

«ЁЛКА У ИВАНОВЫХ» А. ВВЕДЕНСКОГО: «БУФФОННОЕ» VS. «ТРАГЕДИЙНОЕ»

© Е. С. Шевченко

Шевченко
Екатерина Сергеевна
доцент кафедры русской
и зарубежной литературы
Самарский
государственный университет

«Ёлка у Ивановых» А. Введенского трактуется как феномен «антимиметической» драмы. Рассматривается разрыв пьесы с «традиционалистскими» драматургическими формами; прослеживается её связь с формами буффонады, лубочного театра, мистерии и монодрамы.

Ключевые слова: Александр Введенский, антимиметический театр, буффонада, макабрический сюжет, мистерия, смерть субъекта, трагическое, монодраматическое.

«Ёлку у Ивановых» А. И. Введенский написал в 1938-м году, и от первых театраль-но-драматургических и иных экспериментов ОБЭРИУ её отделяет целое десятилетие. Эта пьеса имеет некий итоговый, «финиширующий» характер, причем не только в отношении деятельности объединения, включая и театр ОБЭРИУ, но и в отношении театральных, шире — общекультурных, философских поисков всех предшествующих десятилетий XX века. Она демонстрирует, пожалуй, самый бескомпромиссный разрыв с традиционализмом и присущими ему ценностями, окончательное изживание их как иллюзий; на нее чаще других указывают как на непосредственную предтечу театра абсурда¹; именно с ней, по аналогии с

¹ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / пер. с фр. Ф. А. Перовской. СПб. : Академич. проект, 1995; Koschmal W. Mythos, Folklore und Theater der Avangarde: A.I. Vvedenskij's Elka u Ivanovych // Wiener Slavistischer Almanach. 1986. Sonderband 18. S. 83—106.

этим более поздним западноевропейским феноменом, связывают возникновение русского довоенного театра абсурда². Эти и подобные им суждения уже успели стать общим местом в еѣизучении. Нас же интересует не сама по себе констатация экстремальных, тотальных процессов, разворачивающихся в рассматриваемой пьесе, но формы, в которые эти процессы облекаются еѣ автором, и структуры, в которых они протекают, а также механизмы их протекания.

В отличие от «хтонической», «монструозной» композиции большинства обэриутских драматургических текстов, 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. Однако стройность и упорядоченность в пьесе Введенского фиктивны. Все события относятся к девяностым годам XIX века, о чём сообщается в самом начале первого действия; а в конце пьесы информация об историческом времени конкретизируется в одной из ремарок таким образом, что читатель или зритель путем несложных арифметических операций может точно датировать происходящее: «Картина девятая, как и все предыдущие, изображает события, которые происходили за шесть лет до моего рождения или за сорок лет до нас»³. Итак, подразумеваемое время действия — 1898-й год. Но что это уточнение добавляет к пониманию пьесы? Какую роль играют в ней исторические, бытовые и прочие, внешне правдоподобные, детали? Как, например, следует относиться к тому обстоятельству, что в качестве действующих лиц в афише заявлены учителя древних языков, этих неизменных атрибутов гимназического курса конца XIX века, которые, однако, латинскому и греческому никого не учат, но вместе с поварами, солдатами и слугами волокут няньку-убийцу в участок? Или к сообщению Пузырёва-отца в заключительной сцене о том, что лесоруб Федор, жених няньки-убийцы, «выучился и стал учителем латинского языка»? Всё это лишь знаки описываемой эпохи, существующие, однако, как бы вне еѣ самой — в отсутствие денотатов. Мир у Введенского состоит не из вещей и предметов (денотаты, как таковые, из пьесы изымаются), а из знаков, заступающих на место вещей и предметов, их собою замещающих. Знаки перенимают на себя свойства и функции реальности, слова превращаются в вещи — отсюда и впечатление *ирреальности* эпохи, *профанации* исторического времени и категории времени вообще. Дореволюционная действительность, эта «тихая гавань» прошедшего, представлена Введенским как абсурд, а «признаки времени носят или иронический, или остранный до абсурда, или случайный характер»⁴.

² Мейлах М. Б. Русский довоенный театр абсурда: К пятидесятилетию пьесы Александра Введенского «Ёлка у Ивановых» // Ново-Басманная, 19. М., 1990. С. 356—365.

³ Введенский А. И. Полн. собр. произведений. В 2 т. М. : Гилея, 1993. Т. 2. С. 64. Далее ссылки на произведения и статьи А. И. Введенского приводятся по этому изданию, в скобках указываются том и страница.

