

Пушкин и ОБЭРИУ: моменты дискурса

Поэтический мир в целом и отдельные его инвариантные мотивы, как они определены А. Жолковским в работе, посвященной исследованию поэтического мира Пушкина (1, с. 243), являются главнейшими компонентами означаемых во всяком дискурсе той или иной традиции. Смена эпистем порождает складку либо разрыв дискурса, и в диалоге означаемого и означающего меняются тональности и акценты, а темы и мотивы трансформируются, вплоть до контрапункта и контрадики. Культурная преемственность, однако, может в достаточно далекой перспективе обеспечить итоговую гармонизацию различных планов дискурса, снимая взаимозапреты во вмещающей структуре гипертекста истории культуры.

ОБЭРИУ в своей собственной системе отсчета исторического времени трансформирует классический дискурс русской литературы, приближаясь в методах и результатах к парадигмам авангарда и постмодерна. Хорватская исследовательница Аница Влашич-Анич в недавней монографии показывает это, проводя вслед за А. Флакером сопоставление известного стихотворения Д. Хармса "Случай на железной дороге" (*Как-то бабушка махнула / и сейчас же паровоз / детям подал и сказал/пейте кашу и сундук...*) и "Анны Карениной" (2, с.232-249). Не менее убедителен и ее анализ "соответствий деформации" между стихотворением Хармса "Осса" и уже сразу тремя произведениями Ф.М. Достоевского — "Записками из подполья", "Преступлением и наказанием" и "Бесами" (2, с.256-265). Как метод преобразования дискурса исследователями здесь обнаруживается так называемый "авангардный палимпсест". При этом план традиции (Пушкин, Толстой, Достоевский и пр.) выступает в роли прототекста, а творческий план нового дискурса по отношению к нему характеризуется как связующими (интертекстуальность, цитация), так и, по преимуществу, контрадикторными категориями (цитатная полемичность, деканонизация, деиерархизация, антиэстетизм и т.д.) (2, с.123-225). Хармс, как пишет А. Флакер, "пародирует сюжеты классических произведений, их претензии на воплощение человеческих характеров, их поэтический язык "высокой" литературы, их морализаторство, особенно характерное для русской литературы" (4, с.371). В результате "Случай на железной дороге" есть акт "Давидовского" выбрасывания "с парохода современности" Льва Николаевича Толстого, писателя, который как раз на рубеже 20-х и 30-х годов был самым торжественным образом снова канонизирован в русской советской литературе и стал тем образцом реалистического метода, к которому не только генетически, но и функционально восходят стандарты романа социалистического реализма в произведениях Фадеева и Шолохова" (5, с.270-273).

А. Влашич-Анич указывает, что "тем самым Хармс реализует "третий крик" футуристического манифес-

та "Пощечина общественному вкусу" (1912 г): выбросьте Пушкина, Достоевского, Толстого с парохода современности! (2, с.233). Однако совершенно очевидно, что такая реализация неполна без соответствующего отношения прежде всего именно к заглавному имени этого списка, к Пушкину. А между тем, напротив, Хармс, а с ним Введенский и Заболоцкий порицались "футуристом первого часа", по выражению Жаккара, ставшим идеологом поэтического соцстроительства, Н. Асеевым как раз за восстановленность "архаической", то есть пушкинской, традиции (8, с. 192). Он писал: "Мы видим, следовательно, что такого рода попытки восстановить нормальные эстетические каноны Пушкинской школы не только не приближают поэтическую практику этой группы к проблеме соцстроительства, а, наоборот, вне зависимости от идеологической установки, уводят их через словарь, ритм, синтаксис, фоннику, рифму далеко назад, к тем временам, когда эти поэтические средства творчества были активны и действенны, или же обрекает их на бесплодие, на длительный творческий паралич" (7, с.156). Хотя Асеев и говорит о пародировании как приеме и цели этого восстановления, он, таким образом, не считает его отрицающим, снимающим само содержание пушкинской традиции. Очевидно, как бывший футурист, Асеев действительно видит и чувствует, что ОБЭРИУ не исполняет в отношении Пушкина декларации 1912 года. Более того, мы сегодня можем расценить его утверждение о состоявшемся уходе этого содержания из реальности дня: "Они не учли, что издевка и перекиривление традиции возможны лишь в том случае, когда эта традиция сильна", как всего лишь заклинание идеолога, выдачу желаемого за действительное. Как настоящий и талантливый поэт Асеев знает, что новации обэриутов не снимают, а укрепляют пушкинскую доминанту русской классики; истинное прочтение последнего утверждения, как всякого идеологического тезиса, следует искать в обратном модусе — если будут творить обэриуты, Пушкин не уйдет. Эту сторону своей действительности — необходимость обращать данный ее модус — хорошо знал Введенский, написавший "чтобы стало все понятно / надо жить начать обратно" ("Значенье моря", 1930 г).

