного художественного принципа приводит к алогичному, абсурдному образу действительности, в которой искусство выражает утрату смысла и веру в будущее. И тогда абсурд внутри культуры обретает функцию остранения и приводит к переосмыслению автоматизированных традиций, преодолевая схематическое восприятие действительности.

Другим важным литературным приемом, связанным непосредственно с художественным абсурдом, была заумь или заумный язык. Данное понятие восходит к поэтическим практикам Хлебникова и Крученых. Заумь — дословно — это то, что находится «за умом», в этом слове заключена идея противопоставления рационального сверхрациональному и человеческого божественному. Магические заклинания, фольклорные заговоры и детские считалки неоднократно рассматривались исследователями в качестве заумных текстов. Манифестации сущности данного явления в статьях и декларациях А. Крученых (к

⁷⁹ В. Шкловский, *Искусство как приём*, [в:] его же, *О теории прозы*, Москва 1983, с. 9-25.

⁸⁰ О. Палехова, *Остранение*, [в:] *Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века*, под ред. В. Бычкова, РОС-СПЭН, Москва 2003, с. 331-332.

примеру, в *Декларации слова как такового*) практически сделали заумь предметом собственно филологического осмысления. В. Шкловский в своей статье *О поэзии и заумном языке* (1916) показал, что многочисленные случаи спонтанного или полусознательного возникновения зауми можно найти и в литературных произведениях. Более того, как определенный художественный прием и литературный стиль заумь была впервые осознана русскими футуристами. В 1913 году А. Крученых выпустил книгу *Помада* и первым стихом этой книги *Дыр булл щыл* провозгласил рождение собственного языка⁸¹. Несколько позднее позиция В. Шкловского была развита Р. Якобсоном. Рассматриваемая Якобсоном вторая линия зауми, – заумь Хлебникова, навела литературоведа на мысль о том, что заумь автора *Зангези* «есть не что иное, как высказывание с установкой на выражение», или «язык в его эстетической функции»⁸². По словам Б. Бухштаба, Хлебниковым была создана «философия «заумного языка»», а заумь как художественный прием была всего лишь частью предложенной философской системы⁸³. Заумь стала одной из определяющих черт русского, а затем и мирового авангарда, открыв дорогу таким литературным феноменам, как абсурдизм, поток сознания или автоматическое письмо. В искусстве заумь отразилась в виде беспредметных форм и композиционных коллажей. Подлинный рассвет заумного творчества относится к периоду 1917–1920 гг.: в Тифлисе «синдикат футуристов» реорганизуется в «Компанию 41°», самое леворадикальное объединение, деятельность которого определялась творчеством А. Крученых, И. Зданевича и И. Терентьева, с которыми впоследствии Вве-

⁸¹ G. Janecek, *The Transrational Poetry of Russian Futurism*, San Diego State University Press, San Diego 1996, p. 2.

⁸² Р. Якобсон, *Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову*, [в:] его же, *Работы по поэтике*, Москва 1987, с. 313.

⁸³ Б. Бухштаб, *Философия «заумного языка» Хлебникова*, «Новое Литературное Обозрение», № 89, 2008, с. 55-56.

денский поддерживал тесные личные и творческие отношения.

Исследователь Дж. Янечек предложил выделять четыре основных принципа создания заумных текстов: фонематическую, морфологическую, синтаксическую и супрасинтаксическую заумь⁸⁴. Для первой характерны ситуации, когда буквы представлены в комбинациях, не образующих опознаваемые слова (знаменитое «Дыр буллыцл»); в морфологической зауми используются узнаваемые морфологические компоненты (корни, суффиксы, префиксы) в новых комбинациях (*Заклятие смехом* В. Хлебникова); синтаксическая заумь появляется при условии, если каждое слово в абзаце по отдельности представляют собой стандартные слова из словаря в стандартной форме, но между этими словами устанавливаются грамматически неверные отношения, возникающие в результате сдвига или нарушения («Восстань праматерь чугуна» А. Крученых); наконец, супрасинтаксическая заумь рождается в ситуации, когда все слова в тексте представляют собой стандартный набор и состоят в грамматически верной связи, но значение слов и совокупность отношений между ними не образуют внятный смысл («С окосевших небес выпало колесо», Крученых). Кроме всего, А. Крученых разграничивал «смысловой сдвиг», под которым понимал двусмысленность, каламбур, параллельный смысл и «сюжетный сдвиг». Важнейшими особенностями зауми как художественного приема предстает принципиальная неопределенность, размытость смысла, постоянное колебание между осмысленностью и бессмыслицей, умом и безумием.

Благодаря подобным художественным практикам абсурд начал проникать не только в язык, содержание и образность художественных текстов, но и в структуру про-

⁸⁴ G. Janeczek, *A Zaum' Classification*, «Canadian – American Slavic Studies», vol. 20, No. 1-2, 1986, p. 40.

изведения. Художественный абсурд со временем начинает затрагивать жанровую, композиционную и сюжетную системы литературы и искусства. Жанровый абсурд разрушает классическую жанровую модель. Композиционный абсурд перераспределяет расположение и соотношенность отдельных компонентов формы произведения. Тем самым абсурдный принцип организации произведения может нарушать логическую последовательность завязки, кульминации и развязки либо вовсе опустить один или несколько элементов данной структуры. Абсурд сюжета разрушает исторически сложившиеся и повторяющиеся сюжетные схемы либо создавать новые, руководствуясь принципом сдвига.

В 1920-х годах теоретический дискурс об абсурде существенно расширяется благодаря исследованиям Ю. Тынянова. Литературовед актуализирует в своих рассуждениях жанр «пародии» и заново формулирует основные его функции. В статье *О пародии* ученый высказал следующую мысль: «Эволюция литературы (...) совершается не только путем изобретения новых форм, но и, главным образом, путем применения старых форм в новой функции»⁸⁵, что и является пародированием, изменением значения, трансформацией «старого». Данная установка по отношению к сложившимся канонам во многом соответствует современной стратегии абсурдизации, как способ преодоления состояния завершенности значений и выход к новым художественным решениям.

В контексте заявленной в заглавии проблематики важное место в истории исследования феномена абсурда занимает один из самых распространенных видов образности, берущий начало еще в фольклоре, – гротеск. Многообразие гротесковых форм обуславливает различное понимание данного понятия в литературоведении. Гротеск

⁸⁵ Ю. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, изд. «Наука», Москва 1977, с. 293.

является прародителем абсурдной эстетики. Согласно М. Бахтину, глубинные традиции абсурда восходят к карнавальной культуре средневековья и гротескового реализма, переродившись из функционального приема в способ осмысления современной действительности. Гиперболизация, алогизм, гротеск использовались для описания реальных жизни, для выявления сущностных характеристик персонажей, их окружения и исторического времени, для выявления комического в самой действительности. Ориентация творчества Введенского на гротескную образность берет свое начало в романтическом гротеске. Романтический гротеск был «реакцией на те элементы классицизма и Просвещения, – пишет Бахтин, – которые порождали ограниченность и одностороннюю серьезность этих течений: на узкий рассудочный рационализм, на государственную и формально – логическую авторитарность, на стремление к готовности, завершенности и однозначности, на дидактизм и утилитаризм просветителей, на наивный или казенный оптимизм...»⁸⁶. Романтический гротеск в отличие от гротеска средневековья и Ренессанса стал выражением ужаса и чуждости человека миру. Все, что прежде было привычным, обыденным, общепризнанным оказывается бессмысленным, сомнительным и чуждым человеку. Обычное и нестрашное вдруг становится воплощением ужаса, а смех утрачивает свой веселый и радостный тон. В романтическом гротеске безумие как форма противостояния и пародия на официальную культуру приобретает мрачный трагический оттенок собственного одиночества. «В романтическом гротеске на первый план выдвигается кричащий диссонанс, выражающий трагическую несовместимость идеала и действительности, омертвление, автоматизацию жизни, искажение ее сущ-

⁸⁶ М. Бахтин, указ. соч., с. 45.

ностных черт»⁸⁷, — отмечает исследователь. Наступление XX века усиливает позиции гротеска в литературе. Зарождающийся модернистский гротеск наследует многие черты романтического. Главное же отличие заключалось в том, что модернисты не удовлетворились только эстетическим толкованием гротеска и попытались его онтологизировать. Однако, появление абсурда как самодовлеющего художественного явления привело к тому, что «гротеск» и «абсурд» стали отождествляться⁸⁸. Становление эстетики экзистенциализма создало новую ценностную иерархию, в которой страх и гротеск были подчинены абсурду, а абсурд стал выражением экзистенциального сознания. Исследовательница М. Тлостанова считает, что «абсурд почти всегда выражается посредством гротеска, и гротеск практически немыслим без абсурдного элемента»⁸⁹. Исследовательница также полагает, что усиление интереса к гротеску в XX веке связано с релятивизацией онтологического и этического начал, что в эстетической сфере приводит к снятию противопоставления игры и реальности, «мира недолжного и истинного»⁹⁰ свойственного для гротеска. Окончательное исчезновение границы между действительностью и игрой знаменует новую эпоху — постмодернизм.

История развития феномена абсурда как художественного приема показывает, что данная творческая установка становится одной из отличительных черт литературы постмодернизма. По словам исследовательницы, породившие постмодерн веяния «отразили изменения в

⁸⁷ М. Липовецкий, *«Нет, ребята, все не так»*, [в:] его же, *Гротеск в русской литературе 1960-80-х гг.* Екатеринбург 2001, с. 3.

⁸⁸ М. Марусенков, *Абсурдопедия русской жизни Владимира Сорокина*, изд. Алетейя, Санкт-Петербург 2012, с. 144.

⁸⁹ М. Тлостанова, *Гротеск в литературах Запада XX века*, [в] *Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века*, Москва 2002, с. 413.

⁹⁰ Там же, с. 410.

сознании и коллективном бессознательном человечества, разочарованного результатами реализации господствовавших в XX веке мировых идей и проектов «законодательного разума», подошедшего к грани самоуничтожения»⁹¹. Становление постмодерна соотносится с развитием философии постструктурализма и революционных научных открытий в области математики и естественных наук. Происходит окончательное разрушение прежней картины мира, новое мироздание предстает как многократно усложненное образование, в котором утверждается множественность истин об одном и том же объекте. Такое мироощущение также было предвосхищено А. Введенским, который в строках «Мне страшно что я при взгляде / на две одинаковые вещи / не замечаю что они различны»⁹².

Важной предпосылкой теоретических дебатов об абсурде стала книга М. Эслина *Театр абсурда*⁹³, опубликованная в 1961 году. Среди ученых преобладает мнение, что именно эта книга положила начало теоретическому дискурсу об абсурде. Эслин, будучи первым теоретиком и историком абсурда, распознал связь между послевоенным миром, отраженным в работах Сартра, Камю и других философов, и театром абсурда. Об экспериментах А. Введенского, которые предвосхитили западный послевоенный театр абсурда, опередив его на десятилетие, Эслину, к сожалению, не было ничего известно, так как Я. С. Друскин, все еще надеясь на возвращение своего друга, не прикасался к архиву Введенского. Тем не менее, работа Эслина послужила толчком к серьезным дебатам по абсурду, показав, что это понятие применимо не только к философии, но и к театру, литературе, языку.

⁹¹ И. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература*, Москва 2007, с. 8.

⁹² А. Введенский, *Мне жалко, что я не зверь*, указ. соч., с. 209.

⁹³ Здесь и далее цит. по: М. Эслин, *Театр абсурда*, Балтийские сезоны, Санкт-Петербург 2010.

Автор в своем исследовании выходит далеко за пределы поставленной в заглавии задачи. Мартин Эслин предпринял попытку очертить явление, названное театром абсурда, проанализировать творчество его главных представителей, среди которых имена Э. Ионеско, С. Беккета, А. Адамова, Ж. Жене, разъяснить смысл и достоинства наиболее значительных пьес и в итоге объяснить ситуацию современного человека. Им была подробно проанализирована проблематика, связанная с формами проявления абсурда в современном мире, а также показана значимость театра абсурда как подлинного завоевания современности в сфере драмы.

Согласно М. Эслину, театр абсурда стремится выразить бессмысленность жизни, чувство метафизического страдания и невозможность рационального подхода открытым отказом от дискурсивных идей. Критик и теоретик театра абсурда указал на стремление авторов абсурдистских драм к интеграции содержания и формы, находя в этом одно из главных формальных отличий от экзистенциальной драмы. Эслин полагал, что зарождение абсурда нельзя отнести к определенной эпохе. Абсурд, по мнению критика, рождается вместе со способностью человека познавать, оценивать происходящее в окружающем мире и осмысливать свое место в нем, а авангардные движения едва ли можно всецело считать новыми, прежде не существовавшими. Истоки абсурда, помимо традиции гротеска в мировой культуре, Эслин усматривает в направлениях «новой» культуры – декаденстве, абстракционизме (формализация языка), искусстве «дада» (сознательное дробление смыслов), символизме (приемы возмещения смыслов), сюрреализме (апологетика подсознательного). Театр абсурда возвращает к старым, архаическим традициям. В некоторой степени новизна заключается в их необычном сочетании. Тем самым Эслин настаивает на том, что абсурд не есть явление, порожденное XX веком, а истоки театра абсурда он видит в средневековой драме, итальян-

ской *commedia dell'arte*, барочных пьесах, в поэтике дадаизма и сюрреализма, в творчестве таких писателей, как К. Моргенштерн, Э. Лир, Л. Кэрролл, Ф. Кафка, Дж. Джойс и др.

Следующим важным событием в изучении феномена абсурда как художественного явления в литературе стал коллоквиум, посвященный творчеству Самюэля Беккета. Коллоквиум состоялся в 1973 году в Берлине, а дискуссия касалась, прежде всего, постмодернистских приемов в прозе Беккета. Тогда известным американским литературоведом была предложена первая классификация стадий развития абсурда⁹⁴. В отличие от М. Эсслина, И. Хассан не считает абсурд понятием вневременным и заключает его в рамки конца XIX и середины XX вв. Итак, по мнению Хассана, абсурд обнаруживает себя лишь с приходом модернизма. Литературовед выделяет пять стадий развития абсурда: 1) дадаизм (Тристан Тцара) и сюрреализм (Альфред Жарри); 2) экзистенциальный или героический абсурд (Альбер Камю); 3) негероический абсурд (Самюэль Беккет); 4) абсурд – агностицизм (Аллен Роб-Грийе); 5) игровой абсурд (Ролан Барт).

Согласно парадигме, предложенной Хассаном, абсурдизм берет начало в эстетике немецкого дадаизма и французского сюрреализма. Основопологающим принципом этих движений является антиномизм. Эффект абсурдности возникает в результате столкновения противоположностей, подчиненного принципу игры антиномиями.

Героическим абсурдом названа философская концепция А. Камю, которая предполагает наличие индивида, наделенного абсурдным сознанием; личности, согласно Камю, не остается ничего кроме как поднять мятеж и бунт против бессмысленности мира. Героизм личности заклю-

⁹⁴ I. Hassan, *Joyce, Beckett, and the Postmodern Imagination*, «TriQuarterly» 34, 1975, p. 185-196.

чается в поиске смысла собственной экзистенции вопреки всему и всем.

Понятие негероического абсурда тесно связано с мироощущением, которое привело к театру абсурда. В нем нет места для бунта – человек не бросает вызов своей судьбе и бессмыслице. Человек неотвратимо погружается в состояние тоски, испытывает одиночество и страх.

Абсурд – агностицизм на первый план выдвигает смысловую неопределенность, множественность интерпретаций и недостижимость искомой истины. Данная разновидность абсурда характерна для французского антиромана («новый роман»).

Наконец, игровой абсурд разоблачает претензии языка на достоверность, истинность и однозначность. Данная разновидность абсурда вскрывает мнимую завершенность любого текста, организованного в соответствии правилами «культурного кода». В становлении игрового абсурда особую роль сыграла идея Р. Барта⁹⁵ о «смерти автора» и идеология постмодернизма. При таком подходе значение текста становится производной игры с ним, а единственное реальное значение слова устраняется.

В течение нескольких последних лет исследователями предпринимались попытки классифицировать разновидности абсурда и дать им исчерпывающие определения. Так, например, П. Пави рассматривает абсурд сквозь призму трех основных стратегий: 1) нигилистический абсурд, из которого невозможно извлечь даже минимум сведений об идейных импликациях текста и игры (Ионеско, Хильдесхаймер); 2) абсурд как структурный отражения вселенского хаоса, разрушения языка и гармонии в образе человека (Беккет, Адамов); 3) сатирический абсурд, проявляющийся, прежде всего, в формулировках и интриге, вме-

⁹⁵ Р. Барт, *Смерть автора*, [в:] его же, *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*, Москва 1994, с. 384-391.

сте с тем достаточно реалистично описывает окружающую действительность (Фриш, Грасс)⁹⁶.

Тем не менее, одной из самых убедительных представляется классификация, предложенная О. Прохвачевой⁹⁷. Абсурд определяется исследовательницей как интеллектуальное затруднение, которое снимается (преодолевается) в четырех направлениях: онтологическом (трагическом), фидеистическом, проблемном и игровом. Каждое из направлений соотнесено с определенным курсом: философский и художественный характерен для трагического, религиозный – для фидеистического, научный – для проблемного, бытовой – для игрового.

Онтологический абсурд является последствием переживания утраты смысла жизни и протеста против отчуждения от мира. Данный тип переживания широко представлен в философии экзистенциализма и художественной литературе.

Фидеистический абсурд определяется главенством веры над разумом. Вера отвергает всевозможные рассуждения, благодаря чему позволяет принять иррациональность и принципиальную непостижимость мира.

Проблемный абсурд становится камнем преткновения при решении вопроса в рамках заданной формальной теории. Данный тип абсурда становится воплощением неустранимого противоречия и используется в логико – математических рассуждениях при решении задач методом «от противного» (лат. *contradictio in contrarium*).

Наконец, игровой абсурд представляет собой «упражнение в интеллектуальной гибкости, как мягкая насмешка над привычным и скучным положением дел, над здравым смыслом»⁹⁸.

⁹⁶ П. Пави, *Словарь театра*, изд. Прогресс, Москва 1991, с. 2.

⁹⁷ О. Прохвачева, *Этноспецифические концепты*, [в:] В. Карасик, О. Прохвачева, Я. Зубкова, Э. Грабарова, *Иная ментальность*, изд. «Гнозис», Москва 2005, с. 45-47.

⁹⁸ Там же, с. 46.

В настоящее время теме абсурда посвящаются конференции, коллоквиумы, семинары, которые собирают исследователей разных направлений и дисциплин. Одним из таких событий стала международная конференция в Цюрихском университете «Абсурд и славянская культура XX века», состоявшаяся в 2001 году. Результатом конференции, связанной с феноменом абсурда, стала публикация сборника *Абсурд и вокруг*⁹⁹, ставшего впоследствии важной вехой в истории дебатов по абсурду. Данная публикация дала мощный импульс дальнейшим исследованиям абсурда в области литературы и искусства.

⁹⁹ *Абсурд и вокруг*, сб. статей, отв. ред. О. Буренина, Языки славянской культуры, Москва 2004.

ГЛАВА 2. Особенности абсурдистской картины мира Александра Введенского

Картина мира в современном научном дискурсе понимается как система образов, представлений о мире и месте человека в нем, в том числе о Вселенной, живой и неживой природе. Каждая картина мира предстает как его существенная характеристика и описание в терминах человеческих представлений, знаний и языка. Преодоление традиционной парадигмы мышления в начале XX века была неизбежной и вполне обоснованной. На авансцену вышли новые разрушительные и созидательные силы авангарда. Авангард со своим пафосом обновления коснулся практически всех сфер жизни. Последствия его влияния можно найти в политике, социальных преобразованиях, в литературе и искусстве. Разрушить, чтобы на развалинах старого мира построить новый – стало девизом того времени. Абсурд принято рассматривать в системе авангардизма, и это, совершенно справедливо. Его проникновение практически во все сферы искусства выявляет его «тотальность» в историческом пространстве и времени. Данная тенденция в значительной степени повлияла на миропонимание и творчество А. И. Введенского.

2.1. Об Александре Введенском и его творческом методе

Мы – поэты нового мироощущения и нового искусства.

Мы – творцы не только нового поэтического языка, но и создатели нового ощущения жизни и ее предметов¹⁰⁰.

В данном разделе мы ограничиваем себя изложением некоторого количества биографических сведений, которые оказали существенное влияние на формирование мироощущения А. И. Введенского и воплощение собственных художественных принципов в искусстве. Имеющиеся сведения неполны и противоречивы и до настоящего времени устанавливаются из всех возможных источников, в том числе из документов и зафиксированных устных сообщений близких и современников поэта. Остается надеяться, что это не последняя версия событий и ученым удастся восстановить утраченные фрагменты и тем самым восполнить лакуны, а их исследования прольют больше света на творческую биографию таинственного и самобытного писателя.

Родился Александр Иванович Введенский в Петербурге 23 ноября (6 декабря) 1904 года в семье интеллигентов.

Отец писателя, Иван Викторович, был сыном священника, закончил юридический факультет Киевского университета и к Февральской революции дослужился до статского советника. В 1903 году отец поэта женился на дочери генерал-лейтенанта Евгении Ивановне Поволоцкой. Она получила медицинское образование и впоследствии стала известным врачом-гинекологом. В семье было четверо детей – любимец отца Владимир, ставший адвока-

¹⁰⁰ Декларация ОБЭРИУ, [в:] Д. Хармс, *Полет в небеса*, Санкт-Петербург 2004, с. 323.

том, и сестры – Евлалия и Евгения – обе умершие от туберкулеза, одна в детстве, другая – взрослой, в конце второй мировой войны. Семья жила на Съезжинской улице Петербургской стороны, что наложило определенный отпечаток на будущее творчество Введенского.

Сначала обоих братьев определили в кадетский корпус, затем усилиями матери сыновья были переведены в школу им. Л. Д. Лентовской, которую Введенский окончил в 1921 г., не сдав экзамена по русской литературе. В этой же школе учились старшие на год и два Л. С. Липавский и Я. С. Друскин, впоследствии ставшие вместе с Хармсом и Олейниковым вернейшими друзьями. Преподавателем литературы в гимназии был выдающийся педагог, университетский товарищ Б. Эйхенбаума, Л. Георг¹⁰¹. Известно, что он интересовался фольклором, в том числе заговорами, нескладницами, культивировал в своем преподавании «смеховую» традицию и поощрял ранние поэтические опыты своих учеников, в том числе и Введенского. Кроме того, в школе часто устраивались самодеятельные спектакли (среди прочего, Георг осуществил постановку гоголевского *Ревизора*, где Введенский играл роль Хлестакова, а позднее *Майскую ночь, или Утопленницу*).

В то время любимым поэтом молодого писателя был А. Блок. «Интерес к Блоку оказался общим для двух друзей-авангардистов – Хармса и Введенского: если Хармсу любовь к Блоку прививала Коллюбакина, то Введенскому – его учитель по школе им. Лентовской Леонид Владимирович Георг»¹⁰². Еще одним подтверждением того, что в гимназии поощрялась творческая инициатива, является

¹⁰¹ Это о нем Я. Друскин в своих воспоминаниях говорил: «Из всех наших учителей, школьных и университетских, наибольшее влияние на Введенского, Липавского и меня оказал наш школьный преподаватель русского языка и литературы» (Я. Друскин, «*Чинари*», [в:] А. Введенский, *Всё*, изд. ОГИ, Москва 2010, с. 348).

¹⁰² А. Кобринский, *Даниил Хармс*, изд. «Молодая гвардия», Москва 2009, с. 10.

датированное 1920 годом стихотворение *И я в моем теплом теле...*¹⁰³, в котором ничто, кроме мотива времени из его зрелого творчества, еще не предвещает появление «звезды бессмыслицы», а также стихотворение коллективного авторства *Мы с тобой по аллеям гуляем...*¹⁰⁴.

В своем очерке *Чинари*¹⁰⁵ Друскин говорит о первом творческом союзе трех юных поэтов – А. Введенского, Л. Липавского и В. Алексеева. «Близки им были символлисты, особенно Блок» – пишет Друскин. К футуризму Введенский относился скорее иронически. Весной 1918 года Введенский, Алексеев и Липавский написали шарж на футуристов – «сочувственную пародию» *Бык Будды*. Однако уже в 1924 году, заполняя анкету при вступлении в Союз поэтов, Введенский причисляет себя к футуристам. Но прежде, чем это сделать, он в 1921 году вместе с Липавским решил отправить свои стихи А. А. Блоку. Прилагаемое письмо было написано рукой Введенского. В письме в качестве обратного адреса был указан его адрес. Блоку интереснее показались стихи Алексеева, Введенскому же не понравился отзыв автора «Балаганчика» о его стихах и, в ответ на замечания Блока, он сочинил дерзкий экспромт:

Не кому какое дело
Смел ли он поцеловать,
Лишь бы тумбу не задело,
А на встречных наплевать¹⁰⁶.

¹⁰³ А. Введенский, *«И я в моем теплом теле»*, [в:] его же, указ. соч., с. 27.

¹⁰⁴ А. Введенский, *Коллективные сочинения и сочинения «на случай»*, [в:] Приложение V [в:] его же, *Полное собрание произведений в двух томах*, Т. 2, изд. «Гилея», Москва 1993, с. 125.

¹⁰⁵ Я. Друскин, *«Чинари»*, [в:] А. Введенский, *Всё*, указ. соч., с. 347.

¹⁰⁶ В. Сажин, *Краткая история «чинарей»*, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», *«Чинари» в текстах, документах и исследованиях в 2-х тт.*, Москва 2000, с. 18.

В 1923 году связи с футуризмом имя Введенского впервые упоминается в журнале «Жизнь искусства». Автор Г. Крыжицкий в статье *Футуризм* называет творчество Введенского неким таинственным футуризмом будущего, противопоставляя его принципы философии «классического русского футуризма» Хлебникова, Крученых, братьев Бурлюков и Маяковского.

По окончании школы Александр Введенский поступает в Петроградский университет – сначала на юридический факультет, а затем, вслед за Т. А. Мейер (впоследствии Липавской¹⁰⁷), в которую был влюблен и на которой спустя некоторое время женился, на китайское отделение Восточного факультета¹⁰⁸. Вскоре за отказ «помогать сведениями» ГПУ Т. Мейер была «вычищена» из университета, вслед за ней ушел и Введенский. После ухода из университета круг общения поэта в мире искусства стремительно расширяется. Он часто бывает у Н. Клюева, знакомится с Кузминым, который высоко ценил творчество автора *Ответа богов* и неоднократно упоминал в своих дневниках, с П. Филоновым и его учениками, а также, а может и прежде всего, Введенский знакомится с режиссером и драматургом Игорем Терентьевым, руководившим в то время отделом фонологии при Государственном институте художественной культуры (ГИНХУК, 1923–1926). Введенский становится одним из немногочисленных учеников Терентьева. От этого непродолжительного периода сотрудничества сохранилось всего одиннадцать стихотворений Введенского. Девять из них

¹⁰⁷ Тамара Мейер (1903–1982) гражданская жена А. Введенского, с 1931 г. – жена Л. Липавского. После смерти своих мужей вместе с Я. Друскиным составила картотеку *Словаря языка Введенского*, а также написала комментарии к некоторым его произведениям.

¹⁰⁸ М. Мейлах, «Дверь в поэзию открыта», [в:] А. Введенский, *Полное собрание произведений в 2-х тт.*, указ. соч., с. 12.

было предназначено для вступления в союз поэтов¹⁰⁹, еще два – *Париша на отмели* и *ПоЛоТЕрам Или ОНАНистАм* были написаны при использовании приемов заумного футуризма: словосплеты, графическое выделение слов и их фрагментов, принцип разрушения, смещения, наобумное заикание, неологизмы, повторения, национальный акцент и прочие. О прямом влиянии в случае автора *Париши на отмели* говорить сложно, но благодаря И. Терентьеву Введенскому стали известны основополагающие принципы группы «41°», а также освоена защита вздора как поэтическая установка («Остается превосходный вздор, который несем как знамена»¹¹⁰).

В 1925 году в квартире поэта-заумника Е. Вигилиянского во время поэтических чтений происходит знакомство Введенского и Друскина с Д. Хармсом. По словам Я. Друскина, он был настолько им близок, что практически в тот же час органически вписался в их объединение, куда, кроме них, также входил Л. Липавский, и домой они «возвращались уже втроем, с Хармсом»¹¹¹. Впоследствии в этот круг вступает и поэт Николай Олейников, чье творчество во многом созвучно творчеству Введенского, и Н. Заболоцкий, с которым иногда возникали серьезные теоретические расхождения. Тем не менее, с самого начала знакомства вплоть до отъезда в Харьков Введенский был наиболее близок именно с Хармсом.

С 1926 года оба поэта начинают выступать под именами чинарей, Хармс – «чинарь – взиральник», Введенский – «чинарь – авторитет бессмыслицы». Слово «чинарь» было придумано Введенским, в частности, чтобы указать на относительную независимость от заумного

¹⁰⁹ До 1967 г. эти публикации оставались, помимо произведений для детей, единственными напечатанными текстами А. И. Введенского.

¹¹⁰ И. Терентьев, *Трактат о сплошном неприличии*, [в:] его же, *Собрание сочинений*, Bologna 1988, с. 182.

¹¹¹ Я. Друскин, «Чинари», указ. соч., с. 349.

творчества А. Туфанова, хотя последний дал высокую оценку творчеству Введенского при вступлении в ЛО ВСП и именно благодаря нему Введенский стал полноправным членом Союза поэтов. Я. Друскин полагал, что слово «чинарь» происходит от слова «чин» в значении «духовный ранг»¹¹². А. Стоун-Нахимовски предположила, что значение этого слова восходит к славянскому корню «творить»¹¹³. В свою очередь Л. Липавский в *Теории слов* значение слова «чин» со ссылкой на древнерусский язык выводил от «власти» и «собрания»¹¹⁴. В. Сажин в своем исследовании¹¹⁵ учел также неологизм В. Хлебникова от слова «чинара» – «чинарить» в опубликованном в 1924 году стихотворении *Воспоминания*. Наконец, заслуженный исследователь наследия Обэриутов, А. Кобринский, и вовсе ставит под сомнение перечисленные толкования. По его словам, смысл данного слова в настоящее время затемнен неверными трактовками. Пафосному «духовному рангу» Кобринский противопоставляет сниженный «окур-рок»¹¹⁶. Так, согласно этимологии А. Кобринского, следует интерпретировать понятие «чинарь». Как бы то ни было, содружество было неофициальным, поэтому Введенский и его друзья называли себя *чинарями* редко и только в течение трех лет (1925–1927).

Встречи чинарей проходили примерно раз в неделю, преимущественно у Друскина или Липавского, поскольку Введенский был, по словам его первой жены Т. Мейер, «безбытным», и его пустая комната не располагала к та-

¹¹² Там же, с. 347.

¹¹³ A. Stone-Nakhimovsky, *Laughter in the Void: An Introduction to the Writings of Daniil Kharms and Aleksander Vvedenskii*, «Wiener Slawistischer Almanach», SB. 5, Wien 1982, p. 10.

¹¹⁴ Л. Липавский, *Теория слов*, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», указ. соч., с. 319.

¹¹⁵ В. Сажин, *Краткая история «чинарей»*, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», указ. соч., с. 31.

¹¹⁶ А. Кобринский, указ. соч., с. 17.

ким встречам. А. Введенский на протяжении всего творческого пути отличался свободой от всяких предварительных условностей, что в определенной степени повлияло на формирование его авангардной концепции поэтического минимализма. Во время этих встреч участники читали свои произведения, большинство из которых впервые появилось в печати лишь после смерти их авторов, вели рассуждения на литературные и философские темы.

Буквально с момента знакомства Введенского и Хармса захлестывает литературный мир и его возможности: они участвуют в работе *Ордена заушников DSO* А. Туфанова (1925–1926), в детской литературе (журналы «Ёж» и «Чиж»), в литературных сборниках. В эти и последующие годы Введенский, судя по всему, ведомый Хармсом, принимает участие в работе нескольких группировок современного левого движения. Сильное влияние в этот период на Введенского, посредством Туфанова, оказала теория «расширенного смотрения» и концепция «зоркого ведения» (зорвед) художника М. Матюшина, которая, по его словам, отображала мир под углом 360 градусов. Туфанов считал, что данный метод приведет «к разрушению вселенной в пространственном восприятии ее человеком и к созданию новой вселенной во Времени»¹¹⁷. Он применил данную теорию к творчеству поэтов: «одни под углом 1–40° *исправляют* мир, другие под углом 41–89° воспроизводят и под углом 90–179° – украшают. Только заушники и экспрессионисты при восприятии под углом 180–360°, *искажая* или преобразая, — революционны»¹¹⁸. Здесь значение имеет категория «искажения», которая появляется у Введенского в стихотворении ...*Мне жалко, что я не зверь* (1933!):

¹¹⁷ А. Туфанов, *К зауши. Фоническая музыка и функции согласных фонем*, Salamandra P.V.V., 2012, с. 30.

¹¹⁸ Цит. по: Ж-Ф. Жаккар, *Даниил Хармс и конец русского авангарда*, Санкт-Петербург 1995, с. 44.

я вижу искаженный мир,
я слышу шопот заглушенных лир

[ПСС, с. 209]

По прошествии стольких лет Введенский продолжал полемику с Туфановым. Лишним тому доказательством является появление в данном ряду «шопота лиры». Лира, как известно, это струнный инструмент, который своим видом и звучанием напоминает арфу, а в контексте поэзии Введенского восходит к книге Туфанова *Эоловая арфа*, опубликованной в 1917 году. Спустя некоторое время Введенский и Хармс открестились от зауми Туфанова, а Орден заумников был переименован во *Фланг левых*, чтобы позднее переименовать его в *Левый фланг*. Данная группировка также просуществовала недолго, а на ее месте возникла *Академия левых классиков*.

В 1926 году на театральной карте Ленинграда появляется новый театр, который объединил в своих стенах выдающихся музыкантов, писателей и театральных деятелей. К Введенскому и Хармсу примкнули И. Бахтерев вместе с С. Цимбалом, Д. Левиным и Г. Кацманом и образовали театральный коллектив «Радикс». Было решено, что «Радикс» организует постановку пьесы, которую должны были приготовить Введенский с Хармсом. Осенью того же года для постановки избирается пьеса *Моя мама вся в часах*, название которой было взято из заглавия одного из несохранившихся произведений Введенского. Времени на написание полноценной пьесы не было, поэтому было решено составить пьесу из готовых произведений Введенского и Хармса. Это должно было быть синтетическое представление с элементами драмы, живописи, цирка и танца. Заведующий Институтом художественной культуры (ИНХУК) К. Малевич предоставил молодым авторам в свое распоряжение Белый зал и подсобные помещения Инхука для приготовления сценического эксперимента, призванного установить «что такое театр». В Инхуке, однако, не было дров, и с наступлением холодов участни-

кам спектакля пришлось разойтись, постановка не состоялась, несмотря даже на то, что, согласно Хармсу, пьеса была «снесена в цензуру».

Любопытным представляется факт, что Д. Хармс долгое время размышлял над тем, как объединить «Радикс» и ГИНХУК, а также консолидировать все левые силы во главе с Малевичем, Введенским и Бахтеревым, со строгой иерархией членов, разделенных на три категории. Было предложено название, которое служило символом супрематизма с момента его зарождения в 1920 году в Витебске: *Уновис* (Утвердители нового искусства)¹¹⁹. Данный проект всерьез заинтересовал К. Малевича, который, кроме всего, собирался связать чинарей с польскими поэтами. Это название не было принято, но показательно уже то, что в этом названии было заложено название будущего объединения ОБЭРИУ (Объединение Реального Искусства).

Последняя попытка создания творческого союза оказалась успешной. Осенью 1927 года директор Дома печати Н. П. Баскаков, симпатизировавший левому авангардному искусству, пригласил группу *АЛК* А. Введенского и Д. Хармса с целью создания творческой секции и проведения в ее рамках вечера-выступления. Однако Баскаков настоял на исключении слова «левый» из названия. Так возникло название *Объединение Реального Искусства* (ОБЭРИО). Даниил Хармс остранил название, заменяя «е» на «э», а «о» на «у». Таким образом, утвердилось наименование ОБЭРИУ.

В декларации обэриуты провозглашают себя поэтами «нового мироощущения» и нового языка искусства, свободного от «переживаний» и «эмоций». А. Введенскому посвящен фрагмент, трактующий об элементах его поэтики, в частности, о «столкновении словесных смыслов» и бессмыслице. Деятельность объединения воплощалась в

¹¹⁹ См.: М. Мейлах, *«Дверь в поэзию открыта»*, указ. соч., с. 22.

театрализованных выступлениях-концертах, самым знаменитым из которых стали «Три левых часа» в Доме печати в январе 1928 года. Введенского не печатали, он выступал. Выступления авторитета бессмыслицы всегда знаменовались эпатажем, провокацией и скандалом, но несмотря на это поэт оставался искусным диспутантом. Результатом выступления стала статья официальной критики в «Красной газете» под названием *Блтуеребо*, в которой понятным стихам Заболоцкого противопоставлялась «жуткая заумь, отзывающаяся белибердой»¹²⁰. Тем не менее деятельность ОБЭРИУ продолжалась в течение еще двух лет.

В это же время Введенский по предложению С. Маршака начинает активно сотрудничать с детской редакцией Госиздата в Ленинграде, где с конца 1928 года начал издаваться журнал для детей «Еж» и «Чиж». Именно гонорары за издания для детей позволяли Введенскому вязать концы с концами. Введенский до 1941 года выпустил более сорока книг для детей, которым посвящена обширная литература в отличие от его «взрослых» вещей, которые шли в стол и только с недавних пор ставшие объектом пристального изучения. Одновременно поэтика Введенского претерпевала весьма существенные изменения, которые нашли свои воплощения в стихотворениях 1929–1931 гг. В его произведениях появляются диалоги, контуры сюжета и жанра, которые, кроме всего, приобретают определенную упорядоченность и начинают укладываться в структуру. Герои начинают отличаться одержимостью и задавать поразительные в своей искренности и серьезности вопросы о взаимоотношении мира и времени (*Значение моря, Две птички, горе, лев и ночь, Человек веселый Франц*). Появление поэмы *Кругом возможно бог*, в которой А. Введенский исследует природу страха и существования после смерти, а также пьесы *Куприянов и Наташа*,

¹²⁰ Там же, с. 29.

в которой во всей полноте выражены антиэротические мотивы, характеризуют автора как состоявшегося литератора.

Следующая статья под названием *Реакционное жонглерство. Об одной вылазке литературных хулиганов*, вышедшая в 1930 году, положила конец деятельности ОБЭРИУ. Советская критика пересмотрела свои взгляды на экспериментальное искусство и на этот раз прозвучали серьезные обвинения в литературном хулиганстве и заумном «словоблудии», им также вменялась контрреволюционность поэтических установок, а сами поэты были объявлены классовыми врагами. Зимой следующего года Введенский был арестован¹²¹. Ему были предъявлены обвинения в «антисоветской агитации и пропаганде», в результате чего Введенский для отбывания наказания был отправлен в ссылку в Курск. По свидетельству М. Мейлаха, на второй же день нахождения в тюрьме у Введенского начались слуховые галлюцинации, которые легли в основу заметок, из которых состоит *Серая тетрадь*¹²². В этом сочинении поэт развивает размышления о времени и смерти, последнем смысле слов и предметов, о том, что только смерть может остановить время.

После возвращения из ссылки Введенский продолжает писать стихи для детей, в 1934 году вступает в Союз писателей и пишет свои лучшие стихотворения – *Мне жалко, что я не зверь* и *Приглашение меня подумать*. В то же время Л. Липавский составляет крайне важные с точки зрения понимания и толкования наследия А. Введенского и остальных чинарей-единомышленников *Разговоры*, которые являются записью бесед четырех поэтов и двух философов – Введенского, Хармса, Заболоцкого,

¹²¹ Анна Ивантер, вторая жена Введенского, после известия об аресте мужа в 1931 году сожгла все рукописи, хранившиеся у них дома. За это всеми любимую «Нюрочку» Я. Друскин впоследствии прозвал «Геростратом».

¹²² См.: М. Мейлах, *«Дверь в поэзию открыта»*, указ. соч., с. 33-34.

Олейникова, Я. Друскина и Л. Липавского. Однако вскоре начинают появляться разногласия, что приводит к разрушению формы бесконечного философско-эстетического и этического диалога. «Ни ты, Я. С., ни те другие не желаете сотрудничества и не способны к нему»¹²³ – с раздражением отмечает Липавский, – «Связи, соединявшие нас, нескольких человек, начинают распадаться»¹²⁴. Введенским этот факт запечатлен в стихотворении *ясно/нежно/и светло*, в котором можно встретить четыре вопроса, которые задал поэту «рыжеватый». Согласно Я. Друскину, эти вопросы напоминают стиль и характер языка Л. Липавского:

- | | |
|--------------------------|---|
| вопрос 1 ^{ый}) | Думал ли ты о концах своих вещей и о конце этой вещи? |
| вопрос 2 ^{ой}) | Считаешь ли ты удивление достойным предметом для входа в поэзию. |
| вопрос 3 ^{ий}) | Как ты думаешь – нужны ли хотя бы нам твоим друзьям – эти стихи и другие стихи. |
| вопрос 4 ^{ый}) | Давайте поговорим начистоту. |

На что поэт отвечает:

- | | |
|-------------------------|---|
| ответ 1 ^{ый}) | Я думал о концах своих вещей и о конце этой. Я ничего не придумал. |
| ответ 2 ^{ой}) | Я не нахожу удивление достойным. Я сожалею, если здесь есть нечто, что могло бы удивить. Самого же меня удивляет не очень приятным образом наличие национального в моих вещах |

[ПСС, с. 221]

Горькая констатация сомнительного новаторства, аллюзия на то, как оценивали поэтическую практику Хлеб-

¹²³ Л. Липавский, *Разговоры*, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», указ. соч., с. 182.

¹²⁴ Там же, с. 214.

никова и, прежде всего, чувство ненужности поэта требовали резких перемен. Так, в 1936 году А. Введенский вместе с С. Михалковым отправляется по литературным делам в Харьков, где встречает Г. Б. Викторovu, которая в скором времени становится его женой. Женившись на ней, Введенский стал жить в Харькове и лишь изредка бывать в Ленинграде, потому как редакция С. Маршака к тому времени была уже разгромлена. Появлением на свет сына поэта Пети (17 сентября 1937) датируется «песня отца» – колыбельная *вдоль берега шумного моря шел солдат Аз-БукиВеди*, которую он часто пел сыну. В Харькове Введенский работал над пьесой для кукольного театра С. Образцова, а также куплетами, цирковыми репризами и миниатюрами. Кроме того, он продолжал писать взрослые вещи. В это время им были созданы такие произведения как *Потец* (1936-1937), *Некоторое количество разговоров* (1936-1937), пьеса *Ёлка у Ивановых* (1938), *Элегия* (1940) и его последнюю вещь *Где. Когда* (1941). В его последних строках звучит апокалипсическое предчувствие надвигающейся гибели:

Дубы спросили: – который час.

Рыбы сказали: – помилуй нас.

[ПСС, с. 266]

В конце сентября 1941 года, перед тем как Харьков был оккупирован немецкими войсками, писателя вновь «превентивно» арестовывают за неблагонадежность. Далее о его судьбе известно крайне мало и неточно. Во время принудительной эвакуации, следуя по этапу в эшелоне в Казань, он заболел дизентерией и скончался 20 декабря 1941 года. Тело его было снято с поезда и отправлено в морг при казанской психиатрической больнице. О том, где Александр Иванович Введенский был захоронен, также не известно ничего.

До конца жизни Введенский остался для читателей детским писателем, и только с середины 1960-х годов его

наследие, о существовании которого было известно лишь узкому кругу его друзей – чинарей, посмертно постепенно начало восстанавливаться и возвращаться в литературу.