«Ёлка у Ивановых», если перефразировать самого автора, «вся в часах»: о времени сообщается в начале и в конце каждой картины, но при этом любое время (историческое, календарное, время суток, время человеческой жизни и т. п.) не имеет ровно никакого значения — оно не более чем условность и активно вытесняется пространством, преодолевается остановкой действия в смерти. Именно *смерть*, а точнее целый каскад смертей, растягивающих время, разрывающих его «объятия», оказывается единственно значимым *событием* в пьесе. Время, по Введенскому, бессмысленно; самый верный урок, который можно и должно извлечь из времени и который извлекают его «зооперсонажи»-философы «*чудный зверь*» Жирафа, «*бобровый зверь*» Волк, Лев-Государь и Свинной поросенок, — это смерть. Именно Смерть является неким универсальным состоянием мира, в ожидании и предчувствии которой время замедляет свой ход и замирает «в просторных сосудах» — наблюдается эффект опространствливания времени. Событие, в том числе и самое главное — Событие Смерти, превращается Введенским в *процесс*. Введенский изображает мир *текущим* и *длящимся*. Все эти состояния имеют общую природу, и определяющим их свойством является *процессуальность*. Персонажи Введенского лишь *атрибутируют* определенные *состояния*, такие как скука, тоска, боль, тяжесть и прочие, включая смерть, — не собственно индивидуальные состояния субъекта, но *состояния как таковые*, состояния мира в отсутствие субъекта. Очевидна близость *категории «текучести»* Введенского современным ему философским концепциям А. Бергсона и его последователей У. Джеймса и А. Н. Уайтхеда, трактующим *мир как длительность, как процесс*⁵.

Иерархия в мире Введенского *отсутствует* — в известном смысле он *однороден*, а связи организуются по принципу *повторов* и *серий*⁶. В 1920-е — 1930-е годы *серийную логику* в мире физических явлений и в искусстве исследовал английский ученый Д. У. Данн, установивший специфическое состояние, в котором способны пребывать некоторые объекты, а именно: *состояние процесса — бесконечного и во множестве измерений (infinite & multidimensional)*. В книге «Эксперимент со временем» он изложил и обосновал концепцию *серийного мироздания*⁷. Обэриуты едва ли не раньше других применили *серийную логику* в своей творческой практике.

В «Ёлке у Ивановых» Введенский созидает *иллюзию* иерархии и упорядоченности мира и, одновременно, разрушает ее. Вместо обещанной в за-

⁴ Мейлах М. Б. «Что такое есть Потец?» // Полн. собр. произведений. В 2 т. / А. И. Введенский. М.: Гилея, 1993. Т. 2. С. 39.

⁵ Бергсон А. Собрание сочинений. В 4 т. М.: Московский клуб, 1992. Т. 1; Джеймс У. Введение в философию / общ. ред., послесл. А. Ф. Грязнова. М.: Республика, 2000; Уайтхед А. Н. Избр. работы по философии / пер. с англ., общ. ред. и вступит. ст. М. А. Кисселя. М.: Прогресс, 1990.

⁶ Феценко В. Логика смысла в произведениях Александра Введенского и Гертруды Стайн // Поэт Александр Введенский: сб. матер. конф. «Александр Введенский в контексте мирового авангарда». Белград-М., 2006. С. 281.

⁷ Данн Д. У. Эксперимент со временем. М.: Аграф, 2000.