Таким образом становится понятным, что, представляя опасность для укрепляемой линии соцреализма, то есть "выбрасывая Толстого и Достоевского", обэриуты одновременно не только не "выбрасывают", но и по-новому доносят Пушкина до пролетлитературы. Пушкинская идея если и пародируется ими, то, очевидно, совершенно не так, как идея реализма русской классики. По объективному свидетельству Н. Асеева, ОБЭРИУ выступает в роли действенной "пробной частицы", расслаивающей классическое наследие на две линии. Обе они, вообще говоря, несовместимы в их исходном виде с "левым" искусством, но идеологически выдержанное магистральное — направление соцреализ-

ма стремится монополизировать именно идеологические моменты второй линии — “Толстого и Достоевского”, по формируемому им новому мифу. Обернуты же позитивно преобразуют первую, пушкинскую линию, а во второй видят только поле “битвы со смыслами”. Действительно, никто не назовет Пушкина “моралистом” в смысле приведенной выше характеристики русской классики со “среднеевропейской” точки зрения; и тем не менее “Пушкин — это наше все” для нее. Но, с другой стороны, идеологическое задание, социальный заказ новой литературы новой культуры нового общества не может исполняться без жесткого, хотя не обязательно явного догмата, определяющего социальные ценности, то есть без “морализаторства” как раз в функциональном смысле упомянутой характеристики. Смена смысла содержательного не препятствует функциональности как таковой, тем более, что формируемый миф канонизирует и догмат о его преемственности. Важным моментом здесь выступает то обстоятельство, что этот миф, возрастая, безлично деформировал пушкинскую идею, пушкинскую линию не менее, а скорее более, чем направленное действие любой из заявляемых школ и группировок.

Поэтому, деформируя деформированное, обернуты не достигали той степени разрыва с истиной традиции, которая требовалась от лояльной и сотрудничающей в рамках социального заказа литературы — напротив, они только “уклонялись”, возвращаясь к свободе пушкинского образца и модуса, а это, конечно, было неприемлемо для интенций социально адаптированного большинства их окружающих.

Действительно, сами по себе пародирование и травестиование “прямого серьезного слова” вовсе не означают еще отмену его глубинного содержания, запрет на него. Напротив, “... пародийные двойники и смеховые отражения прямого слова в ряде случаев так же освящены традицией и так же каноничны, как и их высокие прообразы”, пишет М.М. Бахтин (9, с. 418-419). Приводя в качестве примера такого случая соотношение “высокой” трагедии и так называемой “четвертой драмы”, то есть сатирической драмы, в античности, он указывает, что “...литературное сознание греков не усматривало в пародийно-травестирующих переработках национального мифа никакой особой профанации или кощунства. Характерно, что греки нисколько не страшились приписывать самому Гомеру создание пародийного произведения “Война мышей и лягушек”. ... Античная пародия лишена нигилистического отрицания ... Прямое серьезное слово, ставшее смеховым образом слова, раскрывается в своей ограниченности и неполноте, но оно вовсе не обесценивается” (9, с. 421). Морализующий императив, однако, не может быть “раскрыт” подобным образом — так открывается его онтологическая ущербность; поэтому “люди, от которых это зависело”, по выражению Бахтина, “были агеластами” не только в античности, но и всегда. Как известно, именно Н. Олейников, может быть из всех обернутов ближе стоявший к Пушкину в некоторых чертах избираемого стиля (недаром его “Караса” цитирует Н. Асеев), столкнулся с их “окончательным мнением” ранее других...

Очевидно, действительно трудно обнаружить в материале произведений обернутов не только осмеи-

вающие и отрицающие, но и противостоящие содержанию пушкинского понимания поэзии моменты. Характерно, что А. Влашич-Анич даже избирает определение из последней фразы пьесы Хармса “*“Елизавета Бам” храня суставов равновесье и сухожилий торжество*” в качестве общей характеристики позитивного, в том числе — или прежде всего — социо-морального содержания творчества этого автора (2, с. 425). Именно этим определением она и заканчивает свою монографию: “Встреча с сиянием хармсовской и дадаистской поэтики абсурда, которая постоянно разворачивается на грани смерти искусства, был для нас, действительно, встречей с бессмыслицами, которые превращались в “звезды”, потому что каждая из них возникает из сверхрациональной битвы с (до полной пустоты изношенными) смыслами искусства и действительности битвы, которая цисфинитно сохранила “сухожилий торжество” (“Елизавета Бам”) и которая оказывается вечной битвой против диктатуры абсурда” (2, с. 430).