2.2. Концептуализация мира А. И. Введенского

Данный раздел имеет целью обозначить тематику и дать представление об устройстве и значении главных категорий понимания мира в творчестве А. Введенского. Уже в начале 20-х годов в творчестве автора *Серой тет-ради* выявляются темы, определившие все дальнейшее творчество писателя. Основные темы формулируются самим поэтом следующим образом: «Меня интересуют три темы: время, смерть и Бог». Видимая на первый взгляд простота в определении главных составляющих мироздания не должна ввести в заблуждение. Парадоксально данная формулировка является результатом сложных, противоречивых, часто непредсказуемых ходов мысли «авторитета бессмыслицы». В дальнейшем мы попытаемся последовать приглашению Введенского и, говоря словами Ф. Ницше, пойти той злобной, одинокой тропинкой, капризно извивающейся между камнями.

2.2.1. Время

Рубеж XIX – XX веков стал началом принципиально нового осознания времени, во многом предопределившего характер современности. Принципиальное переосмысление времени затронуло все уровни духовной культуры – философию, науку, литературу, пластические искусства, архитектуру и социальную повседневность. Специальная и общая теория относительности открыла новую страницу в истории физики и математики. В философии новое понимание времени оформилось в двух революционных и взаимосвязанных теориях – А. Бергсона, который решил исследовать внутренний мир человека как продолжитель-

ность и развившая ее феноменология внутреннего сознания – времени Э. Гуссерля. В первых декадах XX столетия категория времени становится одним из основополагающих элементов в искусстве. Опыты кубизма и футуризма заставляют по-новому взглянуть на предмет и движение в соотношении со временем. В литературе формируются новые формы времени и темпоральности временного опыта, которые получили свое выражение у Дж. Джойса, О. Уайльда или «четвертое» и другие «заумные» измерения в русском авангарде. Произведения искусства обретают внутреннее время, находящееся в оппозиции к естественному, подчиненному строгим механизмам часов и научных закономерностей. По словам Я. Друскина, для Введенского «время (и жизнь) иррациональны и непонятны»¹²⁵. Поэт, как представитель кризисной эпохи, на протяжении всего своего творческого пути задавался вопросом «что такое время?». Понятие времени связано у автора *Элегии* с поэтическим языком, с помощью которого он создавал свой собственный художественный мир. В этом мире время и все, что погружено во времени, стремилось освободиться «от оков языка»¹²⁶. По словам О. Ревзиной, Введенским была предпринята попытка «установить отношение ко времени всех классов единиц, формирующий мир поэзии, причем в это отношение вовлекаются как денотаты, так и слова, и иногда различие между ними пропадает»¹²⁷. Приведенная характеристика следует из многочисленных художественных экзерсисов Введенского, в которых автор дает поэтические интерпретации категории времени. Наиболее широко и последовательно описание понятия времени представлено в *Серой тет-*

¹²⁵ Я. Друскин, *Материалы к поэтике Введенского*, [в:] А. Введенский, *Полное собрание произведений в 2-х тт.*, указ. соч., с. 169.

¹²⁶ О. Ревзина, *Качественная и функциональная характеристика времени в поэзии Введенского*, «Russian Literature», Vol. VI, N. 4, Амстердам 1978, с. 397-401.

¹²⁷ Там же.

ради, написанной под сильнейшим воздействием непродолжительного, но знаменательного с точки зрения позднейших поэтических установок, периода первого тюремного заключения. В данном трактате мы сталкиваемся с констатацией разрушения категории времени, критикой представлений о времени как континууме, измеримом с помощью аристотелевской системы исчисления, а также с предлагаемым Введенским принципом восприятия времени, которое подвержено бесконечному дроблению и в результате его значение стремится к нулю. Данные рассуждения являются попыткой поэтического осмысления апорий о движении Зенона Элейского. Зенон из Элеи в апориях *Ахиллес* и *Дихотомия* предполагает, что время и пространство непрерывны и неограниченно делимы¹²⁸. Элементы, на которые распадается время, следуя апории Зенона, называются Введенским точками. В *Серой тетради* в разделе «Точки и седьмой час» на фоне онтологического абсурда радости жуков аргументация поэта структурно в точности повторяет аргументацию из апории: «В мире летают точки, это точки времени. Они садятся на листья, они опускаются на лбы, они радуют жуков. Умирающий в восемьдесят лет, и умирающий в 10 лет, каждый имеют только одну секунду смерти. Ничего другого они не имеют. Бабочки однодневки перед нами столетние псы. Разница только в том, что у восьмидесятилетнего нет будущего, а у 10летнего есть. Но и это неверно. Потому что будущее дробится. Потому что прежде чем прибавится новая секунда исчезнет старая, это можно было бы изобразить так. Только нули должны быть

\emptyset \emptyset \emptyset \emptyset \emptyset \emptyset \emptyset
 \emptyset \emptyset \emptyset \emptyset

¹²⁸ Например, апория *Дихотомия*: Чтобы преодолеть путь, нужно сначала преодолеть половину пути, а чтобы преодолеть половину пути, нужно сначала преодолеть половину половины, и так до бесконечности. Поэтому движение никогда не начнётся.

не зачеркнуты а стерты»¹²⁹. Так Введенский приходит к категории времени как к мнимой величине, иными словами, доказательству несоответствия понятий разума области реальности, к которой относится наш чувственный опыт. Эти положения сопровождаются глубокими размышлениями о том, как выразить время в поэзии. Ощущение невозможности понимания времени отражается в утверждении, что «всякий человек, который хоть сколько-нибудь не понял время, а только не понявший хотя бы немного понял его, должен перестать понимать все существующее»¹³⁰, и далее указывает на несостоятельность человеческой логики и языка, «которые лишь скользят по поверхности времени». Иными словами, «скольжением» можно назвать феноменологическое описание времени, которое должно исходить из полного, «широкого непонимания» того, что такое время. Установка на поиск «хотя бы тех некоторых положений нашего поверхностного ощущения времени»¹³¹ последовательно реализуется автором в поэтической практике. Пытаясь отыскать путь к реальному времени, Введенский делает следующий поэтический шаг и обнаруживает новые его свойства: «Если с часов стереть цифры, если забыть ложные названия, то уже может быть время захочет показать нам свое тихое туловище, себя во весь рост»¹³². Он решительно отрицает смысл аристотелевской идеи исчисления времени, представление об измеримости времени при помощи числа. Согласно Введенскому, попытки назвать время с помощью минут, секунд, часов или дней лишь отвлекают от истинного смысла этого явления, поэтому «прожитая неделя лежит перед нами как убитый олень»¹³³, заключает поэт. Самыми различными языковыми средствами он пы-

¹²⁹ А. Введенский, *Серая тетрадь*, указ. соч., с. 179-180.

¹³⁰ Там же, с. 175.

¹³¹ Там же.

¹³² Там же, с. 177.

¹³³ Там же.

тается передать присутствие времени, но в то же время несоответствие его категориям сознания и языка, например, через опредмечивание действия:

Я думал о том почему лишь глаголы
подвержены часу, минуте и году.
а дом лес небо как будто монголы,
от времени вдруг получили свободу
я думал и понял. Мы все это знаем,
что действие стало бессонным китаем

[ПСС, с. 173]

В связи с этим становится понятным скептическое отношение Введенского к глаголам, поскольку они претендуют на отражение истинного времени в структуре языка с помощью искусственного разделения на три категории (прошедшее, настоящее и будущее). Как отмечает сам Введенский, «Глаголы на наших глазах доживают свой век. В искусстве сюжет и действие исчезают». В данном пассаже Введенский воплощает парадокс третьей апории *Летящей Стрелы*¹³⁴, суть которой заключается в том, что движение отсутствует. Таким образом, модель мира, выстраиваемая разумом посредством языка, не соответствует действительности. Противопоставление чувственного опыта сознанию приводит Введенского к выводу о том, что глаголы являются ложной категорией, не выражающей сущности действительности. Поэтому очень часто действия в его стихах лишены смысла, нелогичны и бесполезны, их даже нельзя назвать действиями. Поэт разрушает представление о связи времени и действия, причины и следствия. Так, предложение «он надел шапку, и начало светать, и (синее) небо взлетело как орел» кажется ему более оправданным, зато несоответствующее истине пред-

¹³⁴ Летящая стрела неподвижна, так как в каждый момент времени она покоится, а поскольку она покоится в каждый момент времени, то она покоится всегда.

ставляется ему следующее: «Он надел шапку и вышел на улицу»¹³⁵. К. Чухров пишет: «Время, к которому апеллирует вслед за Друскиным Введенский, – это время, в котором не может происходить никакого движения, иметь место последовательное течение, не может осуществляться порядок; оно не реализуется как категория разума»¹³⁶.

Важно отметить, что в *Серой тетради* Введенский фиксирует опыт наркотического видения, в котором складывается определенный образ времени в соположении со смертью: «Я нюхал эфир в ванной комнате. Вдруг все изменилось. На том месте, где была дверь, где был выход, стала четвертая стена, и на ней висела повешенная моя мать. Я вспомнил, что именно так была предсказана моя смерть. Никогда никто мне моей смерти не предсказывал. Чудо возможно в момент Смерти. Оно возможно потому что Смерть есть остановка времени»¹³⁷. В данном сновидении опыт переживания смерти Введенским дает основания утверждать о существовании внутреннего, индивидуального времени и смежного ему безвременья.

Затем следует очередной пример подсознательного исследования сущности времени, однако в данном случае речь идет об отличном от наркотического видения опыте – о сновидении: «В тюрьме я видел сон. Маленький двор, площадка, взвод солдат, собираются кого-то вешать, кажутся, негра. Я испытываю сильный страх, ужас и отчаяние. Я бежал. И когда я бежал по дороге, то понял, что убежать мне некуда. Потому что время бежит вместе со мной и стоит вместе с приговоренным»¹³⁸. Для приговоренного к смерти время уже остановилось, но одновременно оно движется вместе с рассказчиком, чья

¹³⁵ А. Введенский, *Серая тетрадь*, указ. соч., с. 178.

¹³⁶ К. Чухров, *Бессмыслица как инструмент возвышения*, «Новое Литературное Обозрение», № 69, Москва 2004, с. 78.

¹³⁷ А. Введенский, *Серая тетрадь*, указ. соч., с. 176.

¹³⁸ Там же.

участь еще не достигла последнего рубежа. По Введенскому, время изоморфно индивидуальности, его остановка связана с приближением смерти. Только настоящее событие, переживаемое телом и сознанием, обнаруживает настоящее время и указывает на существование другого образа – вечности. Данное описание дает основания полагать, что смерть – это единственно реальное событие, прерывающее время, и вместе с ним – постижение мира в категориях обусловленного временем сознания. Еще более убедительно эта мысль выражается в следующем фрагменте: «нет ни одного действия которое бы имело вес, кроме убийства, самоубийства, повешения и отравления. Отмечу, что последние час или два перед смертью могут быть действительно названы часом. Это есть что-то целое, что-то остановившееся, это как бы пространство, мир, комната или сад, освободившиеся от времени»¹³⁹. Эта же мысль была высказана С. Кьеркегором, который полагал, что «самоубийство — это единственное экзистенциальное следствие чистого мышления...», для которого конкретный существующий превращается просто в «фантом»¹⁴⁰.

Другим аспектом распада, «остановки времени» является атомистическое разрушение исторической темпоральности. Своеобразие принципа разрушения времени, выработанного Введенским, в некоторой степени проясняется на фоне рефлексии об истории, занимавшей О. Мандельштама, размышления которого так же, как нам кажется, были навеяны противоречивостью апорий: «Атомизация истории... переживается Мандельштамом как распад Истории... Мандельштам описывает классическую Историю как мельницу, измельчающую зерно («исторические атомы») в муку, в которой дробление дости-

¹³⁹ Там же, с. 177-178.

¹⁴⁰ С. Кьеркегор, *Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам»*, изд. Санкт-Петербургского университета, Санкт-Петербург 2005, с. 334, 343.

гает такой степени, что оно как бы трансцендируется в некую нерасчленимую массу – континуум – Историю. Нынешнее время, по мнению Мандельштама, – это время непреодолимой атомизации»¹⁴¹. Введенский же выражает подобную модель восприятия времени следующим образом: «человек избавлен от всего внешнего и остаётся один на один со временем. Тогда ясно, что каждая секунда дробится без конца и ничего нет»¹⁴². Из «дробления», «рассыпания», «разрушения» времени в поэтической практике Введенского складывается концепция «мерцания мира», значение которого отражает следующий пример: «Пуškai бегаєт мышь по камню. Считаєт только каждый ее шаг. Забудь только слово шаг. Тогда каждый ее шаг покажется новым движением. Потом, так как у тебя справедливо исчезло восприятие ряда движений как чего-то целого что ты называл ошибочно шагом (...) то движение у тебя начнет дробиться, оно придет почти к нулю. Начнет мерцание. Мышь начнет мерцать. Оглянись: мир мерцает (как мышь)»¹⁴³. Итак, «мерцание» через воплощение идеи атомизации или же апории движения становится выражением разрушения не только времени и языка, но и чувственного восприятия окружающей действительности. Время распадается на мгновения, а «время – между двумя мгновениями – это пустота и отсутствие: затерявшийся конец первого мгновения и ожидание второго. Второе мгновение неизвестно»¹⁴⁴. Такое видение вписывается в широкую эсхатологическую установку авангарда, в котором, по словам А.Ф. Лосева: «все существующее должно

¹⁴¹ Цит. по: А. Корчинский, *Язык и время: Введенский и Бродский*, [в:] *Контрапункт: Книга статей памяти Г.А. Белой*, РГТУ, Москва 2005, с. 316.

¹⁴² Л. Липавский, *Разговоры*, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», указ. соч., с. 219.

¹⁴³ А. Введенский, *Серая тетрадь*, указ. соч., с. 177.

¹⁴⁴ Я. Друскин, *Вестники и их разговоры*, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», указ. соч., с. 547.

быть доведено до окончательного распада, распыления, расплавления, что покамест все старое не превратится в чистый хаос и не будет истерто в порошок, до тех пор нельзя говорить о появлении новых и устойчивых ценностей»¹⁴⁵. Это утверждение по отношению к Введенскому справедливо только отчасти, поскольку до начала 1930-х гг. выражение разрушения, распыления и поиск нового языка действительно характерны для поэтического осмысления реальности, предпринятого автором *Битвы*. В третьей декаде разрушение перестает сопровождаться утверждением новых и устойчивых ценностей. Разрушение в творчестве Введенского приводит к безнадежному абсурду, выраженному в таких произведениях как *Потец* (1936–1937) или *Елка у Ивановых* (1938–1939). Здесь в частном художественном приеме мы наблюдаем случай воплощения идеи онтологического «распыления» времени и, шире – всего мира как стремление пробиться к сущности мира необусловленного человеческим разумом.

Таким образом, на основании поэтических опытов Введенского, можно считать, что постижение времени в его художественном универсуме в принципе возможно. Для этого сознание должно максимально приблизиться к пограничному состоянию сна, наркотического опыта, ужаса или смерти. Только через эти события можно познать сущность времени. Введенский воплощением парадоксальности апорий Зенона из Элеи разоблачает несостоятельность разума и языка, подчеркивая их бессилие, автор указывает также логическую непостижимость времени, на невозможность дать адекватное определение понятию, прибегая к помощи лишь дискурсивного сознания.

¹⁴⁵ А. Лосев, *Послесловие*, [в:] А. Хюбшер, *Мыслители нашего времени*, Москва 1962, с. 317.

2.2.2. Смерть

Вполне закономерным можно считать переход писателя от темы «распадающегося времени» к теме смерти, ведь «смерть есть остановка времени»¹⁴⁶. Согласно Введенскому, смерть – это единственное по-настоящему свершившееся событие. Однако, несмотря на очевидность факта ее присутствия в мире Введенского, это понятие, наряду с понятиями «времени» и «Бога», продолжает носить наиболее загадочный характер и выражать редкое по своей глубине содержание. По словам Голосовкера, все размышления о жизни родились в форме бегства от смерти: «Убегая от смерти, не понимая ее, и чем дальше, тем все сосредоточеннее, мучительней и трагичней мысля о ней и тем самым все более не понимая ее (ибо никакая наука не понимала смерти и примирила с нею мысль; ибо смерть делает мысль бессмыслицей и нет для мысли со смертью примирения), человек, борясь за существование, за свою жизнь, за свою мысль, устремлялся к вечной жизни, к бессмертию»¹⁴⁷. Наша жизнь имеет конец и начало. И именно существование конца, его осознание предопределяет темпоральность человеческого сознания, его движение к смерти, по выражению Хайдеггера, «бытие-к смерти». По мнению Хайдеггера, время вообще мыслится исходя из смерти. Вместе с тем сознание пытается избежать неотвратимости конца¹⁴⁸. Эти утверждения, на наш взгляд, справедливы также по отношению к А. Введенскому и указывают на взаимозависимость понятий времени и смерти в его поэтическом мире.

Категория «смерти» к началу творческого пути А. Введенского успело прочно войти в понятийный тезау-

¹⁴⁶ А. Введенский, *Серая тетрадь*, указ. соч., с. 176.

¹⁴⁷ Я. Голосовкер, *Логика мифа*, Москва 1987, с. 121.

¹⁴⁸ См.: Б. Ямпольский, *Беспамятство как исток (Читая Хармса)*, изд. «НЛО», Москва 1998, с. 120.

рус эпохи авангарда. Оно применялось, истолковывалось и варьировалось представителями практически всех видов и течений искусства. Духовная культура первых декад XX столетия характеризовалась антиномичностью, столкновением старого и нового. Кризис эпохи способствовал созданию особого типа мировоззрения, на котором лежал отпечаток двойственности. Центральным мифом эпохи стала эсхатологическая конструкция, согласно которой преобразование мира возможно только благодаря разрушению и гибели старых форм. Поэтому в период великого строительства нового мира тематике смерти в этом утопическом проекте авангардизма отводилось не менее важное место. Наряду с другими важными составляющими новой картины мира, понятие смерти приобретает двойственное значение. С одной стороны, она вызывает страх и стремление преодолеть ее, с другой – является преддверием нового мира. В 1919 году Хлебников писал в работе *Наша основа*: «Таким образом меняется и наше отношение к смерти: мы стоим у порога мира, когда будем знать день и час, когда мы родимся вновь, смотреть на смерть как на временное купание в водах небытия»¹⁴⁹. В теоретических построениях смерть трактовалась также как особый вид инобытия, как высшую форму существования во вселенной. Подобный проект был представлен К. Циолковским, который в 1933 году утверждал, что жизнь является одной из форм существования животной материи, которая впоследствии будет преобразована в «высший разум», поскольку «жизнь возможна лишь в высшей форме. Все высшие жизни атома сливаются в одно субъективное непрерывное блаженное бытие. (...) Отсюда вывод: теперешняя краткая и мучительная жизнь совершенно ничтожна в сравнении с посмертной жизнью»¹⁵⁰. Эта же

¹⁴⁹ В. Хлебников, *Наша основа*, [в:] его же, *Собрание сочинений в 6-ти тт.*, под ред. Р.В. Дуганова, Т.6., Москва 2005, с. 179.

¹⁵⁰ К. Циолковский, *Космическая философия*, Москва 2001, с. 220, 221.

мысль проведена им в статье «Радость смерти» (1933), ранее же подобный комплекс взглядов был представлен Бахтиным в «Похвале смерти» (1926). Данную проблематику в поэзии осмысливает Р.-М. Рильке: «Смерть – это лишь другая, невидимая и не освещенная нами сторона жизни. (...) нет ни этого, ни того света, но лишь одно огромное единство». Свой вывод Рильке завершает настойчивой эмфазой: «Утверждение жизни и смерти в «Элегиях» становится единством»¹⁵¹.

Факт смерти (кончины) в реальной жизни соответствует литературной проблеме концовки. Присутствие смерти предопределяет форму и содержание литературного произведения. Она обладает особой структурирующей и побуждающей к осмыслению жизни функцией. В формальном плане смерть придает любому художественному произведению структуру начала-конца; в плане содержания – понятие смерти неразрывно связано с возможностью или необходимостью осмысления реальности. Н. Бердяев о концах и началах высказал следующую мысль: «Мыслить о конце мы можем лишь двойственно и антиномически. Конец есть событие духовное, происходящее во времени. Когда мы проецируем конец во время этого мира и объективируем его в истории, то конец двоятся, и он одинаково может представляться пессимистическим и оптимистическим, разрушительным и созидательным. Поэтому неизбежна хилиастическая надежда. Поэтому эсхатологизм может и должен быть активным и творческим. Через противоречия и конфликты происходит возврат к первоначальному, но в полноте, с обогащением пережитым творчеством. (...) Эсхатологическая перспектива не есть только перспектива неопределимого конца мира, она есть перспектива каждого мгновения жизни. В каждое мгновение жизни нужно кончать старый мир,

¹⁵¹ Р.-М. Рильке, *Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи*, Москва 1971, с. 303, 304.

начинать новый мир»¹⁵². Только в рамках эсхатологического мифа может быть объяснимо парадоксальное сочетание апокалипсических и мессианских мотивов, оптимизма и трагизма, катастрофизма и утопизма, пронизывающих творчество А. Введенского.

Практически все художественные и философские рассуждения Введенского сводятся к реплике одного из персонажей поэмы *Кругом возможно Бог*: «Какая может быть другая тема, чем смерти вечная система»¹⁵³. Подобная установка сознания автора в лучшем случае заставляет игнорировать существующие эстетические системы и суждения, а в более радикальной форме и вовсе их отрицать: «Какое это имеет значение, народы и их судьбы. Важно, что сейчас люди больше думают о смерти, чем раньше», «в людях нашего времени должна быть естественная непримиримость. Они чужды всем представлениям, принятым прежде»¹⁵⁴.

Тема смерти претерпевала существенную эволюцию в художественно-идеологической системе авангарда. Опыт ее осмысления сильно повлиял на трактовку танатологического комплекса, осуществляемую А. Введенским.

Судя по хронологии творчества поэта, Введенский уже в самых ранних произведениях стал подходить к заветной черте, отделяющей обычную действительность от скрытой вечной тайны смерти. Впервые тематика смерти появляется в художественном мире Введенского в *Стихах из цикла «Дивертисмент»* (1920): «Рука простертая / Ласкает звездочки, / А солнце мертвое / Лежит на жердочке»¹⁵⁵. В этом фрагменте заимствована образность из футуристической оперы М. Матюшина и А. Крученыха

¹⁵² Н. Бердяев, *Опыт эсхатологической метафизики*, [в:] *Русские философы. Антология*, Москва 1993, с. 70, 71.

¹⁵³ А. Введенский, *Кругом возможно Бог*, указ. соч., с. 159.

¹⁵⁴ Л. Липавский, *Разговоры*, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», указ. соч., с. 189, 193.

¹⁵⁵ А. Введенский, *Стихи из цикла «Дивертисмент»*, указ. соч., с. 29.

Победа над Солнцем. В предыдущем разделе было указано на связь Введенского с представителями футуризма и других авангардных течений. В этом же стихотворении появляется образ графа-самоубийцы в трактире: «И моментально в белый лоб / Вцепилась пуля револьвера / Его сложила в нищий гроб / Не сифилис и не холера»¹⁵⁶. Данный образ дополнен такими деталями, как «уста красавицы» и «милые деньги», что можно классифицировать как жанровую сцену из повседневной жизни. В последнем стихотворении из цикла *«Дивертисмент»* в ресторане появляется «ревнивый Джо», который «пронзает ее кинжалом», распарывает тонкое платье, а «на лице его усталом» рисуется страх и горе, что органично вписывается в истории родом из городского романа, бытовавшего как фольклор в России конца XIX – первой половины XX века. В стихотворениях следующего периода в творчестве Введенского, который Я. Друскин называл условно атематическим, начинает зарисовываться «скелет темы» или, как он это называет, «абстрактная схема». Стихотворение *Галушка* (1925), посвященное Л. Липавскому, открывает данный период и намечает главные мотивы творчества Введенского. Кроме «времени» и «Бога», выявляется тема смерти: «жена моя звезда / рыдая умерла / жена моя погасла / печальной каплей масла»¹⁵⁷. В этом контексте «звезде» можно интерпретировать как вдохновение и творческую силу автора, немислимую – в данном случае – без семантического абсурда. Со временем этот образ разовьется Введенским и в более зрелом творчестве «звезда» станет «звездой бессмыслицы». Далее следует поэтическое пророчество о неизбежности эсхатологической катастрофы: «далекий чеха склеп / теперь плывет на нас / спасайся Арзамас» (...) «хрипит наш мир» (...) «и зыбко

¹⁵⁶ Там же, с. 30.

¹⁵⁷ А. Введенский, *Галушка*, указ. соч., с. 39.

зыбко мертвый дух / склонился на ошейник»¹⁵⁸. Годом позже в стихотворении *Острижен скопом Ростислав* (1926) появляется характерный мотив агонии и тления материи остранный элемент семантического абсурда («В Агонии коля / сусликом лежит судача от боли (...) стало все зачаточным / и воздух сгнил / мертвый тапир»¹⁵⁹). В данном контексте любопытными могут показаться слова, вырвавшиеся у Б. Пастернака в 1919 году в стихотворении *Разрыв*: «А в наши дни и воздух пахнет смертью: / Открыть окно – что жилы отворить»¹⁶⁰. В следующем стихотворении, написанном Введенским в этом же году, тема смерти вводится с первых строк («верьте верьте / ватойной смерти (...) на гуслях смерть играет в рясе / Она пропахшему подружка»¹⁶¹) и становится обрамляющим стихотворение. Мотив смерти, играющей на гуслях, восходит к средневековому аллегорическому сюжету «Пляски смерти». Смерть ведет к могиле всех пляшущих и олицетворяет бренность человеческого бытия. В *Минине и Пожарском* (1926) впервые в творчестве Введенского находит воплощение ступенчатая эсхатологическая модель:

В е е ч к а мужской человек. лениво-лениво. Как же нам и не плакать, когда мы они взойдут на ступеньку, посидят-поседеют, они взойдут на другую ступеньку, ещё посидят – ещё поседеют. Все кудри повылезут – черепа блеснуть станут. (...)

ну вот лежу убитый
гляжу на берег еле видный
читаю плесканье копыт
а сам мерцаю от тоски

[ПСС, с. 51, 53]

¹⁵⁸ Там же, с. 41.

¹⁵⁹ А. Введенский, *Острижен скопом Ростислав*, указ. соч., с. 45-46.

¹⁶⁰ Б. Пастернак, *Разрыв*, [в:] его же, *Полное собрание сочинений с приложениями: в 11-ти т.*, т. 1, изд. СЛОВО/SLOVO, Москва 2003, с. 186.

¹⁶¹ А. Введенский, *Начало поэмы*, указ. соч., с. 49.

Этот мотив более полно будет представлен и раскрыт в позднейших *Четырех описаниях* (1931–1934), в которых ведется повествование четырех покойников о своей смерти. В стихотворении *Всё* (1929) вновь появляется образ мертвой жены, однако без указания на звезду, как это было в *Галушке*: «Я выхожу из кабака / там мертвый труп везут пока / то труп жены моей родной / вон там за гробовой стеной (...) интересуюсь я спросить / кто приказал нам долго жить / кто именно лежит в коробке / подобно гвоздику иль кнопке»¹⁶². Образ супруги представлен с помощью снижающего сравнения, которое сводит ее к «гвоздику» в «коробке». Свое отчаяние лирический герой – супруг выражает так:

я горько плачу страшно злюсь
о гроб главою колочусь
и вынимаю потроха
чтоб показать что в них уха

[ПСС, с. 80]

Физиологичность описания, отсутствие психологического содержания скорби и сожаления об утрате, нарочитая сниженность наводят на мысль о том, что смерть в данном случае представлена как литературный прием, призванный показать, что там, куда «прибежал конец для чувства / начинается искусство»¹⁶³. Здесь, как нам кажется, реализуется первоначальная установка Введенского на внеэмоциональное искусство, которая в позднейших произведениях, к примеру, в *Куприянове и Наташе* (1931), будет существенно пересмотрена. В произведении *Пять или шесть* (1929) мы сталкиваемся с мотивом погребения заживо:

¹⁶² А. Введенский, *Всё*, указ. соч., с. 80, 81.

¹⁶³ А. Введенский, *Ответ богов*, указ. соч., с. 78.

ПАРЕНЬ ВЛАС

у нас в деревне так идёт
три месяца как день пройдут
и мигом осень настаёт
а надо вам сказать что там стоит
редут
(...)

но тут вбегает Франц капитан
мы говорим это что за страна
он отвечает либо Туркестан
ли Выборгская сторона
вот оно то что не то
скажите куда попал
нас всех закопал

ФИОГУРОВ

ГОРСКИЙ (адвокат)

СОНЯ

[ПСС, с. 92, 93]

Данный образ может быть истолкован как указание на социальные и исторические реалии. Здесь имеется прямое указание на то, что действие происходит в Ленинграде, «культурной» столице, а Туркестан предстает как воплощение разгула «варварской» восточной стихии, другими словами, новой действительности, в которой для поэта не осталось места¹⁶⁴. В заключительной части исследуемого произведения свое воплощение находит характерная для эпохи эсхатологическая конструкция, согласно которой преобразование мира возможно только благодаря гибели старых форм и рождению новых («то может быть события / что будто лев рукой своей / пришел сюда убить ее / убить родить бедняжку»). Затем Соню и всех «остальных» поглощает река – «Уже они устали спать / и мигом все проснулись / прошли на речку утопать / едва воды коснулись»¹⁶⁵. Оставленные на берегу «брюки» и «платья пышные ее» напоминают хлебниковское «временное купание в водах небытия».

¹⁶⁴ Произведение *Пять или шесть* было написано непосредственно после исключения А. Введенского и Д. Хармса из Ленинградского Отделения Всероссийского Союза Поэтов.

¹⁶⁵ А. Введенский, *Пять или шесть*, указ. соч., с. 95.

Стихотворение *Зеркало и музыкант* (1929) открывает новый этап творчества А. Введенского. В нем тема смерти усложняется, приобретая новые измерения. Смерть в произведениях Введенского отныне не является лишь прекращением физических функций человека. После смерти начинается его посмертное существование. Смерть исключает человека из времени, но после смерти персонажи Введенского продолжают вести прежнюю жизнь: они двигаются, ведут беседы, выражают чувства, они обладают такими же желаниями, как и живые люди. Только вторая смерть окончательно прерывает их существование и определяет окончательную судьбу. О сущности ее невозможно получить положительного знания¹⁶⁶. Согласно этой новой модели, момент смерти у Введенского выступает как момент постижения законов мироздания. Данную особенность танатологии в художественном мире Введенского М. Мейлах называет «двухступенчатой эсхатологической моделью»¹⁶⁷. Музыкант, стоя перед зеркалом, видит в нем свое отражение, к которому обращается не иначе, как «Иван Иванович». Музыкант Прокофьев в оживленном диалоге со своим отражением делится своими впечатлениями о мысленном переживании смерти: «Да там все то же, / как у нас (...) смотри – в могильном коридоре / глухое воет море». В свою очередь Иван Иванович удивляется тому, что его мир устроен не так, как у музыканта Прокофьева: «Странно это все у вас / на столе пылает квас / все сомненья разобьем / в мире царствует

¹⁶⁶ Возможно, что подобная модель обусловлена темой «смерти второй», восходящей к проповеднической литературе XIX века. Святитель Игнатий Брянчанинов в своих сочинениях жизнь рассматривал в контексте угрозы человеку, идущей от мирового Ничто. «Удвоение» смерти породило представление об эволюции смерти. Согласно этой науке, достижение смерти со временем не становится ближе, но делается притягательнее.

¹⁶⁷ М. Мейлах, «Что такое есть «Потец»?», [в:] А. Введенский, *Полное собрание произведений в 2-х тт.*, указ. соч., с. 16.

объем / окончательный закон / встал над вами как балкон»¹⁶⁸. Окончательный закон может в данном случае толковаться как власть познания, подчиняющая человека закону разума в понимании Л. Шестова. Иван Иванович, пережив свою первую смерть, пытается поделиться приобретенным в зазеркалье – смерти опытом с Прокофьевым. На его отчаянные вопросы «чем же думать? / чем же жить? Что же кушать? Что же пить?», отражение отвечает – «кушай польку, / пей цветы, / думай столько, сколько ты»¹⁶⁹. Здесь в очередной раз посредством прагматической абсурдизации находит воплощение убеждение автора о бессилии человеческого разума перед тайной смерти. Так, в столкновении разума и смерти у Введенского рождается поэтическая бессмыслица.

Подобная эсхатологическая ситуация оформляется в следующих произведениях, за которыми впоследствии закрепится роль «определяющих» в зрелом творчестве «звезды бессмыслицы». Речь идет о стихотворении *Человек веселый Франц* (1929–1930), которое открывает этот новый период. В первой сцене мы узнаем, что человек веселый Франц наделен таинственным знанием, поскольку «он и умер и погиб / как двустволка и полип» и на протяжении всего произведения он исследует засмертие. Он «меряет звезды», «вечно измеряет время» и, вопреки смерти, утверждает, что «все равно жива наука»¹⁷⁰. Веселый ученый Франц вынимает из ранца книгу «человеческого ровесника и психолога божества», в котором угадывается Фридрих Ницше. Таким образом, мотивировку обретает имя персонажа Введенского Франца, в котором несколько остранинно зашифровано имя немецкого философа, а веселый он потому, что ему стала доступна радость познания или *Веселая наука*. И далее следует глав-

¹⁶⁸ А. Введенский, *Зеркало и музыкант*, указ. соч., с. 102–103.

¹⁶⁹ Там же, с. 103–104.

¹⁷⁰ А. Введенский, *Человек веселый Франц*, указ. соч., с. 104–106.

ное положение этого учения: «Объявляет нам кудесник / вмиг начало торжества (...) Все печально и бесцельно / Боже что за торжество / Прямо смерти рождество»¹⁷¹. Что на языке Ф. Ницше звучит не иначе, как «Бог убит! Бог мертв!»¹⁷². К теме Бога мы обратимся в дальнейшей части настоящей работы. В своеобразном художественном преломлении Введенский старается осмыслить слова Ницше о цели науки. Свое исполненное скепсиса понимание цели науки немецкий философ выражает в первой книге, во фрагменте с одноименным названием: «Как? Неужели последнею целью наука намечает себе доставлять человечеству как можно больше удовольствий и возможно меньше неприятностей? Как?»¹⁷³. По словам Ницше, это самообман и выдавание желаемого за действительное. Пробуждаясь от зловещего сна, Франц вопрошает «Ты кудесник мне ответь? / сон ли это? Я дурак»¹⁷⁴. Самоуничтожение и оторопь героя восходит к образу «дурака в отчаянье» из *Песни принца Фогельфрай*¹⁷⁵. Там поэт-ученый все свое творчество, все, что было написано «дурацким сердцем и рукой», считает недостойным запоминания. Франц отчаянно пытается противопоставить свою веселую науку смерти: «все равно жива наука / я хрипя проговорю / и себе на смену внука / в виде лампы сотворю / будет внук стоять сиять / сочинения писать». Однако смерть не внемлет Францу: «смерть сказала ты цветов / и сбежала на восток». Размышления и действия веселого Франца приводят – парадоксально – к крушению науки и искусства перед ликом смерти. Еще одним подтверждением проведенной параллели является образ

¹⁷¹ Там же.

¹⁷² Ф. Ницше, *Веселая наука*, изд. Фолио, Харьков 2010, с. 73.

¹⁷³ Там же, с. 28.

¹⁷⁴ А. Введенский, *Человек веселый Франц*, указ. соч., с. 105.

¹⁷⁵ Ф. Ницше, *Приложение, Свободные Песни Птицы–Принца*, [в:] его же, *Веселая наука*, изд. Фолио, Харьков 2010, с. 47.

«цветка». В тех же *Песнях принца Фогельфрая* Ницше пишет: «Вольно в нас – искусство наше, / И наука – весела! / Мы с цветов себе цветенье / Жадно рвем вознагражденье», а в последних строках – «О, всех вольных духов дух! / Как еще тебя восславить? / Так возьми ж себе на память / Тот венок, что сплел я здесь! / Дальше брось его ты слышишь? – / Прямо в небо – выше, выше – И к звезде его подвесь!»¹⁷⁶. После внезапного появления и исчезновения смерти «одинок остался Франц / созерцать потуберанц / мерять звезды звать цветы / составляя я и ты / лежа в полной тишине / на небесной высоте»¹⁷⁷. Ницшеанский образ венка из цветов, подвешенного к звезде, претерпевает поэтическое преломление у Введенского и становится образом Франца в небесных высотах, называющего цветы и меряющего звезды. Сонное, вечное блуждание художника по высотам является неотъемлемой частью образности Ф. Ницше: «Вот каковы мы – лунатики, бродящие днем! Художники! (...) сомнамбулы и изуверы! Спокойно и безуданно бродим мы по высотам, которые даже и не кажутся нам высотами, а простыми безопасными равнинами»¹⁷⁸.

В стихотворении *Факт, теория и Бог* (1930) уже в первой сцене заявлена смерть в новом воплощении. Факт, как одно из главных действующих лиц, сообщает, что «в этот день меня манил / магнит малюток и могил»¹⁷⁹. В таком неслучайном сопоставлении прослеживается значе-

¹⁷⁶ Есть, конечно, и подстрочный перевод: 1. «Слава тем, кто созидает, – / Их поэзия – свобода, Их наука «радость жизни» ... / Из цветов оба сплетаем / Мы венок для вечной славы» и 2. «С нами дух свободных духов!.. / Ураганом наше счастье / И бушует и резвится!.. / И взвивайся выше, выше, / И возьми венок с собою, / И летя на крыльях вихря, / Брось его в высоты неба, / И, в залог такого счастья, / Ты звезду укрась венком!..» (Ф. Ницше, *Веселая наука*, указ. соч., с. 143).

¹⁷⁷ А. Введенский, *Человек веселый Франц*, указ. соч., с. 106.

¹⁷⁸ Ф. Ницше, *Веселая наука*, указ. соч., с. 47.

¹⁷⁹ А. Введенский, *Факт, теория и Бог*, указ. соч., с. 115.

ние метафизики детства, между прочим, для детского писателя, коим был Введенский. По словам исследователя, «дети – живые черновики бессмертных существ и внутри своего родового мифологического сознания, и в нежном цветении мировой плоти» и далее: «В детях дана субстанция жизненности и онтологическая иллюстрация бессмертья»¹⁸⁰. В произведении *Святой и его подчиненные* (1930) Святой в назидательной речи поощряет осквернение священного, таящегося в детях: «Надо дети водку пить (...) Дети нюхайте эфир (...) Пусть летят к вам с потолка / три стакана молока»¹⁸¹. Апофеозом абсурдного детоубийства станет пьеса *Елка у Ивановых* (1938–1939). Парадоксальное сочетание рождения («малюток») и смерти («могил»), вечности и мгновенности, *sacrum* и *profanum* отныне становится характерным свойством абсурдистской картины мира Введенского. Возвращаясь к стихотворению *Факт, Теория и Бог*, стоит указать на важное замечание, связанное с абсурдным, с точки зрения онтологии, вопрошанием Факта «Куда умрешь?». А. Кобринский объясняет это так: «глагол «умирать» приобретает окказиональную сему направленного действия, что прямо связано с многоступенчатым характером эсхатологической ситуации в понимании Введенского»¹⁸². Ученый полагает, что смерть является не только качественным, но и пространственным перемещением. Человек переживает несколько смертей, попадая каждый раз в новое пространство, причем иные пространства, оказываются во многом изоморфными. Сам Введенский в одном из стихотворений пишет: «Мы верим в то что не умрем / что жизнь имеет

¹⁸⁰ К. Исупов, *Русская философская танатология*, «Вопросы философии», №3, 1994 [Электронный ресурс] [<http://philosophy.ru/library/vopros/27.html>] (дата обращения: 22.03.2014).

¹⁸¹ А. Введенский, *Святой и его подчиненные*, указ. соч., с. 109.

¹⁸² А. Кобринский, *Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда*, диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук, Санкт-Петербург 1999, с. 179–180.

продолжение»¹⁸³. Следующим элементом, который углубляет, расширяет и, тем самым, еще более усложняет эсхатологию поэтического мира «звезды бессмыслицы», является понятие Бог. С появлением Бога связано ограничение власти смерти. Перифразируя А. Введенского, можно сказать, что там, где оканчивается смерть – начинается Бог. О последнем элементе сложной конструкции мира Введенского – Боге – речь пойдет несколько позже. В любопытном контексте предстает тема смерти в *Битве* (1930), в которой главное действующее лицо Человек ведет беседу с Неизвестно кем и с Малюткой виной. Сначала он недоумевает – «Кем я создан? Кем ведом», после чего, исполненный нетерпения перечисляет основные моменты онтологической прогулки – «Наконец-то я родился / наконец-то я в миру / Наконец я удавился / Наконец-то я уму»¹⁸⁴. Довольно развернутая мотивика, связанная со смертью, дополняется, таким образом, мотивом вечного ожидания.

Толкование следующей группы примеров основывается на возможности совмещения несовместимого в поэтическом мире Введенского. Скорее всего, Введенский имеет в виду не последовательность, а именно одновременность взаимоисключающих действий и состояний, о котором среди прочих говорил Р.-М. Рильке. Особое место в творчестве А. Введенского занимают две вещи, написанные в том же злополучном 1930 году¹⁸⁵ – *Значенье моря* и *Кончина моря*. Оба стихотворения объединяет мотив «установления значения моря». В первом из них море отождествляется со временем и смертью: «море время сон одно / скажем падая на дно (...) мы на дне глубоко моря / мы утопленников рать (...) кто упал на дно

¹⁸³ А. Введенский, *Кончина моря*, указ. соч., с. 125.

¹⁸⁴ А. Введенский, *Битва*, указ. соч., с. 119.

¹⁸⁵ В этом году произошел скандал, приведший к разгрому ОБЭРИУ. Официальная советская критика объявила обэриутов «реакционными жонглерами» и классовыми врагами.

морское / корабельною доскою / тот наполнился тоскою (...) в общем все тут недовольны / молча вышли из воды»¹⁸⁶. Недовольство и тоска утопленников являются знаком разочарования смертью; это значит, что от смерти они ожидали чего-то большего и значимого, но у них не вышло «пожить в смерти», говоря словами А. Платонова, – их надежды были обмануты. Мотив смерти и «подводной жизни» утопленников может быть сопоставлен с историей рыбака с озера Мутево, который, как и герои Введенского, от скуки вселенской то и дело «распрашивал о смерти и тосковал от своего любопытства»¹⁸⁷; спустя какое-то время рыбак не выдержал и бросился с лодки в воду, связав себя веревками, чтобы «нечаянно не поплыть»; герои *Кончины моря* также стремятся заглянуть в тот таинственный мир, они «хотят купить на дне домишки / чтоб в этих домиках морских / с русалками обедать / чтобы в трактирах водяных / морской коньяк отведать»¹⁸⁸; рыбак А. Платонова втайне не верит в смерть, он лишь желает «посмотреть – что там есть: может быть, гораздо интересней, чем жить в селе или на берегу озера»¹⁸⁹ – его влекла смерть. Такие совпадения нам кажутся неслучайными. В качестве подтверждения уместности проведенной параллели приведем слова САНОВНИКА из *Кончины моря*, который, говоря о жизни на дне моря, вторит рыбаку из *Чевенгура*: «мы верим в то что не умрем / что жизнь имеет продолженье» и далее – «мерцает рыба серебром»¹⁹⁰. Для рыбака рыба была особым существом, знающим тайну смерти; о глазах мертвых рыб он говорил: «гляди – премудрость»; «рыба между жизнью и смертью стоит, оттого она и немая и глядит без выраже-

¹⁸⁶ А. Введенский, *Значенье моря*, указ. соч., с. 122, 123.

¹⁸⁷ А. Платонов, *Чевенгур*, ImWerden Verlag, München 2006, с. 5.

¹⁸⁸ А. Введенский, *Кончина моря*, указ. соч., с. 122, 123.

¹⁸⁹ А. Платонов, указ. соч., с. 5.

¹⁹⁰ А. Введенский, *Кончина моря*, указ. соч., с. 125.