главии рождественской истории в доме Ивановых, которые, кстати сказать, так и не появляются и о которых в самой пьесе не сообщается абсолютно ничего, вниманию читателей или зрителей предлагается трагедия в доме Пузырёвых — двух молодых ещё, судя по высказываниям и поступкам, родителей и семи их детей от 1 года до 82 лет. Информация о возрасте детей Пузырёвых выглядит избыточной, об этом сообщается, по крайней мере, дважды — в афише и в финальной девятой картине, в то время как о возрасте других персонажей не сообщается ничего; кроме того, именно возраст персонажей становится поводом для споров, возникающих между ними, и косвенной причиной кровавой драмы, разыгравшейся в доме этого добропорядочного семейства. В аттестации своих персонажей Введенский следует *принципу дополнительности* Н. Бора⁸, нарушая, тем самым, прежние, логические связи. Столь же точные, сколь и неправдоподобные указания возраста персонажей служат *символической демонстрацией* возрастов человеческой жизни. Данный прием позволяет представить психофизиологическое существование как процесс — бесконечный и во множестве измерений, а также дает возможность *произвольно* соединять и варьировать *состояния, ощущения, впечатления* — разные в одном человеке и одинаковые, повторяющиеся во множестве людей. Годовалый мальчик Петя Перов, вопреки нежному возрасту, более других склонен к житейскому философствованию, напоминающему брзжание старика. Беспомощность и инфантильность парадоксальным образом сближают, соединяют старость и детство в других персонажах, включая семидесятишестилетнего мальчика Мишу Пестрова и восьмидесятидвухлетнюю девочку Дуню Шустрову. Если соседство начальной и конечной стадий человеческого существования почти бесконфликтно, то соседство двух других, располагающихся не по краям, а внутри, по центру, напротив, исполнено конфликтов и противоречий; старости и детству нечего делить — юность и зрелость всегда соперничают друг с другом. Тридцатидвухлетняя девочка Соня Острова, которую, если исходить из количества прожитых ею лет, должен одолевать кризис среднего возраста, переживает кризис взросления, изо всех сил отстаивая перед нянькой, называющей её маленькой девочкой и подавляющей её желание — либидо⁹, собственную женскую привлекательность и сексуальность. В то же самое время Соня Острова капризна и инфантильна, что сближает её с остальными разновозрастными персонажами-детьми. Введенский как бы замыкает время в самих персонажах, в их внутреннем пространстве — разные стадии человеческой жизни циркулируют в их телах. При этом *текучест, процессуальность, серийность* превращаются автором в *зрелище*. Любопытно, что сюжет пьесы Введенского едва ли не буквально развивает знаменитый пассаж Евреинова о «кошмарной

⁸ Дюлидзе М. Г. Принцип дополнительности в квантовой механике и метод феноменологии в словесном творчестве // Человек: соотношение национального и общечеловеческого: сб. матер. междунар. симпозиума (Зугдиди, Грузия). Вып. 2. СПб., 2004. С. 78—93.

⁹ Юнг К. Г. Либидо, его метаморфозы и символы. СПб., 1994.

идентичности наших домашних “театров для себя”. В этом контексте становятся понятны и принципы номинации странного семейства, в котором дети одних родителей носят разные фамилии (Перов, Серова, Петрова, Комаров, Острова, Пестров, Шустрова), и система их отношений. Как и на других уровнях пьесы, здесь действует *серийная логика*. В качестве первичной (производящей) серии выступают отец и мать — их фамилия, оканчивающаяся на -рѳв(а); в качестве вторичных (производных) выступают дети Пузырѳвых — их фамилии, образующие две серии: оканчивающуюся на -ров(а) и оканчивающуюся на -стров(а); эти последние, как можно убедиться, дублируют не столько основу, сколько друг друга, утверждая, тем самым, *случайный* характер связей между основой и её производными. Не лишним, однако, будет заметить столь же случайный характер связи между нянькой и смертью — очевидно, здесь действует тот же *принцип дополнительности* Н. Бора. После утраты одного из элементов система стремится восполнить образовавшуюся пустоту производством нового элемента или новой серии — таков вероятный смысл шокирующей сцены животного совокупления родителей Пузырѳвых у гроба их убитой дочери Сони Островой. Попытка *войти в жизнь и вернуть её* оказывается неудачной, и в *серийном мироздании* Пузырѳвых образуется брешь. Трагические последствия случайности неизбежны и необратимы — Событие Рождества становится Событием Смерти. Это последнее Введенский показывает через механизмы дробности и серийности: в финале на исходе седьмого часа один за другим умирают остальные члены странного семейства.

Серийное мироздание существует во множестве проявлений и измерений и не знает целостности как таковой. Оно функционирует в отсутствие целостности, а случайный сбой приводит к разбалансированию всей его системы и, в конце концов, к гибели. В этом для мыслящего, рефлектирующего субъекта — не для персонажей, но для автора — заключена трагедия мироздания. Введенский ставит и решает проблему целостности парадоксальным образом — через констатацию её отсутствия, изображая мир и человека в состоянии раздробленности. Механизмы дробления-расподобления в «Ёлке у Ивановых» аналогичны механизмам разъятия на части в *балагане*. Внутреннее (явления физиологического, вегетативного порядка, работу сознания, подсознания, а также иные запредельные, «потусторонние» ощущения и чувства) Введенский показывает как внешнее — помимо балаганной традиции, следование *монодраматизму* и *театральности* Евреинова и Хлебникова здесь вполне очевидно. Едва ли не в самом начале зарубленная топором нянькой, то есть разъятая, поделенная надвое, Соня Острова присутствует на сцене и в таком качестве продолжает играть свою роль вплоть до конца пьесы. Во второй картине первого действия уже убитая и лежащая, «как поваленный железнодорожный столб», она разговаривает сама с собою — точнее, остаются «одни», без свидетелей, и ведут меж собой беседу её голова и тело. Этот эпизод со всей очевидностью отсылает к хлебниковской «Госпоже Ленин», однако отличие его от источника очевидно не менее сходства с ним. *Диссоциация* тела у Введенского представлена самым непосредственным образом: он

