

Александр Введенский: прототекст и интертекст

Ниспровергательское отношение к искусству прошлого, свойственное раннему русскому авангарду, в значительной мере было унаследовано обэриутами, авангардистами второго поколения. Нередко оно декларировалось в прямой и открытой форме. «И вся литература русская в ночном горшке», — хлестко подводил итоги развития отечественной словесности Д. Хармс. А когда он проявлял непоследовательность, наталкивался на отповедь собрата: «В людях нашего времени должна быть естественная непримиримость. Они чужды всем представлениям, принятым прежде. Знакомясь даже с лучшими произведениями прошлого, они остаются холодны: пусть это хорошо, но малоинтересно. Не таков Д. Х. (Даниил Хармс. — Т. К.). Ему действительно может нравиться Гете»¹, — с упреком говорил А. Введенский.

Столь пренебрежительное и даже неприязненное отношение к культуре и искусству прошлого выглядит вполне обоснованным в рамках той системы взглядов, которая была характерна для чинарско-обэриутского круга. В философии обэриутов, развивающей идеи Н. О. Лосского о первичности и смысловом превосходстве целого относительно части, развитие мира энтропийно. Пока мир существовал как творческий импульс, как проект, Божий замысел, в нем не были обособлены и противопоставлены дух и материя, статика и динамика, внутреннее и внешнее. Разделение на свет и тьму, твердь и хляби и т. д. — это уже начало разрушительного процесса, ведущего к оскудению жизни, ее удалению от бытийных первооснов. Вторжение человеческого разума делает этот процесс катастрофичным: каждое явление поглощается многочисленными осмыслениями, затемняется «пониманиями», исчезает в сети рациональных проекций. Иначе говоря, различающая способность человеческого сознания вводит

¹ Высказывания Введенского в «Разговорах» Л. Липавского // Полн. собр. произв. : в 2 т. Т. 2. Произведения 1938—1941 / А. Введенский. С. 157.

реальность в состояние окончательного распада: «субстанция бытия» меняет свою природу — непрерывно членится на дискретные единицы, их «онтологический заряд» иссякает, они все в большей степени становятся отражениями самих себя, знаками без принадлежности.

Из этого следовало, что творчество в его привычном понимании — как создание все новых интерпретаций действительности — процесс губительный. А апелляция к уже созданным текстам, например, цитирование, отсылки к произведениям прошлого — это бессмысленная попытка найти **опору** в предшествующей фазе **разложения** жизни.

Поэтому достаточно странным кажется далеко не иронический интерес обэриутов к некоторым авторам прошлого, причем не только из числа предшественников-авагардистов.

Так, Александр Введенский неожиданно часто возвращается к **пушкинской** теме — и в творчестве, и в беседах с друзьями. В «Разговорах» Липавского приводится всего несколько реплик Введенского, но Пушкин в разной связи упоминается им дважды: Введенский читает о нем (Вересаева), шутя себя с ним сравнивает («А. В. нашел в себе сходство с Пушкиным: «Пушкин тоже не имел чувства собственного достоинства и любил тереться среди людей выше его»²). Здесь одинаково очевидны и ирония, и пиетет — все же зачем-то понадобилось сравнивать себя именно с Пушкиным.

Первая, лежащая на поверхности, причина этого интереса в том, что «пушкинское» тесно связано для Введенского с темой смерти — важнейшей для поэта-обэриута. В представлении Введенского, смерть позволяет преодолеть прижизненную ограниченность человеческого видения. Она запускает вспять те процессы, которые вели к фрагментации мира, уничтожает надуманные различия, установленные разумом границы между вещами, и в момент ухода человеку приоткрывается то единство, которое скрыто за разнообразием бытийных форм. Происходит возвращение к истоку, изначальному состоянию мира. В глазах Введенского это было настоящим чудом: «По-настоящему совершившееся, это смерть <...> нет ни одного действия, которое бы имело вес, кроме убийства,

² Введенский, А. Полн собр. произв. : в 2 т. Т. 2. Произведения 1938–1941. С. 158.

самоубийства, повешения и отравления <...> Чудо возможно в момент смерти»³.

Пушкин — идущий на смерть сознательно, готовый к ней, переживающий ее при «включенном» сознании — был для Введенского человеком, который прикоснулся к «тайне смерти». Поэтому пушкинская дуэль приобрела для поэта-обэриута особое значение. В «Некотором количестве разговоров» об этой дуэли вспоминает герой, обдумывающий собственный уход: «Я стою в шубе и шапке, как стоял Пушкин, и я, стоящий перед этой прорубью, перед этой водой, — я человек кончающий»⁴.