ния»¹⁹¹. Как известно, персонажи *Значенья моря* недовольные вышли из воды, рыбака выловили через трое суток, а в *Кончине моря* ОХОТНИК, который в данном контексте может быть прочитан как охотник за истиной, с дрожью уповает на море, после чего САНОВНИК заставляет его замолкнуть – «молчи невежда!» Он перехватывает инициативу и сам с трепетом обращается к морю: «мы море море дорогое / понять не можем ничего / прими нас милое второе», на что МОРЕ отвечает: «я не могу (...) я также ничего не значу»¹⁹². Чрезвычайно интересным в данном случае кажется то, что море, т.е. смерть, не дает разрешения вопросов и ровным счетом ничего не значит. Таким образом предстает новый облик смерти, лишенной всякого значения и не отвечающей ни на чьи вопросы. Она становится экзистенциальной насмешкой над жизнью. Такой образ *смерти* – *ничто*, *смерти* – *небытия* в бессмысленности и пустоте начинает сосуществовать со *смертью-постыжением всех тайн* и занимать все больше места в абсурдной картине мира А. Введенского.

Наиболее яркое воплощение абсурдности смерти и пределов человеческого сознания мы находим в поэме или, по словам Я. Друскина, эсхатологической мистерии *Кругом возможно Бог* (1930-1931). Сюжетом поэмы является предсмертное блуждание Эф, который после смерти обретает имя (Фомин) и продолжает свое странствие в поисках истины. В поэме появляется ярко выраженный эротический мотив (в сущности – антиэротический), тесно сопряженный с комплексом представлений о смерти в последующем творчестве Введенского. Во время странствия Эф последовательно встречает на своем пути Софью Михайловну, Венеру, Женщину и Девушку. Во время интимных сближений к ним «вбегает мертвый господин». На протяжении всей поэмы мертвый господин вбегает семь

¹⁹¹ А. Платонов, указ. соч., с. 5.

¹⁹² А. Введенский, *Кончина моря*, указ. соч., с. 127.

раз. И только в последних двух строках эпилога выясняется функциональное значение вбегающего господина: «Вбегает мертвый господин / и молча удаляет время»¹⁹³. Таким образом, телесные соития главного героя можно интерпретировать как смерть и одновременно чудо, поскольку «чудо возможно в момент смерти» (*Серая тетрадь*). Оно возможно потому, что смерть есть остановка времени. В *Куприянове и Наташе* данная установка реализуется в момент физического сближения главных героев:

НАТАША. Ну что же Куприянов, я легла
устрой чтоб наступила мгла
последнее колечко мира
которое еще не распаялось
есть ты на мне
(...)
Ложись скорее Куприянов
Умрем мы скоро

[ПСС, с. 165]

Подобный акт запечатлен в миниатюре *Бурчание в животе во время объяснения в любви* (1932–1933). Персонаж Введенского рассуждает о половом акте, который для него является событием: «Событие есть нечто новое для нас потустороннее. Оно двухсветно. Входя в него, мы как бы входим в бесконечность. Но мы быстро выбегаем из него. Мы ощущаем следовательно событие как жизнь. А его конец – как смерть. После его окончания все опять в порядке, ни жизни нет ни смерти. (...) Кажется что с женщиной не умрешь, что в ней есть вечная жизнь»¹⁹⁴. В сцене с Софьей Михайловной Фомин также предается телесным утехам. Там появляются слова о «зарождении еще

¹⁹³ А. Введенский, *Кругом возможно Бог*, указ. соч., с. 161.

¹⁹⁴ А. Введенский, *Бурчание в желудке во время объяснения в любви*, указ. соч., с. 207.

одного человека». С женщиной ассоциируется, таким образом, продолжение человеческого рода, иллюзия вечности и недоступность знаний о сущности смерти:

ЖЕНЩИНА	У меня руки и ноги шуршали в страхе Скажи мне Бог к чему же он Я мало думала о прахе Подумаю еще
ФОМИН	Подумай, улыбнись свечой Едва ли только что поймешь Смерть это смерти еж

[ПСС, с. 151]

В своей апологии абсурда герой Введенского отрицает любую возможность объяснения смерти в пределах рационального мышления. Тавтологическое утверждение, что «смерть это смерти еж», становится символом поражения разума и триумфа абсурда. Фомин, ведомый своим отчаянием и бессилием, взывает на помощь Бога: «Господи помоги. / Вот беда, так беда»¹⁹⁵. Мир начинает пылать. Мир, по словам Фомина, «накаляется Богом». Новая действительность приобретает inferнальные черты, она ожидает божественного вмешательства: «Тут раскаленные столы / стоят как вечные котлы». Бог посещает мир в предметах, а Фомин пытается внять речи этих предметов. Наконец, в молитве Фомин провозглашает «Быть может только Бог» и его апокалиптическое видение свершается – мир гибнет:

Лежит в столовой на столе
Труп мира в виде крем-брюле
Кругом воняет разложением

[ПСС, с. 160]

¹⁹⁵ А. Введенский, *Кругом возможно Бог*, указ. соч., с. 159.

Апофеозом торжества иррационального и божественного над разумом и человеком становятся слова, вобравшие в себя всю сущность творчества А. Введенского:

Горит бессмыслицы звезда,
Она одна без дна
Вбегает мертвый господин
И молча удаляет время

[ПСС, с. 161]

Таким образом, Введенский, отвергая знание, разум («наступает ночь ума») и обращаясь к Богу («кругом возможно Бог» и «Христос Воскрес – последняя надежда»¹⁹⁶), оттеняя прямоту обращения фидеистическим абсурдом, приобщается к иррационалистической традиции христианской мистики и философии: Иоанн (Апокалипсис), Августин, Тертуллиан, Лютер, Кьеркегор. Для Введенского, как и для Л. Шестова, ощущение смерти и вера в Бога относятся к сфере абсурда и парадокса. Подобный образ парадоксально связан с беседой о различных действиях в *Некотором количестве разговоров* (1936–1937). Все трое после совершения самоубийства пьют кислоту и «без злата без меди» плывут на лодке в далекую Лету. Образ реки – забвения из древнегреческой мифологии, который дополняет образ прощания со всем земным. Так, иудео – христианское откровение противопоставляется умозрению и мифу. Итак, тема смерти находит свое воплощение во всех четырех плоскостях реализации абсурда: онтологической, фидеистической, проблемной и игровой.

Безумная волна террора, начавшаяся в 1927 году, арест писателя и его творческих сподвижников в 1931 наложили неизгладимый след на поэтический мир Введенского. В его глазах мир начал необратимое движение к катастрофе – «мы поняли жизнь всюду гасла / от рыб до

¹⁹⁶ А. Введенский, *Серая тетрадь*, указ. соч., с. 175.

Бога и звезды (...) ночь царственная начиналась / мы плакали навек»¹⁹⁷. Осознание себя предстает в виде апофатической инкантации или анафоры: «мы не верим что мы спим / мы не верим что мы здесь, / мы не верим что грустим, / мы не верим что мы есть»¹⁹⁸. Более поздние произведения Введенского – *Потец* (1936–1937), *Некоторое количество разговоров* (1937–1938), *Елка у Ивановых* (1938) – представляют собой наиболее пронзительные и трагические в своей абсурдности свидетельства надвигающейся катастрофы. Об этих произведениях поэта подробнее будет речь в следующих параграфах и главах.

Сложно не разделить мнения исследовательницы, которая считает, что «если бы Введенский прямо и документально, наподобие Солженицына или Шаламова, описывал репрессии, он бы выступил в худшем случае как жертва, а в лучшем – как свидетель»¹⁹⁹. О том, что поэт был выше эпохи, в которой ему довелось жить и творить, а также выше собственной смерти, свидетельствуют последние сохранившиеся произведения – прощальные *Элегия* (1940) и *Где. Когда* (1940).

При рассмотрении всего разнообразия и многоаспектности форм и функций смерти в произведениях А. Введенского сложно прийти к однозначному выводу. Категория смерти предстает в широком спектре ее применения: от исключительно структурирующей функции произведения через воплощение онтологического, фидеистического абсурда до языковой игры в абсурд [«смерть это смерти ёж»]. Стремление к нахождению общего знаменателя для многообразия этого явления в лучшем случае приводит к абсурду, в худшем же – к банальности.

¹⁹⁷ А. Введенский, *Приглашение меня подумать*, указ. соч., с. 194, 195.

¹⁹⁸ А. Введенский, *Очевидец и крыса*, указ. соч., с. 199.

¹⁹⁹ К. Чухров, *Некоторые позиции поэтики Александра Введенского*, «Новое Литературное Обозрение», № 108, Москва 2011, с. 257.

2.2.3. Бог

Религиозная сторона художественной рефлексии А. Введенского является одним из определяющих моментов его творчества. Оригинальное развитие в поэзии Введенского получают сквозные сюжеты: различные вариации пришествия Бога в этот мир, проблема святости и избавления, человеческая дерзость к Богу, богооставленность и эсхатологические интуиции эпохи авангарда.

Для русских авангардистов 1920–30-х годов характерно стремление дойти до пределов каждой задачи, до некоторой «нулевой отметки», за которой виделись новые пространства и возможности. А.О. Юшкова называет это «пафосом распыления», который стремился «выйти за “нуль форм” и творить новые миры из ничего, уподобляя свой творческий акт акту Божественного творения»²⁰⁰. Исследовательница связывает это с энергией «выхода человеческой мысли в космические пространства, которые она пыталась освоить и в которых искала нового, неведомого Бога»²⁰¹. Эту мысль подтверждает и М. Эпштейн, считающий, что авангардная «вера находит свое место не в стенах храма, а за границами мира, откуда ускоренно надвигается на человечество новая земля и новое небо, беглыми очерками и зияниями мелькая среди распадающихся пластов реальности»²⁰². Пафос аналитического расщепления вел авангардистов и к проблемам языка. Введенский неоднократно достигает нулевой точки и пытается ее преодолеть: «не понимаю слова много / не понимаю вещи нуль»²⁰³. О нулевом пределе говорит и Свидер-

²⁰⁰ О. Юшкова, *Представители русского авангарда и религиозно-философской мысли о смысле творчества*, [в:] *Русский авангард в кругу европейской культуры*, Москва 1994, с. 51.

²⁰¹ Там же.

²⁰² М. Эпштейн, *Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XX веков*, Москва 1988, с. 211.

²⁰³ А. Введенский, *Серая тетрадь*, указ. соч., с. 175.

ский, герой текста из *Серой тетради*, при описании времени, в котором констатирует наступление «ночи ума» и восхождение времени как «звезды»: «Оно всходит над нами как ноль. Оно все превращает в ноль. (Последняя надежда – Христос Воскрес.)»²⁰⁴ Говоря словами К. Малевича, герой Введенского «шагнул за ноль» и оказался за пределами разума и природы, то есть там, где начинается Бог.

Я. Друскин утверждал, что «творчество Введенского, как всех нас, пятерых (*чинарей* – прим. А.Р.), поэтически-философско-религиозное»²⁰⁵. Христианство зародилось в недрах иудаизма, но в своем развитии очень быстро было привито к древу эллинистической культуры. Мир Введенского, как и мир христианства, изначально строится на чуде и парадоксе. Он предстает как хаос возможностей, который подчинен Богу. В своеобразной метафизической модели бытия ключевую роль играют отношения мир – человек – Бог. В этом ракурсе Введенский является продолжателем традиции Сократа, бл. Августина и Кьеркегора, которые занимались поиском истины в себе и в Боге. Стоит отметить двойственность эсхатологической модели Введенского. С одной стороны, она восходит к православной духовной традиции, для эсхатологии которой характерны пассивная созерцательность и убеждение о бренности всего сущего, с другой – в мире Введенского реализуются некоторые авангардные установки, такие как сомнение в существовании Бога, теургия, сверхчеловечество или человекобожество, восходящие к идеям Ф. Ницше. Так, например, А. Введенский, размышляя об иллюзорности миропорядка, усиливает сомнения Ницше, который утверждает, что жизнь – это не аргумент и в перечень условий, необходимых для жизни, могла за-

²⁰⁴ А. Введенский, *Две птички, горе, лев и ночь*, указ. соч., с. 98.

²⁰⁵ Я. Друскин, *Стадии понимания*, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», указ. соч., с. 423.

красться и ошибка. Поэт в своих рассуждениях идет еще дальше: «Мы поняли, что время и мир по нашим представлениям невозможны. Но это только разрушительная работа. А как же на самом деле? Неизвестно. Да, меня давно интересует, как выразить обыденные взгляды на мир. По-моему, это самое трудное. Дело не только в том, что наши взгляды противоречивы. Они ещё и разнокачественны. Считается, что нельзя множить апельсины на стаканы. Но обыденные взгляды как раз таковы»²⁰⁶.

А. Введенский осознает имманентную ошибку во всех построениях разума и из этой ошибки выводит один из основополагающих принципов своей поэтики бессмыслицы – «некоторое равновесие с небольшой погрешностью»²⁰⁷. Введенский пользуется парадоксом в античном смысле этого слова (странный, чуждый «доксе» – господствующему, общепринятому мнению, ожиданию; неожиданный) как антиподом правильного мышления: для него это соединение качественно разнородных категорий, разрушение причинно-следственных связей, нелогичность вывода. Через парадокс поэт пытается достичь подлинной сущности мира. Итак, абсурд Введенского рождается из неприятия мнимого миропорядка и отказа следовать разуму. Поэт провозглашает мир как бесконечность возможностей или хаос, иллюстрацией чего могут быть следующие слова, совмещающие в себе онтологический и фидеистический абсурд: «...и в стенках сосуда времени ему показался Бог»²⁰⁸.

²⁰⁶ Л. Липавский, *Разговоры*, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», указ. соч., с. 220.

²⁰⁷ Термин «некоторое равновесие с небольшой погрешностью» был придуман Я. Друскиным в 1933 году. По его словам, поиск адекватного определения для данного приема занял 6 лет.

²⁰⁸ А. Введенский, *Серая тетрадь*, указ. соч., с. 178.

Что касается темы Бога, то «непонятность ее ясна. Все это сверхразумные бессмыслицы»²⁰⁹ – говорит друг и интерпретатор Введенского Я. Друскин. Анализируя творчество Введенского, Я. Друскин проводит параллель между алогичностью поэта и «ученым незнанием» (лат. *docta ignorantia*) немецкого кардинала Николая Кузанского. Основой его философии стала концепция соединения противоположностей в Едином, где разрешаются все видимые противоречия между несовместимым (лат. *coincidencia oppositorum*). В этом смысле Введенский использовал типичный для авангардной поэтики прием, суть которого состояла в сближении противоположностей до полного отождествления. Современный исследователь по этому поводу высказал следующую мысль: «Абсурдное с точки зрения здравого смысла сближение разнородного (...) прокламировало неявную всеобщую связь явлений»²¹⁰. Толкование следующей группы примеров основывается на возможности совмещения несовместимого в поэтическом мире Введенского. Скорее всего, Введенский имеет в виду не последовательность, а именно одновременность взаимоисключающих действий и состояний. Такая установка превращает исследование в сложную систему референций, которые рассматриваются далее.

В некоторых произведениях Введенского (*Святой и его подчиненные*, *Очевидец и крыса*) мы сталкиваемся с элементами древнего и весьма специфического вида православной святости – юродства. Следует оговориться, что понятие «юродивый» – это усеченное «юродивый Христа ради». Современный исследователь этого странного феномена пишет, что юродивый – это такой человек, который «добровольно принимает на себя личину сумасше-

²⁰⁹ Я. Друскин, *Чинари. Авторитет бессмыслицы* [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», указ. соч., с. 46.

²¹⁰ Е. Ковтун, «Победа над солнцем» – начало супрематизма, «Наше наследие», II, 1989, с. 123.

ствия, дабы скрыть от мира собственное совершенство и таким способом избежать суетной мирской славы. Вторым побудительным мотивом юродства церковь считает духовное наставление в шутовой и парадоксальной форме»²¹¹. С точки зрения типологических связей ближе всего к юродивому стоят священные клоуны, разговаривающие особым «пророческим» языком. Они, – как и юродивые, – вызывают амбивалентные чувства. Часто юродивого сопоставляют с шутом. Это сходство весьма поверхностно: шут всегда в толпе, юродивый даже в городской сутолоке одинок; шут весь в диалоге, а юродивый принципиально монологичен; шут погружен в праздничное время, а юродивый – вне времени²¹². Для юродства характерна провокация, то есть сознательное выстраивание ситуации, вынуждающей кого-либо поступать вопреки своим намерениям.

Уже в самом начале Святой покушается на христианские нормы, искушая «малых сих»²¹³:

СВЯТОЙ

Надо дети водку пить
Надо дети сон купить
(...)
Дети нюхайте эфир
Дети кушайте кефир

На что люди в изумлении отвечают:

Люди

Что за странность
Что такое
Сей эфир
Сей фефир

[ПСС, с. 109]

²¹¹ С. Иванов, *Блаженные похабы. Культурная история юродства*, Москва 2005, с. 12.

²¹² См.: Там же, с. 16.

²¹³ «Невозможно не придти соблазнам, но горе тому, через кого они приходят» (Лк. 17:1).

Или другая мысль «возмутителя спокойствия»:

Святой

Хорошо скажу я мысль
Ты взлети и поднимись
над балканами небес
где лишь Бог живёт да бес
как ты сможешь это сделать
если ты в плену
и поднявшись до предела
сядешь на луну
в этом светлая душа
нам поможет анаша

[ПСС, с. 112]

В непотребствах и экстравагантных безобразиях юродивых (или «похабов») парадоксально выражается их святость и профетизм. Они должны «доказывать свою полезность для духовной жизни общества чем-то еще, помимо безобразий».²¹⁴ Для них характерно противоречие: либо человек грешен, и тогда ему следует заниматься спасением собственной души, не смея судить других, – либо он совершенен и ему довлеет печаловать о погрязшем во грехе человечестве. Безграничное самоуничтожение рука об руку с величайшей гордыней – это и есть юродствование. Такое противоречие характерно для Святого А. Введенского. Сначала он обличает упадок нравов и жуткую, пронизывающую тоску людей. В ресторане с декадентской атмосферой «дамы дворяне / в нашем ресторане», «человеки танцы пляшут», «заспанный зефир / спокойно нюхает эфир» царит произвол, разряжаемый игровым абсурдом. Присутствующие требуют, чтобы Святой покинул их: «Наш мир, завитой / Уходи домой святой». Присутствие Святого все же производит на них сильное воздействие и люди в ужасе восклицают: «О Боже, Боже»; на

²¹⁴ С. Иванов, указ. соч., с. 375, 376.

что Святой презренно, по многовековой сложившейся традиции юродствования, осыпает их бранью:

Святой	О рожи, рожи Вы скелеты Вы крупы От долгой дрожи Вы стали трупы	[ПСС, с. 113]
--------	---	---------------

И вместе с тем «тайный слуга Господа» взмолившись, пытается найти избавление от бед для всех этих «дам» и «генералов» и спасти их души, указывая путь к Богу:

Святой	О море, о море Назад потеки	[ПСС, с. 114]
--------	--------------------------------	---------------

В этих словах Святого заключен ветхозаветный образ: слова 113 псалма «Море виде и побеже, Иордан возвратися вспять»²¹⁵. Святой, осуждая и браня человечество, ведет его к спасению: «Ну еще одна минута / без борьбы и без уюта / Ну еще одно усилие». И в конце он приводит людей к Богу:

Люди	Ура, ура Видна гора Мы пришли Это Бог
Бог (громко)	Исчезни

²¹⁵ Иордан впадает в Мертвое море. Согласно толкованию слов псалма св. Иоаном Златоустым, Иордан – это образ смертного человечества, а Мертвое море – образ ада. Из всех земных рек Христос совершает таинство Крещения именно в Иордане, освобождая род человеческий от течения к смерти.

Святой (исчезая) Бог:	Слава Богу Исчезните
Все (исчезая)	Слава Богу

[ПСС, с. 114]

Юродство есть по определению анонимная святость, раскрывающаяся лишь после смерти. У Введенского такой смертью является исчезновение. Юродивый, в чьих безобразиях уже при его жизни начинают подозревать тайный смысл, должен был, по идее, лишиться святости, но этого не происходит, так как он приводит грешников к Богу. Здесь воплощается парадоксальность святости, установки которой во многом соответствуют парадоксальности в поэтике бессмыслицы А. Введенского. Онтологический, фидеистический и игровой абсурд в данном произведении выступают как чрезвычайное заострение парадокса.

В стихотворении *Очевидец и крыса* – наблюдатель воспроизводит сцену, в которой некто Он²¹⁶ выступает с «монологическим диалогом» или «диалогическим монологом». Из композиции стихотворения следует, что Он вслух ведет разговор с самим собой. Продолжение монолога следует в середине и конце произведения. Между монологами таинственного Его происходит громкий спор

²¹⁶ В агиографии для фиксирования опыта блаженных похабов использовалась универсальная конвенция жития святых. Безумие сводилось к уже известному житийному стереотипу. Поскольку жития писали клирики, они не всегда были в состоянии проникнуть в мир священного безумия и представить это переживание в виде понятного пророчества или назидания. Так, например, объясняется канонический текст Константина Сканфа: агиограф не будучи в силах истолковать содержания бормотания Сканфа, просто записывал его. Впоследствии множество бормотаний было зафиксировано в русских «похабских» житиях. Агиографы писали со слов самих «сумасшедших», поэтому об этих святых они писали в 3 лице единственного числа. Этим фактом можно объяснить мотивировку Введенского при выборе для своего персонажа третьего ограниченного лица – Он.

между Петром Ивановичем Ивановичем Ивановичем, курсисткой, дворецким – Грудецким, Степановым – Песковым, четырьмястами тридцатью тремя испанцами, Лизой или Маргаритой. Кириллов за это время «успел жениться», свои обвинения предъявил Грибоедов – писатель, Грудецкий убил Степанова – Пескова. Между тем, не обращая внимания на происходящее, Он вновь начинает свой монолог и дает свидетельство увиденному, после чего Он умолкает; вновь происходит череда нелепых смертей, исчезновений, разговоров. В эпилоге звучит последний монолог, после чего «у него отваливается голова»²¹⁷.

Исследователь пишет, что «юродивый монологичен (даже при том, что ничего не произносит) и жестко авторитарен»²¹⁸. В стихотворении Введенского в замечании, напоминающем ремарку, мы находим подтверждение того, что, когда Он говорит, все умолкают: «Все на нее закричали, все зашикали. Тише, Лиза. Лиза тише, тише, вы одна из двух. Потом опять стал говорить ОН».²¹⁹ По словам С. Иванова, юродское обличение направлено не только против человеческих грехов и забвения христианских заповедей. Его главная задача – напоминать об эсхатологической сути христианства. Элементы христианской эсхатологии можно обнаружить уже в первом монологе:

Он спит орел на небесах
 спят растения в лесах
 будущие спят гробы
 сосны, ели и дубы
 (...)
 и скворец в своей руке
 тихо держит мертвый храм
 и дрозды поют слегка,

²¹⁷ А. Введенский, *Очевидец и крыса*, указ. соч., с. 206.

²¹⁸ С. Иванов, указ. соч., с. 382.

²¹⁹ А. Введенский, *Очевидец и крыса*, указ. соч., с. 202.

и рычит печальный лев
гонит Бог издалика
К нам на город облака
И рычит печальный лев

[ПСС, с. 198-199]

В состоянии одержимости, а поэтика бессмыслицы Введенского только усиливает эффект «безумия во Христе», Он высказывает пророчество о грядущей смерти и надвигающемся конце света; оно призвано взорвать мир, потому что тот «тепл, а не горяч и не холоден» (Откр. 3:16). Он, подобно юродивому, потерял связь с миром, возненавидел его: «Я миролюбие свое терял». Однако в результате у Него «отваливается голова». М. Мейлах мотив обезглавливания связывает с балаганным персонажем, а в таинственном персонаже *Очевидца и крысы* исследователь видит поэта. С таким прочтением сложно не согласиться, но, как нам кажется, персонаж Введенского сложнее – для него характерна двойственность. С одной стороны, действительно «отваливающуюся голову» можно считать балаганным трюком, но с другой – в этом приеме может быть заложен остранный религиозный смысл. Однажды Введенский сказал Я. Друскину: «В поэзии – я – предтеча, как Иоанн Креститель в религии»²²⁰. Мы полагаем, что данная мысль Введенского могла иметь определенное влияние на художественное решение концовки данного произведения. Как известно, Иоанн Креститель в христианских представлениях является последним в ряду пророков-предвозвестников прихода мессии. Согласно Евангелиям, именно он крестил Иисуса Христа трижды окуная его в воду. Иоанн был обезглавлен по желанию иудейской царицы Иродиады и её дочери Саломеи. Парадоксальный финал, в котором блаженный похаб лишается

²²⁰ Я. Друскин, *Чинари. Звезда бессмыслицы*, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», указ. соч., с. 46.

головы, органично вписывается в поэтику «звезды бес-
смыслицы», где балаганное совпадает с сакральным по
принципу совмещения несовместимого.

Мотивы богооставленности мира и поиска Бога человеком находят свое воплощение в поэме *Факт, Теория и Бог* (1930). Она написана в строго диалогической форме: вопрос – ответ. Вопросно-ответная композиция данного произведения обнаруживает прямую связь с диалогическим методом Сократа. Суть вопросно-ответной системы греческого философа сводится к выведению знания заново, с нуля, с точки «незнания». Ход сократовской дискуссии, целью которой является установления истины, основывается на последовательном ряде вопросов к собеседнику. Знание достигается путем приведения оппонента к противоречию с самим собой через искусно задаваемые вопросы. Смысловой тупик, парадокс, заставляют собеседника признать свое невежество. Только таким способом, согласно философии Сократа, можно заставить человека отказаться от стереотипов и догм. Итак, «сократовская ирония» есть раскрытие противоречия в первоначальном мнении оппонента устами самого оппонента.

В произведении Введенского главными действующими «лицами» являются абстрактные категории – Вопрос, Ответ, Теория, Факт, Душа, Бегущий волк, которого нет, Кумиры и Бог. Вопросно-ответная система задает определенную структуру и размеренный ритм композиции, которая лишь один раз прерывается рассуждениями бегущего волка. В диалог включаются также Факт и Теория²²¹. Сюжетом, таким образом, становится диалог с целью установления истины. В данном диалоге с формальной точки зрения любопытным представляется присутствие Души. Как известно, продолжением и дополнением

²²¹ Как известно, основная проблема теории познания – соотношение теории (знание) и факта (лат. *factum* – свершившееся, истина, событие).

«иронии» Сократа служила «майевтика»²²². Мать Сократа была по профессии повивальной бабкой, отсюда название сократовского метода как «повивальное искусство» для мужчин. Философ как бы «принимал роды души», помогая тем самым собеседнику «родиться заново», стать мыслящим человеком. Мотивировку присутствия Души в поэме Введенского можно, таким образом, объяснить серьезными познаниями поэта в области истории классической философии. В данном произведении Факт констатирует:

факт. Я вижу все и говорю
и ничего не говорю.
Я все узнал. Я понимаю
я мысль из тела вынимаю
кладу на стол сию змею
ее ровесницу мою
(...)
Я бегаю по пустой Польше
крича то Господи, то больше
то лакомка, то только дольше.
Вообще я был как сумасшедший,
за мной виднелся только рай

[ПСС, с. 115]

Понимание сущности мира и безмолвие Факта в принципе укладывается в рамки разумного восприятия. Однако блуждание с криком на устах по пустой Польше превращают Факт в сумасшедшего, одержимого Богом. Вопрос вопрошает «где убогие?», на что Ответ отвечает – «везде»²²³; на вопрос «Что мы знаем о Боге / дети люди друзья?» ответа не последовало. Вездесущая духовная нищета и скука коснулись также Бегущего волка, который

²²² Майевтика – др. греч. μαϊευτική – повивальное искусство, родовспоможение.

²²³ А. Введенский, *Факт, теория и Бог*, указ. соч., с. 115, 116.

говорит: «Я подошел в тоске, дыша / Какая скука – нет меня»²²⁴. Душа зовет «Иди сюда я / Иди ко мне я» и жаждет узнать: «скажи мне я кто я из нас?»²²⁵. Кроме того, потерянности Души, то есть истины в понимании Сократа, усугубляется раздвоенностью ее сознания (мотив двойничества). Исследовательница О. Фрейденберг связывает культурную функцию двойничества с архаическим двоемирием, с бинарным делением мира на «пространство жизни» и «пространство смерти» в сознании древнего человека²²⁶. Пространство жизни накладывается на пространство смерти, Кумиры твердят, что «мы есть мы / мы из тьмы» и тогда Ответ на незаданный вопрос отвечает:

ответ.

Индийские черти
речка течет.
Два часа смерти
а Богу почет.

[ПСС, с. 117]

Здесь появляется знакомая двухступенчатая эсхатологическая ситуация Введенского. Наконец, Факт констатирует неизбежность смерти и наступление Бога как нечто единственно возможное:

факт.

конец и смерть родные блохи
Осталось что
лежать и зреть
и на себя в кулак смотреть
Осталось что
сидеть и гнить
из смерти чудом вырвав нить
(...)
Здесь окончательно

²²⁴ Там же.

²²⁵ Там же.

²²⁶ См. О. Фрейденберг, *Поэтика сюжета и жанра*, Москва 1994, с. 210.

	Бог наступил
	Хмуρο и тщательно
	Всех потопил
Бог	Садитесь.
(подымаясь).	Вы нынче мои гости.
	[ПСС, с. 118]

Согласно логике Сократа, диалог приводит к истине, событию. В финале таким событием становится смерть, сопряженная с Божественным возмездием. Вмешательство Бога представлено в виде всемирного потопа как наказание за нравственное падение человека. Наступает разоблачение невежества, поскольку «мудр только Бог». И вновь любопытный факт, после осуществления своего возмездия Бог приглашает всех на разговор. Об этом разговоре нам ничего не известно. Можно предположить, что гнев Бога сменился на милость (он привстал) и со своими гостями он готов провести назидательную беседу так, как это делал Сократ в своих диалогах. Тем самым обнаруживается парадоксальность этой вещи: такова увязка греческой философии с иудейско-христианской религией, разума и веры, двойственности жизни и смерти, конца и начала. Принцип некоторого равновесия с небольшой погрешностью – стройная, прозрачная структура и остротное содержание – нашел здесь свое яркое воплощение.

В стихотворении *Сутки* (1931–1933) мы сталкиваемся с подобной сюжетно-композиционной структурой. Вновь героями становятся отвлеченные понятия: Вопрос, Ответ, Несуществующий ответ ласточки. Усеченную и более строгую версию вопросно-ответной системы остраивает Ласточка – единственное материальное, живое существо. Она вовлекается в эти рассуждения, в которых Ответ констатирует завершение некой битвы, после которой «вновь опускается молитва / тут совершается молитва»²²⁷. Битва,

²²⁷ А. Введенский, *Сутки*, указ. соч., с. 198.

как нам кажется, заключает в себе образ очередной волны террора, которая к тому времени ослабевала (1933), чтобы ударить с новой силой и вылиться в Большой террор 1937 года. Молитва обращена к Богу, чтобы Господь ниспослал спасение.

Состояние богооставленности человека наиболее ярко звучит в стихотворении *Суд ушел* (1930), а также в поэме *Кругом возможно Бог* (1930). Тема стихотворения *Суд ушел* заявлена уже в самом заглавии: судебная тяжба. По словам Друскина, в финале «подсудимый отождествляется с авторским я, и выясняется, что суд в этом стихотворении, по – видимому тот же, что и в романе *Процесс Франца Кафки*»²²⁸. Разуверившись в возможности добиться истины, герой Введенского обращается к Богу:

БОГ БОГ ГДЕ ЖЕ ТЫ
БОГ БОГ Я ОДИН
МЕЖДУ СЛОВ ДРОЖАТ КУСТЫ
ХОДЯТ ВЕНЧИКИ КАРТИН.

[ПСС, с. 131]

Однако обращение его, подобно призывам Иоанна Крестителя в Евангелиях, остается гласом вопиющего в пустыне.

В поэме *Кругом возможно Бог* мотив поиска Бога и богооставленности мира находит свое воплощение в следующих словах:

ЖЕНЩИНА. Жуки выползают из клеток своих
Олени стоят как убитые
Деревья с глазами святых
качаются Богом забытые

[ПСС, с. 154]

²²⁸ Я. Друскин, *Коммуникация в стихах и прозе А. Введенского*, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», указ. соч., с. 394.

Согласно интерпретации М. Мейлаха, Фомин, подобно Иову, «прозревает лишь после преобразившего мир Божественного посещения»²²⁹, средствами игрового абсурда превращает человеческую науку в кончики идей в воробьином клюве, а последняя молитва Фомина становится признанием истинности бытия божественного абсолюта: «И двухоконною рукой / Молиться начал. Быть может только Бог»²³⁰. Стоит заметить, что для сюжета пришествия Бога в мир в поэзии А. Введенского характерен мотив превращения. По словам исследователя, понятие превращения слова связано у поэта с категорией окончательного превращения предметов, то есть эсхатологического конца мира, в котором происходит его воссоединение с Богом и избавление²³¹. Идея эта отражена в словах Фомина, который говорит, что «в нашем посмертном вращении / спасенье одно в превращении»²³².

Мотив дерзновения к Богу реализуется Введенским, например, в стихотворении *Снег лежит...*, в котором человечество во всей своей бренности и тщете существования заключает Бога в клетку и обезличивает его:

в несущественном открыв
существующее зря.
Там томился в клетке Бог
без очей без рук без ног.

[ПСС, с. 107 – 108]

У Введенского «гордые народы», ведомые своим научным знанием («меряют землю»), провозглашают человека «начальником Бога»:

НАРОДЫ

Мы знаем, что земля кругла,

²²⁹ М. Мейлах, «Что такое есть «Потец»?», [в:] А. Введенский, *Полное собрание произведений в 2-х тт.*, указ. соч., с. 18.

²³⁰ А. Введенский, *Кругом возможно Бог*, указ. соч., с. 160.

²³¹ См.: М. Мейлах, указ. соч., с. 16.

²³² А. Введенский, *Кругом возможно Бог*, указ. соч., с. 157.

что камни скупцы,
что на земле есть три угла,
леса, дожди, дорога,
и человек начальник Бога.
А над землёю звёзды есть
с химическим составом,
они покорны нашим уставам,
в кружении небес находят долг и честь.
Всё мы знаем, всё понимаем.

[ПСС, с. 155-156]

Или в духе проблемного абсурда «победоносной идеологии пролетариата» вовсе отказывают ему в существовании:

ЛЕСОРУБЫ Молитесь колесу
 Оно круглее всех.

[ПСС, с. 243]

Существуют и другие толкования темы Бога в творчестве Введенского. К примеру, исследовательница творчества «звезды бессмыслицы», Ю. Валиева, характеризует главный смысл его поэтики как «поэтический поиск гносиса»²³³. Во многих своих работах она обнаруживает присутствие в произведениях писателя постоянных отсылок к гностическому учению²³⁴. Тем не менее, отдавая должное теории исследовательницы, необходимо указать, что двойственность сознания персонажей А. Введенского объясняется скорее «алогизмом», онтологическим и фиде-

²³³ Ю. Валиева, *Поэтический мир А. Введенского. (Поэтическая картина мира)*, дисс. канд. филол. наук, Санкт-Петербург 1998, с. 3.

²³⁴ Исследовательница полагает, что Введенский был близок идеям гностиков о Боге – Демииурге, произведшем видимый мир материи и истинном Боге-свете, к которому и стремится душа человека, загнанная в клетку злого тела. О гностицизме, согласно Ю. Валиевой, Введенский узнал от М. Кузмина, с которым одно время близко общался.

истическим абсурдом, иначе говоря, «божественной бессмыслицей», соединяющей в себе противоположные понятия, ситуации в единое, нерасторжимое целое.

Подводя итог, следует отметить, что религиозная сторона рефлексии Введенского – в силу своей внутренней противоречивой логики – вносит в творчество поэта новые смыслы и способы их выражения. Введенский, с одной стороны, обращается к конструктивным принципам древнегреческой философии (например, диалогическая форма), с другой же – широко пользуется приемами апофатической теологии. Главным художественным устремлением автора *Святого и его подчиненных* становится освобождение Бога от власти разума. Тем самым в трактовке идеи Бога и божественного поэт обращается к фидеистическому и онтологическому абсурду. Воплощение данной темы проявляется в следующих мотивах: парадокс святости; мотив богоискательства; дерзновение к Богу; отрицание существования Бога. Общим знаменателем для выраженной Введенским идейно-тематической триады становятся две плоскости художественной реализации: онтологический и фидеистический абсурд, а также несводимость бытия человека к мышлению. Таким образом, с одной стороны, поэт показывает новые смысловые перспективы существования человека, с другой же – демонстрирует альтернативные средства выражения данной проблематики.

ГЛАВА 3. Александр Введенский и традиция абсурда

3.1. А. И. Введенский и русская философия экзистенциализма

В предыдущей главе нами была предпринята попытка взглянуть на творчество А. Введенского в нескольких интересующих нас ракурсах. Каждое из проведенных нами рассмотрений наметило путь к исследованию категорий мировоззрения: времени, смерти, рационального, иррационального, божественного. Данная часть работы посвящена попытке проанализировать те сложные противоречивые отношения между указанными категориями, которые характеризовали творчество Введенского, и обнаружить сходства с некоторыми установками экзистенциальной мысли Льва Шестова. Данная попытка обусловлена необходимостью включения творчества А. Введенского в более широкий контекст изучения традиции абсурда. Для этого будет произведен сопоставительный анализ основополагающих концепций философии абсурда Л. Шестова и концепции бессмыслицы А. Введенского в четырех плоскостях их реализации: онтологической, фидеистической, проблемной и игровой.

Говоря о философии экзистенциализма, мы исходим из того, что данное определение, при всей его условности, является историко-философским обозначением для сово-

купности авторских рассуждений о существовании человека в рамках философии и литературы. Совершенно справедливо исследовательница Т. Лифинцева полагает, что основными темами, присущими экзистенциальной философии являются: «1) индивид (личность) и система; 2) интенциональность сознания; 3) бытие и ничто; 4) абсурдность; 5) природа и значение выбора; 6) роль пограничного опыта (пограничной ситуации); 7) смысл и значение коммуникации»²³⁵.

Возникновение русской экзистенциальной философии ни в какой степени не обусловлено западноевропейской традицией экзистенциализма. Она является естественным и самобытным проявлением русской духовности. Русский экзистенциализм, в отличие от французского, определяется религиозно – теистической и катастрофически – эсхатологической доминантой, категорической постановкой вопроса о значении знания, трагической философией личности, утверждением ее конфликта с категории необходимости. Русский экзистенциализм наиболее полно и убедительно представлен философией Николая Александровича Бердяева и Льва Исааковича Шестова. По словам исследователя, их имена «часто упоминали вместе как выразителей особого российского «религиозного экзистенциализма», сформулировавших его основные положения задолго до Карла Ясперса, Мартина Хайдеггера и Жан-Поля Сартра»²³⁶. Подтверждает данное предположение и Рената Гальцева, говоря, что «он [Шестов – прим А.Р.] экзистенциалист, появившийся задолго до экзистенциализма»²³⁷. Философия Л. Шестова как одного из выдающихся пред-

²³⁵ Т. Лифинцева, *Философия и теология Пауля Тиллиха*, Канон+, Москва 2009, с. 6.

²³⁶ П. Кузнецов, *Русский экзистенциализм? Николай Бердяев и Лев Шестов*, Журнал «Звезда», №10, 2013 [Электронный ресурс] [<http://magazines.russ.ru/zvezda/2013/10/10k.html>] (дата обращения: 22.03.2014).

²³⁷ Р. Гальцева, *Очерки русской утопической мысли XX века*, изд. «Наука», Москва 1992, с. 77.

ставителей русского экзистенциализма привлекала к себе внимание в большей степени западных, чем отечественных исследователей. Внимательное изучение текстов А. Введенского дает веские основания полагать, что исходные положения, интуиции, возведение опыта переживания абсурда в мировоззрение, которые лежат в основе рассуждений Л. Шестова, обнаруживают значительные сходства с бескомпромиссностью положений писателя-абсурдиста.

Мировоззрение Л. Шестова было сформировано, прежде всего, литературой и поэзией. Влияние литературы было одним из самых значительных факторов духовного развития философа. Л. Шестов предстает как «философский эссеист»²³⁸, философ литературного типа, как представитель адогматического мышления. О себе Шестов в разговоре с Фонданом говорил: «Я никогда в университете не изучал философии, никогда не посещал лекций по философии и не считал себя философом... Меня принимали за литературного критика, так как мои первые книги были посвящены Шекспиру, Толстому, Чехову. Да я и сам себя считал скорее критиком [чем философом]»²³⁹. О своем первом опыте столкновения с абсурдностью мира, понимаемого как нарушение причинно-следственных связей и дискретность течения времени Шестов рассказывает в статье о Э. Гуссерле. Он пишет: «Может быть, иным это покажется странным, — но моим первым учителем философии был Шекспир. От него я услышал столь загадочное и непостижимое, а вместе с тем, столь грозное и тревожное: время вышло из своей колеи...»²⁴⁰.

На протяжении всего творческого пути рассуждениям Шестова были присущи антиномизм, адогматизм,

²³⁸ С. Булгаков, *Некоторые черты религиозного мировоззрения Л.И. Шестова* [в:] его же, *Сочинения в двух томах*, Т 1, Москва 1993, с 521.

²³⁹ Н. Баранова-Шестова, *Жизнь Льва Шестова (По переписке и воспоминаниям современников)*, Т 1, Париж 1983, с. 54.

²⁴⁰ Там же, с. 11.

апофатичность и беспочвенность. Он стал богоискателем, так и не выразившим до конца свой символ веры, не сделавшим окончательный выбор между умозрением и откровением. Все это во многом применимо и к основным художественно-философским установкам А. Введенского. Этим объясняется целесообразность настоящего сравнительного исследования: Введенский как поэт-философ сопоставляется с философом-писателем Шестовым.

Об А. Введенском можно сказать, что он исследует основы человеческого бытия в «пограничной ситуации», где разделяющая черта между жизнью и смертью, рациональным и иррациональным, бытием и небытием размыта. Антигуманный характер эпохи, в которой пришлось существовать Введенскому, вызывает необходимость взглянуть на творчество поэта через призму «экзистенции». Лирический герой Введенского является средством осмысления действительности, раскрытия сущности бытия. Онтологический конфликт представлен через характеристику переживаний и размышлений лирического героя и второстепенных персонажей. Герои произведений А. Введенского преимущественно лишены внешних примет, индивидуальных черт, а их переживания приобретают онтологическое измерение, так как объектом исследования Введенского является проблема Времени, Смерти и Бога, сути человеческого существования, иначе экзистенции. Подобная проблематика была характерна и для экзистенциальной философии, представители которой стремились найти источник и первопричину переживания, которое выделяет человека из природы. Л. Шестов утверждает, что есть только один философский вопрос – как жить, вопрос жизни и смерти²⁴¹. Исследовательница указывает на то, что «персонажи драм абсурда несут на себе отпечаток трагического шестовского индивида, пе-

²⁴¹ См.: Л. Шестов, *Апофеоз беспочвенности*, [в:] его же, *Сочинения в 2-х томах*, Т. 2, Томск 1996.

реживающего жизнь как сизифов труд, как трагедию без катарсиса»²⁴².

Одной из основных черт, сближающих рассматриваемых авторов является подход к их собственному творчеству. Поэтическое исследование мира и человека в творчестве Введенского и адогматические рассуждения Шестова осуществляются исходя из собственного опыта, а не с позиции отстраненного познающего субъекта. Однако, стоит оговориться, что у Введенского философская мысль претерпевает более сложное художественное преломление. В некоторых произведениях, особенно ранних (*Стихи из цикла Дивертисмент*), установка на поэтическое исследование проявляется не со всей очевидностью, как это, например, происходит в более зрелом творчестве (*Значение моря, Потепь*). В этом смысле Шестов и Введенский наследуют философскую традицию, представленную именами Тертуллиана, Б. Паскаля и др. Схожие установки можно найти, например, у Кьеркегора. Таким образом, определяющий мотив установления значения и крайне распространенную в художественной практике вопросно – ответную структуру композиции А. Введенского можно сопоставить с формой адогматического исследования Л. Шестова – трагическим вопрошанием.