предельно конкретизирует, опредмечивает, овеществляет умозрительных, воображаемых персонажей Хлебникова — вместо Голоса Рассудка, Голоса Слуха, Голоса Зрения и т.д., принадлежащих одной героине, некоей Госпоже Ленин, которая в пьесе иначе, как в виде «голосов», не появляется и о существовании которой можно догадаться только по названию, у него говорят и действуют (если только понятие действия вообще применимо к персонажам подобного рода) Голова и Тело, также принадлежащие одной героине, которая, однако, до трагического момента гибели говорила и действовала как самостоятельное лицо. Диалог Головы и Тела со всей очевидностью восходит к балаганно-цирковым номерам *чревоуещания* — у Введенского, однако, не чудесного, а чудовищного. *Диссоциативно экспонированное* тело Сони Островой — «Тело плюс Голова» — и дальше расподобляется и рассредоточивается. Её внутренний мир превращается в *зрелище* в буквальном смысле слова: «*Стол. На столе гроб. В гробу Соня Острова. В Соне Островой сердце. В сердце свернувшаяся кровь. В крови красные и белые шарики. Ну, конечно, и трупный яд. Всем понятно, что светает. <...>*» (Т. 2. С. 60). Помимо этого, человек у Введенского дробится и множится в *отражениях* — как своих собственных, так и чужих. Процесс отражения приобретает серийный характер. Не только Пузырѳвы, но все персонажи суть не что иное, как *серия отражений* Ивановых или Ивановых, однажды промелькнувших в заглавии пьесы, — эта банальная русская фамилия у Введенского, в отличие от предшественников, прежде всего от Чехова, лишена «акцентологической определенности» (И. Е. Лоцилов). «Тут человек лежит бесцельно, / Сам нецельный» (Т. 2. С. 49), — в сцене, следующей за убийством Сони Островой, говорит явившаяся на место преступления полиция. Приведенная реплика, будучи абстрагирована от конкретной ситуации, в системе античной трагедии, на связь с которой настойчиво указывает антураж рассматриваемой сцены (Рок, трагическая вина, хор, котурны и т.п.), обретает обобщенный, универсальный смысл, который, в свою очередь, может быть спроецирован и на знаковую, символическую фигуру Иванова или Иванов. Он лишь знак отсутствующей в серийном мироздании целостности — не персонафицированный ни в одном из героев, распыленный во множестве «деев», разыгрывающих все перипетии сюжета, *незримый лицедей*.

Фоном странного, невидимого *лицедействия* становится предельно условное пространство пьесы — *плоскость*, на которую нанесена та или иная *картина*; при этом время в ней близко к остановке и обнаруживает свой ход преимущественно в те моменты, когда одна картина сменяет другую. Это пространство отчетливо напоминает *раѳшную панораму*, состоящую из череды *лубочных картинок*, или тот же *лубок*, но статичный, нанесѳнный на ящик *вертепа* с внешней стороны и служащий комментарием к разыгрываемому внутри вертепа действию. В ремарках, открывающих каждую картину, подробным образом описывается, что на них нарисовано, — это усиливает их сходство с лубочными прообразами. Вот три из них, открывающие первую, вторую и восьмую картины соответственно:

На первой картине нарисована ванна. Под сочельник дети купаются. Стоит и комод. Справа от двери повара режут кур и поросят. Няньки, няньки, няньки моют детей. Все дети сидят в одной большой ванне, а Петя Перов, годовалый мальчик, купается в тазу, стоящем прямо напротив двери. На стене слева от двери висят часы. На часах 9 часов вечера.

(Т. 2. С. 47);

Ночь. Гроб. Уплывающие по реке свечи. Пузырь-отец. Очки. Борода. Слюни. Слезы. Пузырёва-мать. На ней женские доспехи. Она красавица. У неё есть бюст. В гробу плашмя лежит Соня Острова. Она обескровлена. Ее отрубленная голова лежит на подушке, приложенная к своему бывшему телу. На стене слева от двери висят часы. На них 2 часа ночи.