Но Пушкин и смерть соединены у Введенского и менее очевидным образом. Рассуждая о Пушкине с Липавским, Введенский удивляется тому, как могли возникнуть «имеющие точные законы миры, совсем не похожие на настоящую жизнь», которая «сомнительна» и никогда не укладывается в логические рамки⁵, — художественные миры. «...Скажем, роман. В романе описывается жизнь, там будто бы течет время, но оно не имеет ничего общего с настоящим, там нет смены дня и ночи, вспоминают легко чуть ли не всю жизнь, тогда как на самом деле вряд ли можно вспомнить и вчерашний день»⁶.

Как это ни странно, понятая таким образом работа писателя оказывается сродни работе смерти: и художник, и смерть, каждый по-своему, преодолевают фрагментарность бытия и возвращают времени способность связывать все со всем.

Это дает ключ к драме Введенского «Минин и Пожарский» (1926). Действие пьесы разворачивается на том свете, где между «шуршащим» ангелом и чертями, варящими кашу из кружек, томятся великие исторические деятели (в том числе полководцы вместе с армиями), не менее знаменитые авторы и герои художественных текстов (Рабиндранат Тагор, Дон Жуан, царь Эдип и др.) и люди вполне рядовые, не всегда понятно, откуда пришедшие — из жизни или из литературы (например, такие коллективные персонажи, как «мужья», «девицы», «народ», «израильский народ»). Некоторых

³ Там же. С. 80, 81, 79.

⁴ Там же. С. 204.

⁵ Там же. С. 163.

⁶ Там же.

героев оказывается по двое (бывший человек и персонаж, литературный двойник знаменитости) — например, встречаются два князя Меньшиковы и похваляются знатностью друг перед другом. Иногда реплики персонажей произносятся «с полки» и «с этажерки» — видимо, с книжной.

Текст очень похож на опереточное либретто — «жанровые сценки» чередуются с монологами-ариями героев, вспоминающих свою жизнь и то, чем она закончилась. Это жанровое сходство важно: и потому, что оперетта — музыкальный жанр (а по Введенскому, музыка — наименее условное искусство и всегда выводит за пределы изоглавшейся жизни), и потому, что — «низкий»: как не раз отмечалось исследователями, смерть у Введенского двухэтапна, является сначала в трагическом и уже затем — в серьезном обличье. В «Минине и Пожарском» дан ее фарсовый вариант.

Говорить о значении образов и сцен в этой вещи приходится предположительно — из-за намеренной бессвязности текста, имитирующего «загробную» речь, больше не подчиненную законам логики и грамматики. Но обращает на себя внимание то, что все герои пьесы высказываются от первого лица, и только Пушкин упоминается исключительно в третьем, хотя и неоднократно. Всякий раз его имя произносит Греков, погибший в битве со шведами и, скорее всего, — битве не из истории, а из пушкинской поэмы. Во всяком случае, это объяснило бы, почему Греков, оплакивая потерянное имущество, восклицает:

Где же мой башлык. О, Пушкин, Пушкин [1, 46⁷].

По грамматической структуре фраза похожа на «о, Господи, Господи», «о, Боже, Боже!», что оправданно, если именно Пушкин — творец того мира, где Греков жил и погиб. Еще два упоминания — в его монологе. Первое:

тот Пушкин был без головы
то знали ль вы не знали вы [1, 48].

Безголовость — постоянный мотив Введенского, отсылающий к внерациональному восприятию вещей, позволяющему угадывать их действительную природу.

⁷ Здесь и далее цитаты сопровождаются ссылками в квадратных скобках; первая цифра обозначает номер тома, после запятой указывается номер страницы.

Второе:

не все напишите в письме
на это Пушкин отвечал
его штаны как каланча
лицо целковый по ночам
да говорю вам что не все [1, 49].

Здесь улавливаются некоторые намеки на несводимость пушкинского — к тому, что осуществилось в творчестве (в письме), и на особый масштаб фигуры, объясняющий отсутствие Пушкина в одном ряду с его персонажами. Так, слово «каланча» встречается также в характеристике царя Эдипа и, видимо, указывает на его превосходство над прочими, позволяющее наблюдать происходящее с особой точки зрения, из иного пространства: Эдип укрылся под книжной обложкой («под бумажным одеялом») и не желает общаться с другими обитателями царства теней.

Те авторы, чьи персонажи собрались здесь, — Пушкин, Гоголь (его герои тоже действуют в пьесе), — по всей вероятности, пребывают на другом уровне за-жизненного пространства, в «другой» смерти. Действительно, отсюда, как из пересыльного пункта, все движется куда-то дальше:

До свиданья, до свиданья мы уехали. Там в раю увидимся [1, 61].

Однако очевидно, что у художников, преумноживших население того света, особый статус — они его со-творцы,демиурги, а не просто обитатели. Таким образом, Пушкин выступает здесь как «соавтор небытия».