Приведем один предельно красноречивый фрагмент из афоризма №14 второй части *Апофеоза беспочвенности* (1905): «...молодость никогда и не спрашивает. О чем ей спрашивать? Разве песня соловья, майское утро, цветок сирени, веселый смех и все прочие предикаты молодости требуют истолкования? Наоборот, всякое истолкование к ним сводится. Настоящие вопросы впервые возникают у человека при столкновении со злом. Заклевал ястреб соловья, увяли цветы, заморозил Борей смеявшегося юношу, и мы в испуге начинаем спрашивать. «Вот оно зло! Правду говорили старики! Недаром и в книгах называют

²⁴² Р. Гальцева, указ. соч., с. 81-82.

нашу землю юдолью плача и печали!»»²⁴³. Стоит обратить внимание, что с формальной точки зрения это вообще не вопрос. Здесь мы имеем дело скорее с некой констатацией, поскольку в конце не случайно вместо вопросительного знака, стоит восклицательный. Учитывая парадоксальность способа постановки исходного вопроса, можно понять всю специфичность ответа на него. В связи с этим, так же как и в случае с Введенским, при анализе творчества двух авторов невозможно ограничиваться категориями исключительно формальной логики. А о способе движения мысли их можно сказать, что это «сложная взаимосвязь иррациональных переживаний»²⁴⁴.

Кризис современности, согласно Шестову, является результатом отказа от идеи мира как бесконечности возможностей, в котором возможен подлинный опыт переживания абсурда. Кризис этот начался в древнюю эпоху вместе с системами Аристотеля и Платона, которые запустили процесс устранения из области философии всего, что носит признаки случайности и не соответствует причинно-следственным отношениям в мире. Философия абсурда зарождается как реакция на чрезмерную рационализацию и стремление заключить мир в рамки системы научного знания. О философии абсурда сложно говорить как о *sensu stricto* философии, поскольку главные ее положения зачастую находят свое воплощение не в строгих философских трактатах, а скорее в менее обусловленных формах художественной литературы. У Введенского абсурд находил воплощение в стихотворениях, поэмах и драмах, Шестов в свою очередь открыл новый для русской литературы жанр – жанр афористической философской прозы, в котором постановка серьезных вопросов

²⁴³ Л. Шестов, указ. соч., с. 9.

²⁴⁴ А. Хохлов, *Мирозерцание Льва Шестова: между экзистенциальной тревогой и библейским текстом*, Дисс. на соиск. уч. ст. к.ф.н., Москва 2013, с. 19.

сочетается с нарочитой парадоксальностью, афористичностью стиля. Афористическая форма изложения восходит к его немецкому учителю – Ф. Ницше. Шестов полагал, что самой большой ценностью литературного творчества является свободная мысль. Но при этом он считал, что более обусловленные формы как, например, роман, искажают ощущения и переживания, поскольку стремятся к последовательности, единству, цельности формы и подчиненности общей идее. Поэтому афоризм стал для Шестова «лучшей литературной формой», которая «освобождает от последовательности и синтеза» и разрушает принцип подчинения всех идей, заключенных в произведении, одной общей. Игра с формой в творчестве Введенского выражается, например, посредством введения в структуру поэмы или драмы в качестве героев абстрактных категорий: вопрос, ответ, душа. Или же абсурдизирующие «несуществующие ответы ласточки» (*Сутки*) или реплики «бегущего волка» (*Факт, теория и Бог*). Итак, в критическом переосмыслении формальной стороны творчества интересующих нас авторов мы обнаруживаем общую установку на игровой абсурд.

Основным мотивом экзистенциальных рассуждений Л. Шестова является философия трагедии и противопоставление ее научному знанию, которое берет свое начало в вечных истинах. На начальном этапе творческого пути философия трагедии означает апофеоз беспочвенности, в более поздних работах она становится библейской философией, объединяющей в себе абсурдную веру с концепцией трагического в жизни человека. А. Камю в *Мифе о Сизифе (Эссе об абсурде)* оценил оригинальный подход Л. И. Шестова к проблеме абсурдности человеческого бытия, но осудил его взгляды по вопросу разума, опыта, которые не оставляют человеку надежды.

Читая последние слова сочинения *Добро в учении гр. Толстого*, трудно смириться с тем, что оно, заканчивается там, где должна лишь только начаться его основная часть:

«Ницше открыл путь. Нужно искать того, что *выше* страдания, *выше* добра. Нужно искать Бога»²⁴⁵. Таким образом, открывается общая тематика и направление мысли Шестова и Введенского. «Нужно искать Бога» Л. Шестова можно соотнести с выражением ощущения богооставленности мира в произведении *Суд ушел*, в котором состояние тревоги проявляется в трагическом вопрошании героя Введенского: «БОГ БОГ ГДЕ ЖЕ ТЫ / БОГ БОГ Я ОДИН»²⁴⁶.

Отсутствие этического измерения в творчестве «авторитета бессмыслицы», а также мотивы богооставленности и поиска Бога находят свое выражение в поэме *Факт, Теория и Бог*. Оно, как уже было указано ранее, написано в строго диалогической форме: вопрос – ответ. В этом произведении обнаруживается точка пересечения философских и творческих установок интересующих нас авторов. «Нужно искать Бога» – данная интуиция становится одним из самых важных импульсов к дальнейшему творчеству обоих писателей.

С поиском Бога связана критика рационализма и научного мировоззрения, что в принципе не создает положительного представления о Боге. Интересующие нас авторы о Боге говорят скорее в категориях апофатической теологии, сущностью которой является выражение Божественного путем последовательного отрицания всех возможных его определений как несоизмеримых ему. Это особый способ познания Бога через понимание того, чем Он не является. Путь к Богу, согласно Введенскому и Шестову, ведет не через рациональное доказательство Его существования. Приход к Богу возможен лишь в отказе от знания, от умозрения. Автор *Sola fide* не был христианином, поэтому апофатическая концепция Бога из Ветхого Завета была ему ближе. Согласно этой концепции, О Боге

²⁴⁵ Л. Шестов, *Сочинения в 2-х томах*, Т. 1, указ. соч., с. 316.

²⁴⁶ А. Введенский, *Суд ушел*, [в:] его же, указ. соч., с. 131.

известно только то, что Он дал людям и это знание не исходит от разума. Бог понимается как *Deus absconditis*. Путь к Богу не ведет через рациональные доказательства Его существования, а через абсурдную с точки зрения разума веру. Суть абсурдной веры заключается, согласно Шестову, в том, что она не требует доказательств. Философ полагает, что «человек ищет свободы. Он рвется к богам и божественному, хотя он о богах и божественном ничего «не знает» или, если хотите, — потому что ничего не знает. О богах и знать ничего не нужно»²⁴⁷. Поэтому автор *Potestas clavium* избирает путь Авраама: «Авраам пошел, сам не зная, куда идет. А если бы стал проверять — никогда бы не дошел до обетованной земли. Стало быть, проверки, оглядки — «свет» знания не всегда ведет к лучшему, как нас учили и учат думать»²⁴⁸. Таким образом, не знание, а абсурдная вера через *отрицание* разума указывает на свойства Бога: беспочвенность, существование вне законов добра и зла. Польский исследователь считает, что нельзя философию абсурда Л. Шестова сводить к философии трагедии, отчаяния, безвыходности, поскольку это было бы непростительным упрощением²⁴⁹. Противопоставление традиции Афин и Иерусалима становится противопоставлением двух взаимоисключающих видов человеческого познания: рационального, согласно которому разум опирается на знания и, с другой стороны, библейского, в котором знание является препятствием на пути к спасению. В этом мы обнаруживаем главный парадокс Л. Шестова — невозможность согласования разума и веры, человека без Бога и человека с Богом, что символически выражается противопоставлением Афин и Иеруса-

²⁴⁷ Л. Шестов, *На весах Иова*, YMCA-PRESS, Париж 1975, с. 98. [Электронный ресурс] [<http://www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest16.htm>] (дата обращения: 22.03.2014).

²⁴⁸ Л. Шестов, *Афины и Иерусалим*, АСТ, Москва 2007, с. 236.

²⁴⁹ A. Sawicki, *Absurd rozum egzystencjalizm w filozofii Lwa Szesowa*, NOMOS, Kraków 2000, s. 88.

лима. У Введенского подобное противопоставление выражено в не менее парадоксальной форме. В эпилоге из *Кругом возможно Бог* за несколько строк до конца сказано: «Быть может только Бог». Что очень характерно для Введенского, фраза допускает по крайней мере два толкования: с одной стороны, его можно понимать как предположение существования Бога (возможно, существует только Бог), с другой стороны, если поставить акцент на «быть», а пунктуация этому способствует, то мы имеем дело с законченным категорическим утверждением, и тогда смысл его будет созвучен изречениям Книги исхода 3.14: «Я есмь Сущий».

Применение богословского термина к изучению литературных произведений А. Введенского обусловлено тем, что поэтические «вещи» Введенского, по мнению Я. Друскина, тяготеют к философско–теологическим трактатам в конкретных художественных формах²⁵⁰. Апофатика – это особый способ ведения разговора о том, что превосходит слово. Такой путь познания осуществляется только через отрицание, которое предпринимается, чтобы «неведением и невидением узреть и познать Того, Кто превосходит созерцание и познание даже в невидении и в неведении»²⁵¹. Дионисий Ареопагит описывает странствие Моисея, который, удалившись и отрешившись от всех, «вступает в глубину мистического Мрака неведения», в котором упраздняется всякое знание и «соединяется с Тем, Кто недоступен никакому познанию, в совершенном неведении обретает он сверхразумное ведение»²⁵². Представляется, что Введенский подобным образом «горит желанием достичь этого Мрака», чтобы неве-

²⁵⁰ См.: Я. Друскин, *Звезда бессмыслицы*, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», указ. соч., с. 332.

²⁵¹ Дионисий Ареопагит, *О Таинственном Богословии* [Электронный ресурс] [<http://vehi.net/areopagit/mistich.html>] (дата обращения: 22.03.2014).

²⁵² Там же.

дением и невидением узреть и познать Того и обрести «сверхразумное ведение». Мрак, мрачность, сумрачность в поэтическом универсуме «авторитета бессмыслицы» выступает повсеместно. Так мы находим:

ВОПРОС

Но кто тебя здесь повстречал
в столичном этом мраке,
где выются гнёзда надо мной
где нет зелёных листьев,
и страждет человек земной,
спят раки.
Где моря нет?
Где нет значительной величины воды
Скажи кто ты?
Тут мрак палат.

[ПСС, с. 195]

В этом мраке отрицается присутствие жизни, нарочитая архаизация – *страждет* – намечает бесспорные религиозные коннотации; спящие раки – пример характерной модели бессмыслицы за счет подстановки противоположного по смыслу понятия (вместо очевидного зимуют) усиливают ощущение иной действительности, ведь раки, как известно не спят зимой; завершением становится отрицание «значительной величины воды», а значит, отрицание власти знания и разума. Стоит отметить, что в поэтическом мире Введенского категории меры и числа принадлежат к числу наиболее критикуемых.

В стихотворении *Суд ушел* «мрак» образует пару рифм с «дурак», что, на наш взгляд, также неслучайно:

но однако не забудьте
что кругом был дикий мрак
быстро ехал на минуте
как уж сказано дурак

[ПСС, с. 128]

По этому поводу стоит напомнить об анализе произведения *Очевидец и крыса* в предыдущей главе. В связи с этим стихотворением была рассмотрена парадоксальность святости в художественной трактовке А. Введенского. Трагическое состояние, с часто присущей ему противоречивостью, оказывается здесь особого рода парадоксом, настигающим человека и открывающим ему путь к сверхразумному. С апологией вызывающего поведения мистиков и святых у Введенского можно сравнить отношение к ним Шестова. Философ находит защитительные слова в адрес юродивых и кликуш²⁵³, а некоторое рафинированное «юродство» в форме интеллектуального эпатажа, несомненно, присуще и самому Шестову.

В *Кончине моря* представлено хаотичное безумное движение во мраке:

как звери бегаем во мраке
откинув шпаги мысли фраки
в руке дымится банка света
взгляни могущее на это

[ПСС, с. 127]

Кроме всего, у Введенского познавательное отрицание появляется в образе Бога «без очей без рук без ног»²⁵⁴, который является принципиальным апофатическим отказом уподобить божественное человеческому. В *Разговорах* с Л. Липавским Введенский утверждает, что своей поэтической практикой «посягнул на понятия, на исходные обобщения»: «Этим я как бы провел поэтическую критику разума – более основательную, чем та отвлеченная [И. Канта – прим. А.Р.]»²⁵⁵.

²⁵³ Л. Шестов, *Сочинения в 2-х томах*, изд. Наука, Т 1, Москва 1993, с. 638.

²⁵⁴ А. Введенский, «Снег лежит...», [в:] его же, указ. соч., с. 159.

²⁵⁵ Л. Липавский, *Разговоры*, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», указ. соч., с. 186.

Л. Шестов продолжил традицию критики разума С. Кьеркегора, в которой датский философ утверждал, что разуму не суждено постичь внутреннюю сущность человека. Разум с его категориями не способен ни понять, ни выразить существования человека. Приведенные выше примеры показывают, что Введенский незаметно²⁵⁶ развивал ту же традицию экзистенциальных рассуждений в своем поэтическом творчестве. Здесь встречаются абсурдная вера Шестова и «поэтическая критика разума» с религиозной окрашенностью Введенского, которые объединяются понятием фидеистического абсурда. Иными словами, убеждения в принципиальной непостижимости иррационального бытия, из которого вытекает требование веровать, не рассуждая в категориях разума.

Другим важным мотивом в творчестве интересующих нас авторов является библейский мотив грехопадения (как метафизическое обоснование иррационализма). Сказание о грехопадении начало привлекать внимание Л. Шестова уже в начале его творческого пути. Вероятно, самое раннее обращение Шестова к этой теме имеется в конце предисловия к работе *Добро в учении гр. Толстого и Ницше* (1900). Вот это место: «Хотя мы и не знаем до сих пор, есть ли дерево познания также и дерево жизни, но для нас уже выбора нет. Мы вкусили от плодов первого...»²⁵⁷. Л. Шестов формулирует мысль, согласно которой грехопадение связано с познанием, с познанием добра и зла. Человек перестал питаться от древа жизни и начал питаться от древа познания: «человек поддался искушению, вкусил от запретных плодов, глаза его открылись, и он стал знающим. Что ему открылось? Что он узнал? Открылось ему то, что открылось греческим философам и

²⁵⁶ Я. Друскин утверждал, что А. Введенский не читал работы С. Кьеркегора. Шестова Введенский также не мог читать, поскольку к тому времени философ эмигрировал в Париж, а публикация его вещей на родине была запрещена советской властью.

²⁵⁷ Л. Шестов, *Сочинения в 2-х томах*, Т 1, Томск, 1996, с. 219–220.

индусским мудрецам: Божественное «добро зело» не оправдало себя – в сотворенном мире не все добро, в сотворенном мире – и именно потому, что он сотворен, – не может не быть зла, притом много зла и зла нестерпимого. Об этом свидетельствует с непререкаемой очевидностью все, что нас окружает – непосредственные данные сознания; и тот, кто глядит на мир с «открытыми глазами», тот, кто «знает», иначе об этом судить не может. С того момента, когда человек стал «знающим», иначе говоря, вместе со «знанием» вошел в мир грех, а за грехом и зло. Так по Библии»²⁵⁸. Шестов говорит, что задача состоит в том, чтобы освободиться от рациональности: искать нерациональные формы бытия. Именно в Библии Шестов находит призыв к иррациональности. Дерево познания истолковывается как источник умозрения, дерево жизни – как источник откровения.

Можно предположить, что Введенский исходит из того же представления о сути этого библейского сказания. В *Госте на коне* появляется образ Бога и грехопадения человека:

Я решил
я согрешил
значит Бог меня лишил
воли, тела и ума.
Ко мне вернулся день вчерашний.

[ПСС, с. 182]

Мотив грехопадения у Введенского в несколько сниженном варианте воплощается в стихотворении *Битва*. Здесь ведется беседа между «неизвестно кем», «человеком», «малюткой виной» и «ангелом»:

Малютка вина.

умираю умираю

²⁵⁸ Л. Шестов, *Киргегард и экзистенциальная философия*, АСТ, Москва 2000, с. 9–11.

и скучаю и скорблю
дней тарелку озираю
боль зловещую терплю
[ПСС, с. 120]

Образ дополняет и проясняет фрагмент из поэмы *Кругом возможно Бог*:

Вдруг видит Фомин дом
это зданье козла
Но полагает в расчёте седом,
Что это тарелка добра и зла.
[ПСС, с. 143]

В данном случае мы сталкиваемся с характерным приемом Введенского, который производит снижающее остраение и как результат – в образе «дней тарелки» заключены дни жизни, а в «тарелке добра и зла» соединяются жизнь и грехопадение. Я. Друскин считает, что данный образ можно истолковать по Кьеркегору, тогда время начинается с грехопадения, то есть с вкушения плодов древа познания добра и зла²⁵⁹. Зловещая боль становится указанием на падение человека из состояния блаженства в состояние страданий и греховности. Кроме древа познания добра и зла в творчестве Введенского появляются другие атрибуты этой библейской сцены. Прежде всего, стоит отметить особую роль Змея-искусителя из христианской традиции, который появляется в произведении *Факт, Теория и Бог*:

<u>Факт</u>	Я вижу всё и говорю
	и ничего не говорю.
	Я всё узнал. Я понимаю
	я мысль из тела вынимаю

²⁵⁹ Я. Друскин, *Звезда бессмыслицы*, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», указ. соч., с. 407.

кладу на стол сию змею
её ровесницу мою.

[ПСС, с. 115]

В данном фрагменте, кроме характерной апофатики Введенского как одного из определяющих принципов поэтики, мысль отождествляется со змеей, ровесницей Факта, что собственно и наводит на мысль о том, что в этом произведении происходит сложная реконструкция важнейшего для духовной культуры человечества образа грехопадения. Другой любопытной реализацией мотива грехопадения является следующий фрагмент из поэмы *Кругом возможно Бог*:

НАРОДЫ.

Мы бедняк, мы бедняк
В зеркало глядим.
В этом зеркале земля
Отразилась как змея.
Её мы будем изучать.
При изучении земли
Иных в больницу увезли
В сумасшедший дом.

[ПСС, с. 155]

«Гордые народы» являются потомками первых людей, вкусивших плод познания; зеркало предстает как инструмент для изучения земли, но оно не дает подлинного знания, не позволяет проникнуть вглубь, оно лишь отражает поверхность этого мира. Змей-искуситель появляется в зеркале как напоминание о человеческой дерзости по отношению к Богу. Люди, вооруженные лишь разумом, при попытке изучить землю, понять мир, непременно сходят с ума. В понимании Введенского, всякое деятельное вмешательство в жизнь неизбежно заставляет прибегать к услугам рассудка, увеличивает его (разума) полномочия, а значит, ведет к новому искажению действительности, очередному насилию над ней. Разум не способен создать реальное, он производит только мнимое, иллюзорное.

Поэтому, чтобы «понять мир», надо «перестать отождествляться с мышлением»²⁶⁰.

Отрицание познавательной способности человека приводит автора *Некоторого количества разговоров* к онтологической неуверенности и экзистенциальной тревоге. У Введенского одна из основополагающих тем экзистенциализма – бытие и ничто – выражается неуверенностью в реальности собственного существования:

Он.

Мы не верим, что мы спим.
Мы не верим, что мы здесь
Мы не верим, что грустим
Мы не верим, что мы есть
(...)
Мы не верим, что мы дышим
Мы не верим, что мы пишем
Мы не верим, что мы слышим,
Мы не верим, что молчим

[ПСС, с. 199, 206]

Данная констатация во многом созвучна провозглашенному Шестовым апофеозу беспочвенности. С приобретением знания человек все более ограничивает пространство своего существования, все более отчуждается от божественного начала.

Согласно Шестову, для того чтобы перейти к подлинной действительности, миру свободы, неограниченных возможностей, необходимо пережить внутреннюю трагедию. Представляется, что Введенский так же исходит из этого положения, поскольку очень частым мотивом его творчества является некое засмертное странствие. Трагедия в виде наступления смерти становится функцией преодоления мира, обусловленного законами разума. Об этой функции смерти было сказано в предыдущей главе при

²⁶⁰ А. Рымарь, *Поэтика Д. Хармса и А. Введенского в контексте их философских исканий*, Вестник СамГУ, №3, Самара 2002, с. 94.

рассмотрении темы с одноименным названием (*Человек веселый Франц, Кругом возможно Бог*). В основу сюжета *Четырех описаний* легла беседа таинственных персонажей: Зумира, Кумира, Чумира и Тумира. В определенной очередности они дают описания четырех смертей и предшествовавшей им жизни. Каждый рассказывает о своей смерти – двое из них погибли на войне, один умер от апоплексического удара, а четвертый совершил самоубийство. Смерть во всех ее проявлениях вырывает героев из автоматизма существования, детерминированного разумом. Иными словами, Введенский исследует область «пограничного состояния». Герои Введенского в финале подтверждают наше изначальное предположение:

Зумир

Мы выслушали смерти описанья
Мы обозрели эти сообщенья.
От умирающих умов
Теперь для нашего сознания,
Нет больше разницы годов
Пространство стало реже,
И все слова паук, беседка, человек, одни и те же
Кто дед, кто внук,
Кто маргаритка а кто воин,
Мы все исчадия наук,
И нами смертный час усвоен.

[ПСС, с. 192]

Время, бывшее категорией разума, отныне упразднено: «теперь для нашего сознания, / нет больше разницы годов. В словах Зумира имеются конкретные инфернальные коннотации, связанные с наукой, знанием – «мы все исчадия наук». Исчадие, понимаемое как потомство тьмы, дьявола или ада, вызывает мысль о ужасе или отвращении к себе. В пространстве, находящимся вне разума, слова «паук, беседка, человек» отождествляются. Описание жизни перед смертью и после смерти очерчивают особое пространство размышлений автора *Элегии*. В связи с ши-

роко представленной темой смерти у Введенского важно отметить экзистенциальную составляющую этого аспекта. Шестов по поводу науки говорил, что она не задумывается о сохранении жизни. Она поступает с ней, как с насекомым. Философ-экзистенциалист описывал процесс изучения и понимания жизни ученым: «Он прикалывает его булавкой и, выждав, чтоб оно перестало трепетать и бросаться, рассматривает его и потом рассказывает нам подробно о его строении. Но мертвое насекомое – интересно. Наколотая же на булавку мертвая жизнь – это никому ненужная нелепость»²⁶¹.

В творчестве Введенского отражен взгляд на действительность как на бесконечность разнородных дробящихся частей, которые некогда, до вмешательства разума, составляли мир как одно целое. С того момента, как в сознание человека закралось сомнение в правомерности подобного положения вещей и связей между ними, человек оказался в мире разрушенных причинно-следственных отношений.

Данная констатация отнюдь не лишает мир единства и целостности. Подлинный мир, согласно Введенскому и Шестову, находится за пределами человеческого понимания. Этот мир не подчинен человеческому знанию, он обладает устойчивыми связями и идеальной стройностью. Однако интересующие нас авторы считают, что логика этого мира и отношения в нем установленные непознаваемы разумом и не могут быть описаны языком, не соответствующим миру ни в каком, «ни в элементарном ни в сложном его понимании». Человек является пленником своего разума и человеческого знания. Единственной реальностью этого мира является смерть. И философ, и поэт пытаются описать существование человека, который не приемлет разума, который не верит подлинность содержа-

²⁶¹ Л. Шестов, *Шекспир и его критик Брандес*, [в:] его же, *Апофеоз беспочвенности*, Москва 2000, с. 42.

ния, выражаемого языком. Слова, призванные описывать внутреннюю и внешнюю реальность не в состоянии выполнить эту задачу, в результате чего рождается непонимание другого человека. Непонимание в свою очередь ведет к разрушению нормального общения, а значит, и к отчуждению от другого человека и мира в целом. Отчуждение рождает страх и усиление ощущения неизбежности смерти. Таким образом, рассуждения Введенского и Шестова объединяет понятие онтологического (мировоззренческого) абсурда, который выражается как протест против отчуждения от мира. В вопросах онтологии Шестов и Введенский отстаивают позицию, согласно которой бытие постигается в нерационализируемом опыте и в этой нерационализируемости абсолютно противоречащем разуму. Бытие фантастично в своей сути, и даже действие необходимости, неведь откуда ворвавшейся в мир, отнюдь не имеет естественного порядка и также таит необъяснимый, фантастический элемент, который можно сравнить с хаосом как бесконечностью возможностей, абсурдом и Богом. В этом несомненная близость мировидения Введенского, с одной стороны, и Л. Шестова, с другой.

Нами была предпринята попытка рассмотреть концепцию бессмыслицы А. Введенского и ее экзистенциальную составляющую в контексте главных положений философии абсурда Л. Шестова. В самом начале было указано на то, что исходной творческой установкой обоих авторов является игровой абсурд. Он показывает, что собственно философская работа авторов направлена на деконструкцию рационального видения мира. Сущность этих устремлений заключалась в устранении умозрения, неверии в его возможности и стремление к откровению посредством принципов апофатической теологии. Важным аспектом, который стоит особо подчеркнуть, является приверженность Введенского и Шестова мистицизму и *иррационализму*. Оба автора делают акцент на принципиальной несводимости жизни к мышлению.

3.2. А. И. Введенский и западноевропейский театр абсурда

Литература абсурда – это явление, выходящее далеко за географические границы стран Европы. В этой главе мы выдвигаем тезис о том, что художественная практика Александра Введенского предвосхищает опыт западного театра абсурда и в связи с этим его фамилия и творчество должны рассматриваться в рамках этого художественного явления, а на карте европейской литературы абсурда должен учитываться важный центр, коим в 20-30-е гг. являлся Ленинград.

В предисловии ко второму тому полного собрания произведений Введенского М. Мейлах посвящает проблеме сопоставления художественного опыта Введенского и послевоенного театра абсурда всего несколько строк. Свою краткую характеристику пьесы Введенского он начинает с утверждения правомерности сопоставления театра ОБЭРИУ и французского послевоенного театра абсурда: «Пьеса *Елка у Ивановых*, – пишет исследователь, – может считаться предвосхищением западного театра абсурда, который она опередила на десятилетие»²⁶². В дальнейшем мы попытаемся развить и обосновать данное предположение. Для этого будет проведен сопоставительный анализ драмы А. Введенского *Елка у Ивановых* с драмами классиков послевоенного театра абсурда: Э. Ионеско (*Лысая певица*) и С. Беккета (*В ожидании Годо*). Стоит отметить, что Я. Друскин в статье *Коммуникативность в творчестве Александра Введенского* попытался провести сопоставительный анализ пьесы Введенского и Ионеско, однако, не завершив начатого, отказался от него как от неприменимого к творчеству Введенского.

²⁶² М. Мейлах, «Что такое есть *Потец?*» [в:] А. Введенский, *Полное собрание произведений в двух томах*, «Гилея», Москва 1993, с. 40.

По словам философа, произведения Введенского не имеют ничего общего ни с «литературой подсознания», ни с сюрреализмом²⁶³. Современная западноевропейская литература, – пишет Я. Друскин, – «создала за последние 15 или 20 лет театр абсурда (Ионеско, Беккет и др.). Он был создан в России за 20 или 25 лет до этого поэтами и драматургами А. И. Введенским и Д. И. Хармсом»²⁶⁴. Некоторые тенденции театра «Радикс», развитые Введенским в позднейшей драматургии (*Елка у Ивановых*) предвещают послевоенный европейский театр абсурда.

Мартин Эсслин ввел в употребление понятие «театр абсурда» для выделения из широкого художественного потока абсурдистских драм, написанных, главным образом, в 50-х и 60-х годах XX века, в которых разделяется точка зрения на то, что человек живет в разладе с миром, в который он погружен. Данное определение восходит к эссе об абсурде *Миф о Сизифе* французского философа А. Камю. Философ представляет положение человека как лишенное смысла, абсурдное в своей основе. Человек лишается последних иллюзий о мире и ощущает себя посторонним. Зарождение театра абсурда можно также рассматривать как реакция на устранение религиозного измерения из жизни человека. Театр абсурда стал выражением трагического чувства потери определенности, тем самым, парадоксально обнаружил близость к религиозным исканиям века.

²⁶³ Соглашаясь с мнением Я. Друскина, стоит оговориться, что попытки рассматривать творчество А. Введенского в контексте «литературы подсознания» или сюрреализма предпринимались неоднократно. Так, например, в сборнике произведений А. Введенского и Д. Хармса, выпущенном в 1971 году в Нью-Йорке, Дж. Гибиан относит Введенского к писателям «черного юмора» и сюрреалистам, что на наш взгляд, не совсем корректно. Ср.: *Russia's lost literature of the Absurd. Daniil Kharmis and Alexander Vvedensky*, ed. and translated by G. Gbian, New York 1971.

²⁶⁴ Я. Друскин, *Чинари. Авто-ритет бессмыслицы*, [в:] «...Сборнике друзей оставленных судьбою» указ. соч., с. 46.

Стоит заметить, что название «театр абсурда», под которым понимаются пьесы драматургов-абсурдистов, не представляет собой никакой самостоятельной школы. М. Эсслин подчеркивает, что театр абсурда не является по своей сути только французским явлением. Он широко использует традиции Англии, Германии, Италии и других стран. Более того, ведущие представители театра абсурда, жившие в Париже и писавшие на французском языке, не были французами²⁶⁵. Это также дает нам повод расширить географию интересующего нас художественного явления и при обсуждении проблематики театра абсурда учитывать опыт А. Введенского.

В пьесах представителей театра абсурда человек поставлен лицом ко времени и пребывает в ожидании между рождением и смертью. Человек в театре абсурда всегда одинок, заключен в рамки своего собственного сознания и языка. Человек, терзаемый сомнениями, занят основными проблемами существования: жизни и смерти, истинного и ложного, изоляции и коммуникации. Театр абсурда констатирует существование мира, в котором отменены всеобъемлющие системы ценностей. Переосмысление основ мироздания и мироощущения приводит театр абсурда к противопоставлению человека сфере религиозной истины. Содержанием нового театра становится страх, сомнение человека в своих знаниях и приобретенном опыте. Подобное содержание определяет форму театра абсурда или, как его еще по-другому называют, театра парадокса. Театр абсурда ставит под сомнение все твердыни предыдущих эпох, поэтому форма становится предельно условной и тем самым противостоит четкой структуре «реалистического» театра. Кроме того, одной из отличительных черт драмы абсурда было её недоверие к языку как средству общения. Слова больше не выражали сущности человеческого опыта. Театр абсурда утвердил несостоятельность

²⁶⁵ См.: М. Эсслин, *Театр абсурда*, указ. соч., с. 27.

дискурсивной логики и языка как средства общения, продемонстрировав зыблемость любой мысли и переживания. В результате утверждения новых установок были отвергнуты традиционные аксиомы, как единство времени, места и действия, логика характера или необходимость сюжета. Отныне сюжет стал производной сложного сплетения вербальных ассоциаций. Драма абсурда отвергла драматический конфликт. Для театра абсурда стала характерной ситуативность в отличие от традиционного театра, в котором события происходят последовательно.

Драма абсурда разрушает любые логические построения. Все алогичное и логически невозможное становится предметом художественного исследования и эксперимента. Пытаясь разрушить ограничения логики и языка, театр абсурда старается достигнуть чистого опыта, необусловленного ложными категориями познания.

В одном из интервью Ионеско дает следующее определение театру абсурда: «Театр абсурда – это театр правды: это то, что мы все постоянно чувствуем. Но «абсурд» в дурном смысле слова – это натуралистический театр, это театр реалистический. Я часто говорю, что реальность нереалистична, что реализм – только школа, такая же условность, как и все остальные»²⁶⁶. В рассуждениях о суде Введенский подобным образом, но только на частном примере, выражает мысль о новом театре, который отрицает прежние, «реалистические» формы: «Это дурной театр. Странно, почему человек, которому грозит смерть, должен принимать участие в представлении. Очевидно, не только должен, но и хочет, иначе бы суд не удался. (...) Но можно представить себе и такого, который перестал уважать суд. Тогда все пойдет очень странно. Толстый человек, на котором сосредоточено внимание,

²⁶⁶ Цит. по: Ж.-Ф. Жаккар, *Даниил Хармс и конец русского авангарда*, Санкт-Петербург 1995, с. 441 (*La tragédie du langage* [в:] *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard, 1966, с. 134).

вместо того чтобы выполнять свои обязанности по распорядку, не отвечает (...) говорит что и когда хочет и хохочет невпопад»²⁶⁷. Именно этим принципам Введенский подчиняет сцену суда в *Елке Ивановых*, отвергая общепринятую логику данного события. Последовательное воплощение данной установки приводит автора к созданию антимиметической драмы. В контексте исследования творчества Ионеско такой вид драмы называется «антипьесой». По мнению исследователя, это не подражание, не стилизация, а вполне «абстрактные драмы, абстрактный театр, созданный Введенским за 20-30 лет до Ионеско и Беккета»²⁶⁸.

По словам Эсслина, упадок религии маскировался до конца Второй мировой войны суррогатом веры в прогресс, коммунизмом, национализмом и прочими тоталитарными заблуждениями²⁶⁹. Чувство метафизического страдания и абсурдности человеческого удела легли в основу главных тем театра абсурда, среди которых, следует выделить тему смерти, Бога и времени. К данной триаде как отдельная тема примыкает вопрос разрушения коммуникации, или, «трагедия языка». Указанные темы были предметом художественного осмысления задолго до появления западноевропейского театра абсурда. А. Введенский, как это было показано в предыдущей главе, в рамках собственных художественных поисков пришел к выводам, которые были озвучены несколько лет спустя Э. Ионеско, С. Беккетом, А. Адамовым и другими представителями театра абсурда. В дальнейшей части работы будет предпринята попытка реконструкции истории формирования довоенного театра абсурда А. Введенского. Для доказательства истинности выдвинутого в начале данного раздела тезиса

²⁶⁷ Л. Липавский, *Разговоры*, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», указ. соч., с. 186.

²⁶⁸ Я. Друскин, *Стадии понимания*, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», указ. соч., с. 418.

²⁶⁹ Ср.: М. Эсслин, *Театр абсурда*, указ. соч., с. 25.

о художественных опытах «авторитета бессмыслицы», которые опередили и во многом предвосхитили западно-европейский театр абсурда, будет проведен сопоставительный анализ через призму заявленных тем (время, смерть, Бог) пьесы А. Введенского *Елка у Ивановых* с пьесами, ставшими классикой послевоенного театра абсурда, – *Лысой певицей* Э. Ионеско и *В ожидании Годо* С. Беккета. Вопрос художественного воплощения проблемы разрушения акта коммуникации, как одного из главного истоков абсурда у интересующих нас авторов, будет рассмотрен в заключительной части данного раздела. Для этого мы воспользуемся классификацией «Постулатов Нормальной Коммуникации», предложенной О. и И. Резиными.

3.2.1. Театр А. И. Введенского и антимиметическая драма

История своеобразного театра А. И. Введенского небогата, тем не менее она заслуживает отдельного и непростого дискурса. Вместе с возвращением читателю наследия А. Введенского, его произведения вновь обретают сценическую жизнь, подтверждая художественную ценность экспериментов автора *Елки у Ивановых* в области драматургии. В дальнейшей части настоящей работы будут прослежены история формирования концепции театра А. Введенского, а также эволюция театрално-эстетических установок, которые сопровождали данный процесс.

Уже само чтение автором своих произведений на сцене можно с уверенностью назвать обретением ими сценической действительности. В предложенном ракурсе точкой отсчета сценической жизни произведений А. Введенского следует считать первые совместные чтения собственных заумных стихов с режиссером и драматургом Игорем Терентьевым в середине 20-х годов в ГИНХУКе

художникам, среди которых были Татлин, Матюшин, Мансуров и Эндер. Следующим событием стал вечер заумников в октябре 1925 года, на котором Введенский выступал с прозой, а Туфанов огласил свой *Манифест*. Однако первой и самой серьезной попыткой создания своего театра является работа театральной группы «Радикс» при ГИНХУКе при содействии К. Малевича. Театральный коллектив «Радикс» направил свою оригинальную просьбу о разрешении репетировать в помещениях ГИНХУКа основоположнику супрематизма. «Прошение» представляло собой коллаж из двух кусков материала – голубого и желтого цвета, трети пятирублевой банкноты, изящного полукруга, покрытого черной и позолоченной бумагой, в котором были выражены ориентиры и программные установки нового театра: «Организовавшаяся театральная группа «Радикс», экспериментирующая в области внеэмоционального и бессюжетного искусства, ставящая своей целью создание произведений чистого театра, в неподчинении его литературе – все моменты, входящие в композицию представления, РАВНОЦЕННЫ»²⁷⁰. Осенью 1926 года «Радикс» организует постановку пьесы, которую должны были приготовить Введенский с Хармсом, а поставить на сцене – Г. Кацман. Для постановки избирается пьеса *Моя мама вся в часах*, название которой было взято из заглавия одного из несохранившихся произведений Введенского. По словам Г. Кацмана, «Радикс» ориентировался, прежде всего, не на зрителя или исходный литературный текст, а на переживание самими актерами чистого театрального действия. Тема была вторична²⁷¹, поэтому главным принципом

²⁷⁰ Цит. по.: Ж.-Ф. Жаккар, указ. соч., с. 66.

²⁷¹ Подтверждение тому мы можем найти в Декларации ОБЭРИУ, в которой говорится следующее: «сюжет драматургический – не встает перед лицом зрителя, как четкая сюжетная фигура, он как бы теплится за спиной действия. На смену ему — приходит сюжет сценический, стихийно возникающий из всех элементов нашего спектакля» [в:]

композиции являлся «монтаж аттракционов»²⁷². «Радикс» объединял в себе различные виды искусства – театральное действие, музыкальные композиции, хореографические фигуры, литературу и живопись. Элемент пародирования и остранения был неотъемлемой частью представления. Несмотря на то, что в спектакль было задействовано большое количество участников, многое, однако, доделывалось, дописывалось и импровизировалось на ходу. Актеры были приглашены из Ленфильма, студии Фореггера «Мастфора» и из полупрофессиональной самодеятельности. И. Бахтерев делал эскизы будущего оформления, Я. Друскин подбирал музыку из раздобытых нот современных французских композиторов – Мийо, Пуленка, Сати²⁷³. Занавес был разрисован человеческими глазами, как это было у Введенского в комнате, в которой глазами были разрисованы все стены, а вместо люстры висел портрет.

На репетициях постановщик оговаривал придуманные им сквозные мизансцены, а роль авторов заключалась в попытках нахождения соответствующих средств выражения. По словам Мейлаха, в число замыслов входил «диалог людей двух цветов, составлявших «семейство рыжих» и «семейство голубых», в каждом по девять человек. В «семействе рыжих» выделялся один бородатый человек, этот рыжебородый действовал на протяжении целого акта»²⁷⁴. В результате началом спектакля стало выступление «танцовщицы-каучука» Зины Бородиной, которая выполняла серию номеров – трюков. Во второй сцене

Декларация ОБЭРИУ, [в:] Д. Хармс, *Полет в небеса*, Санкт-Петербург 2004, с. 328.

²⁷² Г. Кацман, *Интервью* (1978), [в:] А. Введенский, *Полное собрание произведений*, «Гилея», Москва 1993, с. 128-129.

²⁷³ См.: И. Бахтерев, *Когда мы были молодыми* (*Невыдуманный рассказ*), [в:] *Воспоминания о Н. Заболоцком*, Москва 1984, с. 68.

²⁷⁴ М. Мейлах, *«Моя мама вся в часах» и «Радикс»* (Приложение VI), [в:] А. Введенский, указ. соч., с. 129.

второго акта ее убивает возлюбленный, а за ним следует эпизод его кошмаров, написанный, что очень показательно, А. Введенским. Этот эпизод становится одной из первых реализаций установки авторитета бессмыслицы на искусство внеэмоциональное или даже антиэмоциональное. К примеру, Куприянов в драме в стихах *Куприянов и Наташа* прощается с последним чувством. По словам первой жены Введенского, с 1920 по 1931 гг., Тамары Липавской, в этой вещи Введенский прощался с бытом и с чувством, но, прежде всего, это было прощание с ней. Иными словами, мы имеем дело с попыткой поэтического преодоления чувства. После разрыва с первой женой поэтический интерес Введенского к чувству еще неоднократно возвращался в его позднейших вещах, – *Четыре описания, Ковер-гортензия*.

Поиск театра до вмешательства в него человека и навязанных им реальности условных связей и создание произведений чистого театра были созвучны более поздней теории «чистой формы» Станислава Виткевича и «чистой драмы» Эжена Ионеско. Синкретичность подхода к театру сводит литературу, а значит и язык, как средство ее выражения, к одной из нескольких составляющих автономного театрального языка. Таким образом можно интерпретировать слова из декларации «Радикса» о том, что «все моменты, входящие в композицию представления, РАВНОЦЕННЫ». Указанные положения поэтики «Радикса» стали также точкой отсчета для театра ОБЭРИУ.

Несмотря на высокие устремления «установить, что такое театр» и значительный творческий потенциал участников, группе «Радикс» не удалось осуществить задуманное. Тем не менее, упомянутые тенденции «Радикса» были развиты в позднейшей драматургии Введенского, в частности, в *Елке у Ивановых* и во многом предвосхитили послевоенный театр абсурда.

После прекращения многообещающей деятельности театра «Радикс» А. Введенский и остальные обэриуты

продолжают использовать и претворять в жизнь его основные теоретические установки, реализациями которых становятся театрализованные представления – концерты. Наиболее значимым событием в деятельности ОБЭРИУ представляется публичный дебют в форме театрализованного вечера «Три левых часа», который состоялся 24 января 1928 года на сцене Дома Печати, культурного центра Ленинграда. Именно на нем обэриуты впервые заявили об образовании группы, представляющей «отряд левого искусства». Программа вечера была дважды заявлена и включена в афиши Дома печати – из них один раз в перевернутом виде, что соответствовало эпатажной эстетике обэриутов. Введенский фигурирует в двух эпизодах этого вечера: в первом часе Введенский читал собственные стихи, во втором – сыграл небольшую роль слуги в спектакле *Елизавета Бам*. Кроме того, в этот вечер Введенский выступил в роли конферансье. В начале первого часа на «сцену стало выдвигаться нелепое сооружение, непомерных размеров шкаф, – его толкали, тащили, везли, – должны быть какие-то энтузиасты, болельщики обэриутов на шкафу, по-турецки скрестив ноги, сидел человек. С этого смещения пропорций все и начиналось»²⁷⁵. По иным свидетельствам, «курящий трубку Хармс сначала ходил на фоне шкафа, находящегося в середине сцены, и читал длинное стихотворение. При этом он часто останавливался, чтобы выпустить из трубки кольца дыма. Выступающий пожарник тем временем призывал публику к рукоплесканиям. Потом выступал Введенский, державший в руках свернутую бумагу, и развернул ее, чтобы читать текст. Тем временем Хармс уже поднялся на шкаф сзади и оттуда продолжал пускать кольца дыма».²⁷⁶ Б. Семенов

²⁷⁵ Л. Жукова, *Обэриуты*, «Театр», №11, Москва 1991, с. 9.

²⁷⁶ A. Stone – Nakhimovsky, *Laughter in the Void. An Introduction to the Writings of Daniil Kharmis and Alexander Vvedenskii*, «Wiener Slawistischer Almanach», Sonderband 5, Wien 1982, с. 14.

вспоминал, что «у Введенского был рокошующий голос. Читал он очень торжественно, на одной ноте. Его чтение увлекало не то, чтобы значительностью содержания, а скорее невероятным сплавом лирического и заумного. Прекрасные женщины летали по воздуху, свистели зеленые бобы, а певчие птицы преображались в чоботы...»²⁷⁷. Впоследствии важный для обэриутов мотив шкафа, который восходит к постановке И. Терентьевым на сцене того же Дома печати гоголевского *Ревизора*, появится в стихотворении 1934 года *Мне жалко, что я не зверь*, которое для Введенского было скорее философским трактатом:

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

[ПСС, с. 210]

Указанный мотив встречается также в *Госте на коне*:

Я услышал, дверь и шкаф
сказали ясно:
конский храп.