(Т. 2. С. 52);

На восьмой картине нарисован суд. Судейские в стариках — судействие в париках. Прыгают насекомые. Собирается с силами нафталин. Жандармы пухнут. На часах слева от двери 8 часов утра.

(Т. 2. С. 61)

В ремарке из восьмой картины *раёшный стих* с характерным каламбуром («Судейские в стариках — судействие в париках»), стилизованный под лубочные тексты, а также пунктирно намеченный сюжет блохи (в настенном лубочном театре столь же частый, сколь в *commedia dell'arte* и пупльчинеллатах) завершают отмеченное нами сходство. «Олубочивание» в «Ёлке у Ивановых» направлено на «огрубление» картины мира и сознательную «порчу» традиционной культуры — это станет вполне очевидно, если соотнести, сопоставить Пузырёвых, Соню Острову и няньку-убийцу с чеховскими Ивановым и Астровым, Соней Мармеладовой и Раскольниковым Достоевского и иными классическими образами, задействованными Введенским в этом специфическом диалоге культур. Лубок Введенского статичен, а точнее — *иератичен*. Именно это свойство (*иератичность*), по наблюдениям искусствоведа Б. М. Соколова, отличало образы русского лубка на ранней стадии его существования, в Петровскую эпоху: «Они должны были “свернуться” в своеобразные профанные иконы, во вневременные, декоративные изображения, обладающие лишь возможностью быть оживленными. Эта возможность противоположна прямой экспрессивности. <...> Возможность игры была заложена не в движениях и жестах персонажей, а в знаках движений и жестов, входящих в систему изобразительных средств лубка»¹⁰. В «Ёлке у Ивановых» ремарки, открывающие картины, аналогичны иератичному лубку и напоминают эти свернутые профанные иконы с запечатленными на них *знаками* будущего действия — предметов и явлений, поступков, движений и жестов персонажей и т. п. Лубок оживает, как только начинается игра с ним. Декорации-картины Введенского — нарисованные, плоские, иератичные, благодаря чему возникает, если можно так выразиться, эффект «четвертой стены», на поверхности которой немного погода и разыгрывается собственно действие. Как у Хлебникова («Госпожа Ленин») и Евреинова («Четвёртая стена»), действие протекает

¹⁰ Соколов Б. М. Художественный язык русского лубка. М.: РГГУ, 2000. С. 138.

у стены, на которой начертана *буффонада*, подразумевающая трагедию — подлинную или мнимую. В конце концов, и всё действие «Ёлки у Ивановых» может быть интерпретировано как своего рода *лубочная икона*¹¹, представляющая собой перевернутую с ног на голову *житийную икону*, и в таком случае открывающие картины ремарки — *житийные клейма*, также перевернутые, запечатлевающие превратные образы (и дающие превратные толкования) Света.

Любопытны некоторые сюжетные схождения «Ёлки у Ивановых» — в частности, казнь младенца — с вертепными представлениями о царе Ироде, такими как «Царь Ирод», «Смерть царя Ирода». В резко балаганных, подчеркнута лубочных тонах дается и ключевая для понимания всей пьесы восьмая картина, изображающая сцену суда над нянькой-убийцей. Ей, как мы знаем, предшествовало развитие целого комплекса балаганных мотивов — мотива угрозы и жалобы (тирана и жертвы), мотива карнавальской смерти и карнавальных похорон, мотива наказания, расправы, ареста и т. д. Все они продублированы и образуют в сцене суда новую серию, которая, в свою очередь, дробится и множится, образуя ответвления от неё. Так, открывается сцена суда серией немотивированных смертей: один за другим умирают двое судей, на которых было возложено ведение процесса, после чего миссию судопроизводства подхватывают остальные присутствующие. Секретарь зачитывает протокол, где основными фигурантами являются Козлов и Ослов, о которых до сего момента не было известно ничего. Дело Козлова и Ослова, как и всё в этой пьесе, заканчивается развенчанием-избиением и смертью («Словно мертвые цветы / Полегли в снегу козлы, / Пали на землю ослы, / Знаменем подняв хвосты») и, помимо них, чаянием воскресения из мертвых («Требует Козлов с Ослова: / Вороти моих козлов. / Требует Ослов с Козлова: / Воскреси моих ослов» (Т. 2. С. 63)). *Интермедия о Козлове и Ослове* на время замещает основное действие (суд над нянькой-убийцей) и создает балаганную атмосферу, но не только в этом заключается её роль. Исследователь Е. Фарыно в ходе анализа фрагментов стихотворений «Зеркало и музыкант», «Мир» сделал интересное наблюдение, касающееся, на наш взгляд, не только поэтических текстов Введенского. Он полагает, что некое подобие фабулы продиктовано у Введенского необходимостью введения важных «мотивов-семантем». «Но чтобы понять эти тексты, — продолжает Е. Фарыно, — надо знать их язык, т. е. то, что значат эти предметы-мотивы и акты-действия. На уровне правильно опознанного языка никаких алогизмов здесь уже не будет»¹². В качестве «мотивов-семантем» в рассматриваемой интермедии выступают фамилии героев-антагонистов, в качестве «актов-действий» — их побои, наносимые друг другу, и обоюдные