Между тем эта фраза, несомненно, не только по ритму, но и по непосредственному содержанию является внешне пародирующей цитацией вполне определенного пушкинского мотива. В указанной в начале работы статье А. Жолковский пишет: “Этот настойчивый мотив — назовем его “превосходительным покоем” — явно один из центральных в поэтической системе Пушкина” (1, с. 243). И поскольку в стихотворении “19 октября” (1825 года) дается один из возможных синонимов этого термина в качестве атрибута “прекрасного”: “Служенье муз не терпит суеты / Прекрасное должно быть величаво”, — мы видим, что соответствующий мотив определяет прежде всего именно глубинный, эстетический строй пушкинской лирики. “Чистота порядка”, о которой Хармс говорит в письме к К.В. Пугачевой, и “стройность” как эстетическая категория в поэтике Н. Заболоцкого, очевидно, являются как раз субститутами термина “величавость” в индивидуальных словарях поэтов, принадлежащих к 20-му веку; понятийное же содержание этих вариантов вряд ли искажено по отношению к прототипу.

В работе А. Жолковского отмечено и существование параллели приему травестиования у самого А.С. Пушкина. В “Капитанской дочке” носителем, субъектом “превосходительного покоя” (ПП) на некотором отрезке действия оказывается Пугачев, проявляющий *милость* (поверхностный вариант глубинного инварианта мотива ПП) по отношению к Гриневу. В другом отрезке действия таким же субъектом ПП является императрица Екатерина по отношению к Марье Ивановне (1, с. 252). Великий поэт оказывается действительно предтечей внешне столь нетрадиционного направления, как ОБЭРИУ, в его самых глубинных интенциях.

И, наконец, именно “партизанской акцией” утверждения народности, социально-культурной значимости пушкинской традиции в противовес возможным (и действительно наступившим) официозным декларациям “высокого стиля” и в эффективную параллель античной традиции по, М. Бахтину, выглядят известные “Случаи” Д. Хармса “Пушкин и Гоголь” и “Анекдоты из жизни Пушкина” (3, с. 356 и с. 375-377). Любопытно сравнить “трансцендентальную печаль” О. Мандель-

штама ("Когда бы грек увидел наши игры ...") и "обличающую веру" Хармса, "зажигающего вокруг себя" не "беду", как в худшие времена впоследствии, а виртуальную реальность античного полиса с его живыми *anecdota* о великих. С другой стороны, зачастую ведь и поэзия Пушкина дает нам ту же реальность, хотя бы чаще и в другом, мифологическом, модусе, но тем не менее делая ее *нашей* реальностью восприятия. Думается, что в таком аспекте режиссерский прием Хармса заслуживает названия гениального.

Творчество А.И. Введенского сохранилось, как известно, чрезвычайно фрагментарно по отношению к существовавшему действительно корпусу авторского текста; трудно поэтому предполагать возможность полной характеристики его связи с традицией, в том числе с классической и пушкинской. Тем не менее связь как таковая обнаруживается сразу в весьма важном, по признанию всех интерпретаторов, стихотворении 1940 года "Элегия" (№ 31 в: 6, т. 2, с. 68-69). Эпиграф его ("Так сочинилась мной элегия / о том, как ехал на телеге я") совершенно недвусмысленно отсылает нас к известной "Телеге жизни" Пушкина (1823 г) (10, т 2, с. 164). Но транспонирование основной темы произведено Введенским с переводом как раз в "высокий" стиль, в отличие от непринужденного и иногда просто "разговорного" стиля оригинала, потребовавшего в определенной реплике даже отточий. И здесь Введенский действует в "обратном" направлении — его цитирование не пародирует (в отличие от, например, аналогичного внешне приема К. Пруткина), а "выправляет" свой объект. М. Мейлах в примечаниях к "Элегии" справедливо пишет, что это произведение "реминисцирует огромные пласты предшествующей поэзии Введенского, раскрывать которые здесь нет никакой возможности" (10, с. 199). Сам автор говорил слушательнице этих стихов, что они отличны от всего им ранее написанного. Я.С. Друскин, повторяя этот автокомментарий, добавляет, что в "Элегии" нет характерной для Введенского "звезды бессмыслицы", все авторские тропы и фигуры речи здесь допускают интерпретацию стандартными средствами семантико-стилистического анализа (10, с. 198-199). Необходимо признать, что такое "проецирование" всего своего творчества "открытым текстом" на небольшое пушкинское произведение выделяет существенные мотивы поэтики Введенского.