[ПСС, с. 181]

После разгрома ОБЭРИУ и последовавшего ареста его участников, прежде всего, А. Введенского наступает длительный перерыв. К драматургии поэт обращается лишь спустя шесть лет, чтобы в конце своего творческого пути написать драму *Елка и Ивановых* (1938), которая стала знаковой не только для всего русского довоенного театра, но и для литературных, философских и общекультурных поисков последующих поколений. В *Елке и Ивановых* Введенский бескомпромиссно отказывается от традици-

²⁷⁷ Б. Семенов, *Время моих друзей*, Ленинград 1982, с. 279.

онных драматургических форм и создает антимимитическую драму с элементами буффонады, лубочного театра, мистерии и монодрамы. Тем самым Введенский создает свой театр, в котором торжествует абсурд.

Кроме того, в это время Введенским были написаны последние произведения *Потец*, *Некоторое количество разговоров*, *Элегия* и *Где. Когда*. Вполне возможно, что их было больше, но эти вещи не дошли до нас.

3.2.2. Антимиметическая драма А. Введенского и театр абсурда

*О Боже, как это странно
и какое совпадение!*

И. Ионеско, *Лысая певица*

В русской литературе А. Введенский считается «абсурдным» писателем, в зарубежной – такая роль принадлежит, прежде всего, представителям так называемого «театра абсурда». Ж.-Ф. Жаккар критично относился к идее сравнения творчества Введенского и Хармса, с одной стороны, и С. Беккета и Э. Ионеско – с другой. Тем не менее он не отрицал плодотворности сравнительного анализа произведений перечисленных авторов. Абсурд вытекает из экзистенциализма, поскольку оба направления выражают отсутствие в мире начала, которое могло бы придать смысл происходящему и наполнить жизнь человека содержанием. Человек осознал автоматизм и бездушные повседневного существования. Перед ним обозначились непреодолимые границы собственного тела и разума. Пытаясь преодолеть границы сознания, поведение человека начинает отличаться от поведения других, в этот момент окружающим подобное поведение начинает казаться чем-то лишенным смысла, абсурдным. В такой ситуации рождается антиповедение. Абсурдное поведение

становится реакцией на абсурдность мира, в котором человек чувствует себя отверженным.

Э. Ионеско, С. Беккет вслед за Введенским не соглашались с тем, что критики, находя в их творчестве элементы алогизма, сразу же легкомысленно приклеивали этикетку «абсурд». Однажды Введенский в разговоре с Друскиным сказал: «Я не понимаю, почему мои вещи называют заумными, по-моему, передовица в газете заумна»²⁷⁸. Того же мнения придерживался Ионеско, который говорил, что «абсурд так заполнил собой реальность, ту самую, которую называют «реалистическая реальность», так вот, абсурд так заполнил собой реальность, что реальности и реализмы кажутся нам столь же правдивыми, сколь абсурдными, а абсурд кажется реальностью: оглянемся вокруг себя»²⁷⁹. Беккет вообще избегал этой темы. Подобное нежелание объясняется тем, что «Беккет придавал той реальности, которую он описывал в своих текстах, особый смысл: не называя ее абсурдной, он тем не менее вплотную подошел к абсурду бытия как некой абсолютной реальности, в которой исчезает всякое противопоставление человека и мира»²⁸⁰.

Сопоставление имен А. И. Введенского, С. Беккета и Э. Ионеско может показаться неожиданным. С одной стороны, А. Введенский, писавший свои произведения в 20-х – 30-х годах, которые не были опубликованы при жизни, и никогда не выезжавший за рубеж Советского Союза. С другой стороны, расцвет творчества Беккета и Ионеско пришелся на послевоенные годы, в свободном Париже,

²⁷⁸ Я. Друскин, *Стадии понимания*, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», указ. соч., с. 420.

²⁷⁹ Э. Ионеско, *Есть ли будущее у театра абсурда? Выступление на коллоквиуме «Конец абсурда?»*, [в:] Театр абсурда. Сб. статей и публикаций, Санкт-Петербург 2005, с. 191-195.

²⁸⁰ Д. Токарев, *Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета*, изд. «НЛО», Научная библиотека, Вып. XXXV, Москва 2002, с. 2.

где власть и издатели не создавали лишних преград для творчества, а литература была крайне востребована. Можно утверждать, что Введенский писал несколькими годами ранее, тем самым литературные опыты Введенского, Ионеско и Беккета никогда не пресекались. Этот факт предопределил невозможность творческих контактов Введенского с французскими литераторами. Введенский вел свои художественные поиски самостоятельно, и какое-либо взаимовлияние в данном случае полностью исключается. Его главное драматическое произведение *Елка у Ивановых* была написана в 1938 году, *Лысая певичка* была написана Ионеско десятью годами позднее, Беккет в свою очередь завершил работу над пьесой *В ожидании Годо* в 1949 году. Более того, совокупность затронутых проблем и художественных решений в пьесе Введенского дает основания полагать, что история Театра абсурда должна принимать за точку отсчета не 1948 год, как в 1961 году установил М. Эсслин, а – самое позднее – 1938, то есть год создания *Елки у Ивановых*, которую можно считать образцом довоенного театра абсурда. Необходимость расширения временных границ истории художественного явления, каковым является театр абсурда, до 1938 года будет аргументирована в дальнейшей части работы. Для этого будет проведен сопоставительный анализ пьес, имеющих определяющее значение для данного художественного феномена.

Сопоставление драмы А. Введенского с программными текстами послевоенного театра абсурда позволяет выявить ряд неслучайных совпадений на уровне поэтики и тематики. Сходства данных произведений обнаруживаются уже в самом заглавии каждой из рассматриваемых пьес.

Как известно, «заглавие художественного текста (как и эпиграф, если таковой имеется) представляет собой один из существеннейших элементов композиции со своей

поэтикой»²⁸¹. В.И. Тюпа выделяет в заглавии функцию выдвижения в центр читательского внимания некую символическую реальность, которая способствует пониманию авторского замысла. Заглавие именуется произведение и становится манифестацией его сущности. Далее будет предпринята попытка сформулировать, как названия пьес Введенского (*Елка у Ивановых*), Беккета (*В ожидании Годо*) и Ионеско (*Лысая певица*) манифестируют сущность их произведения, а также выявить общие для авторов установки в области поэтики в рамках затрагиваемой ими тематики.

Каждая из пьес имеет многозначные, заключающие в себе основные содержательно-формальные аспекты произведения, названия. В названиях указанных пьес заложен парадокс. У Введенского в *Елке у Ивановых* название исполнено алогизма, поскольку ни один из персонажей не носит эту фамилию: родители – Пузыревы, их дети – Перов, Серова, Петрова, Комаров, Острова, Пестров, Шустрова²⁸². Ионеско в заглавии заявляет лысую певицу, но в тексте нет ни лысых, ни певиц. Действующими лицами являются супружеская чета Смитов и Мартинов²⁸³. Главные герои Беккета – Владимир и Эстрагон – ожидают пришествия Годо²⁸⁴, который, подобно Ивановым и Лысой певице, не появляется на страницах данного произведения. Таким образом, мотив ожидания и установления личности таинственных героев, заявленных в заглавии, стано-

²⁸¹ В. Тюпа, *Произведение и его имя*, [в:] *Литературный текст: Проблемы и методы исследования* [в:] Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тamarченко, Вып. 6, 2008, с. 9.

²⁸² Интересно, что обратную операцию с именами, в основе которой тот же принцип, проделывает Э. Ионеско в пьесе *Лысая певица*. Все члены семьи носят одинаковые имя и фамилию (Бобби Уотсон), и отличить их друг от друга невозможно.

²⁸³ Цит. по: Э. Ионеско, *Лысая певица. Антипьеса*, пер. Е. Суриц, изд-во «Известия», Москва 1990.

²⁸⁴ Цит. по: С. Беккет, *В ожидании Годо*, [в:] *Театр*, изд. «Азбука», Санкт-Петербург 1999.

вится структурным элементом композиции и сюжета указанных произведений. Следовательно, пьесы построены по принципу: загадка – название, и расшифровка ее в тексте произведения.

При переходе от названия к персонажам авторов намечается следующая параллель с Введенским. В пьесе обзриута мы имеем дело с обычной русской семьей Пузыревых, состоящей из Перовых, Серовых, Петровых. Стоит, однако, оговориться, что семья эта, с ее разными фамилиями и возрастами детей, не совсем обычна, но она тем не менее символизирует Россию. Неслучайно в заглавие пьесы вынесена такая популярная русская фамилия, как Ивановы. Аналогичный прием использует Ионеско, персонажи которого носят крайне распространенные в англоязычных странах фамилии – Смит и Мартин. У С. Беккета мотивировка имен несколько усложнена. Ирландский драматург преследует ту же цель, что и Введенский, и Ионеско – он стремится к типологическому обобщению персонажей, но избирает обратную стратегию. Автор использует прием остранения, давая своим героям причудливые имена – Эстрагон, Владимир, Лаки, Поццо и Годо. Беккет обнажает этот скрытый прием не сразу. Поставленную цель он достигает посредством Владимира, который восклицает: «Человечество – это мы. Нравится нам это или не нравится. Будем хоть раз представителями подлой природы»²⁸⁵. Имя Владимир, как известно, этимологически восходит к «власти над миром», в свою очередь Эстрагон в переводе с французского означает «полынь». Владимир на протяжении всей пьесы заботливо ухаживает за Эстрагоном. Итак, предстает метафорическая картина обесцененной жизни как взращивания сорного растения. Другая пара персонажей – Лаки и Поццо – олицетворяет власть и подчинение. Значение имени Лаки может быть истолковано как счастливчик, частично утра-

²⁸⁵ С. Беккет, указ. соч., с. 45.

тивший разум и не ведающий забот. С именем Поццо ассоциируется зловещее божество, черты которого лейтмотивом проходят через все творчество Джойса. Другие исследователи прототипами Поццо считают полковника Блимпа (воплощение косности, твердолобости и консерватизма) или видят в этой паре немецкого офицера (Поццо) и его пленного (Лакки).²⁸⁶ Кроме всего, образ главных героев иронически снижается до инфантильного Диди и Гого. У персонажей в перечисленных пьесах нет прошлого, они не развиваются в течение действия, не проживают время, лишены психологических особенностей и взаимоотношений, оставаясь на протяжении всего действия целиком одномерными. Таким образом, выбор имен и специфическая трактовка персонажей могут быть истолкованы как прием деиндивидуализации, который превращает персонажей в марионетки, лишенные каких бы то ни было метафизических корней.

Одновременно для рассматриваемых произведений характерно пародирование традиционной драматургии. Введенский поделил короткое произведение на четыре действия и девять сцен; все действия сопровождаются авторскими ремарками с точным определением времени; в одной ремарке указано, что действие происходит в конце XIX века. Местом событий, таким образом, является дореволюционная Россия. У Ионеско пьеса поделена на одиннадцать сцен, действие происходит в окрестностях Лондона, а в ремарках биением часов указывается время. Беккет в свою очередь свою драму делит на два действия; что касается пространства и времени, то здесь они остранены: из одного диалога мы узнаем, что 1900-й год — это время, когда «нужно было думать», условно этот год рассекает жизнь героев наполовину. Место действия определяется по отношению к растущему неподалеку дереву. Таким

²⁸⁶ F. Busi, *Transformations of Godot*, The University Press of Kentucky, Lexington, Kentucky 1980, p. 78.

образом, с формальной точки зрения хронотопы драматургических текстов Введенского и Ионеско внешне напоминают классическую структуру, однако в действительности они лишь имитируют ее, в то время как Беккет обращается скорее к доисторической, мифической модели мира.

В сюжетном плане все три пьесы объединяет отсутствие ярко выраженного действия. Сюжетообразующую роль в произведениях Введенского, Ионеско и Беккета выполняет ожидание наступления таинственного события. У Введенского все ждут елки и Ивановых, у Ионеско – лысой певицы, заявленной в заглавии, а у Беккета – пришествия Годо. Ожидание является подчеркнуто недраматической ситуацией, поскольку это ситуация бездействия. В рассматриваемых драмах финал лишен смысла, поскольку ни одно из ожиданий не оправдывается. Тем самым для всех пьес характерным становится проникновение в структуру драмы композиционного абсурда, который лишает данные драматические произведения элемента традиционной драматургии – концовки.

Необходимо отметить, что в соотношении текста драмы и метапоэтических комментариев в виде ремарок, иными словами, соотношения диалогической основы драмы и ее атрибутов, обуславливающих появление драматургии (название, жанровые указания, список действующих лиц, ремарки) произошли существенные изменения. А. Введенский хронологически опередил Беккета и Ионеско в принципиальном переосмыслении двух начал драматургического произведения.

Введенский, а за ним С. Беккет и Э. Ионеско, усложнил соотношение названия, центрального образа и драматургической ситуации в драматическом произведении. Итак, в названии *Елка у Ивановых*, *Лысая певица* и *В ожидании Годо* – в качестве героев выдвигаются персонажи не только не действующие, но и не существующие в пределах текста. У Введенского мы можем констатиро-

вать «смерть героя» в 1938 году. Напомним, что подобное явление в литературе, относящейся к театру абсурда, зафиксировано десятью годами позже и в истории и теории литературы строго ассоциируется с авторами *Лысой пещицы* и *В ожидании Годо*. В результате отсутствие протагониста привело к серьезным изменениям в области нового драматургического языка. Театр вынужден был создавать новую драматическую структуру.

Как уже известно, главными темами, определяющими абсурдистскую картину мира А. Введенского, являются – Время, Смерть и Бог. Далее будут проанализированы рассматриваемые пьесы в тематическом ключе автора *Елки у Ивановых*, чтобы обнаружить и аргументировать сходства, которые, на наш взгляд, объединяют авторов и подтверждают важную роль Введенского в формировании литературы абсурда.

3.2.3. Время

В *Елке у Ивановых* ремарки указывают на определенный период времени. Носителем информации о времени являются часы. Автор на первый взгляд четко придерживается классического требования – драматическое действие должно быть разыграно в течение 24 часов. Действие в *Елке у Ивановых* протекает с 9 вечера до 7 вечера следующего дня. Из 22 часов 13 тщательно прописаны в ремарках. Однако сценическое действие не совпадает с заданными временными рамками. Как известно, сценическое действие короче, чем время драматического произведения. В *Елке у Ивановых* временная протяженность сводится к непреходящему настоящему времени. Подобное явление вызвано тем, что Введенский фиксирует оставку времени: «на тех же часах слева от двери те же 9 часов»²⁸⁷. Кроме того, соотношение времени с простран-

²⁸⁷ А. Введенский, *Елка у Ивановых*, [в:] его же, указ. соч., с. 243.

ственным указанием положения «слева от двери» подчеркивают условность этой длительности. Ощущение условности времени усиливает неполнота характеристик персонажей – персонажи не помнят прошлого, не думают о будущем, не проживают время. Иллюзорность реальности персонажей и времени окончательно разрушают звери, преподающие урок: жирафа – чудный зверь, волк – бобровый зверь, лев – государь и свиной поросенок, которые ход времени изображают так:

Ж и р а ф а	Часы идут.
В о л к	Как стада овец.
Л е в	Как стада быков.
С в и н о й п о р о с е н о к	Как осетровый хрящ ²⁸⁸ .

[ПСС, с. 245]

Содержание ремарок и комментариев персонажей в пьесе Ионеско *Лысая певица*, также как и у Введенского, свидетельствует об иллюзорности и субъективности категории времени в художественном пространстве произведений театра абсурда. Для характеристики времени Ионеско активно использует ремарки. В первой же из них драматург указывает, что «английские часы на стене отбивают семнадцать английских ударов», на что миссис Смит заявляет – «вот и девять часов»²⁸⁹. Носителями информации о времени, как и у Введенского, выступают показания часов, чьи удары призваны указывать на течение времени. В ряде ремарок обнаруживается сразу несколько нарушений в протекании физического (объективного) времени. Во-первых, в пьесе нарушается линейность и однонаправленность течения времени: часы бьют 17, 7, 3, 0, 5, 2 ча-

²⁸⁸ В данном контексте любопытной представляется реплика шестого часа из беседы часов в более раннем произведении Введенского: «Шестой час говорит седьмому: и звери те же часы» [в:] А. Введенский, *Кругом возможно Бог*, [в:] его же, указ. соч., с. 145.

²⁸⁹ Э. Ионеско, указ. соч., с. 1.

сов; во-вторых, нарушается традиционная модель деления суток на 24 равных отрезка: часы бьют 29 раз, множество раз; в-третьих, это один из самых распространенных приемов Введенского, часы гипостазированы, наделяются свойствами человека: бьют столько, сколько хотят (субъективная воля), нервничают и бьют без порядка, «бьют с особой нервозностью» и «как попало» (обладают эмоциональностью), они еще бьют и по-английски (ментальные свойства)²⁹⁰. Кроме того, настроение часов соотнесено с эмоциональным состоянием персонажей. Миссис Смит в одной из реплик отрицает наличие времени («у нас нет времени»), а в их часах «дух противоречия», они «вечно показывают прямо противоположное время»²⁹¹. Таким образом, внешнее объективное время лишается своего онтологического статуса и становится внутренним временем героев. В связи с разрушением принципов протекания времени, также как и у Введенского, в пьесе существует лишь настоящее время.

Вечное настоящее или ситуация безвременья характерны также для драматического времени Беккета. В ремарках автор задает ритм течения времени посредством монотонной смены дня и ночи. Циклическая повторяемость и отсутствие событий заставляет воспринимать время как вечное настоящее, не заключающее в себе никакого течения.

Трактовка темы времени персонажами пьесы подтверждает иллюзорность и субъективность данной категории. Так, Поццо, потеряв из виду свои часы, начинает их искать: «...куда это я подевал свои часы? (*Копишится.*) Ну вот! (*Поднимает голову, расстроенный.*) Настоящая луковица, господа, с секундной стрелкой. Мне её дедушка

²⁹⁰ Ср.: В *Кругом возможно Бог* из беседы часов мы можем узнать: «Первый час говорит второму: / я пустынный (...) Пятый час говорит шестому: / мы опоздали», [в:] А. Введенский, *Кругом возможно Бог*, [в:] его же, указ. соч., с. 145.

²⁹¹ Э. Ионеско, указ. соч., с. 21.

подарил»²⁹². Потеряв надежду найти луковицу с секундной стрелкой, Эстрагон заключает: «Наверное, они остановились»²⁹³. Мотив остановки времени, как известно, является ключевым в онтологии А. Введенского. Следующим подтверждением наступления безвременья или вечного настоящего являются слова Владимира и Эстрагона, которые перестали отличать дни недели, вчерашний день от сегодняшнего – все слилось в одно бесконечное мгновение:

Э. – В какую субботу? И суббота ли сегодня? А может быть, воскресенье. Или понедельник. Или пятница.

В. – (*Нервно оглядываясь вокруг, как если бы дата была написана на земле.*) Это невозможно.

Э. – Или четверг.

В. – Что же делать?

Э. – Если он все же приходил и не застал нас вчера вечером, так сегодня уж точно не придет.

В. – Но ты говоришь, что мы вчера здесь были.

Э. – Может, я ошибаюсь.

[БВОГ, с. 6]

Нескончаемые праздные вопросы главных героев призваны «убить время», приблизить его окончательную остановку. В *Елке у Ивановых* это делает Петя Перов, который восклицает: «Умереть до чего хочется, просто страсть»²⁹⁴. Провоцирование событий лишь ненадолго останавливает время. Настоящая остановка, как и у Введенского, произойдет в момент смерти. Так, Поццо озлобленно отвечает на бессмысленные вопросы Владимира и Эстрагона: «Вы не перестаете травить меня вашими историями про время? Это неслыханно! Когда! Когда! В один прекрасный день, вам этого достаточно, в один прекрас-

²⁹² С. Беккет, указ. соч., с. 24.

²⁹³ Там же.

²⁹⁴ А. Введенский, *Елка у Ивановых*, [в:] его же, указ. соч., с. 261.

ный день, похожий на другие, он стал глухим, в один прекрасный день я стал слепым, в один прекрасный день мы станем глухими, в один прекрасный день мы родились, в один прекрасный день мы умрем, в один день, в одно мгновение, вам этого недостаточно? (*Более спокойно.*) Они рожают верхом на могиле, мгновение сверкает день, потом снова ночь»²⁹⁵. Здесь невольно вспоминаются слова Введенского о тех, для кого жизнь это мгновение в сравнении с вечностью: «Я говорю: она вообще мгновенье, даже в сравнении с мгновением»²⁹⁶. У Беккета единственным событием, которое обнаружит время, станет момент смерти или пришествие Годо.

3.2.4. Смерть

Смерть в пьесе *Елка у Ивановых*, как и в предшествующем творчестве, играет крайне важную роль, начиная с первой фразы, вплоть до финала, когда родители и пятеро из их семи детей умирают, по очереди оповещая, что наступает их смерть. Между убийством в первой картине Сони Островой и смертью всех в последней, в пьесе ничего не происходит. Соня Острова на протяжении всех четырех действий лежит с отрубленной головой. Вокруг нее с поджатым хвостом причитает собака Вера:

СОБАКА ВЕРА

Я хожу вокруг гроба
Я гляжу вокруг в оба
Эта смерть – это проба.
(...)
Жизнь дана в украшеньё
Смерть дана в устрашеньё.
[ПСС, с. 253-254]

²⁹⁵ С. Беккет, указ. соч., с. 52.

²⁹⁶ Л. Липавский, *Разговоры*, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою» указ. соч., с. 243.

Судьи, которые должны судить няню за убийство, умирают сами:

СУДЬЯ (издыхая). Не дождавшись Рождества – я умер.
(Его быстро заменяют другим судьей.)
ДРУГОЙ СУДЬЯ. Мне плохо, мне плохо. Спасите меня.
(Умирает. Его быстро заменяют другим судьей.)
ВСЕ (хором). Мы напуганы двумя смертями.
Случай редкий – посудите сами.
[ПСС, с. 255-256]

Даже Жирафа с остальным чудным зверьем во время урока рассуждает о смерти:

ЖИРАФА. Где наша смерть?
ВОЛК. В душах овец.
ЛЕВ. В душах быков.
СВИНОЙ ПОРОСЕНОК В просторных сосудах.
ЖИРАФА. Благодарю вас. Урок окончен.
[ПСС, с. 245]

Смерть становится чем-то нереальным и абсурдным в своей сущности, но в то же время она является чем-то обыденным и постоянно повсюду присутствующим.

У Ионеско тема смерти в его *Лысой певице* отсутствует. Однако, не стоит забывать, что в пьесе первоначально был совершенно иной финал. Важное изменение произошло во время последних приготовлений к постановке. Первоначально драматург намеревался после последней ссоры супружеских пар оставить сцену пустой. «Подсадные утки» из публики должны были в этот момент начать негодовать и возмущаться. В этот момент на сцену должен был выйти администратор с полицейскими. После выхода они открывали по публике «пулеметный огонь», а администратор и сержант обменивались любезным рукопожатием. Однако для такого финала следовало

нанять дополнительно актеров, увеличив тем самым затраты на спектакль. Поэтому вместо торжества смерти в финале пьесы и разрыва цикличности, Ионеско решил, что сюжет пьесы замкнется в круговую композицию и начнется снова.

Смерть является одной из главных ценностей художественного мира Беккета. Персонажи автора Эндшпиль на протяжении всей пьесы пытаются освободиться от пут, удерживающих их в абсурдной жизни. Они не в состоянии отыскать положительные начала в собственном ничтожном существовании, поэтому как выход, преодоление абсурда, перед ними встает альтернатива – самоубийство. Подобные рассуждения созвучны размышлениям героев Введенского, которые утверждают, что нет ни одного действия, которое имело бы вес, кроме убийства и самоубийства. Владимир и Эстрагон неоднократно всерьез рассматривают вопрос умышленного лишения себя жизни:

В. – Посмотри на дерево, говорю, посмотри на дерево.

Эстрагон смотрит на дерево.

Э. – Его вчера здесь не было?

В. – Да нет же. Ты не помнишь. Мы были на волосок от того, чтобы на нем повеситься. *(Думает.)* Да, правильно. *(Раздельно произнося слова.)* чтобы-на-нём-повеситься.

[БВОГ, с. 32]

Смерть становится равнозначным «неопределенному нечто», которое когда-нибудь должно случиться, в этом смысле она отождествляется с пришествием Годо, а герои Беккета стоят перед экзистенциальным выбором. Владимир и Эстрагон в смерти видят возможность освободиться от абсурдных отношений, которые их связывают:

В. – С тобой тяжело жить, Гого.

Э. – Нам лучше расстаться.

В. – Ты всегда так говоришь. И каждый раз возвращаешься. *Молчание.*

Э. – Чтобы получилось, надо меня убить, как другого.

В. – Какого другого? (*Пауза.*) Какого другого?

Э. – Как миллионы других.

[БВОГ, с. 33]

Смерть других воспринимается как норма, как событие обыденного порядка, в то время исчезновение себя самого в этой перспективе становится чем-то нелепым, абсурдным. Таким образом, в размышлениях героев появляется очередное ограничение, подтверждающее парадоксальность существования.

Как и в двухступенчатой эсхатологической модели Введенского, герои Беккета ощущают, что первая смерть уже наступила. Они уже мертвы, но продолжают жить до второй, окончательной смерти, которая позволит им вырваться из автоматизма их детерминированного существования, которое можно точно так же определить как несуществование:

Давай, пока ждем, будем разговаривать спокойно; раз уж мы неспособны молчать.

В. – Да, мы неумолчны.

Э. – Все мёртвые голоса.

В. – Как будто шум крыльев.

Э. – Листьев.

В. – Песка.

Э. – Листьев.

Молчание.

В. – Они говорят все вместе.

Э. – Каждый о своём

Молчание.

В. – Скорее шепчут.

Э. – Бормочут.

В. – Шелестят.

Э. – Бормочут.

Молчание.

В. – О чём они говорят?

Э. – О своей жизни.

В. – Им недостаточно просто жить.

Э. – Им нужно говорить.

В. – Им недостаточно быть мертвыми.

Э. – Этого мало.

В. – Ужаснее всего думать.

Э. – Случалось ли это с нами?

В. – Откуда все эти трупы?

Э. – Это скелеты.

В. – Вот.

Э. – Разумеется.

В. – Кажется, мы думали немного.

Э. – Чуть-чуть в начале.

В. – Груда трупов, груда трупов.

Э. – На это нельзя смотреть.

В. – Это притягивает взгляд.

[БВОГ, с. 55]

В финале пьесы жизнь героев сводится к «сложным родам» (из ямы акушеры протягивают щипцы) и абсурдному восседанию «верхом на могиле»²⁹⁷. Такое понимание жизни воплощено в пьесе Введенского, где один за другим умирают дети. Несмотря на то, что воздух вокруг переполняется криками героев *В ожидании Годо*, верх берет привычка – вторая натура, у них не хватает сил, чтобы сделать решительный выбор, который даст им свободу и возвратит им утраченное человеческое достоинство. Единственным спасением остается продление бессмысленного ожидания:

В. – Мы завтра повесимся. (*Пауза.*) Если только не придет Годо.

Э. – А если он придет?

В. – Мы будем спасены.

[БВОГ, с. 55]

Такой финал очень напоминает начало пьесы *Елка у Ивановых*, в которой годовалый мальчик Петя Перов с

²⁹⁷ См.: Там же, с. 54.

недоверием и беспокойством в голосе вопрошает: «Будет елка? Будет. А вдруг не будет. Вдруг я умру»²⁹⁸.

3.2.5. Бог

Наряду с темой смерти и времени в *Елке у Ивановых* присутствует и тема Бога. На протяжении всей драмы дети ожидают елки. Все немногочисленные события происходят в сочельник, накануне Рождества Христова. Более того, и здесь, как нам кажется, заключен парадокс Введенского, ель на Руси традиционно связывалась со смертью, погребальным обрядом²⁹⁹. С другой стороны, время написания пьесы – 1938 год, в 1922 году елка как элемент дореволюционной «буржуазной» культуры была превращена «комсомольскую елку», а Рождество Христово преобразовано в «комсомольское рождество». В 1935 году, с благословения Сталина, елка была возвращена детям. Однако к празднику Рождества она больше не имела никакого отношения. В нее следовало вдохнуть новый смысл, который способствовал бы строительству будущего «юными коммунистами». Возможно, мотивировка выбора Введенским главного сюжетобразующего элемента (елки) была навеяна именно этой историей. В такой трактовке мы находим сложные референции к советской действительности тех лет.

Когда появляется елка, все дети попеременно восхищаются ею и мгновенно умирают. Умирают и родители. В финале пьесы в одной точке сходятся три мотива, объединяемые елкой, – остановки времени, абсурдная смерть и рождение Христа (Богоявление). Можно по-разному истолковывать данную развязку. М. Мейлах считает, что действующие лица не суть индивидуальности в настоящем смысле слова – реальна, кажется, только смерть, всех

²⁹⁸ А. Введенский, *Елка у Ивановых*, [в:] его же, указ. соч., с. 240.

²⁹⁹ Данная традиция сохранилась до сегодняшнего дня.

их уносящая в финале пьесы³⁰⁰. Исследовательница полагает, что череда нелепых самоубийств это вариант бегства к Богу, попытка уйти из мира ужаса и бессмыслицы³⁰¹. Кажется, что образ из более раннего стихотворения *Человек веселый Франц* находит здесь свое истинное воплощение и в некоторой степени может послужить иллюстрацией такого финала:

мысли бегают отдельно
 Всё печально и бесцельно
 Боже что за торжество
 Прямо смерти рождество

[ПСС, с. 105]

У Ионеско прямого указания на присутствие Бога в пьесе *Лысая певица* мы не находим. Однако Ионеско вводит понятие пожара как символа. На это указывает одна из реплик Миссис Смит: «Ну вот, значит. Я так стесняюсь, мне трудно говорить с вами откровенно, но ведь в то же время и духовник»³⁰². С одной стороны, пожарник предстает как исповедник, который гасит пожары в умах и сердцах, охваченных сомнением. Пожарник, как он говорит, не имеет права тушить пожары «у духовных особ», поскольку «епископ против» – «они сами гасят у себя огонь»³⁰³. С другой стороны, пламя вводится как страсть пожарника, пылающего чувством к Мэри. Мэри становится «его маленьким фонтанчиком». И все же пожаром как метафорой страсти служанка не ограничивается. Она вопреки всем читает стихотворение *Огонь*, в котором об-

³⁰⁰ См.: М. Мейлах, «Что такое есть «Потец»?», [в:] А. Введенский, *Полное собрание произведений в двух томах*, указ. соч., с. 42.

³⁰¹ См.: Дж. Греппи Лукарелли, Александр Введенский. *Самоубийство как «бегство к Богу»*, [в:] Александр Введенский и русский авангард, Санкт-Петербург 2004.

³⁰² Э. Ионеско, указ. соч., с. 14.

³⁰³ Там же, с. 17.

наруживается мир, охваченный пламенем. Здесь загорается камень, лес, птицы, рыбы, вода – «все загорелось / загорелось, загорелось»³⁰⁴. Мэри с ее «небом в огне» рисует в принципе апокалипсическую сцену. Здесь есть еще один любопытный момент: в этом коротком стихотворении перечисляются все компоненты поэтического универсума Введенского. Этот универсум обладает своей протяженностью в небе, он также заключает землю и воды, его покрывают леса («блестят палисандры»), он населен животными (среди них, в частности, птицы и рыбы). В прощальном *Где. Когда* все эти элементы встречаются в одной точке:

Что же он возражает теперь камням. – Ничего – он леденеет.

Рыбы и дубы подарили ему виноградную кисть и небольшое количество последней радости.

Дубы сказали: – Мы растем.

Рыбы сказали: – Мы плывем.

Дубы спросили: – Который час.

Рыбы сказали: – Помилуй и нас.

Что же он скажет рыбам и дубам: – Он не сумеет сказать спасибо.

[ПСС, с. 266]

Наконец, в пьесе, несколько остранинно с помощью абсурдного времени, вводится мотив настоящего пожара, который произойдет ровно «через три четверти часа и шестнадцать минут»³⁰⁵. Иронически сниженный образ пожара может быть истолкован как грядущее неминуемое наказание. Пожар мифопоэтической традиции предстает как бедствие, посылаемое человеку в наказание за нарушение запретов, кара Господня. Огонь в таком прочтении предстает как посредник между божественным и челове-

³⁰⁴ Там же, с. 23.

³⁰⁵ Там же.

ческим. Подобное предположение строится на словах Ионеско, относящихся к его творчеству. Так, он утверждает, что главным мотивом в жизни его персонажей является поиск смысла, высшей формы поведения, того, что «иначе не назовешь, как божественность»³⁰⁶. Еще одним косвенным подтверждением нашего предположения является на редкость откровенный ответ Ионеско на один из заданных вопросов во время интервью. Итак, на вопрос чего автор Лысой певицы «больше всего страшится в жизни», он ответил: «Смерти без Бога»³⁰⁷. Таким образом, к глубоко осмысленной проблематике времени органично примыкают мысли о смерти и ее связи с Богом, сближая тем самым мироощущение автора *Елки у Ивановых* с классиком театра абсурда.

Религиозный аспект творчества С. Беккета, в частности, библейские аллюзии и присутствие в мире Бога – предмет не только пристального изучения, но и принципиальных споров на протяжении многих десятилетий. Присутствие и значимость библейских мотивов и образов не подлежит сомнению, но их интерпретации простираются от попыток понять автора *В ожидании Годо* как христианского писателя до утверждения игровой, иронической трактовки религиозной проблематики.

Религиозные отсылки *В ожидании Годо* заявлены уже на уровне заглавия. Имя таинственного героя, которому подчинено все происходящее в пьесе, созвучно английскому God, хотя это и не единственно допустимое толкование. Герои Беккета рассуждают на религиозные темы достаточно часто, например:

В. – Но ты не можешь идти босиком.

Э. – Иисус мог.

³⁰⁶ Э. Ионеско, *Есть ли будущее у театра абсурда? Выступление на коллоквиуме «Конец абсурда?»*, [в:] указ. соч., с. 192.

³⁰⁷ Ю. Безелянский, *Знаменитые писатели Запада. 55 портретов*, изд. ЭКСМО, Москва 2001, с. 128.

В. – Иисус! Нашёл кого вспомнить! Ты же не будешь себя с ним сравнивать?

Э. – Всю свою жизнь я себя с ним сравнивал.

[ВБОГ, с. 29]

В *ожидании Годо* художественно осмысливается также тема, впервые заявленная еще Блаженным Августином: мотив двух разбойников, распятых одновременно с Христом. Владимир и Эстрагон не могут объяснить противоречий, связанных со спасением разбойника. В числе евангельских аллюзий стоит привести «субботный день», который оговаривался ранее в контексте понимания и воплощения Беккетом концепции времени. В пьесе суббота становится некой точкой отсчета («он сказал, в субботу»). Таким образом, существование главных героев *В ожидании Годо* символически заключается в рамки между Распятием и Воскресением. Именно в этот единственный день Бога на земле нет – Он умер. В христианской традиции суббота – это день печали и отчаяния, но вместе с тем и ожидания Воскресения. Кроме того, неотъемлемым атрибутом существования героев становится дерево. По отношению к нему они определяют свое место в пространстве, к нему они собираются привязать веревки и прекратить свое жалкое существование – дерево становится организующим началом в этом разряженном мире. Безусловно, в сценическом плане также невозможно без него обойтись. Дерево кроме решения сугубо временных и пространственных проблем выполняет символическую роль, напоминающую о вкушении плода познания человеком и изгнании его из рая. У Введенского мотив грехопадения подвергается многочисленным художественным преломлениям и становится сниженной «тарелкой добра и зла»³⁰⁸. Если рассматривать произведения Беккета в контексте темы Бога, то последующие произведения, в

³⁰⁸ А. Введенский, *Кругом возможно Бог*, [в:] его же, указ. соч., с. 143.

частности, *Конец игры* усиливают противопоставление мира божественной реальности. В *Конце игры* уделом героев становится не бесконечное ожидание Воскресения, а бесконечный трагический апокалипсис. Однако анализ этого произведения выходит за рамки настоящей работы.

Наконец, стоит отметить, что для всех интересующих нас авторов характерно противопоставление бытийных тем («время, смерть, Бог») физиологическим мотивам, образуя тем самым странное единство грубой телесности и вечности. В пьесе *Елка у Ивановых* Пузырева-мать отдается Пузыреву отцу у гроба умершей дочери, Сони Островой. Однако комизма в этом сочетании смерти с физиологическими проявлениями жизни (а также с возможным зарождением новой жизни) у Введенского нет. Пузырев-отец, «кончив свое дело, плачет» и говорит: «Господи у нас умерла дочь, а мы тут как звери»³⁰⁹. Такое нагромождение физиологизмов не соответствует разговору героев о смерти девочки, о горе родителей, о том, что Федор чужд Служанке «по духу», как будто жизнь тела никак не связана с жизнью сознания, а время и бытие существуют совершенно отдельно. Комизма в физиологических проявлениях существования героев мы не находим и у Ионеско. Уже в первой сцене задается гротескный образ, карикатура ценностных установок семьи Смитов. Бесконечное перечисление действий, связанных с ритуалом еды: «Мы ели суп, рыбу, картошку с салом (...) Картошка с салом – очень вкусная вещь, масло в салате не прогоркло (...) На сей раз Мэри пожарила картошку как следует. В прошлый раз она ее не дожарила. А я люблю картошку, когда она пожарена как следует (...) Рыба была свежая. Я ела с наслаждением. Два раза брала добавку. Нет, три раза. Потом пришлось пойти в туалет»³¹⁰. Физиологичность у Ионеско приобретает черты избыточности, чрез-

³⁰⁹ А. Введенский, *Елка у Ивановых*, [в:] его же, указ. соч., с. 246.

³¹⁰ Э. Ионеско, *Лысая певица*, указ. соч., с. 1-2.

мерности. Негармоничность и несоразмерность приводят к безобразной бытовой статике зачатия, рождения, агонии, еды и питья, испражнений. Наконец, для Беккета характерен физиологический мотив боли, противопоставлен онтологическим проблемам, на которые рассуждают главные герои пьесы *В ожидании Годо*. Боль, которая возникает как результат хождения в тесной обуви, как результат избияния, сопровождает Эстрагона на протяжении всей пьесы. Другим мотивом, связанным с грубой телесностью, является мотив голода (совместная трапеза Владимира и Эстрагона) и сниженный ритуал еды (остатки пищи после Поццо). Подобно Введенскому и Ионеско, у Беккета данные сцены лишены комизма, хотя в этом контексте обладают большим потенциалом. Поэтому для Введенского, Ионеско и Беккета разница между комическим и трагическим не столь уж существенна: «Ничто не ужасно, все ужасно. Ничто не комично, все комично. Все реально, ирреально, возможно, невозможно, постижимо, непостижимо»³¹¹.

3.2.6. Театр абсурда в свете Постулатов Нормальной Коммуникации

Любая коммуникация обусловлена четкими правилами, которые следует соблюдать, чтобы цель коммуникации была достигнута. В известной статье³¹² Ольга и Исаак Ревзины формулируют общие аксиомы, которые являются необходимым условием для содержательно «нормального» общения, называя их Постулатами Нор-

³¹¹ Цит. по.: В. Пигулевский, *Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму*, изд. «Фолиант», Ростов-на-Дону 2002, с. 322 (Е. Ionesco, *Notes et contre Notes*, Paris 1962, p.194).

³¹² О. Ревзина, И. Ревзин, *Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием)* [в:] *Труды по знаковым системам V. Ученые записки Тартуского государственного университета*, Тарту 1971.

мальной Коммуникации. Исследователи показывают, что Ионеско учитывает существование постулатов «нормальной коммуникации», чтобы при построении диалогов в пьесе для достижения поставленной художественной цели эти постулаты нарушить. Мы утверждаем, что посредством раскрытия тем смерти, времени и Бога рассматриваемые авторы вплоть приближаются к главной проблеме – проблема разрушения речи и коммуникации. «Трагедия языка», как это назвал Ионеско, так или иначе, становится главным источником абсурда в творчестве указанных драматургов. Далее, с помощью предложенной заслуженными филологами классификации постулатов, мы попытаемся указать на сходства, существующие между пьесой А. Введенского *Елка у Ивановых* и пьесами Э. Ионеско и С. Беккета.

Первый предложенный постулат – это постулат о детерминизме. Согласно теории исследователей, для осуществления коммуникации необходимо, чтобы собеседники во время диалога имели примерно одинаковую концепцию действительности – чтобы выбор слова одним вызывал соответствующие ассоциации у другого. Для выполнения условий детерминизма определенные следствия должны восходить к определенным причинам. Отсутствие причинно-следственных связей превращает всякое событие в равновероятное, и, следовательно, более ничто не предсказуемо.

Нарушение причинно-следственной связи является систематическим приемом в творчестве А. Введенского. В *Елке у Ивановых* уже при заявлении действующих лиц, предваряющем начало первого действия, происходит нарушение причинно-следственной связи. Итак, среди главных героев, детей, фигурирует Соня Острова – тридцатидвухлетняя девочка, Миша Пестров – семидесятишестилетний мальчик и восьмидесятидвухлетняя девочка – Дуня Шустрова. Фактический возраст героев предполагает присутствие в пьесе скорее взрослых и стариков, и соот-

ветствующие речевые характеристики, но драматург отрицает эту связь и игнорирует возрастные различия, таким образом, в художественном плане предстают практически оксюморонные сочетания. Другим примером пусть послужит собака Вера, наделенная человеческим именем и овладевшая человеческим языком.

В пьесе *Лысая певица* Ионеско использует этот же прием и в результате причины не ведут к определенным следствиям:

Миссис Смит. (...) Мы сегодня хорошо поужинали. А все потому, что мы живем в окрестностях Лондона и наша фамилия Смит.

[ИЛП, с. 1]

Персонажи живут в окрестностях Лондона, и их фамилия Смит (причина), и потому – они хорошо питаются (следствие). Следствие не вытекает из причины. В дальнейшем этот прием используется Ионеско систематически. Так, к примеру, для пожарника оказывается возможным предсказывать следствия, для которых в настоящем нет причин (пожар через ровно три четверти часа и шестнадцать минут) или часы, непоследовательно отбивающие время.

По сравнению с Введенским и Ионеско, Беккет данный прием использует несколько реже, а появляющийся разрывы причинно-следственных связей не столь очевидны. Тем не менее мы можем найти подобные примеры:

Э. – А что если нам повеселиться?

В. – Вот тогда хорошо встанет.

Э. – (*заинтересованно*) – Встанет?

В. – Со всем, что из этого вытекает. Там, где оно падает, вырастают мандрагоры. Вот почему они кричат, когда их вырывают. Ты этого не знал?

Э. – Повесимся сейчас же.

[БВОГ, с. 7]

Если рассуждения о самоубийстве и свойствах мандрагоры по отдельности еще имеют какую-то внутреннюю логику, то на уровне диалога они теряют смысл, поскольку появляется неизвестное «оно» и отменяет наменную причинно-следственную связь между двумя фрагментами.

По словам исследователей, отсутствие жестких причинно-следственных связей приводит к тому, что «каждое событие становится случайным, т.е. все события равновероятны»³¹³.

Следующим условием «нормальной» коммуникации является постулат о наличии общей памяти. Для коммуникации необходимо, чтобы существовало, по крайней мере, некоторое количество общих фактов в памяти каждого собеседника. Эти факты создают основу для разговора, функцией которого является привнесение новых элементов. Отсутствие общей памяти привело бы к необходимости объяснения контекста каждой фразы, что лишило бы ее информативности.

У Введенского данный постулат нарушается очень часто. Так, в первой картине в первом действии годовалый мальчик Петя Перов высказывает свои сомнения по поводу того, удастся ли ему дожить до елки, на что нянька принуждает его дальше мылить уши и шею и не болтать, потому что он еще не умеет говорить. Петя Перов продолжает диалог и говорит, что умеет говорить мыслями. В данном случае нарушается несколько постулатов коммуникации. Во – первых, нарушается постулат детерминизма: следствие не соответствует причине – нянька не может слышать речи мальчика; во-вторых, годовалый мальчик не может обладать общей памятью с нянькой, поскольку возраст и отсутствие коммуникативного опыта делают невозможным их общение.