Он и в дальнейшем будет присутствовать у Введенского исключительно в танатологическом контексте, но характер этого присутствия со временем изменится.

Поэма «Где. Когда» — последнее произведение Введенского. От «Минина и Пожарского» ее отделяют 15 лет. Если пьеса — произведение юношеское, и присутствующие в ней парадоксы Введенского воспринимаются как вольные игры молодого воображения, то поэма «Где. Когда», по мнению знавших автора, рождена предчувствием его собственного близкого конца. И здесь ощущается **упование** — надежда на то, что смерть художника — не бесследное исчезновение, а возвращение в исходную точку бытийного становления. Имя Пушкина связывается в тексте именно с ней, с этой точкой.

Фабульная основа вещи — самоубийство неизвестного поэта. Поскольку пространство понималось обэриутами как фрагментированное, «окаменевшее» время, умирающий герой переходит из мира, ограниченного пространственными представлениями, туда, где разрозненные обломки действительности снова вбираются бытийным целым, и время восстанавливает свою континуальность. Соответственно, две части текста названы «Где» (пространство) и «Когда» (время).

В первой части поэмы, где герой прощается с природой, а природа — с ним, подчеркнут контраст между присущей самоубийце телесной статикой и — динамикой его сознания. Тело героя пугающе-неподвижно, и даже его речь поначалу преподносится как нечто статуарно-зримое:

...Он стоял, опершись на статую. С лицом переполненным думами. Он стоял. Он сам обращался в статую. Он крови не имел. Зрите, он вот что сказал... [2, 70]

Эту его чрезмерную статичность можно объяснить тем, что, как индивидуум, герой существует автономно, выпадает из потока бытия. И когда, застрелившись, он будет «цепенеть» и «каменеть», это станет лишь завершением процесса постепенного омертвления.

Природу Поэт благодарит за то, что она хотя бы на время размыкала границы его обособленности. О реке:

Как сладко было мне входить
в тебя и снова выходить.
Как сладко было мне входить
В себя и снова выходить [2, 70].

Но вместе с готовностью поэта уничтожить стеснительные рамки своего «Я» приходит раскрепощение его сознания. Оно расширяет зону охвата, становится внеличным. Стихи поэта-самоубийцы перестают быть только **его**, индивидуально окрашенным языком, и адресованные природе слова прощания прямо перекликаются с пушкинскими строками:

У Введенского:

Прощайте темные деревья,
прощайте черные леса,
небесных звезд круговращенье,
и птиц беспечных голоса... и т. д. [2, 70]

У Пушкина:

Простите, верные дубравы!
Прости, беспечный мир полей...
И легкокрылые забавы
Столь быстро улетевших дней!.. [1,37]

Иногда речь героя Введенского вплотную приближается к цитированию:

Прощайте и вы
пустыни и львы [2,71].

Русский авангард, в лице Крученых, уже аттестовал соответствующие пушкинские строки («Встречали ль вы в пустынной тьме лесной / Певца любви, певца своей печали?..»⁸) как спонтанное рождение зауми, — языка, избавленного от субъективной окраски, онтологически ориентированного. У Введенского его проявление в данном случае, по-видимому, должно свидетельствовать о растущей связи героя поэмы «Где. Когда» с безусловными основаниями бытия.

В первой части поэмы «Где. Когда» Пушкин не назван, но его присутствие угадывается безошибочно, и комментаторы это уже отмечали. Художественное сознание Пушкина охотно фиксировало те моменты, когда граница между человеком и природой становилась условной, размывалась и на первый план выходила не выделенность человека из природной жизни, а его принадлежность ей, то есть соотносительность существования «я» и леса, «я» и моря и т. д.:

Прощай, о море, не забуду
Твоей торжественной красы...
В леса, в пустыни молчаливы
Перенесу, тобою полн,
Твои скалы, твои заливы,
И блеск, и тень, и говор волн⁹.

В уже процитированном «Простите, верные дубравы! / Прости, беспечный мир полей»:

От вас беру воспоминанье,
А сердце оставляю вам ...¹⁰

⁸ Пушкин, А. С. Собр. соч. : в 10 т. М. : Художественная литература, 1962. Т. 1. С. 21.

⁹ Там же. С. 38.

¹⁰ Там же. С. 37.

Повторяющаяся особенность пушкинских формул прощания в том, что его лирический герой прощаясь – не расстается. Здесь природа существует не как обстановка жизни поэта, а как продолжение этой жизни, ее интимная составляющая, от человека неотделимая.

С точки зрения обэриутов, к безусловным основаниям бытия естественный мир ближе, чем человек. Поэтому герой, растождествляясь со своим «я», одновременно попадает в резонанс и с пушкинской речью, и с ритмом существования природы. Одновременно слова, избавленные от диктата рации, «возвращаются» в язык, становясь по отдельности существующими исходными грамматическими формами:

...где как чижи дубы шумели,
дубы безумные умели
дубы шуметь лишь еле-еле [2, 71].