¹¹ См. в каталоге Д. А. Ровинского созданные в жанре жития лубки «Бык не захотел быть быком и сделался мясником», «Афиша аглицких комедиантов», «Семик и Масленица» и др.

¹² *Faryno J.* Корова со скрипкой — слова как мычанье — rojmovnik x... (Алогизм // Изосемантизм авангарда) // *Studia Literaria Polono-Slavica 1. Slawistyczny Odrodek Wydawniczy.* Warszawa, 1993. S. 163—164.

претензии. Как замечает Фарыно, «“Ослов” соотнесен с раннехристианскими представлениями Бога-Христа, а “Козлов” — с ритуальной ‘трагедийной’ жертвой»¹³. История о Козлове и Ослове способствует обнаружению под *фарсовым, буффонным* слоем пьесы *трагедийного* и *мистериального* слоев. *Трагедия*, размещенная за текстом, и *буффонада*, воплощенная в самом тексте, — вот две крайности, меж которых располагается сюжет Введенского.

После *считалки-заклинания* («Сужу / Ряжу / Сижу / Решаю / — нет не погрешаю. <...> Сужу / Ряжу / Сижу / Решу / — нет не согрешу» (Т. 2. С. 63—64)) судья выносит обвинительный приговор («казнить-повесить»), но не Козлову и Ослову, разговор про которых, как следует из ремарки, «*велся просто для отвода глаз*» (Т. 2. С. 64), а истинной виновнице преступления — няньке Аделине Францевне Шметтерлинг. Имя няньки-убийцы никак не стыкуется с её речевой характеристикой — просторечием, свидетельствующим об исконно русском (крестьянском) происхождении. Исследователь Е. Серебрякова вполне резонно указывает на его «карнавальную подоплеку: куклы немцев были обязательными участниками балаганных представлений»¹⁴. Очевидно, той же природы чеховская клоунесса и гувернантка Шарлотта Ивановна из «Вишневого сада», с которой у няньки Введенского, помимо национальности и профессии, много общего: обе испытывают трудности с самоидентификацией, отчего обе страдают¹⁵. Няньке вообще начинает казаться, что она и есть убитая девочка («Её голова у меня в голове. Я Соня Острова — меня нянька зарезала. Федя-Федор, спаси меня» (Т. 2. С. 56)). Так палач превращается в жертву — *метаморфоза*, для народного театра весьма характерная, уходящая своими корнями в глубокую древность — связанная с мифом и обрядом, с ритуалом жертвоприношения¹⁶. Семантика *переходов, превращений, перевоплощений* заключена в фамилии няньки-убийцы, которая с немецкого переводится как «мотылёк», «бабочка». Наиболее значимые в «Ёлке у Ивановых» Введенского *предметы-мотивы* и *акты-действия*, такие как Шметтерлинг, девочка, казнь, отсечение головы, могут быть правильно опознаны через заумный дискурс И. Г. Терентьева и его трагедии «*Йордано Бруно*». Шметтерлинг из «*Йордано Бруно*» является в «Ёлке у Ивановых» уже в женском облике. В пьесе Введенского Аделина Францевна Шметтерлинг — дух, душа, Психея, то есть «нянька» головы и тела (рассудка и физиологии), от них

¹³ *Faryno J.* «Последнее колечко мира... есть ты на мне»: (Опыт прочтения «Куприянова и Наташи» Введенского) // Wiener Slavistischer Almanach. 1991. Band 28. S. 257.

¹⁴ *Серебрякова Е.* «Ёлка у Ивановых» А. И. Введенского и «Приглашение на казнь» В. В. Набокова // Поэт Александр Введенский : сб. матер. конф. «Александр Введенский в контексте мирового авангарда». Белград-М., 2006. С. 351.

¹⁵ *Гейро Р.* «Ёлка у Ивановых» А. Введенского: уровень интертекстуальности // Поэт Александр Введенский : сб. матер. конф. «Александр Введенский в контексте мирового авангарда». Белград-М., 2006. С. 334—335.