³¹³ Там же, с. 236.

Тот же прием мы обнаруживаем в *Лысой певичке*. Мистер и миссис Мартин, несмотря на свою супружескую связь, должны узнать друг друга, прежде чем продолжить разговор. Это процесс длится на протяжении многих страниц. И только когда они логически устанавливают, что спят в одной постели и имеют одного и того же ребенка, мистер Мартин производит индуктивное умозаключение, что они законные супруги. Таким образом, нарушение постулата общей памяти превращает этот диалог в бессмыслицу.

У Беккета данный прием относится к одним из наиболее распространенных. Мотив неузнавания многократно находит свое воплощение в пьесе *В ожидании Годо*:

В. – Мы их знаем, я тебе говорю. Ты все забываешь. (*Пауза.*) Если только это они.

Э. – Они нас не узнали, вот доказательство.

В. – Это ничего не значит. Я тоже притворился, что не узнал их. К тому же, нас никто никогда не узнает.

[БВОГ, с. 26]

Исследователи полагают, что память представляет собой хранение совокупности событий, где для каждого следствия может быть восстановлена его причина³¹⁴. Отсутствие общей памяти у Владимира и Эстрагона лишает их также возможности прогнозировать будущее и в результате приводит к разрушению акта коммуникации – их диалог сводится к набору бессвязных реплик.

Индетерминизм, который задается авторами анализируемых пьес, ставит под сомнение следующий постулат, предполагающий, что каждое высказывание вносит новую информацию: постулат об информативности. К приемам, нарушающим этот закон можно отнести повторение (тавтология), употребление избитых фраз, самоочевидностей, искаженных мудростей и пословиц, которые зачастую не

³¹⁴ См.: Там же, с. 238.

имеют никакого отношения к высказанным ранее словам. В намеченном контексте любая фраза может повлечь за собой любую другую. Во втором действии в пятой картине *Елки у Ивановых* сцена, в которой врач стоит перед зеркалом полностью соответствует этому принципу:

ВРАЧ. Господи, до чего страшно. Кругом одни ненормальные. Они преследуют меня. Они поедают мои сны. Они хотят меня застрелить. Вот один из них подкрался и целится в меня. Целится, а сам не стреляет, целится, а сам не стреляет. 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. А то у меня немного чепуха болит.

[ПСС, с. 250]

Псевдодиалог, подчиненный указанным принципам, без труда можно отыскать у Ионеско, например, в XI сцене:

Миссис Мартин. Я могу купить перочинный ножик своему брату, но вы не можете купить Ирландию своему дедушке.

Мистер Смит. Мы ходим ногами, но обогреваемся электричеством и углем.

Мистер Мартин. Кто взял меч, тот и забил мяч.

Миссис Смит. Жизнь следует наблюдать из окна вагона.

Миссис Мартин. Всякий может сесть на стул, раз у стула никого нет.

Мистер Смит. Семь раз примерь — один отрежь.

[ИЛП, с. 24]

В данном контексте у Беккета особую выразительность приобретает сцена, в которой главные герои заставляют Лаки думать вслух. Он послушно выполняет приказание, но только после того, как ему на голову надевают

шляпу. Приведем лишь фрагмент этого пространного рассуждения:

Л. – (*монотонно*) Дано существование Бога личного, каковым оно представлено в работах Штампа и Ватмана кака-кака седобородого кака вне времени и протяженности что с высот своей божьей апатии своей божьей атамбии своей божьей афазии нас любит за редким исключением неизвестно почему но придет и страдание что подобно божественной Миранде с теми кого неизвестно почему но у нас есть время в муках и огнях что огонь и пламя если это продлится хоть недолго и кто может в этом сомневаться зажгут наконец стропила к сведению вознесут ад к облакам голубым иногда еще тихим спокойным своим спокойствием (...).

[БВОГ, с. 22]

Итак, во всех трех пьесах мы сталкиваемся с трагедией разобщенности. Между героями возможно общение, но невозможно сообщение. Таким образом разрушается постулат информативности.

Другое правило коммуникации – постулат тождества. Он требует, чтобы участвующие в диалоге собеседники представляли себе одну и ту же действительность, т. е. тождество предмета не меняется, пока о нем говорят. Данный принцип опровергается театром абсурда.

У Введенского во все той же сцене общения врача и санитаря, очевидно, имеют в виду разные реальности:

ВРАЧ. 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 (поднимается). Мне показалось, что я коврик. Я обознался.

[ПСС, с. 250]

В *Лысой певичке* ведется беседа о семье Уотсонов, всех членов которой (детей, мужчин, женщин) зовут Бобби.

Здесь очень отчетливо происходит нарушение постулата тождества. Приведем отрывок из этого разговора:

Мистер Смит. Ты про какого Бобби Уотсона?

Миссис Смит. Про Бобби Уотсона, сына старого Бобби Уотсона, другого дяди Бобби Уотсона, который умер.

Мистер Смит. Нет, это не он. Это Бобби Уотсон, сын старрой Бобби Уотсон, тетки Бобби Уотсона, который умер.

Миссис Смит. То есть это Бобби Уотсон — коммивояжер.

Мистер Смит. Все Бобби Уотсоны — коммивояжеры.

[ИЛП, с. 24]

Беккет широко использует описанный прием. Примером здесь может быть беседа Владимира и Эстрагона с мальчиком. Когда он спрашивает что передать господину Годо, Владимир просит его сказать, что мальчик их видел. Мальчик соглашается исполнить их просьбу. Однако, когда они встречаются в следующий, мальчик утверждает, что никогда прежде их не видел, а значит просьба главных героев – это плод их фантазии, который не имеет ничего общего с действительностью. В приведенном примере Беккетом нарушается не только постулат тождества, но и постулат истинности. Сущность данного постулата, заключается в том, что «об одном и том же объекте высказываются два противоположных суждения»³¹⁵, из которых ясно, что одно из них ложно, но сказать какое именно, неизвестно, поскольку, истинное положение вещей не раскрывается.

Таким образом, у Введенского неизвестно, стрелял ли врач в санитару или в коврик, с другой стороны, умер ли санитар или ему только показалось, что он коврик. У Ионеско таким же образом происходит расхождение между текстом и действительностью. В тексте должно быть истинное высказывание о действительности, но в словах, например, пожарника из *Лысой певичцы*, мы его не

³¹⁵ См.: Там же.

находим: «Каску я, конечно, сниму, а вот расслаживаться мне некогда. (*Садится, не снимая каски*)»³¹⁶. Этот пример напоминает финал Беккета:

В. – Ну что, идем?

Э. – Идем.

Они не двигаются.

[БВОГ, с. 55]

Во всех приведенных выше примерах слово не соответствует жесту или поступку. Этот прием широко используется писателями-абсурдистами, в частности, Введенским, Ионеско и Беккетом.

Следующий постулат – о неполноте описания. Согласно теории Ревзиных, для достижения цели коммуникации «текст должен описывать действительность с определенной степенью редукции, основываясь на наличии общей памяти и способности более или менее прогнозировать будущее»³¹⁷. При описании нарушения постулатов об общей памяти и одинаковом прогнозировании будущего у Введенского, Ионеско и Беккета было доказано отсутствие основных условий, которые необходимы для построения диалога в соответствии с постулатом о неполноте описания. Уже одно отсутствие общей памяти делает невозможным следование постулату о неполноте описания.

Наконец, сущность постулата о семантической связности текста заключается в том, что текст должен быть устроен так, чтобы между двумя следующими друг за другом высказываниями, а также в пределах высказывания и словосочетания могла быть установлена содержательная связь³¹⁸. Нарушение этого постулата крайне часто

³¹⁶ Э. Ионеско, указ. соч., с. 16.

³¹⁷ О. Ревзина, И. Ревзин, указ. соч., с. 244.

³¹⁸ Там же.

встречается в произведениях Введенского, Ионеско и Беккета.

Следует отметить, что все интересующие нас пьесы как таковые лишены сюжета. В *Елке у Ивановых* можно найти множество примеров семантически невозможных ситуаций. Примером в данном случае может послужить песня, которую лесорубы поют хором. После того как они ее спели из ремарки мы узнаем, что они не умеют говорить, а то, что они только что пели – это простая случайность, которых так много в жизни. Разрушение происходит также внутри фразы, например, в реплике годовалого Пети Перова:

ПЕТИ ПЕРОВ. Я самый младший – я просыпаюсь раньше всех. Как сейчас помню, два года тому назад я еще ничего не помнил.

[ПСС, с. 254]

В *Лысой пещице* в свою очередь пожарник, прежде чем приступить к рассказыванию анекдотов, берет обещание с героев о том, что его никто не будет слушать («Только вы обещайте, что не будете слушать»).

Беккет в пьесе *В ожидании Годо* разрушает семантическую связь через отрицание устами Поццо, что они виделись прежде и что Лакки способен думать вслух. Выясняется, что Лакки немой, «он даже стонать не умеет». Тем самым устраняется семантическая связность текста. Диалоги становятся псевдодиалогами, таким образом сам акт общения опровергается. Все произошедшее ранее становится фикцией.

Итак, сходства между интересующими нас пьесами поразительно. Разумеется, в них можно обнаружить и некоторые различия, но это скорее вопрос распределения акцентов. Однако определяющим в рассматриваемых произведениях является то, что в них происходит распад коммуникации и это ставит под сомнение значение главного инструмента коммуникации – языка. Разрушение

обнаруживается на всех уровнях: лексическом, морфологическом, синтаксическом и семантическом.

Для А. Крученых был характерен пафос разрушения языка. В 1913, провозглашая *Дыр булл щыл*, он был твердо убежден, что таким образом получится реорганизовать и создать более совершенный язык, который по-новому, адекватно назовет вещи в мире. У Введенского разрушение языка неразрывно связано с распадением самого мира, с основным ощущением его бессвязности и раздробленности. Заумь, которую мы слышим в финале *Елки у Ивановых*:

ПУЗЫРЕВА МАТЬ (поет)

А о у е и я

Б Г Р Т (не в силах продолжать пение плачет).

[ПСС, с. 260]

больше не может служить пониманию мира. Она превращает речь в бессмыслицу. Пение матери завершается распадом коммуникации. Если пение гласных от заднего ряда к переднему, – еще можно исполнить, то невозможно себе представить пения взрывных согласных. Для выражения распада коммуникации Э. Ионеско использует аналогичный прием. В финале *Лысой певицы*, в конечной ее точке, наступает апофеоз разрушения акта коммуникации:

Мистер Мартин.

Буза, бурда, бравада!

Миссис Мартин.

а, е, и, о, у, э, ю, я!

Миссис Смит.

б, в, г, д, ж, з, к, л, м, н, п, р, с, т,
ф, х, ц, ч, ш, щ!

Миссис Мартин.

Пиф, паф, ой-ой-ой!

Миссис Смит

Пуф-паф, пуф-паф, пуф-паф,

(изображая поезд).

пуф-паф, пуф-паф!

[ИЛП, с. 26]

Система связей, созданная языковым мышлением, уже не воспринимается как истинная, но создать какую-то другую человек не в силах, – соответственно, предметом изображения становится бессвязность, нереальность

нашего способа существования. Развивая эту концепцию, мы рассмотрели пьесу Введенского в одном ряду с пьесой Ионеско и Беккета. С некоторыми отличиями, но мы все же утверждаем фундаментальные сходства между «реальным искусством» обэриутов, в частности, А. Введенского и европейским театром абсурда. Общими для пьес Введенского, Ионеско и Беккета становятся не только основные темы – Время, смерть, Бог – и их трактовка, но и принципы воплощения абсурда, понимаемого драматургами как разрушение акта коммуникации. Используя методологическую базу О. Г. и И. И. Ревзиных, нами было указано на общие для интересующих нас драматургов принципы нарушения постулатов нормальной коммуникации. Нарушение постулатов нормальной коммуникации как отражение абсурдности мира привело авторов к новым средствам выражения и новой трактовке сюжета, языка, композиции, характеров в произведении.

Темы времени, смерти и Бога в творчестве А. Введенского, Э. Ионеско и С. Беккета активно взаимодействуют друг с другом, то непримиримо сталкиваясь, то обнаруживая глубинную общность. В пьесах поставлена кроме всего проблема коммуникации людей. Интересующие нас пьесы ставят диагноз эпохе – полная потеря ориентации человеком вследствие разрыва между словом и мыслью, словом и поступком, поступком и мыслью. Все три произведения объединяют общие эстетические и философские установки. Некоммуникабельность является центральной темой пьесы Введенского, столь же центральной, как и в пьесах театра абсурда. Авторы констатируют невозможность восприятия и представления мира во всей его целостности. Как причина такого положения вещей указывается разрушение диалога на самом элементарном уровне. Неспособность донести свою мысль и переживание собеседнику приводит героев к трагическому одиночеству и онтологическому абсурду.

В анализируемых текстах феномен абсурда имеет некоторые отличия, однако можно утверждать, что пьеса Введенского *Елка у Ивановых* в равной степени может быть отнесена к театру абсурда, как и пьеса *Лысая певица* Э. Ионеско и *В ожидании Годо* С. Беккета.

Если связать эти анализируемые произведения с общей психологической ситуацией периодов, в которые они были написаны, мы обнаружим, что они являются отражением разочарования, чувства обреченности и глубокого пессимизма. Пессимизм и трагизм Введенского проистекал из произвола, насилия разыгравшегося террора, предчувствия надвигающейся катастрофы в виде гибели миллионов людей во время Второй мировой войны. Беккет и Ионеско, оглядываясь назад, видели лишь смерть и руины, которые остались после этого ужасающего события, ставшего поражением идеи человечества и доказательством богооставленности мира. Их разочарованность и пессимизм был той же природы, что и мироощущение Введенского. Идеологическая машина и масштаб разрушений превратили всякое творчество в явление внеэстетическое. Поэтому произведения, относящиеся к театру абсурда, исполнены чувства бессмысленности любого творческого акта. По этому поводу Ионеско сказал следующее: «Когда я писал пьесу, боясь, что моя работа превратится в ничто, и я вместе с ней (это становилось своего рода пьесой, или антипьесой, пародией на пьесу, комедией комедии), я заболел, у меня начинались головокружение и тошнота. Я вынужден был время от времени прерывать работу, задавая себе вопросы, какой чёрт меня попутал, ложился на кушетку в страхе, что моя работа сводится к нулю, и я вместе с ней»³¹⁹. А. Введенский подобные ощущения запечатлел в стихотворении *ясно, / нежно / и*

³¹⁹ Цит. по: М. Эслин, *Театр абсурда*, пер. с англ. Г. Коваленко, Балтийские сезоны, Санкт-Петербург 2010, с. 142 (Ionesco E. La tragédie du langage, [в:] Notes et contre-notes. Paris: Gallimard, 1966).

светло (1938–1939). В этой вещи поэт задумывается о том, достойны ли его произведения входа в поэзию и нуждается ли кто-либо в его творчестве.

Для интересующих нас авторов характерны также сходные средства воплощения драматургического абсурда. Опыты Введенского, несколько опережая своих последователей, по сути решают те же проблемы, которые отчетливо сформулировал театр абсурда. Трагедия сознания, отгородившегося от внешнего человеческого мира и не желающего говорить с другими людьми, передана посредством нарушения постулатов нормального общения. Невозможность общения с другими приводит к самоисчерпыванию любой реплики персонажей Введенского, Ионеско и Беккета. Каждый из них замкнут в ему лишь отведенной мнимости.

Во всех рассматриваемых произведениях мир принципиально непонятен, лишен всякой логики. Отношения мысль-слово-поступок рушатся, язык больше не обладает функцией познания. Единственно реальным событием является смерть, кроме всего, происходит релятивизация времени и выдвигание на первый план религиозного аспекта существования. В драме интересующих нас авторов мы сталкиваемся с богооставленностью мира и человека.

На примере драматургии обэриутов Е. Г. Красильникова дает характеристику драмам абсурда: «композиция драм базируется на принципе дисгармонии, случайности, характерен отказ, от единого сюжета, сдвиги в действии, немотивированность событий, монтаж фрагментов, мозаичность, неопределенность, разрушение привычных категорий времени и пространства, анти-хронотопичность, максимальная деконкретизация места и времени как проявление всеобщего процесса дереализации»³²⁰. На наш взгляд, подобная характеристика вполне справедлива и по

³²⁰ Е. Красильникова, *Драматургия ОБЭРИУтов*, дисс. канд. филол. наук, ПГПУ им. В.Г. Белинского, Пенза 1998, с. 9.

отношению к драматургии Введенского, и по отношению к пьесам Беккета и Ионеско.

Пьеса Введенского абсурдна в философском смысле, который сближает ее с духовной атмосферой современного Запада. Драма Введенского заузна семантически: описываемые в репликах и ремарках ситуации невероятны, содержат семантические противоречия. Позиции западного и русского абсурдизма сближает признание отсутствия в мире разумности, его бессмысленности и невозможность коммуникации как экзистенциальная проблема.

3.3. А. И. Введенский: критика языка и поэтическая гносеология³²¹

Попытки описать специфику поэтического языка Введенского приводили к таким различным определениям, как «тайнопись» (Я. С. Друскин), «загадочный язык» (Ю. М. Валиева), «уравнение с многими неизвестными» (А. Герасимова), «мертвый язык» (И. Кулик), «пустой язык» (Э. Стоун-Нахимовски), «эксперимент в семантической афазии» (М. Б. Мейлах), «отказ от языка» (К. Чухров) и т.д. Предложенное многообразие определений говорит о том, что образ и философия языка в поэтике Введенского сложны, неоднозначны, противоречивы и парадоксальны. В дальнейшей части будет произведена попытка определения и описания концепции языка А. Введенского, главной установкой которого является поэтическое исследование и критика свойств языка.

В первой половине XX в. представители самых разных направлений в науке и искусстве и даже политике

³²¹ Пункт «3.3. А. И. Введенский: критика языка и поэтическая гносеология» был опубликован в виде статьи: А. Rasparou, „Недоверие к грамматике” как условие творчества А. Введенского и Л. Витгенштейна, „Kultury Wschodniosłowiańskie – Oblicza i Dialog”, Poznań 2015.

обращают внимание на языковой фактор как один из главных в формировании культуры. Исследования в естественных и гуманитарных науках обнаруживают в это время многие сходные позиции с художественным дискурсом. Период рубежа веков до установления и закрепления 1-м Всесоюзным съездом советских писателей нового соцреалистического метода в искусстве характеризовался небывалым вниманием интеллектуальной элиты к языку, а также огромным количеством самых разнообразных экспериментов. Чего стоит одно возрождение мертвого языка иврита, создание *ex nihilo* искусственного языка эсперанто или появление новых революционных течений в лингвистике (структурализм), литературоведении (формализм), этнологии (структурализм), психологии (фрейдизм). Появление нового связано с кризисной ситуацией в мировом обществе, быту и художественном мирозерцании и всеохватывающей переоценкой знаний и опыта человечества. Кульминационным моментом в данной последовательности служит осознание кризиса языка как средства общения, носителя мысли и материала художественного творчества. Перечисленные факты повлекли серьезные изменения в области философии. В рамках нового подхода к языку анализировалась взаимосвязь мышления и языка, выявлялась основополагающая роль языка, слова и речи в процессе познания и в структурах сознания, знания и опыта. Главным рычагом «лингвистического переворота», который произошел в начале века и имел непосредственное отношение к критике языка, стала аналитическая философия. Значительное влияние на возникновение аналитической философии оказала философская мысль Лейбница, истоки которой восходят к XVII-XVIII вв. Он, в частности, развил идеи Декарта о создании философского языка. Данное направление, связывающее рациональную критику естественного языка с лингвопроектированием, то есть с созданием «истинного» логиче-

ского языка (или метаязыка), стало основным для философии логического анализа.

В этом контексте творчество А. Введенского предстает как одна из немногочисленных и самобытных попыток провести критику языка своей поэтической практикой. Далее будет рассмотрена глобальная установка Введенского на поэтическое исследование языкового выражения, которая в современном научном дискурсе носит название «поэтической гносеологии», в основу которой легли семантическая бессмыслица и игровой принцип. Примечательно, что и И. Кант, один из первых теоретиков игрового начала в гносеологии, вводит понятие «игра» в своей заключительной критике – *Критике способности суждения* (1790), призванной объединить, по замыслу философа, две предшествующие работы – *Критику чистого разума* (1781) и *Критику практического разума* (1788).

Александр Введенский «посягнул на понятия и исходные обобщения», благодаря чему он «провел поэтическую критику разума – более основательную, чем та (Канта) отвлеченная»³²². Введенским была осуществлена критика разума и языка как инструмента человеческого общения, мышления, понимания, причем рассуждал он и о языке в целом и об отдельных его фрагментах и явлениях. На протяжении всего творческого пути метафизические установки и критические постулаты поэта сопровождались и проверялись практическими поэтическими предположениями. Им был присущ, как было показано ранее, онтологический, фидеистический, проблемный и игровой абсурд. В данном контексте нас интересует, прежде всего, игровой аспект преодоления границ разума и языка.

Введенский анализировал употребление языковых знаков и выражений в качестве источника постановки и решения философских проблем, более того, его поэзия

³²² Л. Липавский, *Разговоры*, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою» указ. соч., с. 186.

фактически сводится к такой аналитической практике, которая, как и наука, предполагает поиск доказательства: «Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал»³²³. Выводы, сделанные поэтом, могут показаться современному читателю неудовлетворительными с обыденной точки зрения, тем не менее, они чрезвычайно интересны с точки зрения экспериментальной науки.

Введенский уникален тем, что, к примеру, на вопрос о сущности времени он пытается «ответить искусством». Критическое поэтическое исследование языка приводят Введенского к главным положениям аналитической философии Л. Витгенштейна. Введенский не был знаком с философскими концепциями последнего, их поиски велись самостоятельно, и они лишены взаимовлияний, что в еще большей степени заставляет обратить на себя внимание.

Пристальное внимание, уделяемое гносеологическому потенциалу языка как организующего начала познания, отличают Введенского от поэтов предыдущих поколений и связывают его с таким выдающимся современником, каковым был австрийский философ и логик Л. Витгенштейн. Сопоставлений некоторых положений двух авторов позволяет выявить ряд неслучайных совпадений. «Недоверие к грамматике, – говорит Витгенштейн, – есть первое требование к философствованию»³²⁴, а спустя несколько лет добавляет, что философию следовало бы писать как поэзию. Именно этим на протяжении всего своего творчества занимался авторитет бессмыслицы. «Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием четыре. Может быть, плечо надо связывать с четыре»³²⁵, – высказав эту мысль, Введенский прикнул к числу главных критиков языка в XX веке.

³²³ Там же.

³²⁴ Л. Витгенштейн, *Дневники 1914-1916*, Канон+, Москва 2009, с. 174.

³²⁵ Л. Липавский, указ. соч., с. 186.

Множество обрывов и многоточий в выводах Витгенштейна свидетельствуют о том, что нередко его мысль не находила полного выражения и со временем превратила его в ревнителя поэтического слова и мистика. Одна из главных проблем авангарда, сущность которой заключается в том, что какая-то мысль, упреждающая слово, несомненно, существует, однако любые попытки её высказать, чаще всего оборачиваются профанацией, не обошли стороной и австрийского философа. Согласно Витгенштейну, именно язык преодолевал мысль и расширял ее границы, а не наоборот. Иными словами, язык является главным орудием в поисках смысла. Таким же образом роль языка понималась Введенским.

Рефлексия над языком как средством познания приобщает творчество Введенского к работам мыслителей, совершивших «лингвистический поворот». В истории философии семантическую бессмыслицу принято соотносить с аналитической философией Б. Рассела и Г. Фреге, а также с философией языка Л. Витгенштейна. Суть такого поворота заключалась в переходе от одного объекта исследования к другому: от человека и мира к языку, на котором можно говорить о человеке и мире. В свете подобного подхода основной задачей литературы и философии стало решение прагматических и в результате – семантических проблем языка. Для этого был пересмотрен феномен игры. Данный феномен обладает двойственной природой, воссоздающей двойственность самого человека. Рациональность и иррациональность, закономерность и свобода, порядок и стихия – сохранение диалогического равноправия является условием любой игры. Игра «служит как бы регулятором и коррективом реальности, придавая ей то, чего в ней не хватает, внося в природную стихию начала организации, а в социальный порядок – начала импровизации»³²⁶. Именно к игре как к спасению

³²⁶ М. Эпштейн, *Постмодерн в русской культуре*, Москва 2005, с. 306.

от гнета рациональности приходит Витгенштейн в философских рассуждениях, а Введенский – в поэтической практике.

Введенский в поэзии, как и Витгенштейн в философии, убедились в «ложности прежних связей», однако у автора *Серой тетради* не было ответа на вопрос, какие должны быть новые связи. Более того, он не был уверен, «должна ли быть одна система связей или их много»³²⁷. Витгенштейн говорит об этом следующее: «Логика имеет дело с любой Возможностью, и ее Факты суть все Возможности»³²⁸. При этом «все Факты принадлежат задаче, а не решению»³²⁹, то есть ответ как таковой не имеет значения.

«Перед каждым словом я ставлю вопрос: что оно значит...»³³⁰, – писал Введенский в *Серой тетради*. Постановка вопроса и установление значения являются ключевыми мотивами в поэзии Введенского. Мотивы установления значения, выяснения смысла, понимания-непонимания, пронизывающие такие стихотворения, как *Две птички, горе, лев и ночь*:

...тут птичка первая сказала
я одного не понимаю
она частицами летала
над пышной колокольной леса
она изображала беса
я одного не понимаю
неясно мне значение игры
которой барыня монашка
со словом племя занялась
и почему игра ведро

³²⁷ Л. Липавский, указ. соч., с. 186.

³²⁸ Л. Витгенштейн, *Логико-философский трактат*, [в:] его же, *Избранные работы*, пер. с нем. В. Руднева, Москва 2005, с. 159.

³²⁹ Там же, с. 216.

³³⁰ А. Введенский, *Серая тетрадь*, [в:] его же, указ. соч., с. 170-178.

спрошу я просто и светло

о птичка медная
сказало горе
игрушка бледная
при разговоре
теряет смысл и бытие
и всё становится несносное питье
о молодая соль
значения и слова...

[ПСС, с. 96-97]

или Значенье моря:

Чтобы было всё понятно
надо жить начать обратно
и ходить гулять в леса
обрывая волоса

[ПСС, с.121]

или же позднейшее произведение *Потец*, приобретают сюжетообразующую роль – оно целиком строится на выяснении значения этого слова.

Не иначе рассуждает австрийский философ-логик, который в соответствии со своими взглядами на «значение» слова как его «употребление», строит свою концепцию лингвистической философии как деятельности по прояснению того, что он называет «грамматикой высказывания», то есть того, что реально означают слова в различных «языковых играх». Особенно важным в свете сопоставления с опытами А. Введенского представляется тезис Витгенштейна о том, что грамматическое исследование раскрывает «возможности явлений».

Так, анализируя высказывание Августина «Что есть время?..», Витгенштейн призывает не вдаваться в метафизические и научные перипетии вопроса, а исследовать его чисто грамматически: «Нам представляется, будто мы должны проникнуть вглубь явлений, однако наше иссле-

дование направлено не на явления, а, можно сказать, на «возможности» явлений»³³¹. То есть следует проводить эксперименты и вести наблюдения за тем, как слово «время» употребляется в языке. В *Логико-философском трактате* (5.1361) Л. Витгенштейн объявил, что «события будущего *не могут* быть выведены из событий настоящего. Вера в существование причинной связи является *суеверием*»³³². Ощущение «бессвязности мира и раздробленности времени» было характерно также для Введенского. Кроме того, «авторитет бессмыслицы», рассуждая о грамматике времени, полагает, что «надо для начала отменить хотя бы дни, недели и месяцы. Тогда петухи будут кричать в разное время, равенство промежутков не существует, потому что существующее не сравнить с уже несуществующим, а может быть и несуществовавшим»³³³. Подобные противоречия озадачивали Блаженного Августина, когда он писал «что я измеряю время, это я знаю, но я не могу измерить будущего, ибо его еще нет; не могу измерить настоящего, потому что в нем нет длительности, не могу измерить прошлого, потому что его уже нет. Что же я измеряю? Время, которое проходит, но еще не прошло?»³³⁴. В *Голубой книге*³³⁵ Витгенштейн также пытается ответить на вопрос о сущности времени, который неслучайно с новой силой заявил о себе именно в эпоху Авангарда. Согласно рассуждениям австрийского философа, такое исследование является грамматическим, и оно устраняет противоречия, связанные с употреблением слов в языке, а также недоразумения, порождаемые в числе

³³¹ Л. Витгенштейн, *Философские исследования*, [в:] его же, *Философские работы: в 2-х т.*, Москва 1994.

³³² Л. Витгенштейн, *Логико-философский трактат*..., с. 139-140.

³³³ А. Введенский, *Серая тетрадь*, указ. соч., с. 170.

³³⁴ Августин Аврелий, *Исповедь. Петр Абеляр. История моих бедствий*, изд. «Республика», Москва 1992, с. 174.

³³⁵ Л. Витгенштейн, *Голубая книга*, [в:] его же, *Избранные работы*, пер. с нем. В. Руднева, Москва 2005, с. 367-368.

прочего и определенными аналогиями между формами выражения в различных сферах нашего языка.

Но мир, который существует во времени, и сам есть время, непостижим с помощью мысли и не стоит пытаться проникнуть вглубь явлений, ибо, как утверждает Введенский в неоконченном трактате *«Серая тетрадь»*: «наша человеческая логика и наш язык не соответствует времени ни в каком, ни в элементарном, ни в сложном его понимании. Наша логика и наш язык скользят по поверхности времени»³³⁶.

Для Витгенштейна знак – звуковой, письменный, печатный – мертв. Чтобы вдохнуть в него жизнь, нужны различные языковые игры. Жизнь дает знаку его применение. Значение знака – способ его употребления. Витгенштейн пытался перейти к анализу прагматического, деятельностного аспекта языка, то есть языка в его реальном употреблении, отказавшись от анализа его сущностной природы. Данный подход можно было реализовать, только предложив новый, принципиально иной метод. В основу этого подхода и легло то, что стало известным как концепция «языковых игр».

Перечисляя возможности языковых игр, Витгенштейн показывает, что, их количество неисчислимо («бесчисленное множество»). Говоря о неисчислимости типов предложений в реальной языковой практике (в отличие от грамматической исчислимости), Витгенштейн отмечает, что данная множественность неустойчива и демонстрирует постоянную изменчивость. Понятие языковых игр, по замыслу Витгенштейна, универсально, то есть применимо к любому виду языковой деятельности. Особенность метода австрийского логика состоит в том, что он, при рассмотрении той или иной конкретной языковой игры, демонстрирует возможности данного понятия прояснить

³³⁶ А. Введенский, *Серая тетрадь*, указ. соч., с. 175.

нечто о языковой деятельности в целом. Идея Витгенштейна о необусловленности функций высказывания грамматическими формами ставит Витгенштейна вне современных ему лингвистических традиций.

В поэтике Введенского можно найти схожие установки. Во-первых, в декларации *ОБЭРИУ* имеется характеристика творческого метода Введенского, данная Заболоцким: «А. Введенский (крайняя левая нашего объединения) разбрасывает предмет на части, но от этого предмет не теряет своей творческой закономерности. (...) Нужно быть побольше любопытным и не полениться рассмотреть столкновение словесных смыслов»³³⁷. В свете представленного толкования основополагающего принципа поэтики Введенского, каковым является необусловленное грамматикой использование языка в поэзии, которое приводит к столкновению словесных смыслов и в результате дает новое значение, «языковые игры» Витгенштейна выполняют ту же задачу – поиск и установление истинного значения.

Ярким примером воплощения данного художественного принципа является «мистерия-действие» под названием *Потец*, в основу которого легло драматическое мышление о значении: о соотношениях между словом, определением, миром и сознанием. Кроме этой темы в произведении появляется также тема смерти и наследования, что значительно расширяет область значений первого из трех драматизированных произведений «харьковского периода». Сюжет пьесы достаточно прост: трое сыновей у отеческого смертного одра пытаются добиться от него ответа на волнующий их вопрос: «что такое есть Потец?». В итоге они получают не словесный ответ, как они этого хотели, а ответ в форме отцовской смерти, который они, судя по всему, «уже знали заранее». Вопрос сыновей ста-

³³⁷ Декларация *ОБЭРИУ*, [в:] Д. Хармс, *Полет в небеса*, Санкт-Петербург 2004, с. 324.

новится вопросом о значении смерти. О значении смерти мы можем судить только на чужом опыте, а когда смерть касается нас, наш опыт исчезает. Витгенштейн в пункте 6.431 *Трактата* по этому поводу говорит, что «с наступлением смерти Мир не меняется, а скорее, перестает быть»³³⁸. По мнению Витгенштейна, смерть – это граница мира, а факт внутри его. Она непроговариваема и мистична.

При рассмотрении данной пьесы исследователи неоднократно совершенно справедливо указывали на фольклорную структуру загадки и отгадки. На вопрос «Что такое есть Потец?» в тексте произведения дается ответ-разгадка. «Потец» – это слово выдуманное Введенским, неологизм, который не зафиксирован ни в одном словаре. По словам Мейлаха, «в этом слове, вынесенном в название, заложено парадоксальное несоответствие между глубинным содержанием произведения и снижающим суффиксом (-ец)»³³⁹. Введенский дискредитирует возможность определения слова «потец» с его странным значением (*холодный пот, выступающий на лбу умершего...*). В данном случае ответ данный автором в пьесе не разрешает главного вопроса: его герои, несмотря на полученный ответ, продолжают свои поиски, изолируясь в очередных тавтологиях, что наводит на мысль о том, что «загадки нет» и «если вопрос вообще можно поставить, то на него также можно дать и ответ»³⁴⁰. Автор и его персонажи не верят в логическое объяснение данного явления. Они продолжают вопрошать и готовы скорее поверить в бессмыслицу: «Может быть Потец свинец / И младенец и венец». Неудовлетворенность и напряжение возрастают ввиду невозможности выразить сущности проблемы. Другими словами, вопросы героев Введенского сводятся к вопро-

³³⁸ Л. Витгенштейн, *Логико-философский трактат...*, с. 215.

³³⁹ М. Мейлах, «Что такое есть „Потец“?», [в:] А. Введенский, *Полное собрание сочинений в 2-х тт.*, «Гилея», указ. соч., с. 36-37.

³⁴⁰ Л. Витгенштейн, *Логико-философский трактат...*, с. 216.

сам об основах существования. Чтобы получить ответ на заданный вопрос, вопрошающий должен исчезнуть, должна остаться реальность, которая и является ответом. Таким образом, сама фабула становится толкованием этого вопроса, своего рода иероглифом. Событиями являются воплощенные вопросы, которые сами по себе лишены смысла. Витгенштейн подобную ситуацию описывает следующими словами: «Бывает, конечно, нечто невысказываемое. Оно себя само обнаруживает; это мистично»³⁴¹. Представляется, что у Введенского осознание присутствия невысказанного не останавливает его поэтическую машину, напротив, заставляет ее работать на сверхвысоких оборотах. Темы времени, смерти и Бога в творчестве поэта становятся главными источниками этой активности.

У Введенского языковой игрой, которая должна преодолевать логическое мышление, видящее реальность вокруг статичной, расчлененной на бинарные структуры, стал принцип «некоторого равновесия с небольшой погрешностью». Данное определение было придумано Я. Друскиным при анализе поэтических установок Введенского. Погрешность в данном случае выступает в качестве нарушения традиционных связей, сложившихся в истории формирования языка. В подтверждение можно привести еще один факт из воспоминаний Я. Друскина: «Введенский раз сказал мне: бывает, что приходит на ум две рифмы, хорошая и плохая, и я выбираю плохую, именно она будет правильной»³⁴². Выбор «плохой рифмы» и введение некоторой погрешности стали главными принципами языковых игр Введенского. Таким образом, игра заключается в нарушении отношений между словом (означающим) и предметом (означаемым). Одним из

³⁴¹ Там же, с. 217.

³⁴² Я. Друскин, *Чинари. Авто-ритет бессмыслицы*, [в:] «...Сборище друзей, оставленных судьбою» указ. соч., с. 50.

наиболее радикальных и вместе с тем распространенных способов нарушения устоявшихся отношений является отождествление слова и предмета: «И слово племя тяжелеет и превращается в предмет»³⁴³. В результате такого игрового превращения привычный, построенный в соответствии с принципами дискурсивного мышления, мир рушится. В стихотворении после того, как этот прием был использован, начинается процесс разрушения, который издали напоминает апокалипсическую сцену. С этого момента можно говорить о методе, используемом Введенским, в основе которого лежит принцип языковой игры, или, говоря словами Друскина, погрешности в некотором равновесии. Реализацией данного принципа становится установка на употребление слов таким образом, чтобы слушатель или читатель не имел возможности воспринимать их автоматически, как указание на действительность уже кем-то сформированную вовне, а, наоборот, увидел бы в собственном сознании как происходит формирование новой конфигурации вещей и их значений. Стоит отметить, что языковая игра может происходить на фонетическом, графическом, орфографическом, морфологическом, синтаксическом и стилистическом уровнях. Чтобы выйти за пределы использованных возможностей мышления, иначе говоря, за пределы обыденного мышления, следует сначала приобщить читателя к этому процессу за счет экспозиции результата этой игры, чтобы он произвел ту же работу за автором. Примером в данном случае может послужить сцена из стихотворения *Суд ушел*:

Шёл по небу человек
Быстро шёл шатался
Был как статуя одет
шёл и вдруг остался

³⁴³ А. Введенский, *Две птички, горе, лев и ночь*, [в:] его же, указ. соч., с. 75.

ночь бежала ручейком
говорили птички
что погода ни о ком
что они отмычки

[ПСС, с. 127-128]

Здесь первые три строчки еще можно воспринять как две изощренные метафоры, но четвертая разрушает этот образ. В данном случае мы имеем дело с языковой игрой на уровне синтаксиса и стилистики. Глагол «остался» требует обстоятельства места в предложном падеже, сообщаящего, где остался человек, но это обстоятельство отсутствует. В результате использования семы (знака) не начатого движения происходит остановка и отрицание движения, начатого ранее. Все предыдущее высказывание замыкается в пустоте неопределенности, лишая читателя возможности истолковать его привычным образом, как сообщение о чем-то. Итак, вместо определенного эстетического переживания, мы остаемся с вопросом, на который ум в принципе не может дать ответа. Такую ситуацию чинари – группа друзей-философов, в которую входил Введенский, и называли иероглифами.

Термин иероглиф в применении к данному контексту был придуман одним из чинарей – Л. Липавским и активно использовался Я. Друскиным в его исследованиях творчества Введенского. Иероглиф обозначает такой явление, которое разум не может поместить в систему собственных понятий, объяснить, и который, таким образом указывает на путь за пределы мышления. Друскин об этом пишет следующее: «Иероглиф двузначен, он имеет собственное и несобственное значение. Собственное значение иероглифа – его определение как материального явления – физического, биологического, физиологического, психофизиологического. Его несобственное значение не может быть определено точно и однозначно, его можно передать метафорически, поэтически, иногда соединением логически несовместимых понятий, т.е. антиномией, противоре-

чием, бессмыслицей. Иероглиф можно определить как обращенную ко мне косвенную или непрямую речь нематериального, то есть духовного или сверхчувственного, через материальное или чувственное». ³⁴⁴ Примером «естественных», существующих в языке иероглифов, которые возникли в результате игры Введенского, можно считать основные темы своего творчества: Время, Смерть, Бог. На первый взгляд их значение представляется в пределах досягаемости разума, но если попытаться ощутить, осмыслить, стоящую за ними действительность, то можно обнаружить, что нам не только ничего о них неизвестно, но и мы не можем использовать для их исследования привычные механизмы дискурсивного мышления.

В данном случае можно положительно утверждать, что существует тождество основных философских положений Введенского и Витгенштейна.

Тем не менее, Введенский не ограничивается лишь констатацией фактов, установлением правил «языковых игр» или «столкновения смыслов», он активно включается в процесс семантического эксперимента, ведущего к увеличению семантической емкости слова или «возможности явления». В этом контексте «поэтическую критику разума» Введенского следует воспринимать не как простую констатацию факта абсурдной бессвязности мира и трагического положения, человека в него погруженного, а как способ выйти за пределы языка, мира, трагизма и абсурда. А. Введенский однажды сказал: «о стихах надо говорить: не – красиво или некрасиво, а правильно или ложно» ³⁴⁵. Этими словами авторитет бессмыслицы подчеркивает первостепенную роль языка в художественном творчестве как инструмента познания, пренебрегая его эстетической функцией.

³⁴⁴ Я. Друскин, *Звезда бессмыслицы*, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», указ. соч., с. 325.

³⁴⁵ Там же, с. 334.

Витгенштейн был более скептичен по отношению к бессмыслице или – иероглифам, в номенклатуре чинарей. Он считал, что «лишь закономерные отношения мыслимы»³⁴⁶. Иными словами, если можно помыслить что-либо, то эта мысль тем самым должна подчиняться логике и языку. «Немыслимость» вещи не несла для Витгенштейна новой информации о мире. Это, пожалуй, главное отличие между критикой языка Введенского и Витгенштейна. Автор логико-философского трактата считал, что решение загадки жизни в пространстве и времени находится *за пределами* пространства и времени, поэтому экзистенциальные проблемы решаются путем исчезновения, а не нашего вмешательства. Так, например, тема соотношения человека, мира и Бога представлена в пункте «6.432 Как существует Мир — для высшего абсолютно не имеет Значение. Бог не обнаруживает себя *внутри* Мира»³⁴⁷. Поэтому Витгенштейн свою теорию языковых игр не применял в функции поиска Бога вне языка и логики. У Введенского, как известно, эта функция вела к иероглифизации явления или порождению фидеистического абсурда.

Витгенштейн, в последней констатации *Трактата...* предлагает выбрать молчание: «О чем невозможно говорить, о том должно умолкнуть»³⁴⁸. Введенский на протяжении всего творческого пути пытался доказать обратное. Он не останавливался перед «невыразимым» «смыслом жизни», который лишь «указывает» на себя. Отрицая соответствие между миром и дискурсивным мышлением, он открывает неисчерпаемый потенциал бессмыслицы. Его бессмыслица была направлена на создание нового смысла, а поэтическая практика сводилась к поиску откровения. В плане изобразительных средств «поэзия А. И. Введенского подчеркнута когнитивна, в ней

³⁴⁶ Л. Витгенштейн, *Логико-философский трактат...*, с. 209.

³⁴⁷ Там же, с. 216.

³⁴⁸ Там же, с. 219.

отсутствует установка на коммуникативную функцию. Она заставляет вспомнить скорее об известных в истории поэзии опытах поэтического изложения определенных взглядов и отказаться от мысли видеть в лирике А. И. Введенского только простое экспериментирование (хотя и оно тоже имеется)»³⁴⁹.

И лишь в последнем, прощальном произведении он капитулировал, устами своего героя говоря следующее: «Он ничего не понял, но он воздержался»³⁵⁰. Отсутствие понимания, как было неоднократно указано, выступает в поэтике А. Введенского средством познания мира. Бессмыслица является шагом в то, что он называет «широким непониманием» и «диким непониманием» (*Серая тетрадь*). «Если мы почувствуем дикое непонимание, – пишет Введенский, – то мы будем знать, что этому непониманию никто не сможет противопоставить ничего ясного. Горе нам, задумавшимся о времени. Но потом при разрастании этого непонимания тебе и мне станет ясно, что нету ни горя, ни нам, ни задумавшимся, ни времени»³⁵¹. Иными словами, герой Введенского познал и промолчал. К этому, по мнению Введенского, сводится окончательное знание о мире.

³⁴⁹ О. Ревзина, *Качественная и функциональная характеристика времени в поэзии А. И. Введенского*, «Russian literature», vol. VI, №4, Амстердам 1978, с. 398.

³⁵⁰ А. Введенский, *Где. Когда*, указ. соч., с. 267.