События перестают подчиняться рациональному мышлению и логике как собственно-человеческому способу восприятия, поэтому заданные ими субъектно-объектные отношения аннулируются и о герое теперь может быть сказано, что он «вынув из кармана висок, выстрелил себе в голову» [2, 71].

Во второй части поэмы события разворачиваются в «мире за жизнью». Главное, что там происходит, — это окончательное стирание границ, разделительных черт между лицами, вещами, словами.

Если больше нет границ жизни, значит, нет и ее конца, поэтому герой воскресает.

Исчезает дистанция между «я» и «он», это рождает конструкции наподобие:

Я забыл попрощаться с прочими, то есть он забыл попрощаться с прочими [2, 72].

Нет пределов, значит, — нет ничего находящегося за пределами памяти:

Он припомнил все как есть наизусть [2, 73].

Языку больше не нужно дифференцировать явления, и он сворачивает свои конструкции, уничтожает частности ради общего:

Тут тень всеобщего отвращения лежала на всем.
Тут тень всеобщего лежала на всем.
Тут тень лежала на всем [2, 73].

Становление мира приводило к умножению различий, теперь развитию событий дан обратный ход. Мир и язык возвращаются в свои первоначальные, зародышевые состояния. Наличное снова превращается в возможное: современный человек — в своего доисторического предка; узнаваемые звуки — в «музыку сфер», в то, что одновременно напоминает и звук, и его отсутствие, и даже зрелище; содержание жизни — в пустые сосуды, которые еще только могут быть чем-то заполнены:

И дикари, а может и не дикари, с плачем, похожим на шелест дубов, на жужжанье пчел, на плеск волн, на молчанье камней и на вид пустыни, держа тарелки над головами, вышли и неторопливо спустились с вершин на немногочисленную землю [2, 73].

В ходе этого процесса возвращения от явлений — к сущностям, от условного — к безусловному, от того, что поэт припомнил о себе, к тому, что вообще было, — несколько раз произносится имя Пушкина.

Тут он вспомнил, он припомнил весь миг своей смерти. Все эти шестерки, пятерки. Всю ту — суету. Всю рифму. Которая была ему верная подруга, как сказал до него Пушкин. Ах, Пушкин, Пушкин, который жил до него [2, 73].

Заключительной строкой текста будет:

Ах, Пушкин. Пушкин [2, 73].

В этой части о Пушкине говорится в связи с рифмой — способом сближения разного, совмещения различий в некотором единстве. А позже, в финале, поэт упоминается, когда восстановлено единство бытия. В том и другом случае имя Пушкина явным образом соотносится с преодолением фрагментарности, разобщенности. В последний раз оно упомянуто, когда мир свернулся в точку, стал сгустком, вобравшим все, недавно еще рассеянные, качества действительности.

Очевидно, что размышления Введенского о Пушкине — это мысли о месте поэзии в мире. Имя Пушкина оказывается синонимом неуничтожимого начала бытия — его креативности. Но креативности, понятой в специфически-авангардистском ключе — как способности интегративной, как энергии, направленной не на умножение, а на собирание смыслов. При оценке достижений художников прошлого обэриуты учитывают, прежде всего, общую интенцию их творчества и при-

знают значительным лишь то в искусстве, что трансгрессивно, устремлено сквозь видимое — к сущности вещей.

Всякий раз на определенной стадии этого движения слово поэта теряет свою зависимость и от обстоятельств произнесения, и от самого автора. Происходит развоплощение авторской речи в язык. Освобожденные от денотативных связей слова, фразы, реплики создают новые комбинации, вступают в непредсказуемые союзы. Именно это происходит в «Минине и Пожарском», и через ту же стадию превращений проходит художественный язык в последней поэме Введенского. Эти игры языка, вольное колыхание словесного моря — именно то, что в постмодернистской концепции называется интертекстуальным фоном. Но с точки зрения Введенского, происходящее здесь развоплощение речи — это именно стадия, этап приближения к сущности вещей, а не конечная инстанция. В обэриутской концепции поле интертекстуальных взаимодействий вовсе не является основной питательной средой для творческого процесса. Скорее, оно служит препятствием, рассеивающим импульсы, идущие из средоточия креативной активности, из онтологической сердцевины бытия.

В поэме «Где. Когда» есть и пушкинские аллюзии, и прямые отсылки к пушкинским текстам, но то, что Введенский назвал именем Пушкина, не имеет текстуальной природы. Это не текст, а прототекст — то, что предшествует художественной деятельности, — первичный импульс, творческое усилие, связывающее художника с фундаментом бытия, с онтологической подоплекой внешнего мира.