¹⁶ *Фрейдберг О. М.* Миф и театр: лекции по курсу «Теория драмы» для театральные вузов. М., 1988.

отлученная и их разъявляющая. С неё — мотылька, бабочки — начинаются все метаморфозы; нянька и смерть, бабочка и смерть дополняют друг друга. По *принципу дополнительности*, очевидно, существуют все персонажи Введенского. Среди них нет явных антагонистов; даже конфликт няньки и Сони Островой вряд ли можно считать антагонистическим — они дополняют друг друга в ненавистной Введенскому временной перспективе (девочка — девушка — женщина — старуха), тем самым остроя и снижая её. Одним из последних в этом ряду оказывается лесоруб Федор, ставший учителем мёртвого языка и, вполне вероятно, убийцей.

Итак, в «Ёлке у Ивановых» все дополняют всех и, в конце концов, оказываются рядом со смертью. Изображенное Введенским серийное мироздание настроено на смерть, на самоуничтожение. Умирают все во время праздника — Рождества. Эти «все» и есть Иванов, в теории монодрамы Евреинова — «протагонист», «одинокий лицедей», драма которого становится для него самого и для зрителя «моей драмой». Систему персонажей в этом случае следует трактовать как некое *антропоморфное тело*, устремленное внутрь себя и своих собственных переживаний. Исследователь И. Е. Лоцилов описывает архитектуру драмы Введенского следующим образом: «Смерть *Иванова / Ивановых* разворачивается в трагическом модусе, но вне досягаемости зрителя, которому “для отвода глаз” показывают девять сменяющих друг друга “опереточных” “картин”, нарисованных на поверхности “четвертой стены”. <...> ‘Иванов’ тождественен всем ‘Ивановым’, то есть “всем смертным”. <...> При этом если в “трагическом” мире W ‘Иванов’ существует в качестве “монады”, то в “буффонном” мире W он умирает как “девятерица”»¹⁷. «Девятеричное» представление о человеке свойственно индуизму: через девять отверстий, имеющих в теле, Бог входит в человека. Под влиянием увлеченного индуизмом Хармса Введенский следует древнеиндийской традиции, уподобляя тело «девятывратному граду». В условном, умозрительном «теле» Иванова «вратами» являются Пузырёв-отец и Пузырёва-мать в качестве производящего «низа», а также семеро их детей, однако у него через девять «врат», или девять отверстий, входит Смерть¹⁸.

Сюжет «Ёлки у Ивановых» располагается меж двух *макабрических сюжетов* Н. Н. Евреинова и резонирует с третьим: под *первым* мы подразумеваем микросюжет из его теоретического сочинения «Театр для себя» (глава «Режиссура жизни») о «весёлой вечеринке» в доме чиновника Иванова, где гости «не умирают, а уже умерли со скуки и если движут ещё руками, ногами, головой, то с такой же охотой, как восковые фигуры паноптикума»¹⁹; под *вторым* — из монодрамы «В кулисах души», где в финале «Я 3-е» героя-протагониста, «подсознательное», «спящее»,

¹⁷ *Лоцилов И. Е.* «Монодрама» Николая Евреинова и пьеса Александра Введенского «Ёлка у Ивановых» // Поэт Александр Введенский: сб. материалов конф. «Александр Введенский в контексте мирового авангарда». Белград-М., 2006. С. 314.

¹⁸ Там же. С. 310—311.

¹⁹ *Евреин Н. Н.* Демон театральности. М. ; СПб. : Летний сад, 2002. С. 176.

«бессмертное», после остановки сердца пересаживается на станции Новая Ивановка, которая и есть смерть²⁰; и, наконец, под *третьим* — самый ранний из них сюжет кривозеркальной пародии «Лицедейство о господине Иванове: Моралите XX века»²¹, написанной Н. Вентцелем и поставленной Н. Н. Евреиновым ещё в 1912-м году, где некоего господина Иванова, а вместе с ним и весь мир, под занавес настигает смерть. Для Введенского смерть — не что иное, как *процесс умирания*, или, в его и Хармса окказиональной терминологии, *ритуал «откидывания»*. Так драма Введенского возвращается в лоно «*ритуальной» драмы*, а вынесенная в заглавие фамилия напоминает о возвестившем ещё в начале XX века о её возрождении В. И. Иванове.