³⁵¹ А. Введенский, *Серая тетрадь*, указ. соч., с. 176.

3.4. Трагический абсурд как свидетельство эпохи³⁵²

Владимир Набоков в своем курсе лекций по русской литературе вслед за Сартром и Камю он утверждал, что абсурд возвращает литературе категорию трагического, а потому первым русским абсурдистом является Н. В. Гоголь, так как он, по мнению Набокова, сумел совместить в себе и абсурдное, и трагическое: «Абсурд был любимой музой Гоголя, но когда я употребляю термин «абсурд», я не имею в виду ни причудливое, ни комическое. У абсурдного столько же оттенков и степеней, сколько у трагического, – более того, у Гоголя оно граничит с трагическим»³⁵³. Продолжая мысль Набокова, можно сказать, что это утверждение справедливо и для А. Введенского, творчество которого стало вершиной русского литературного абсурдизма.

Трагизм – один из способов постижения и художественного воплощения жизненных противоречий. Существенным показателем его присутствия в произведении является трагический герой, а в связи с ним и неразрешимый конфликт, антиномия оптимистического и пессимистического, диалектика случайного и необходимого.

В XX веке жанр трагедии претерпевает существенные изменения, в первую очередь, потому, что радикально изменилась концепция личности. Экзистенциально несвободная личность больше не бросает вызова своей судьбе, Богу, космосу и, соответственно, не погибает в неравной борьбе, а, напротив, долго и мучительно переживает этот непримиримый конфликт с миром и с самим собой. По-

³⁵² Краткие фрагменты пункта «3.4. Трагический абсурд как свидетельство эпохи» были опубликованы в виде статьи: А. Распов, *Концепция трагического в поздних произведениях А. И. Введенского*, „Pražská rusistika“, nr 3, Praha 2013.

³⁵³ В. Набоков, *Лекции по русской литературе*, изд. Независимая Газета, Москва 1999, с. 119.

этому в XX веке следует говорить скорее о трагическом начале, о трагическом пафосе, о категории трагического, в то время как сам жанр приходит в упадок. Новый импульс приобретает драма. Канун Второй мировой войны и послевоенное время ознаменовалось стремительным развитием творчества таких авторов драмы, которым близка эстетика абсурда. А. Введенский и представители западноевропейского театра абсурда основным атрибутом действительности делают абсурд, события, происходящие в жизни, лишаются внутреннего смысла и причинно-следственных связей. Главной установкой поэтики становится трагическое выражение несоответствия и бессмысленности логических категорий и форм (в том числе языковых), в которых протекает повседневная жизнь человека и за которыми скрывается безысходная трагичность бытия с его иррациональной жестокостью и смертью³⁵⁴.

Прежде чем попытаться представить некоторые воплощения трагического абсурда в творчестве Введенского, напомним конспективно основные вехи биографии автора *Мне жалко что я не зверь*. В своём исследовании *Материалы к поэтике Введенского* Я. С. Друскин подчеркивает, что «творчество Александра Введенского полностью отделимо от его жизни»³⁵⁵ и что из биографических фактов для творчества А. И. Введенского характерны лишь немногие. Именно эти «немногие» нами будут вкратце оговорены.

Анализ художественного наследия показывает, что концепция трагического абсурда у Введенского начинает складываться с самого начала творческого пути, т. е. уже в период 1925–27 гг., когда поэт подписывал свои произведения – «чинарь авто-ритет бессмыслицы». Далее следует знакомство с Д. Хармсом, Н. Заболоцким, Н. Олейником-

³⁵⁴ Ср. М. Голованева, *Язык абсурда в русской драме конца XX века*, [в:] «Гуманитарные исследования», №1 (33), 2010, с. 151.

³⁵⁵ Я. Друскин, *Чинари*, [в:] А. И. Введенский, *Всё*, указ. соч., с. 352.

вым и оформление их творческого союза в Объединение Реального Искусства (ОБЭРИУ). Однако «последние левые» довоенного Ленинграда, обэриуты, продержались недолго. В печати появились резкие отклики на их публичные выступления, комсомольская аудитория которых, судя по этим откликам, была скандализирована аполитичностью «непонятных поэтов». Политическая неангажированность и социальная незадействованность («сын врача» в протоколе допроса в рубрике «сословие») стала одной из главных причин ареста.

В конце 1931 года Введенский был арестован. Известно, что автора арестовали в вагоне поезда. С отъездом на поезде будут связаны спустя 10 лет трагические обстоятельства его второго ареста. Надо сказать, что «отъезд» у Введенского обычно выступает знаком, «иероглифом» перемещения в иной мир; так в последнем из сохранившихся текстов *Где. Когда* о человеке, который перед смертью прощается со всем сущим в мире сказано:

<Он д>олжно быть вздумал куда-нибудь, когда-нибудь уезжать.

[ПСС, с. 264]

Главный удар Ленинградского ГПУ был направлен в детский сектор Госиздата. Введенский был арестован «по подозрению в участии в антисоветской нелегальной группировке литераторов»³⁵⁶. Судя по протоколам, допросы А. И. Введенского продолжались с 12 декабря 1931 по 27 января 1932 года. Следователь А. Бузников, именно его подписи стоят на протоколах допросов Введенского, заставил поэта «изложить со всей искренностью и правдивостью» сущность не только своих «объективно контрре-

³⁵⁶ *Материалы, относящиеся к арестам, ссылке и гибели Введенского*, [в:] А. Введенский, *Полное собрание сочинений в двух томах*, указ. соч., с. 181.

волюционных стихов», но и описать деятельность его соратников, работающих в области детской литературы. Итак, автор *Четырех описаний* должен был признаться в том, что он надеялся на восстановление монархического строя и возвращение царя-помазанника, пропагандируя в литературной форме идеалистически-мистические идеи. Творческие вечера с участием Введенского в протоколе превратились в «систематические сборища» антисоветски настроенных лиц, а его книга для детей «Кто» – в политически вредную позицию, которая была сознательным актом «борьбы с Советской властью на идеологическом фронте»³⁵⁷. Апофеозом трагического абсурда ситуации, в которой оказался Введенский, можно считать толкование следователем Бузниковым начала его «заумного контрреволюционного» произведения *Птицы* (1929):

И все ж бегущего орла
Не удалось нам уследить
Из пушек темного жерла
Ворон свободных колотить

[ПСС, с. 75]

Умудренный длительными «литературоведческими штудиями» следователь Бузников в этих строчках обнаружил, что «при всей их внешней монархической определенности нельзя переложить понятным языком, то о ведущей идее этого стихотворения следует сказать прямо: эта ведущая идея заключена в оплакивании прошлого строя, и в таком выражении она и понималась окружающими»³⁵⁸. Настоящий шедевр абсурда. Введенского, кроме всего, заставили подписать бумагу, в которой было указано, что С. Маршак поддерживал и направлял их антисоветское творчество, отвлекая от насущных дел социали-

³⁵⁷ Там же.

³⁵⁸ Там же, с. 260-261.

стического строительства, как Олейников насмехался над сталинской философией и интересовался работами Троцкого. В результате Введенский был отправлен в трехлетнюю ссылку.

После первого ареста все последующие произведения начинают отличаться особой заостренностью онтологической проблематики. Вероятно, именно в ссылке Введенский пишет то, что позже было условно названо *Серой тетрадью*: размышления о времени, смерти, последнем смысле слов и предметов.

С 1936 года, когда поэт, женившись на Г. Викторовой, переехал в Харьков, в котором всё-таки не мог укрыться от террора (а заодно оставшись и без друзей – сотрудников разгромленной в 1937 году детской редакции С. Маршака), в его творчество, вплоть до конца его жизни, резко ворвалась сюжетно обогащенная тема смерти отдельного человека, группы людей и самого поэта, а также тема безоговорочного, порой парадоксального исчезновения (примером пусть послужит *Некоторое количество разговоров*).

Философская концепция трагического абсурда у Введенского предстает как совершенно самостоятельная и законченная модель. Художник представляет нам трагизм как цепь неразрешимых конфликтов, составляющих логику жизни отдельного человека и истории в целом. «Поэтика бессмыслицы» А. Введенского реально обнаруживает «неукладываемость мира» в рамки обусловленного сознания, и в этом, наряду с её деструктивной функцией, её главное содержание: «Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума – более основательную, чем та, отвлеченная. Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием здание. Может быть, плечо надо связывать с че-

тыре. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал»³⁵⁹.

Критика разума Введенского главным образом развенчивает представление о последовательности – порядкового исчисления – в особенности касательно времени всего существующего и происходящего. В *Серой тетради* Введенский пишет об искусственных наименованиях и измерениях, с помощью которых мы «понимаем» время: «Нельзя сравнивать три прожитых месяца с тремя вновь выросшими деревьями. Деревья присутствуют и тускло сверкают листьями. О месяцах мы с уверенностью сказать того не можем»³⁶⁰.

Время существует только в субъективном восприятии; в момент смерти время останавливается. Но мир, который существует во времени, и сам есть время, непостижимым с помощью мысли, ибо, как утверждает Введенский: «Наша человеческая логика и наш язык не соответствуют времени ни в каком, ни в элементарном, ни в сложном его понимании. Наша логика и наш язык скользят по поверхности времени»³⁶¹. В типичной для себя манере А. И. Введенский не следует логическому ходу мыслей и констатирует: «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 разрастании этого непонимания тебе и мне станет ясно что нету ни горя, ни нам, ни задумавшимся, ни времени»³⁶².

После ареста процесс познания нарочито обращается вспять. Во всем последующем творчестве автора всё начинается происходить в обратном направлении:

Чтобы стало всё понятно

³⁵⁹ Л. Липавский, *Разговоры*, [в:] А. Введенский, *Всё*, указ. соч., с. 593.

³⁶⁰ А. Введенский, *Серая тетрадь*, указ. соч., с. 177.

³⁶¹ Там же, с. 175.

³⁶² Там же, с. 176.

надо жить начать обратно.

[ПСС, с. 121]

В 1933 году, разговаривая с Липавским, Введенский констатировал: «И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира»³⁶³.

Проблема значения мира, любого его феномена и понимания с этого момента появляется в поэзии А. И. Введенского. Мотивы установления значения, выяснение смысла, понимания – непонимания приобретают сюжетообразующую роль. Оно целиком строится на выяснении значения этого слова. В *Серой тетради* мы можем прочесть: «Перед каждым словом я ставлю вопрос: что оно значит, и над каждым словом я ставлю показатель времени»³⁶⁴.

Уже с середины 1930-х в искусстве Введенского все сильнее ощутимы трагедийные мотивы. Обратимся к некоторым произведениям Введенского, которые справедливо считаются вершиной творчества писателя.

Мне жалко, что я не зверь... написанное в 1934 – «одновременно и ода природе и чуду жизни, и печальная песнь о бренности жизни и ветхости материи. Стремление к свободе и сожаление из-за невозможности переживания других видов существования»³⁶⁵. Сюжет стихотворения построен на смене ряда анафорических конструкций (мне жалко, мне страшно, мне трудно и т.д.) – в этом произведении нет „события“, есть только состояние. Основной

³⁶³ Л. Липавский, *Разговоры*, [в:] А. Введенский, *Всё*, указ. соч., с. 593.

³⁶⁴ А. Введенский, *Серая тетрадь*, указ. соч., с. 174.

³⁶⁵ Т. Йовович, «"Мне жалко что я не зверь" А. Введенского», [в:] *Поэт Александр Введенский, Сборник мат. конф. „Александр Введенский в контексте мирового авангарда“*, Белград 2006, с. 172.

ритм создаёт частота высказываний, выражающих недовольство моментальным состоянием и страх: *Мне жалко* (13 повторов), *Мне страшно* (9), *Мне не нравится* (3), *Мне трудно* (2), *Мне невероятно обидно* (1):

Мне жалко, что я не зверь
бегающий по синей дорожке
говорящий себе поверь
а другому себе подожди немножко.

[ПСС, с. 208]

Замкнутый в своём теле, человек только предчувствует свободу неукротимого мира природы, существующего и живущего вне оков рассудка. Сознание невозможности познания нагнетает бессилие. «Свобода представляет собой или полное незнание существ и предметов, упоминаемых лирическим героем, или абсолютное знание, человеком недостижимое»³⁶⁶. Кроме господствующего сожаления, в данном фрагменте обнаруживается двойственная природа лирического героя. Несмотря на то, что в результате автокоммуникации возникают яркие картины внешнего мира, вне ее мы не встречаем ни следа действительного. Так рождается впечатление одиночества лирического героя и устанавливается дистанция между ним и видимым миром.

Мироощущение А. Введенского, полное драматических прозрений и неожиданных откровений 30-х, нашло своё концептуальное воплощение в пьесе *Ёлка у Ивановых*. Данная пьеса, как было доказано, является предвосхищением западного послевоенного театра абсурда, который она опередила на десятилетие. Пусть косвенно, но довольно ощутимо автор присутствует в этой пьесе, где сошлись пародия и карнавальность, трагизм и горькая

³⁶⁶ Там же, с. 174.

правда. Трагедия здесь остраниена в меньшей степени, чем в западном театре абсурда, и имеет непосредственное отношение к личной жизни писателя. Время написания пьесы – 1938 год, кульминация сталинского террора, что связано с личной судьбой автора. Драматическое напряжение достигает предельных значений – богозабытость, экзистенциальный страх и бессмысленность существования звучат в этом произведении с особой силой.

Композиция *Ёлки у Ивановых* Введенского выглядит вполне упорядоченной – пьеса состоит из четырёх действий в девяти картинах с точным указанием времени и места действия и по своему внешнему облику напоминает образцы едва ли не античной трагедии или драмы времен Шекспира. Античные мотивы заявлены в пьесе с первой картины первого действия:

ПОЛИЦИЯ	Приятно встретить Людей культурных
ДЕТИ (хором)	Всегда ль вы ходите в котурнах?
ПОЛИЦИЯ	Всегда. Мы видели труп Тут человек лежит бесцельно Сам нецельный Что тут было?
ДЕТИ (хором)	Нянька топором Сестрёнку нашу зарубила.

[ПСС, с. 242]

Дети играют здесь роль античного хора. Аналогия подкреплена упоминанием котурнов – неизменной детали костюма актёров греческого театра³⁶⁷. Убийство Сони Островой в свете античных ассоциаций приобретают смысл роковой случайности, трагической ошибки няньки, а дальше необоснованная смерть остальных детей

³⁶⁷ Ср.: Е. Серебрякова, „Ёлка у Ивановых” А. И. Введенского и „Приглашение на казнь” В. В. Набокова, [в:] *Поэт Александр Введенский*, указ. соч., с. 347.

и родителей. Случай есть игра судьбы, считали в античности. Значит, вместе с мотивом случайности происходящего в пьесе входит тема роковой предопределённости событий, фатальной обречённости героев.

Таким образом, в *Ёлке у Ивановых* присутствуют и формальные компоненты трагедии и трагическое как эстетическая категория, проявляющиеся через трагический конфликт и трактовку темы смерти и сложные референции, относящиеся к историческому времени. Однако стройность и упорядоченность в пьесе Введенского, а тем самым некоторое сходство с классической трагедией, фиктивны. Бессмыслица начинается уже с названия пьесы: ни одно из действующих лиц не носит фамилию Ивановы. Несмотря на узнаваемость социально-политических реалий в пьесе Введенского они составляют лишь декорацию, на фоне которой разыгрывается экзистенциальная драма человека. Все эти реалии служат одной цели – цели разоблачения устойчивых механизмов сознания, будь то в эпохе или в семейной жизни, а с ними и самого поверхностного понимания событий и времени.

Эротическая сцена, которая следует за горестным плачем родителей, на первый взгляд может показаться алогичной и необоснованной, однако именно «она открывает важную для экзистенциального сознания идею: истинное бытие – это путь к смерти, человек мечется между Эросом и Танатосом в тщетном стремлении избавиться от тоски и отчаяния»³⁶⁸.

Тема кризиса, неадекватности и вообще необходимости пресечения дискурсивного мышления обнаруживается в одном из сквозных мотивов произведения Введенского – мотиве безголовости.

Личность представлена лицом к лицу с онтологическими проблемами жизни и смерти, конечности человеческого существования. Смерть является главным событием

³⁶⁸ Там же, с. 357.

пьесы. Как известно, в первой сцене пьесы дети разных возрастов от 8 до 82 лет сидят вместе в одной большой ванне, а рядом в тазу годовалый мальчик Петя Перов, который недоверчиво вопрошает:

Будет ёлка? Будет. А вдруг не будет. Вдруг я умру.
[ПСС, с. 240]

Гибель дочери и последовательное умирание всех членов семьи Пузырёвых составляют фабулу драмы. В сущности, между убийством в первой картине Сони Островой и смертью всех в последней, в пьесе ничего не происходит. Подводя своих героев к последней, роковой черте, художник заставляет их заново осмыслить экзистенциалии жизни. Введенский оказывается художником, прежде всего, трагическим, все творчество которого (по крайней мере, позднее) построено вокруг переживания невозможности найти истинные слова для истинных ощущений. Разрушение акта коммуникации стало одной из главных тем пьесы *Елка у Ивановых*. В другом месте Введенский пишет: «Я понял, чем я отличаюсь от прочих писателей, да и вообще от людей. Те говорили: жизнь – это мгновение в сравнении с вечностью. Я говорю: она вообще мгновение, даже в сравнении с мгновением»³⁶⁹.

В *Элегии*, как и в следующем – последнем – произведении, написанном в предвидении надвигающейся гибели, более, чем где-либо в остранинном творчестве поэта, ощущается личная нота. *Элегия* в целом является образом беспредельного отчаяния поэта, сознания тщетности устремлений, гаснущих в пошлости жизни, а также раскаяния за то, что «я» постыдно принадлежало «мы» и не сумело отстоять свою независимость:

воспели смерть, воспели мерзость

³⁶⁹ Я. Друскин, *Чинари*, [в:] А. И. Введенский, *Всё*, указ. соч., с. 355.

(...)
мы друга предаем бесчестно
И Бог нам не владыка (...)
Я с завистью смотрю на зверя
ни мыслям ни делам не веря
умов произошла потеря
бороться нет причины.

[ПСС, с. 263]

По этой причине довершением становится резко побудительный зов:

На смерть! На смерть! держи равнение
поэт и всадник бедный.

[ПСС, с. 263]

не имеющий прецедентов в трагической истории русской поэзии.

Поэту осталось одно: проститься с миром, который он вынужден покинуть, что и происходит в сохранившихся фрагментах *Где. Когда* – в предсмертном тексте Введенского. Фрагмент этот уникален, он, возможно, в наибольшей степени толкует ряд черт этого опуса, которым Введенский отличается от всех других поэтов. Это последнее дошедшее до нас произведение поэта, написанное приблизительно в первой половине 1941 года, представляет процесс поэтического переживания процесса умирания. Лирический субъект писателя, о котором говорится в третьем лице, обращает поочередно свои прощальные слова к миру природы, однако в этой цепи прощаний нет места для людей; лишь во фрагменте *Когда* он вспомнил, что забыл проститься с прочим, причём «прочие» – это могут быть вовсе не люди. По этому поводу уместно будет привести слова проф. О. Г. Ревзиной об отсутствии отношения Человек – Человек в поэтическом пространстве Александра Введенского. Лирическое «Я» устанавливает отношения «не к другим людям, а к объектам других видов,

находящихся в том же мире» таким как «небесные светила, солнце, звёзды, горы, камни, море»; оно («Я») определяет себя по отношению к центральным ценностям данного мира – Богу и смерти»³⁷⁰. Данный принцип обнаруживает проблему разрушения речи и как результат *некоммуникабельности*, объясняя тем самым поведение героя. Плач, слышимый героем, похож одновременно на «шелест», «плеск», «молчанье» и «вид». Звук, отсутствие звука, зрительная картина создают новую действительность, знаменуют переход в другой мир. Абсурдность бытия здесь пронизана эсхатологическими смыслами и носит апокалипсический характер. Вторая часть отрывка представляет собой на редкость странное «прощание всех с одним» – деревьев, скал, камней, рыб, дубов, реки и моря с умершим и окаменевшим, усиливающее ощущение трагической безысходности. И в это мгновение случается то, что было немыслимым в предыдущем творчестве поэта: происходит замирание всех символических видов жизни и смерти перед мертвым обликом поэта, превратившегося в тетрадь, то есть в свои ненапечатанные стихи. Именно это ощущение, далеко вышедшее за рамки абсурдистского искусства, становится стержнем, вокруг которого вращается мир трагического абсурда.

Причиной гибели Введенского стала трагическая цепь событий: донос – арест – смерть на этапе. Смерть писателя стала символом эпохи, в которой ему пришлось жить. На основании показаний некоего Дворчика, который с чужих слов свидетельствовал, что поэт вел пораженческую агитацию, ему было предъявлено обвинение по статье 54-10 – «в проведении антисоветских разговоров о

³⁷⁰ О. Ревзина, *Качественная и функциональная характеристика времени в поэзии А. И. Введенского*, Russian Literature, VI 4. 1978. р. 398, [за:] К. Ичин, М. Йованович, *Символика воды и огня в творчестве А. Введенского*, [в:] *Поэт Александр Введенский*, Сборник мат. научной конф. «Александр Введенский в контексте мирового авангарда», Москва–Белград 2006, с. 95.

якобы хорошем отношении немцев с населением на занятых территориях, в отказе эвакуироваться вместе с семьей и побуждений к этому других лиц»³⁷¹. Дата смерти – 20 декабря – указана в реабилитационных документах, однако она может быть фиктивной. Из людей, ехавших в одном вагоне с Введенским, двое вернулись сразу после войны, но один вскоре застрелился, а другой долгое время не отвечал на расспросы вдовы и только спустя год сказал ей, что поэт умер на этапе от дизентерии. Другой же версией, восходящей к первому застрелившемуся рассказчику, является факт, что ослабевший Введенский был застрелен конвоем и выброшен из вагона. В любом случае, поезд с заключенным, который следовал из Харькова в Казань, пришел к месту назначения без Введенского. Больше о судьбе Введенского ничего неизвестно.

Эти рассуждения не исчерпывают, конечно, всей сложности и многообразия темы трагического абсурда в творчестве Введенского, хотелось бы только добавить, что трагический ход жизни проник в художественные произведения А. Введенского и нашел своё воплощение в последних дошедших до нас произведениях поэта. В них категория трагического претерпевает переход из области эстетического в область экзистенциального порядка. Бессвязность мира и раздробленность времени, трагическая раздвоенность человека, ответственность личности за каждый свой шаг, метафизическая участь человека в мире, роковые пределы его судьбы; физическая конечность, одиночество, Бог, свобода, «я» и другие – вот те фундаментальные проблемы, которые легли в основу концепции трагического и определили ход мысли автора *Элегии*.

Остается добавить, что Введенского могла постигнуть «вторая смерть» и память о нем умерла бы вместе с ним и его немногочисленными уцелевшими друзьями, если бы

³⁷¹ Цит. по.: М. Мейлах, *Дверь в поэзию открыта*, [в:] А. Введенский, *Полное собрание сочинений в 2-х тт.*..., с. 37.

Я. Друскин, который к тому времени страдал дистрофией, не отправился через весь блокадный Ленинград на квартиру Хармса, чтобы спасти то, что еще можно было спасти. Там он встретил М. Малич, вторую жену Хармса, но она уже не проживала в этой квартире, поскольку в дом попала бомба. Кроме того, после ареста Хармса оставаться в этой квартире было крайне небезопасно. М. Малич передала Я. Друскину чемодан, в котором находился архив не только Д. Хармса, но и А. Введенского, рукописи которого «чинарь – взиральник» бережно хранил. Я. Друскин не расставался с этим чемоданом даже во время эвакуации. В течение 15 лет Я. Друскин все еще надеялся на возвращение своих друзей и не прикасался к спасенному архиву. Только в 50-х годах, когда надежд на возвращение уже не оставалось, он начал его разбирать. В течение следующих десяти лет он искал достойных продолжателей его миссии по спасению истории и творческого наследия Введенского от забвения. Теперь можно со всей уверенностью утверждать, что более достойного кандидата, чем филолога и поэта М. Мейлаха, ему вряд ли удалось бы найти.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги, стоит отметить, что об абсурдистской картине мира А. Введенского не представляется возможным рассуждать как о цельном образе. Приступая к изучению природы такого сложного явления, каковым является картина мира автора *Парши на отмели*, следует отказаться от попыток нахождения такой точки зрения, которая позволит целиком охватить данное явление, дать ему оценку как целостному явлению и произвести соответствующие обобщения. Такой точки зрения не существует, поскольку поэтический мир Введенского раздроблен на мельчайшие разнонаправленные составляющие. Сам Введенский говорил об ощущении «бессвязности мира и раздробленности времени». Именно это положение стало исходной точкой в художественных и философских поисках поэта. Новый «реальный» мир, заключенный в рамки революции и грядущей мировой войны, требовал от художника «реального искусства», которое ставит под сомнение логику, чувственное восприятие и тем самым создает новый поэтический язык. В свою очередь абсурд способствует критическому переосмыслению понятий и представлений о мире, а также оказывает прямое влияние на формирование новой картины мира. Введенский внял требованиям эпохи и попытался на них ответить своим творчеством, используя средства абсурдистской поэтики, явно или скрыто нарушая законы логики. В поэтическом

мире художника мы сталкиваемся с проблемами закономерности явлений в мире, границами этих закономерностей и интуитивными попытками установить новые.

В представленном исследовании проведен анализ основных элементов абсурдистской картины мира А. Введенского в контексте европейской традиции абсурда. В результате проведенного исследования оказалось возможным по-новому рассмотреть проблему соотношения творческих установок и конкретных художественных решений с многочисленными попытками воплощения абсурда.

Исследование концепции онтологического, фидеистического, проблемного и игрового абсурда в творчестве А. Введенского не только вносит вклад в изучение русской довоенной литературы абсурда, но и намечает некоторые ориентиры для более широкой трактовки теории и истории европейской литературы и театра абсурда. Абсурд – сложная, многоаспектная философская и художественная проблема. Данное явление характеризуют такие установки, как: алогизм, парадокс, бессмыслица.

Категория абсурда на протяжении трех десятилетий XX столетия приобрела исключительное значение в переосмыслении онтологических и гносеологических оснований человеческого существования, внесла существенные изменения в развитие жанровых форм литературе, послужила импульсом для экспериментов в области литературы, философии и науки, обнаружила бессмысленность устоявшихся традиционных форм. В XX столетии художественный абсурд нашел свое воплощение в различных направлениях литературы и искусства, для которых главным принципом была установка на экспериментальность. Творческие эксперименты Александра Введенского, последовательно обнаруживающее несостоятельность разума и его представлений о мироустройстве, стали наиболее ярким выражением абсурдности действительности, лишенной логики и исполненной парадоксальности. Художественное творчество «звезды бессмыслицы» можно

охарактеризовать как иррациональное, парадоксальное, внутренне противоречивое. Своеобразный подход А. Введенского к проблемам взаимодействия категорий времени, смерти и Бога с такими категориями, как: сознание, разум, знание, вера позволяет полнее раскрыть сущность человеческой субъективности и внутреннего мира, глубже осознать своеобразие художественных установок и способов их выражения.

Итак, в первой, историко-теоретической, главе прослежена история и представлена концепция абсурда, ее воплощения и место в общекультурном контексте отдельных эпох, указаны истоки и контексты развития данного явления от древнегреческой философии, через раннехристианские, средневековые представления о сущности абсурда к Новейшему времени, вплоть до его воплощения в литературе и философии экзистенциализма и театра абсурда. В дальнейшей части работы прослежены основные функции абсурда на различных этапах исторических развития. Осуществлена попытка реконструкции значения феномена абсурда в логико-философском дискурсе. Для этого понятие «абсурда» рассмотрено в трех его аспектах: онтологическом, гносеологическом и аксиологическом. Все перечисленные аспекты абсурда были известны еще античным философам. В древнегреческой философии понятию хаоса была противопоставлена гармония, означающая упорядоченность и организованность космоса. Абсурд соответствовал понятию хаоса и выражал небытие как отсутствие организующего начала. Гносеологический аспект абсурда рассматривался как нарушение принципов логического мышления. Онтологизация абсурда стала результатом поиска и осмысления основ человеческого бытия. В связи с этим во многих философских концепциях под понятием «абсурд» следует понимать некий неразрешенный вопрос, который требует ответа. В заключительной части настоящей главы прослежен процесс проникно-

вления проблематики, связанной с абсурдом, в область художественной литературы и искусства.

Во второй – аналитической – главе, установив тесный характер связи творчества А. Введенского с основными литературными направлениями и важными событиями в процессе литературного становления автора *Гостя на коне*, нам удалось приблизиться к основаниям абсурдистского мироощущения обэриута. Ключом к его сложнейшей картине мира и абсурдистской поэтике оказались три основополагающие темы, которые были сформулированы поэтом еще в 20-х годах: Время, Смерть и Бог. Рассмотренные нами темы позволили утверждать, что Введенский в своем стремлении установить истинное значение явлений, сущностей и предметов, а также попытках выразить его в художественной форме достигает особой эсхатологической глубины, которая не укладывается в рамки дискурсивного мышления. Внимательный анализ категории времени в творчестве автора *Некоторого количества разговоров* позволил установить существование непосредственной связи между концепцией времени А. Введенского и апориями Зенона Элейского. Прямое воплощение апории *О движении* Зенона в произведениях Введенского позволяет объяснить феномен «мерцания мира» и неадекватность глаголов при описании действительности. Глаголы, согласно Введенскому, претендуют на отражение истинного времени в структуре языка с помощью искусственного разделения на три категории (прошедшего, настоящего и будущего), поэтому они исчезают из искусства, устраняя сюжет и действие. Парадоксальность такого восприятия времени дает основания говорить о проблемном абсурде в творчестве Введенского. В поэтическом мире «звезды бессмыслицы» приблизиться к постижению времени все же представляется возможным. Важную роль в этом движении мысли играет нахождение сознания в «пограничной ситуации». Введенский фиксирует опыт наркотического видения, которое проясняет сущ-

ность времени. Другой «пограничной ситуацией» является непосредственная близость смерти. Опыт переживания смерти дает истинное представление о времени. Еще одним видом подсознательного исследования времени является, согласно Введенскому, сновидение. Автор *Куприянова и Наташи* считает, что сущность категории времени находится за пределами разума и языка и она тесно сопряжена со смертью. Разнообразие и многоаспектность форм и функций смерти в произведениях поэта-абсурдиста в свете танатологических рассуждений художников русского авангарда представлена в следующей части работы. Категория смерти предстает в широком спектре ее применения: от исключительно структурообразующей функции произведения через воплощение онтологического, фидеистического абсурда до языковой игры в абсурд [«смерть это смерти ёж»]. Заключительная часть второй главы посвящена изображению религиозной стороны художественной рефлексии Введенского. В ней показан путь, следуя которому – в силу своей внутренней противоречивой логики – эта рефлексия получила новое выражение, поскольку Введенский, с одной стороны, обращается к конструктивным принципам древнегреческой философии (например, диалогическая форма), с другой же – широко пользуется приемами апофатической теологии. Главным художественным устремлением автора *Святого и его подчиненных* стало освобождение Бога от власти разума. Тем самым в трактовке идеи Бога и божественного поэт вновь возвращается к фидеистическому и онтологическому абсурду. Воплощение данной темы проявляется в следующих мотивах: парадокс святости; мотив богоискательства; дерзновение к Богу; отрицание существования Бога. Общим знаменателем для выраженной Введенским идейно-тематической триады становятся две плоскости художественной реализации: вновь онтологический и фидеистический абсурд, а также несводимость бытия человека к мышлению. Таким образом, с одной

стороны, поэт показывает новые смысловые перспективы существования человека, с другой же – демонстрирует альтернативные средства выражения данной проблематики.

Заключительная, сравнительно-аналитическая, глава настоящего исследования посвящена установлению тесного характера связи творчества А. Введенского с основными философскими и литературными направлениями XX века, продолжающими традицию абсурда. Эта связь заключается, прежде всего, в использовании узнаваемых идейно-тематических составляющих (времени, смерти, Бога, разрушения языка) и формальных элементов (приема, сюжетного хода, мотива). Для этого был проведен сравнительный анализ концепции бессмыслицы А. Введенского и избранных аспектов философии абсурда Льва Шестова, что позволило рассматривать писателя-абсурдиста в русле традиции русской экзистенциальной мысли. В ходе рассуждений установлено, что творчество указанных авторов объединяет понятие онтологического (мировоззренческого) абсурда, который выражается как протест против отчуждения от мира. В вопросах онтологии Л. Шестов и А. Введенский отстаивают позицию, согласно которой бытие постигается в нерационализируемом опыте, противоречащем разуму. В разделе «А. И. Введенский и западноевропейский театр абсурда» сформулирован и обоснован тезис, согласно которому драматургия автора *Елки у Ивановых* идейно-тематически и формально опережает, по меньшей мере, на одно десятилетие художественный эксперименты западного театра абсурда. В рассуждениях указывается, что система связей, созданная языковым мышлением, уже не воспринималась как истинная, но создать какую-то другую человек был не в силах, – соответственно, предметом изображения становилась бессвязность, нереальность способа существования человека. Развивая эту концепцию, была рассмотрена антимиметическая пьеса Введенского *Елка у Ивановых*

(1938) в одном ряду с антипьесой Э. Ионеско *Лысая певица* (1948) и пьесой С. Беккета *В ожидании Годо* (1952). Наличие некоторых отличий не отменяет фундаментальных сходств, выявленных между «реальным искусством» обзериутов, в частности, А. Введенского и европейским театром абсурда. Общими для пьес Введенского, Ионеско и Беккета стали не только основные темы – Время, смерть, Бог – и их трактовка, но и принципы воплощения абсурда, понимаемого драматургами как разрушение акта коммуникации. Используя методологическую базу О. Г. и И. И. Ревзиных, было указано на общие для интересующих нас драматургов принципы нарушения постулатов нормальной коммуникации. Нарушение постулатов нормальной коммуникации как отражение абсурдности мира привело авторов к новым средствам выражения и новой трактовке сюжета, языка, композиции, характеров в произведении. Поэтому творчество А. Введенского следует рассматривать в контексте произведений, признанных критиком М. Эслином и литературоведами классикой театра абсурда. Данное положение было прослежено и доказано как на уровне поэтики, так и идей, тематики и языка. В связи с этим имеются все основания считать, что важным центром европейской литературы абсурда в 20-30-х годах был Ленинград. Анализ концепции абсурда в творческом наследии А. Введенского показывает, что вопрос о иррациональной сущности времени, смерти и Бога был поставлен в России не менее серьезно и даже более радикально, чем в Западной Европе. Существенным дополнением к проблематике роли языка как инструмента познания является описание критического переосмысления его функции, осуществленное А. Введенским, в свете логико-философских концепций Л. Витгенштейна и шире – философии языка. При рассмотрении поэтической гносеологии автора *Серой тетради* были обнаружены сходства с концепцией языковых игр австрийского логика. Рассмотрены те механизмы языка, которые проецируют сознание в область

иррационального. Данная попытка обусловлена необходимостью указания на то, что А. Введенский, посредством своего творчества, включается в более широкой контекст философских, художественных, научных поисков и открытий, чем принято считать ранее. Помимо всего, работа решала и еще одну немаловажную задачу. Настоящее исследование было призвано продемонстрировать неизбежность проникновения конкретной исторической действительности в художественную ткань произведений А. Введенского. Время, в котором поэту, автору *Элегии*, довелось жить и писать, проникнуто трагическим абсурдом, который стал опытом всеобщей катастрофы, наступившей в результате прихода к власти большевиков и волны массового террора в конце 20-х и в 30-х годах в СССР. А. И. Введенский погиб в символическом для русских поэтов возрасте тридцати семи лет. Известные в настоящее время произведения (охватывающие лишь четверть написанного, а может и того меньше) сохранились случайно, они были спасены Я. Друскиным.

В завершение, несколько слов о значении творчества Александра Введенского для современной российской культуры. Представляется, что было бы преувеличением утверждать, что при жизни, и даже посмертно, Введенский оказал существенное влияние на развитие русской поэзии и духовной культуры в целом. До сих пор творчество поэта продолжает восприниматься как некая аномалия или тупик эпохи модернизма. По меньшей мере, два поколения писателей и художников, интересующихся проблемами абсурда в литературе и искусстве, источником вдохновения считали западный театр абсурда. Лишь немногим было известно о существовании текстов Введенского. Поэтому не удалось органично развить и продолжить традиции абсурда и антимиметической драмы, начатые автором *Елки у Ивановых*. В связи с этим русская драма абсурда 60-х-80-х годов была во многом вторична, а приемы абсурда носили явно заимствованный характер.

Однако сложившаяся ситуация постепенно начинает меняться к лучшему. Издание первого полного собрания произведений в 1993 году запустило процесс освоения русской культурой литературного наследия автора *Пять или шесть*. Процесс возвращения и осмысления литературного наследия А. Введенского с начала девяностых годов происходит на нескольких уровнях. Одной из первых попыток художественного осмысления наследия писателя-абсурдиста стала анимация выдающегося режиссера-мультипликатора Александра Федулова. В 1991 году художник взялся за экранизацию пьесы А. Введенского. А. Федулов совершил кинематографическое открытие, поскольку он «поставил то, что, считалось поставить невозможно»³⁷². В настоящее время мультфильм *Потец*, снятый по одноименному произведению «звезды бессмыслицы», остается единственной экранизацией писателя-абсурдиста.

В театре первым звеном цепи, ведущей к современным адаптациям и постановкам Введенского, была спасенная от забвения и возвращенная пьеса Введенского *Концерт-варьете*. Исторiku театра и драматургу Б. Голдовскому принадлежит исследование³⁷³, фрагмент которого касается сотрудничества Введенского с кукольным театром им. С. В. Образцова. Введенский, перебравшись в Харьков, зарабатывал на жизнь сочинением клоунских цирковых реприз, куплетов, миниатюр. Работа для кукольного театра была единственным способом заработать на жизнь литературным трудом. Благодаря реконструкции Б. Голдовского, можно утверждать, что специально для театра Образцова была написана пьеса *Концерт – варьете*, которая стала исходным текстом для послевоенной постановки *Необыкновенного концерта*. В основу этой пьесы легла структура и замысел одной из последних

³⁷² А. Белоголова, *Режиссер-мультипликатор Александр Федулов*, «Техника и технология кино», №5, Москва 2009, с. 7.

³⁷³ Б. Голдовский, *История драматургии театра кукол*, Москва 2007.

драматургических работ Введенского. После завершения *Елки у Ивановых* поэт отправился в Центральный театр кукол под руководством С. Образцова с тем, чтобы предложить свою новую кукольную пьесу для взрослых *Концерт-варьете*. Поскольку в то время Центральный театр кукол еще не играл спектаклей для взрослых, Образцов предложил автору написать вариант этой пьесы для детей. В скором времени новый вариант пьесы был отдан в театр³⁷⁴. По словам Голдовского, пьеса Введенского была остроумной пародией «на популярные концертные программы тех лет и их исполнителей, с множеством смешных кукольных номеров и трюков»³⁷⁵. Поскольку в театре в то время шли репетиции другого спектакля (*Ночь перед Рождеством*), постановка *Концерта-варьете* была отложена. В июне 1941 года, накануне Великой Отечественной войны, прошла премьера *Ночи перед рождеством*, а пьеса *Концерт-варьете* осталась в архиве до лучших времен. Судя по всему, замысел автора *Элегии* о пародии на эстрадный концерт продолжал жить своей жизнью, уже после гибели поэта. После окончания войны С. Образцов возвратился к пьесе Введенского, но вместо животных подставил людей. Благодаря такому ходу появился спектакль *Необыкновенный концерт*. Осенью 1945 года были готовы эскизы кукол, после чего начались репетиции. Впервые спектакль был показан в 1946 году. Постановка имела огромный зрительский успех, но через три года спектакль был запрещен властями. Пьесу, в которой отсутствовал положительный герой, обвинили в «очернительстве советской эстрады». Образцов нашел выход из положения и в качестве положительного сам выступил в представлении, взяв на себя ведение концерта. Спектакль стал самым из-

³⁷⁴ Детский вариант опубликован в журнале кукольников «Театр Чудес», 2001, № 0 и в следующем году пьеса была поставлена в Ульяновском театре кукол.

³⁷⁵ Б. Голдовский, указ. соч., с. 221.

вестным в мире русским кукольным представлением XX века и до сих пор не сходит с репертуарной афиши Театра Образцова³⁷⁶. *Необыкновенный концерт* был сыгран более десяти тысяч раз, что позволило ему войти в *Книгу рекордов Гиннеса*. Обе пьесы Введенского послужили прообразом этого спектакля.

С первой непосредственной постановкой пьесы А. И. Введенского в России связано имя ленинградского театрального деятеля и теоретика, художника и режиссера театра «ДаНет», Бориса Понизовского. Феномен творчества Б. Понизовского не поддается традиционной социокультурной классификации, он является одним из главных персонажей ленинградско – петербургского нонконформизма. Первой постановкой А. Введенского был спектакль *Пес и кот*, в основу которого легло стихотворение *Щенок и котенок*³⁷⁷. К сожалению, об этой постановке известно не многое, например, приблизительная дата премьеры постановки *Пес и кот* – лето-осень 1976 года. Можно предположить, что повзрослевшие в названии «щенок» и «котенок» говорят об осведомленности Понизовского в том, что А. И. Введенский был не только детским писателем.

В России потребовалось дожидаться 1989 года, чтобы впервые увидеть «взрослую» вещь автора *Некоторого количества разговоров* на сцене театра в Москве в постановке Романа Козака. Спустя 48 лет после написания своего последнего, прощального произведения *Где. Когда* (1941), творчество А. Введенского возвращается или, скорее, начинает обретать должное ему место. Благодаря спектаклю *Елизавета Бам на Елке у Ивановых* в студии «Человек» молодого режиссера Р. Козака, можно говорить об открытии широкой аудитории наследия «авторитета

³⁷⁶ Там же, с. 226.

³⁷⁷ В 1976 году вышло переиздание этого произведения отдельной книгой: А. Введенский, *Щенок и котенок*, изд. Художник РСФСР, Ленинград 1976.

бессмыслицы». Автором постановки было выбрано несколько сцен из *Елизаветы Бам* Д. Хармса, шедевра мирового абсурда – *Елки у Ивановых* А. Введенского и манифеста ОБЭРИУ, которые были обрамлены стихами Олейникова и Заболоцкого. Жанр представления был определен автором как «мюзикл-абсурд». Далее последовали постановки, которые вписываются в ряд «спектаклей первооткрывателей». Их главным принципом была сосредоточенность на биографических фактах из жизни Введенского и остальных обэриутов, поэтому сцена не освоила даже части театрального потенциала произведений автора *Кругом возможно Бог*.

Главным событием с точки зрения изучения театральной практики продолжателей традиции А. И. Введенского в России следует назвать премьеру спектакля *Елка у Ивановых* в постановке молодого режиссера Дениса Азарова в недавно открывшемся «Гоголь-центре» в Москве³⁷⁸. Как целостное произведение пьеса Введенского, которая много раз и в разных жанрах ставилась за рубежом, на языке оригинала стала фактом театральной жизни только в 2013 году.

Наконец, последняя с точки зрения хронологии и, одновременно, первая в истории белорусского театра постановка спектакля *Елка у Ивановых* была осуществлена Белорусским Свободным Театром³⁷⁹ на рубеже 2013–2014 гг.

³⁷⁸ «Гоголь-центр» – центр театрального искусства, созданный в 2012 году режиссером К. Серебренниковым на базе реформированного Московского драматического театра им. Н. В. Гоголя. Центр строится по редкой для российских театров формуле – в нем сосуществуют три резидента: известная хореографическая компания *Диалог Данс*, студия *SoundDrama*, создавшая совершенно новый эстетический язык, и одна из самых молодых и перспективных театральных команд «Седьмая студия». Спектакль *Елка у Ивановых* был выпущен в первом театральном сезоне, 2012–2013 гг.