Соборный театр символиста В. Иванова, основанный на дионисийском миропонимании и «ритуальной» драме и у футуриста В. Хлебникова явленный как «Всемирная Косморама», А. Введенским превращен в театр марионеток. Его «театр мироздания» свободно умещается в коробе из-под кукол, отдаленно напоминающей ибсеновский «Кукольный дом», сжатый, скомканный, свернутый, — Введенский доводит до предела еврейновский *метод симплификации*. Тем не менее, театр Введенского не исключает *монодраматического*, в духе Евреинова, момента. Однако, как и у Хлебникова, речь идет не о монодраме на уровне личности, но о монодраме на уровне условно-умозрительного антропоморфного тела, точнее психофизиологических процессов, протекающих внутри него и инсталлированных (экспонированных) особым образом — во множестве. Функция субъекта, воспринимающего событие, упразднена вслед за его сознанием (или одновременно с ним). И в этом случае у автора-творца есть все шансы слиться со своим творением.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бергсон, А. Собрание сочинений. В 4 т. — М.: Московский клуб, 1992.
2. Введенский, А. И. Полн. собр. произведений. В 2 т. — М.: Гилея, 1993.
3. Данн, Д. У. Эксперимент со временем. — М.: Аграф, 2000.
4. Джеймс, У. Введение в философию / общ. ред., послесл. А. Ф. Грязнова. — М.: Республика, 2000.
5. Дюлидзе, М. Г. Принцип дополнительности в квантовой механике и метод феноменологии в словесном творчестве // Человек: соотношение национального и общечеловеческого: сб. матер. междунар. симпозиума (Зугдиди, Грузия). Вып. 2. — СПб., 2004.
6. Евреинов, Н. Н. Демон театральности. — М.; СПб.: Летний сад, 2002.
7. Евреинов, Н. Н. Драматические сочинения. В 3 т. — СПб., 1908 — Пг., 1923.
8. Жаккар, Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / пер. с фр. Ф. А. Перовской. — СПб.: Академич. проект, 1995.
9. Мейлах, М. Б. Русский довоенный театр абсурда: К пятидесятилетию пьесы Александра Введенского «Ёлка у Ивановых» // Ново-Басманная, 19. — М., 1990.

²⁰ Евреинов Н. Н. Драматические сочинения. В 3 т. СПб., 1908 — Пг., 1923. Т. 3. С. 41.

²¹ Русская театральная пародия XIX — начала XX века / сост., ред., вступит. ст. и коммент. М. Я. Полякова. М., 1976.

10. Мейлах, М. Б. «Что такое есть Потец?» // Полн. собр. произведений. В 2 т. / А. И. Введенский. — М.: Гилея, 1993. — Т. 2.
11. Поэт Александр Введенский: сб. матер. конф. «Александр Введенский в контексте мирового авангарда». — Белград-М., 2006.
12. Русская театральная пародия XIX - начала XX века / сост., ред., вступ. ст. и коммент. М. Я. Полякова. — М., 1976.
13. Соколов, Б. М. Художественный язык русского лубка. — М.: РГГУ, 2000.
14. Уайтхед, А. Н. Избр. работы по философии / пер. с англ., общ. ред и вступ. ст. М. А. Кисселя. — М.: Прогресс, 1990.
15. Фрейденберг, О. М. Миф и театр: лекции по курсу «Теория драмы» для театральн. вузов. — М., 1988.
16. Юнг, К. Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. — СПб., 1994.
17. Faryno, J. Корова со скрипкой — слова как мычанье — rojmovnik х... (Алогизм // Изосемантизм авангарда) // Studia Literaria Polono-Slavica 1. Slawistyczny Ozonek Wydawniczy. Warszawa, 1993. S. 143—168.
18. Faryno, J. «Последнее колечко мира... есть ты на мне»: (Опыт прочтения «Куприянова и Наташи» Введенского) // Wiener Slavistischer Almanach. 1991. Band 28. S. 191—258.
19. Koschmal, W. Mythos, Folklore und Theater der Avangarde: A. I. Vvedenskij's Elka u Ivanovych // Wiener Slavistischer Almanach. 1986. Sonderband 18. S. 83—106.

Подписано в печать 25.12.11. Формат 70×100/16. Печать оперативная.
Усл. печ. л. 14,8. Печ. л. 11,5.
Тираж 500 экз.

Издательство Самарской гуманитарной академии
443011, Самара, 8-я Радиальная, 6.
E-mail: rio@samgum.ru

Отпечатано в типографии ООО Издательство “СамЛюксПринт”
443095, Самара, ул. Ташкентская, 151А
Тел.: (846) 927-07-09