³⁷⁹ Свободный театр основан в 2005 году Н. Халезиным и Н. Колядой и позиционируется как единственный подпольный театр в последней диктатуре Европы, представляя себя в качестве авангарда художе-

Главным концептом постановки стало уподобление сюжета и персонажей *Елки у Ивановых* героям советского новогоднего утренника, таким образом получился «утренник для взрослых». Спектакль, вопреки всем внешним обстоятельствам, в частности, лишению театра помещения белорусскими властями, был выпущен специально к Рождеству 2013 года. Режиссер В. Щербань в одном из немногочисленных интервью появление данной постановки объясняет тем, что «литературный абсурд совпал с жизнью в стране, доведенной до абсурда»³⁸⁰. Сопоставление белорусской действительности и театра абсурда привело режиссера 4.48 *Психоз* к неутешительному умозаключению: «жизнь в стране достигла предельного контраста формы и содержания, а это и есть основной принцип театра абсурда»³⁸¹. Именно этот факт имел решающее значение при отборе драматургического материала и поиске современного театрального решения проблем, затронутых Введенским. Свободный театр в данной постановке в соответствующем Введенскому стилистическом и драматургическом регистре подвел финал действия к тому, что «каждый из нас останется наедине с этой елкой, и вот что ты скажешь ей или как и с кем ты уснешь под ней – это твоя проблема»³⁸². Такой финал становится неожиданным подтверждением непреходящей актуальности проблематики, затронутой русским абсурдистом А. И. Введенским в своей пьесе *Елка у Ивановых*.

ственного сопротивления официальной эстетике и культуре, насаждаемым в Беларуси диктаторским режимом А. Лукашенко. (D. Williams, *Belarus free theatre: an aesthetic opposition first of all*, «RealTime», n 89, Feb-March 2009, p. 9.).

³⁸⁰ В. Биран, Владимир Щербань: «Получается опять 37-й год...», Хартия '97 [Электронный ресурс] [<http://charter97.org/ru/news/2013/12/30/82939/>] (дата обращения: 22.03.2014).

³⁸¹ Там же.

³⁸² Там же.

В области литературы до начала 90-х годов о Введенском было известно лишь узкому кругу писателей. Особый интерес к стихам автора *Битвы* проявляли поэты и художники, близкие кругу Анри Волохонского и Алексея Хвостенко, в особенности поэты, входившие в группу Хеленуктов³⁸³. В настоящее время крайне любопытным литературным явлением представляется опыт художественной игры «по правилам» А. Введенского, предпринятой писательницей Ольгой Мартыновой. В своей поэме-оратории *О Введенском. Исследование в стихах*³⁸⁴ писательница демонстративно выбирает темы, которые в наибольшей степени волновали А. Введенского. Из того немного, что до сих пор формировало дискурс о Введенском, большинство написано на «философском или же филологическом наречии»³⁸⁵. О. Мартынова впервые попыталась вступить в диалог в стихах. Поэтесса трактует творчество «звезды бессмыслицы» как сценарий для собственного искусства и, что немаловажно, она играет в нем женскую роль.

В музыкальном искусстве на творчество Введенского откликнулись наиболее радикальные представители андеграунда. Первым из них стал Егор Летов, с 1984 по 2008 год бессменный лидер легендарной сибирской рок-группы *Гражданская Оборона*. Двух авторов объединяет установка на алогизм и своеобразная рустикальная эстетика, контрастирующая с языковой изысканностью поэзии. На вопрос о том, кто является его «любимым поэтом», Е. Ле-

³⁸³ М. Мейлах, *Предисловие*, [в:] А. Введенский, *Полное собрание произведений*, вступит. ст., подг. текста и примеч. М. Мейлаха, изд. «Гилея», Москва 1993, с. 7.

³⁸⁴ О. Мартынова, *О Введенском. Исследование в стихах*, Поэтическая серия «Русского Гулливера», Москва 2010.

³⁸⁵ В. Бейлис, *Предисловие*, [в:] О. Мартынова, *О Введенском. Исследование в стихах*, Поэтическая серия «Русского Гулливера», Москва 2010, с. 9.

тов без промедления отвечал: «Александр Введенский»³⁸⁶. В идейном плане Е. Летов продолжил традиции критики разума поэта-абсурдиста, развил его концепцию времени, смерти и чуда³⁸⁷. Другим значительным явлением в области музыкального освоения творчества Введенского стал альбом *Безондерс*, записанный на стихи «звезды бессмыслицы» представителями современного музыкального авангарда Леонидом Федоровым и Владимиром Волковым в 2005 году. В нем музыканты предприняли попытку «соединения музыки и стихов в нераздельное целое»³⁸⁸. Исследователями альбом был назван «социокультурным экспериментом»³⁸⁹, сущность которого заключалась представить Введенского, при жизни лишенного своего читателя, массовому слушателю, иными словами, поместить «авангардистский текст в принципиально чужеродный ему масскультурный рок-контекст»³⁹⁰. Среди композиций можно встретить «Собаку Веру» из *Елки у Ивановых* или услышать коллажную колыбельную про солдата *Аз Буки Веди*, которую Введенский написал для своего сына. Данный художественный проект стал важнейшим шагом на пути включения текста Введенского в контекст современной российской культуры.

³⁸⁶ *Приятного аппетита! (Интервью с Егором Летовым)* [Электронный ресурс] [http://grob-hroniki.org/article/1990/art_1990-09-10a.html] (дата обращения: 22.03.2014).

³⁸⁷ М. Янкелевич, «Среди зараженного логикой мира»: Егор Летов и Александр Введенский, [в:] *Поэт Александр Введенский*, сборник мат. научной конф. «Александр Введенский в контексте мирового авангарда», Москва – Белград 2006, с. 238.

³⁸⁸ М. Серафимов, *Лидер «Аукциона» выпустил альбом на стихи поэта Александра Введенского*, «Огонек» №52, 2005 [Электронный ресурс] [<http://www.ogoniok.com/4926/26/>] (дата обращения: 22.03.2014).

³⁸⁹ Т. Цвигун, А. Черняков, *Александр Введенский и некоторое количество разговоров о рок-тексте*, «Русская рок-поэзия: текст и контекст», вып. 12, Тверь 2008, с. 20.

³⁹⁰ Там же.

Однако наиболее противоречивое влияние творчество А. Введенского оказало на участниц панк-феминистской группы *Pussy Riot*. Девушки из этой группы относят себя к протестной культуре панка-рока и акционизма. Группа выступает «за равные права всех полов, борется с лживостью современной власти всякого рода дискриминациями, поддерживает ЛГБТ-движение»³⁹¹. Одним из главных персонажей песен *Pussy Riot* является президент В. Путин. Самым громким выступлением группы стал панк-молебен *Богородица, Путина прогони*, который состоялся 21 февраля 2012 в Храме Христа Спасителя в Москве. Девушки ворвались в храм и, заняв место у алтаря, исполнили песню обличающую церковь, власть, сексизм, призвали Богородицу стать феминисткой³⁹². После этого последовал арест и суровый приговор в виде двух лет лишения свободы. В последнем слове обвиняемых участницы группы, отказываясь признать свое поражение, объявили, что они, как и диссиденты, терявшиеся в психбольницах и тюрьмах, выносят приговор режиму. При этом они указывают на то, что «*Pussy Riot* – ученики и наследники Введенского (...) принцип плохой рифмы для нас родной, он писал: «Бывает, что приходит на ум две рифмы, хорошая и плохая, и я выбираю плохую, именно она и будет правильной». Необъяснимое – нам друг, элитарные и утонченные занятия обэриутов, их поиски мысли на грани смысла воплотились окончательно ценой их жизни, унесенных бессмысленным и ничем не объяснимым большим террором. Ценой собственных жизней обэриуты невольно доказали, что их ощущение бессмыслицы и алогичности (...) было верным. Но заведя при этом художественное на уровень исторический. Цена соучастия в сотворении истории все-

³⁹¹ В. Моисеев, *Бунт феминизма*, «Русский репортер», от 24.02.2012, [Электронный ресурс] [http://rusrep.ru/article/2012/02/24/pussy_riot] (дата обращения: 22.03.2014).

³⁹² Там же.

гда непомерно велика для человека, для его жизни, но именно в этом участии и заключается вся соль человеческого существования. Быть нищими, но многих обогащать, ничего не иметь, но всем обладать, диссидентов-обзериутов считают умершими, но они живы. Их наказывают, но они не умирают»³⁹³. Истоки своей поэтики художественная группа связывает с основополагающими принципами А. Введенского и видит в нем своего наставника. Парадокс заключается в том, сам Введенский сторонился политики, был глубоко религиозным человеком и не выносил брани ни в каком ее проявлении. Тем не менее, существует явная закономерность в восприятии и переосмыслении наследия Введенского последующими поколениями – «авторитет бессмыслицы», после официального его возвращения для духовной культуры страны, стал вдохновителем наиболее радикальных, бескомпромиссных и аутентичных исканий в области литературы, театрального и музыкального искусства современной России.

³⁹³ Н. Толоконникова, *Pussy Riot: Последнее слово обвиняемых*, «The New Times», от 08.08.2012, [Электронный ресурс] [<http://www.newtimes.ru/articles/detail/55357>] (дата обращения: 22.03.2014).

Resume

Aleksandr Wwiediński (1904-1941) – poeta, dramaturg, filozof rosyjskiej awangardy, – współcześnie znany jest jedynie wąskiemu gronu pisarzy i badaczy literatury interesujących się eksperymentami twórczymi z pogranicza literatury i filozofii.

Uważany jest przez nich, obok Josifa Brodskiego, za jednego z najbardziej metafizycznego rosyjskiego poetę XX wieku. Do historii literatury przeszedł jako jeden z założycieli ugrupowania OBERIU (Stowarzyszenie Sztuki Realnej). Szerzszemu czytelnikowi paradoksalnie znane są jego utwory dla dzieci wydane za życia w astronomicznych nakładach, natomiast ta część twórczości, która miała dla niego największe znaczenie, ukazała się po raz pierwszy w Rosji ponad pięćdziesiąt lat po jego śmierci. Tylko dwa jego wiersze opublikowano przy okazji przyjęcia do Leningradzkiego Związku Poetów. Z gronem przyjaciół (Danieł Charms, Jakow Druskin, Leonid Lipawski) stworzył formację „Czinari”, w ramach której spotykali się nieoficjalnie, kameralnie, tworząc niepowtarzalną atmosferę nasyconą ezoteryką, filozofią, i twórczymi poszukiwaniami idącymi w kierunku teorii poznania oraz obracającymi się w obrębie teologii. W efekcie owych poszukiwań wykrystalizowała się jego bezkompromisowa, unikalna koncepcja absurdu, na której oparł całą swoją twórczość. Koncepcję tę realizował konsekwentnie w trzech wymiarach: czas, śmierć i Bóg. Owa triada wyznaczyła kie-

runki poszukiwań w poetyckim uniwersum „auto-rytetu bez-sensu” (*awto-ritet biessmyslicy*). Filozofię i poetykę Wwiedińskiego cechuje niekonwencjonalna metafizyka i paradoksalna logika.

Niniejsza rozprawa poświęcona jest krytycznej analizie twórczości Aleksandra Wwiedińskiego pod kątem europejskiej tradycji absurdu w filozofii i literaturze a jednocześnie umiejscowieniem jej w sztuce.

W rozdziale pierwszym, teoretyczno – historycznym, przedstawiono koncepcję absurdu i jej realizację, wskazano źródła i konteksty poczynając od filozofii greckiej, poprzez wyobrażenia wczesnochrześcijańskie, średniowieczne i dalej, aż do współczesności. Prześledzono funkcje absurdu na poszczególnych etapach rozwoju historii. W następnej części rozdziału podjęto próbę rekonstrukcji znaczenia fenomenu absurdu w dyskursie logiczno-filozoficznym. Rozpatrzono pojęcie absurdu w trzech aspektach: ontologicznym, gnoseologicznym i aksjologicznym. W końcowej części opisano proces przemieszczania się problemu absurdu z płaszczyzny rozważań filozoficznych do tematyki literatury pięknej.

W rozdziale drugim, analitycznym, dotyczącym bezpośrednio Wwiedińskiego, – podkreślono związki niektórych faktów biograficznych z kształtowaniem się światopoglądu poety, światopoglądu naznaczonego absurdem. Kluczem do jego złożonego obrazu świata są trzy kręgi tematyczne wyznaczone przez samego poetę na bardzo wczesnym etapie (bo już na początku lat 20-tych) jego eksperymentów artystycznych, są to: Czas, Śmierć i Bóg. Poruszając się w obszarze wyznaczonych tematów, dążąc do ustalenia znaczeń ostatecznych dociera poeta do eschatologicznej głębi. Poprzez uważną analizę kategorii czasu w twórczości Aleksandra Wwiedińskiego dostrzeżono i udowodniono istnienie bezpośredniego związku jego koncepcji z aporiami Zenona z Elei. Paradoksalność takiego postrzegania czasu kwalifikuje się jako absurd problemowy. Według autora *Kuprijanowa i Nataszy* czas jest kategorią pozarozumową i pozajęzykową mającą bezpośredni

związek ze śmiercią. Różnorodność i wieloaspektowość form i funkcji śmierci w utworach poety-absurdysty została ukazana na tle tanatologicznych rozważań ówczesnej awangardy. Przykładowo: od funkcji strukturalnej w utworze poprzez wyrażenie absurdu ontologicznego, fideistycznego, do zabawy absurdem [„śmierć to śmierci jeź”]. Trzeci ważny temat, problem Boga, poeta stara się wyłączyć spod władzy rozumu dochodząc ponownie do absurdu fideistycznego i ontologicznego. Realizacja tego tematu przejawia się w następujących motywach:

- Paradoks świętości
- Świat przez Boga porzucony
- Człowiek poszukujący Boga
- Zuchwałość wobec Boga
- Odrzucenie Boga

Wspólnym mianownikiem dla wskazanej przez Wwiedzińskiego triady tematycznej okazują się być dwie płaszczyzny: – ponownie ontologiczny i fideistyczny absurd oraz niesprowadzalność bycia człowieka do myślenia.

Ostatni rozdział, analityczno – porównawczy, traktuje o tym w jaki sposób artystyczne dokonania autora *Elegii* wpisują się w tradycję filozofii i literatury absurdu. W tym celu przeprowadzono analizę porównawczą koncepcji absurdu Wwiedzińskiego z wybranymi aspektami filozofii egzystencjalnej Lwa Szestowa, co pozwoliło umiejscowić artystę w tradycji rosyjskiej myśli egzystencjalnej. Następnym punktem tego rozdziału było sformułowanie i uzasadnienie tezy, że dramaturgia autora *Choinki u Iwanowych* wyprzedza, o co najmniej jedno dziesięciolecie, doświadczenia zachodniego teatru absurdu. Z tej przyczyny nazwisko Wwiedzińskiego należałoby rozpatrywać w kontekście dokonań twórców uznanych przez Martina Esslina i literaturoznawców za klasyków teatru absurdu. Co zostało prześledzone i dowiedzione – tak na poziomie poetyki, jak i idei, tematyki i języka. W związku z

powyższym zasadnym wydaje się uznanie, iż ważnym ośrodkiem europejskiej literatury absurdu w latach 20-tych, 30-tych był Leningrad. Nawiązując do tematyki języka uzupełnieniem jest opis krytycznej reinterpretacji podstawowej jego funkcji dokonany przez Wwiedińskiego w odniesieniu do logiczno-filozoficznych koncepcji Ludwiga Wittgensteina, ze szczególnym uwzględnieniem jego teorii gier. Czas w jakim przyszło żyć i tworzyć poecie, autorowi *Gdzie. Kiedy*, naznaczony jest tragicznym absurdem będącym świadectwem epoki, wspólnym doświadczeniem katastrofy jaką stanowią nieustający terror pod koniec lat 20-tych i w latach 30-tych w ZSSR. Aleksandr Wwiediński zmarł w symbolicznym dla rosyjskich poetów wieku trzydziestu siedmiu lat. Znane dziś dzieła artysty (obejmujące zaledwie $\frac{1}{4}$ całości) zachowały się przypadkiem, ocalone przez Jakowa Druskina.

Summary

Alexander Vvedensky (1904–1941) – poet, playwright, philosopher of the Russian avant-garde – is known today only to a small circle of writers and literary scholars interested in creative experiments at the juncture of literature and philosophy.

He is considered by them to be probably, alongside Josef Brodsky, the most metaphysical of the Russian poets of the twentieth century. He made his mark on the history of literature as one of the founders of the OBERIU (Association for Real Art) collective. Paradoxically, he is known to a wider readership for his works for children, published during his lifetime in enormous editions, while the part of his work that he personally valued the most, appeared for the first time in Russia more than fifty years after his death. Only two of his poems were published upon his being accepted into the Lenin-grad Union of Poets. He founded the “Chinari” group with a group of friends (Daniil Kharms, Yakov Druskin, Leonid Lipavsky) whose informal, casual meetings created a unique atmosphere filled with the esoteric, philosophy and creative explorations that aimed at developing a theory of knowledge and often revolved around theology. This searching eventually crystallized in his uncompromising, unique concept of the absurd, on which he based his literary oeuvre. He repeatedly used this concept to address three themes: time, death and God. This triad guided the direction of his explorations into

the poetic universe of the “autho-riety of nonsense” (avto-ritet bessmyslitsy). Vvedensky’s philosophy and poetics are characterized by an unconventional metaphysics and a paradoxical logic.

The present dissertation provides a critical analysis of the works of Vvedensky within the context of the European tradition of the absurd in philosophy and literature and, at the same time, represents an effort to situate his work as form of art.

The first, theoretical and historical chapter begins with a description of the concept of the absurd and the ways it has been used. Then, its sources and contexts are explained, beginning with its roots in Greek philosophy, followed by how it was viewed in early Christian and medieval times, and finally, its meaning in the present day. In this way, the functions of the absurd are outlined at various stages in the history of its development. In the next section, an attempt is made to reconstruct the meaning of the phenomenon of the absurd in logical-philosophical discourse. Three aspects of the concept of absurdity are examined: ontological, axiological and gnoseological. The final section describes the process of moving the question of absurdity from the realm of philosophical contemplation to literature.

The second, analytical chapter concerns Vvedensky directly, focusing on the way that specific facts in the poet’s biography played a role in shaping his worldview, which was strongly marked by the absurd. The key to his complex view of the world were three thematic spheres foregrounded by the poet out at a very early stage (the early 1920s) in his artistic experimentation: Time, Death and God. In dealing with these topics, and in his efforts to determine their ultimate meanings, the poet plumbed the eschatological depths. Careful analyses of the category of time in the works of A. Vvedensky have revealed a direct relationship between his concepts and the aporia of Zeno of Elea. The paradoxical nature of such a perception of time qualifies as an absurd problem. According to the author of *Kupriyanov and Natasha*, time is a non-rational

and extralinguistic category with a direct relationship to death. The diverse and multifaceted forms and functions of death in the works of this poet-absurdist are viewed against the backdrop of the tanatological musings of the avant-garde; examples of this include the structural function of a work, expressions of ontological and fideistic absurdity, and absurd play [“death is the death of a hedgehog”]. In relation to the third issue of importance to Vvedensky, the problem of God, the poet seeks to move himself beyond the power of reason, achieving, once again, fideistic and ontological absurdity. The realisation of this theme is reflected in the following themes:

- The paradox of holiness
- The world abandoned by God
- Man seeking God
- Disrespect for God
- Rejection of God

Two spheres seem to be a common denominator in Vvedensky’s thematic triads: fideistic and ontological absurdity, and the incoherence of being a thinking man.

The last, analytical and comparative chapter considers how the artistic achievements of the author of *Elegy* fit within the tradition of the absurd in philosophy and literature. For this purpose, a comparative analysis has been carried out of Vvedensky’s concept of the absurd and selected aspects of the existential philosophy of Lev Shestov, which allows the artist to be placed within the Russian tradition of existential thought. Following this in the chapter is a formulation and justification of the claim that the dramatic works of the author of “Christmas Tree in Ivanov” predate by at least a decade the theatre of the absurd in the West. For this reason, Vvedensky’s name should be placed among those artists recognized by Martin Esslin and other literary critics as classic names in the theatre of the absurd. This is investigated and proven in this chapter on both the level of poetics and in terms of ideas, themes and

language. Therefore, it seems reasonable to recognize Leningrad as an important centre for European literature of the absurd in the 1920s and 1930s. This investigation is complemented by a critical reinterpretation of the basic functions of language in Vvedensky's work; this is grounded in Wittgenstein's logical and philosophical concepts, particularly his language-game theory. The times in which Vvedensky lived and wrote poetry were marked by a tragic absurdity that became a testament to the era: the shared experience of disaster created by the relentless terror in the USSR in the late 1920s and 1930s. Vvedensky died at the age of 37, a symbolic number for Russian poets. What is known today of the artist's work (which comprises no more than a quarter of the total) was preserved by chance, rescued by Yakov Druskin.

Библиография Источники

- Августин, О граде божием, ч. 6, Киев 1906. [Электронный ресурс] [[http:// filosof.historic.ru/books/item/](http://filosof.historic.ru/books/item/)].
- Августин, Исповедь. Петр Абеляр. История моих бедствий, изд. «Республика», Москва 1992.
- Беккет С., В ожидании Годо, [в:] Театр, изд. «Азбука», Санкт-Петербург 1999.
- Дионисий Ареопагит, О Таинственном Богословии [Электронный ресурс] [<http://vehi.net/areopagit/mistich.html>].
- Введенский А., Всё, вступит. ст., подг. текста и примеч. А. Герасимовой, изд. ОГИ, Москва 2010.
- Введенский А., Полное собрание произведений, вступит. ст., подг. текста и примеч. М. Мейлаха, изд. «Гилея», Москва 1993.
- Введенский А., Полное собрание сочинений, вступит. ст., подг. текста и примеч. М. Мейлаха, изд. «Ардис», Анн Арбор 1980.
- Введенский А., Щенок и котенок, изд. Художник РСФСР, Ленинград 1976.
- Декларация ОБЭРИУ, [в:] Д. Хармс, Полет в небеса, Санкт-Петербург 2004.
- Ионеско Э., Лысая певица. Антипьеса, пер. Е. Суриц, изд. «Известия», Москва 1990.
- Камю А., Миф о Сизифе. Эссе об абсурде, [в:] Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство, Политиздат, Москва 1990.
- Ницше Ф., Веселая наука, изд. Фолио, Харьков 2010.
- Ницше Ф., Так говорил Заратустра, Москва 2012.
- Пастернак Б., Полное собрание сочинений с приложениями: в 11-ти тт., изд. СЛОВО/SLOVO, Москва 2003.
- Платонов А., Чевенгур, ImWerden Verlag, Munchen 2006.
- Рильке Р.- М., Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи, Москва 1971.
- Сартр Ж.-П., Тошнота, Санкт-Петербург 2006.
- Терентьев И., Трактат о сплошном неприличии, [в:] его же, Собрание сочинений, Bologna 1988.
- Хлебников В., Собрание сочинений в 6-ти томах, под ред. Р. В. Дуганова, Москва 2005.

Научная и критическая литература на русском языке

- Абсурд и вокруг, сб. статей, отв. ред. О. Буренина, Языки славянской культуры, Москва 2004.
- Александр Введенский и русский авангард, сб. мат. под ред. А. Кобринского, Санкт-Петербург 2004.
- Александров А., Мейлах М., Творчество Даниила Хармса, [в:] Тартуский гос. ун-т: материалы XXII научной студенческой конференции: Поэтика, история литературы, лингвистика, Тарту 1967.
- Александров А., Даниил Хармс, [в:] День поэзии, Москва-Ленинград 1965.
- Андрушко Ч., О мировоззрении Даниила Хармса, [в:] Художественный язык литературы 20-х годов XX века, Самара 2001.
- Баранова-Шестова Н., Жизнь Льва Шестова (По переписке и воспоминаниям современников), Париж 1983.
- Барт Р., Избранные работы: Семиотика. Поэтика, Москва 1994.
- Бахтерев И., Когда мы были молодыми (Невыдуманный рассказ), [в:] Воспоминания о Н. Заболоцком, Москва 1984.
- Бахтин М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса, Москва 1990.
- Безелянский Ю., Знаменитые писатели Запада. 55 портретов, изд. ЭКСМО, Москва 2001.
- Бейлис В., Предисловие, [в:] О. Мартынова, О Введенском. Исследование в стихах, Поэтическая серия «Русского Гулливера», Москва 2010.
- Белоногова А., Режиссер-мультипликатор Александр Федулов, «Техника и технология кино», №5, Москва 2009.
- Бердяев Н., Опыт эсхатологической метафизики, [в:] Русские философы. Антология, Москва 1993.
- Биран В., Владимир Щербань: «Получается опять 37-й год...», Хартия '97. [Электронный ресурс] [<http://charter97.org/ru/news/2013/12/30/82939/>].
- Булгаков С., Некоторые черты религиозного мировоззрения Л. И. Шестова, [в:] его же, Сочинения в двух томах, Т.1, изд. «Наука», Москва 1993.
- Буренина О., Что такое абсурд или по следам Мартина Эсслина, [в:] «Абсурд и вокруг», Сб. статей, отв. ред. О. Буренина, Языки славянской культуры, Москва 2004.

- Буренина О., Символистский абсурд и его традиция в русской литературе первой половины XX века, дис. док. филол. наук, РГБ, Москва 2005.
- Бухштаб Б., Философия «заумного языка» Хлебникова, «Новое Литературное Обозрение», № 89, 2008.
- Валиева Ю., Поэтический мир А. Введенского. (Поэтическая картина мира), дисс. канд. филол. наук, Санкт-Петербург 1998.
- Васильев С., Поэтический стиль Хлебникова, Санкт-Петербург 1991.
- Вайнштейн О., Деррида и Платон: деконструкция Логоса, [в:] «Arbor Mundi, Мировое дерево», вып. 1, 1992.
- Витгенштейн Л., Дневники 1914-1916, Канон+, Москва 2009.
- Витгенштейн Л., Философские работы: в 2-х тт., изд. «Гнозис», Москва 1994.
- Витгенштейн Л., Избранные работы, пер. с нем. В. Руднева, Москва 2005.
- Гальцева Р., Очерки русской утопической мысли XX века, изд. «Наука», Москва 1992.
- Герасимова А., Проблема смешного в творчестве обэриутов, автореф. дис. канд. филол. наук, Москва 1988.
- Герасимова А., Даниил Хармс как сочинитель: (Проблема чуда), «Новое литературное обозрение», № 16, Москва 1995.
- Голдовский Б., История драматургии театра кукол, Москва 2007.
- Голосовкер Я., Логика мифа, Москва 1987.
- Голованева М., Язык абсурда в русской драме конца XX века, [в:] «Гуманитарные исследования», №1 (33), 2010.
- Делёз Ж., Логика смысла, Москва 1998.
- Друскин Я., Материалы к поэтике Введенского, [в:] А. Введенский, Полное собрание произведений в двух томах, изд. «Гилея», Москва 1993.
- Друскин Я., Вестники и их разговоры, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», «Чинари» в текстах, документах и исследованиях в 2-х тт., Москва 2000.
- Друскин Я., Коммуникация в стихах и прозе А. Введенского, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», «Чинари» в текстах, документах и исследованиях в 2-х тт., Москва 2000.
- Друскин Я., Стадии понимания, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», «Чинари» в текстах, документах и исследованиях в 2-х тт., Москва 2000.

- Друскин Я., Чинари. Авторитет бессмыслицы, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», «Чинари» в текстах, документах и исследованиях в 2-х тт., Москва 2000.
- Жаккар Ж.-Ф., Даниил Хармс и конец русского авангарда, Санкт-Петербург 1995.
- Жукова Л., Обэриуты, «Театр», №11, Москва 1991.
- Иванов С., Блаженные похабы. Культурная история юродства, Москва 2005.
- Ионеско Э., Есть ли будущее у театра абсурда? Выступление на коллоквиуме «Конец абсурда?», [в:] Театр абсурда. Сб. статей и публикаций, Санкт-Петербург 2005.
- Исупов К., Русская философская танатология, «Вопросы философии», №3, 1994 [Электронный ресурс] [<http://philosophy.ru/library/vopros/27.html>].
- Ичин К., Йованович М., Символика воды и огня в творчестве А. Введенского, [в:] Поэт Александр Введенский, сборник мат. научной конф. «Александр Введенский в контексте мирового авангарда», Москва – Белград 2006.
- Йовович Т., «"Мне жалко что я не зверь" А. Введенского», [в:] Поэт Александр Введенский, Сборник мат. конф. „Александр Введенский в контексте мирового авангарда”, Белград 2006.
- Кацман Г., Интервью (1978), [в:] А. Введенский, Полное собрание произведений, изд. «Гилея», Москва 1993.
- Клюев Е., Теория литературы абсурда, Москва 2000.
- Кобринский А., Даниил Хармс, изд. «Молодая гвардия», Москва 2009.
- Кобринский А., Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда, диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук, Санкт-Петербург 1999.
- Ковтун Е., «Победа над солнцем» – начало супрематизма, «Наше наследие», II, 1989.
- Корчинский А., Язык и время: Введенский и Бродский, [в:] Контрапункт: Книга статей памяти Г.А. Белой, РГГУ, Москва 2005.
- Красильникова А., Драматургия ОБЭРИУтов, дисс. канд. филол. наук, ПГПУ им. В. Г. Белинского, Пенза 1998.

- Кузнецов П., Русский экзистенциализм? Николай Бердяев и Лев Шестов, «Звезда», №10, 2013 [Электронный ресурс] [<http://magazines.russ.ru/zvezda/2013/10/10k.html>].
- Кьеркегор С., Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам», изд. Санкт-Петербургского университета, Санкт-Петербург 2005.
- Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века, под ред. В. Бычкова, РОССПЭН, Москва 2003.
- Летов Е., Приятного аппетита! (Интервью с Егором Летовым) [Электронный ресурс] [http://grob-hroniki.org/article/1990/art_1990-09-10a.html].
- Липавский Л., Теория слов, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», «Чинари» в текстах, документах и исследованиях в 2-х тт., Москва 2000.
- Липавский Л., Разговоры, [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», «Чинари» в текстах, документах и исследованиях в 2-х тт., Москва 2000.
- Липовецкий М., Гротеск в русской литературе 1960-80-х гг., Екатеринбург 2001.
- Лифинцева Т., Философия и теология Пауля Тиллиха, Канон+, Москва 2009.
- Лосев А., Послесловие, [в:] А. Хюбшер, Мыслители нашего времени, Москва 1962.
- Мартынова О., О Введенском. Исследование в стихах, Поэтическая серия «Русского Гулливера», Москва 2010.
- Марусенков М., Абсурдопедия русской жизни Владимира Сорокина, изд. Алетейя, Санкт-Петербург 2012.
- Мейлах М., Предисловие, [в:] А. И. Введенский, Полное собрание произведений в 2-х тт., изд. «Гилея», Москва 1993.
- Мейлах М., «Дверь в поэзию открыта», [в:] А. Введенский, Полное собрание произведений в 2-х тт., изд. «Гилея», Москва 1993.
- Мейлах М., «Что такое есть «Потец»?», [в:] А. Введенский, Полное собрание произведений в 2-х тт., изд. «Гилея», Москва 1993.
- Мейлах М., Введенский: сорок лет спустя, [в:] Поэт Александр Введенский: Сборник материалов, под ред. К. Ичин, С. Кудрявцева, Белград-Москва 2006.

- Моисеев В., Бунт феминизма, «Русский репортер», от 24.02.2012, [Электронный ресурс] [http://rusrep.ru/article/2012/02/24/pussy_riot].
- Набоков В., Лекции по зарубежной литературе: Остен, Диккенс, Флобер, Джойс, Кафка, Пруст, Стивенсон, Независимая Газета, Москва 1998.
- Набоков В., Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев, Независимая Газета, Москва 1999.
- Настольный словарь для справок по всем отраслям знания (справочный энциклопедический лексикон), сост. под редакцией Ф. Толля, в 12 выпусках или 3 томах, Т. 1, Санкт-Петербург 1863. [Электронный ресурс] [<http://www.bookva.org/books/269>].
- Новая философская энциклопедия, т. 1. Москва 2000.
- Огурцов А., АБСУРД, [в:] Новая философская энциклопедия, т. 1. Москва 2000.
- Пави П., Словарь театра, изд. Прогресс, Москва 1991.
- Пигулевский В., Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму, изд. «Фолиант», Ростов-на-Дону 2002.
- Померанц Г., Язык абсурда [Электронный ресурс] [<http://fege.narod.ru/librarium/pomeranz.html>].
- Поэт Александр Введенский, Сб. мат. под ред. К. Ичин, С. Кудрявцев, изд. «Гилея», Белград – Москва, 2006.
- Прохвачева О., Этноспецифические концепты, [в:] В. Карасик, О. Прохвачева, Я. Зубкова, Э. Грабарова, Иная ментальность, изд. «Гнозис», Москва 2005.
- Ревзина О., Ревзин И., Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием), [в:] Труды по знаковым системам V. Ученые записки Тартуского государственного университета, Тарту 1971.
- Ревзина О., Качественная и функциональная характеристика времени в поэзии Введенского, «Russian Literature», Vol. VI, N. 4, Амстердам 1978.
- Рымарь А., Поэтика Д. Хармса и А. Введенского в контексте их философских исканий, [в:] Вестник СамГУ, №3, Самара 2002.

- Сажин В., Краткая история «чинарей», [в:] «...Сборище друзей оставленных судьбою», «Чинари» в текстах, документах и исследованиях в 2-х тт., Москва 2000.
- Семенов Б., Время моих друзей, Ленинград 1982.
- Серафимов М., Лидер «Аукциона» выпустил альбом на стихи поэта Александра Введенского, «Огонек», №52, 2005 [Электронный ресурс] [<http://www.ogoniok.com/4926/26/>].
- Серебрякова Е., „Ёлка у Ивановых” А. И. Введенского и „Приглашение на казнь” В. В. Набокова, [в:] Поэт Александр Введенский, сборник мат. конф. «Александр Введенский в контексте мирового авангарда», Москва–Белград 2006.
- Сигов С., Истоки поэтики ОБЭРИУ, «Russian Literature», Vol. XX, 1986.
- Скоропанова И., Русская постмодернистская литература, Москва 2007.
- Тлостанова Т., Гротеск в литературах Запада XX века, [в:] Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века, Москва 2002.
- Токарев Д., Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета, изд. «Новое Литературное Обозрение», Научная библиотека, Вып. XXXV, Москва 2002.
- Толковый словарь русского языка в 4-х т., под ред. Д.Н. Ушакова, Москва 2005. [Электронный ресурс] [<http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/0ush.htm>].
- Толоконникова Н., Pussy Riot: Последнее слово обвиняемых, «The New Times», от 08.08.2012 [Электронный ресурс] [<http://www.newtimes.ru/articles/detail/55357>].
- Трифонов А., Культурология XX век. Энциклопедия, Санкт-Петербург 1998.
- Тынянов Ю., Поэтика. История литературы. Кино, изд. «Наука», Москва 1977.
- Тюпа В., Произведение и его имя, [в:] Литературный текст: Проблемы и методы исследования, [в:] Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Натана Давидовича Тamarченко, Вып. 6, 2008.
- Фрагменты ранних греческих философов, изд. «Наука», Москва 1989.
- Фрейденберг О., Поэтика сюжета и жанра, Москва 1994.

- Хохлов А., Мирозерцание Льва Шестова: между экзистенциальной тревогой и библейским текстом, дисс. на соиск. уч. ст. к.ф.н., Москва 2013.
- Цвигун Т., Черняков А., Александр Введенский и некоторое количество разговоров о рок-тексте, «Русская рок-поэзия: текст и контекст», вып. 12, Тверь 2008.
- Циолковский К., Космическая философия, Москва 2001.
- Черных П., Историко-этимологический словарь современного русского языка, изд. «Русский язык», Т.1, Москва 1999.
- Чухров К., Бессмыслица как инструмент возвышения, «Новое Литературное Обозрение», № 69, Москва 2004.
- Чухров К., Некоторые позиции поэтики Александра Введенского, «Новое Литературное Обозрение», № 108, Москва 2011.
- Шестов Л., Афины и Иерусалим, Москва 2007.
- Шестов Л., Апофеоз беспочвенности, Москва 2000.
- Шестов Л., На весах Иова, YMCA-PRESS, Париж 1975. [Электронный ресурс] [<http://www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest16.htm>] .
- Шестов Л., Николай Бердяев (Гнозис и экзистенциальная философия) [Электронный ресурс] [<http://www.magister.msk.ru/library/philos/shestov/shest06.htm>].
- Шестов Л., Сочинения в 2-х томах, Томск 1996.
- Шкловский В., О теории прозы, Москва 1983.
- Черноризская О., Поэтика абсурда. Т. 1, Классика, Вологда 2001.
- Эйхенбаум Б., Как сделана «Шинель» Гоголя, [в:] О прозе, сб. статей под ред. И. Ямпольского, Ленинград 1969.
- Энциклопедический Словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона (В 86 томах с иллюстрациями и дополнительными материалами), Санкт-Петербург, 1890 – 1916 [Электронный ресурс] [<http://www.brockhaus.ru/dir/010200.htm>].
- Эпштейн П., Парадоксы новизны. О литературном развитии XIX-XX веков, Москва 1988.
- Эпштейн М., Постмодерн в русской культуре, Москва 2005.
- Эсслин М., Театр абсурда, Балтийские сезоны, Санкт-Петербург 2010.
- Юрков С., Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.), Санкт-Петербург 2003.
- Юшкова О., Представители русского авангарда и религиозно-философской мысли о смысле творчества, [в:] Русский авангард в кругу европейской культуры, Москва 1994.

- Якобсон Р., Работы по поэтике, Москва 1987.
- Ямпольский Б., Беспамятство как исток (Читая Хармса), изд. «НЛЮ», Москва 1998.
- Янкелевич М., «Среди зараженного логикой мира»: Егор Летов и Александр Введенский, [в:] Поэт Александр Введенский, сборник мат. научной конф. «Александр Введенский в контексте мирового авангарда», Москва – Белград 2006.
- Ясперс К., Смысл и назначение истории, Москва 1991.

Научная и критическая литература на польском и английском языках

- Busi A., Transformations of Godot, The University Press of Kentucky, Lexington, Kentucky 1980.
- Cornwell N., Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd; Essays and Materials, Univ. of London, London 1991.
- Dekada poszukiwań. Literatura rosyjska lat dwudziestych XX wieku, pod red. A Drawicza, Warszawa 1999.
- Drawicz A., «U» dla zabawy, «Współczesność», № 21, 1964.
- Drawicz A., Oberiu, czyli taniec na gzymsie, [w:] Tragiczna zabawa OBERIU, czyli inna poetycka Rosja, wybór i opracowanie A. Drawicz, Kraków 1991.
- Faryno J., «Последнее колечко мира... есть ты на мне» (Опыт прочтения «Куприянова и Наташи» Введенского), «Wiener Slawistischer Almanach», Band 28, Wien 1991
- Gibian G., Russia's Lost Literature of the Absurd: A Literary Discovery: Selected Works of Daniil Kharms and Alexander Vvedensky, «Slavic Review», Vol. 31, No. 2 (Jun., 1972).
- Hassan I., Joyce, Beckett, and the Postmodern Imagination, «TriQuarterly» 34, 1975.
- Historia literatury rosyjskiej XX wieku, red. A. Drawicz, Warszawa 1997.
- Janecek G., A Zaum' Classification, «Canadian – American Slavic Studies», vol. 20, No. 1-2, 1986.
- Janecek G., The Transrational Poetry of Russian Futurism, San Diego State University Press, San Diego 1996.
- Kasack W., Leksykon literatury rosyjskiej XX wieku. Od początku stulecia do roku 1996, przekład, opracowanie, bibliografia polska i indeks nazwisk B. Kodzis, Wrocław – Warszawa – Kraków 1996.

- Klimowicz T., Obywatele Arkadii. Losy pisarzy rosyjskich po roku 1917, Wrocław 1993.
- Krakoviak J., Absurd. Pytanie o sens ludzkiej egzystencji, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2010.
- „Literatura na Świecie” 1990, nr 1-3 (222-4).
- „Literatura na Świecie” 2012, nr 1-2 (486-487).
- „Literatura na Świecie” 2013, nr 11-12 (508-509).
- Milner-Gulland R. R., Vvedensky’s Elegy, «The Slavonic and East European Review», Vol. 48, No. 112, 1970.
- Pomorski A., Duchowy proletariusz: przyczynek do dziejów lamarizmu społecznego i rosyjskiego kosmizmu XIX i XX wieku (na marginesie atyutopii Andrieja Płatonowa), Warszawa 1996.
- G. Poręba, S. Poręba, Historia literatury rosyjskiej 1917-1991, Katowice 1994.
- Rosyjskie manifesty literackie. Cz. 2, Lata dwudzieste XX wieku, red. Z. Barański, J. Litwinow, Poznań 1976.
- Sawicki A., Absurd rozum egzystencjalizm w filozofii Lwa Szesowa, NOMOS, Kraków 2000.
- Stone-Nakhimovsky A., About Vvedensky’s «Conversations», «Ulbandus Review», Vol. 1 No. 1 (Fall 1977).
- Stone-Nakhimovsky A., Laughter in the Void: An Introduction to the Writings of Daniil Kharmis and Aleksander Vvedenskii, «Wiener Slawistischer Almanach» SB. 5, Wien 1982.
- Tragiczna zabawa OBERIU, czyli inna poetycka Rosja, wybór i opracowanie A. Drawicz, Kraków 1991.
- Williams D., *Belarus free theatre: an aesthetic opposition first of all*, «RealTime», n°89, Feb-March 2009.
- Wołodźko A., Poeci z Oberiu, «Slavia Orientalis», z. 3, 1967.
- Wodziński C., Wiedza a zbawienie. Studium myśli Lwa Szeszowa, IFS PAN, Warszawa 1991.
- Wwiedenski A., Choinka u Iwanowów, tłum. Natalia i Wiktor Woroszyłscy, „Dialog” 1984, nr 2.

Список сокращений

ПСС – Введенский А., *Всё*, вступит. ст., подг. текста и примеч. А. Герасимовой, изд. ОГИ, Москва 2010.

ПСП – Введенский А., *Полное собрание произведений*, вступит. ст., подг. текста и примеч. М. Мейлаха «Гилея», Москва 1993

СДОС – «Сборище друзей, оставленных судьбою...» Л. Липавский, А. Введенский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников. *«Чинари» в текстах и документах и исследованиях в 2 тт*, Научно-издательский центр Ладомир, Москва 2000.

ИЛП – Ионеско Э., *Лысая певица. Антипьеса*, пер. Е. Суриц, изд. «Известия», Москва 1990.

БВОГ – Беккет С., *В ожидании Годо*, [в:] *Театр*, изд. «Азбука», Санкт-Петербург 1999.



Aliaksandr Raszapou – slawista, literaturoznawca, tłumacz, doktor, adiunkt w Zakładzie Literatury Rosyjskiej w Instytucie Filologii Rosyjskiej i Ukraińskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. W kręgu zainteresowań naukowych autora leży problematyka związana ze współczesną literaturą oraz kinematografią rosyjską.

„Dobrze się stało, że autor podjął się próby analizy spuścizny literackiej rosyjskiego poety i dramaturga Aleksandra Wwiedińskiego (1904-1941), którego twórczość jest w Polsce praktycznie nieznana [...]. Za życia Wwiediński znany był tylko jako autor masowo publikowanych utworów dla dzieci, natomiast w szerszym aspekcie Rosjanie mogli poznać swojego, stawianego zaraz po Iosifie Brodskim, metafizycznego poetę dopiero w 1993 roku, kiedy oficjalnie wydany został pierwszy zbiór jego utworów. Zaowocowało to zainteresowaniem krytyki literackiej spuścizną Wwiedińskiego, co nie oznacza, że prace badawcze wyczerpały problematykę związaną z poetą. Przykładem tego jest recenzowana rozprawa Pana Raszapoua, która jest syntezą i pogłębieniem dotychczasowych badań, a jej większe fragmenty należy uznać za prekursorskie”.

dr hab. Wawrzyniec Popiel-Machnicki, prof. UAM
(fragment recenzji)



* DOI: 10.14746/9788394719852*