Действительно, сам поэт "еще в 20-е годы говорил: "меня интересуют три вещи: время, смерть, Бог" (11, с.167). Отметим, что, в соответствии с направлением транспозиции стиля, последняя из названных трех тем появляется у Введенского, но не у Пушкина. Второй концепт у Пушкина только подразумевается (по нормам языковых табу повседневной речи), у Введенского же он назван явно. Текст Введенского вполне может рассматриваться в качестве "семантического базиса" порождающей модели для внешнего текста его великого предшественника — Введенский делает так называемую "обратную интерпретацию" своего прототекста.

Элемент действительной пародийности, иронии может быть усмотрен в возможном сопоставлении приведенного выше эпиграфа с шуточным анонимным стихотворением студентов русских университетов XIX века: "В тарантасе, в телеге ли / Еду летом из Брян-

ска, / Все о нем, все о Гегеле / Моя дума дворянска", которое могло быть известно Введенскому либо из собственных занятий, в том числе университетских, либо от специалистов, учившихся у Н.О. Лосского, Друскина и Липавского, для которых соответствующая традиция могла еще быть живой (12, с. 109). При этой гипотезе возникает содержательная система уравниваний в глубинном уровне семантики произведения как отражение соответствующих связей в индивидуальном (отсюда и ирония как средство самопоказа) поэтико-культурном мире автора, где функциональные значимости Пушкина, Гегеля и "Я" вступают в связи проективных подобий.

Метафизика Введенского в "Элегии" серьезнее не только той, что составляет содержание "Телеги Жизни", но и той, что эксплицирована автором "Феноменологии духа" и "Философии религии". Действительно, строки 40-42 "Элегии": "Мы все воспримем как паденье, / и день и тень и сновиденье / не избежит пучины" являются цитацией Молитвы ко Св. Причащению: "пусть и падеся ...". Мы, однако, узнаем в этом соответствии исходный глубинный мотив "Пророка", "Странника" и прочих произведений Пушкина высокого этико-поэтического потенциала.

В последнем произведении Введенского "Где Когда" (№ 32 в 6, т. 2, с. 70-72), как указывает комментатор, наличествует прямая реминисценция раннего стихотворения Пушкина "Простите, верные дубравы!" (1817 г). Но общая тональность оказавшегося предсмертным "Где Когда", в отличие от юношески-оптимистичного пушкинского стихотворения, выглядит совершенно однозначно трагичной. И тем не менее мы решаемся видеть главный момент и основной мотив этого произведения в структурно-семантических подбоях его как раз названным выше стихам Пушкина.

Действительно, персонаж ("он", "поэт") "Где Когда" "приотворил свои распухшие глаза, он глаза свои приоткрыл" после "мига своей смерти" — как персонаж "Странника" ("я") "оком стал глядеть болезненно-отверстым, / Как от бельма врачом избавленный слепец". "Смерть" поэта, который "попровавшись со всеми, аккуратно сложил оружие и, вынув из кармана висок, выстрелил себе в голову", есть то же состояние, что у странника, который "осужден на смерть и позван в суд загробный" и который спешит "скорей узреть — оставя те места, / Спасенья верный путь и тесные врата", как увидел поэт "немногочисленную землю". Шесть раз упомянутое в последних строках "Где Когда" имя Пушкина, в том числе в качестве двух самых последних предложений ("Ах, Пушкин. Пушкин"), фиксирует эту связь с "таинственным", по определению Гоголя, моментом "строгости лиризма" классика (13, с. 75). Отметим в конструкции заключения произведения двумя назывными фразами особую пошаговую редукцию всякого личностного момента, предварительно выпукло заданного междометным маркером эмоции, и в следующий же момент устраненного. Введенский демонстрирует нам миниатюру феноменологического метода, *epoché*, проясняющее истину всего поэтического творчества вообще в виде чистой "философии имени" столпа и утвердителя поэтической традиции.

Таким образом, несмотря на несомненные связи тональности “Элегии” и “Где. Когда” с обстоятельствами личной жизни Введенского и его близких, можно видеть в интерпретации этих произведений не исключительно субъективно-трагические, но и объективно-позитивные мотивы, которые существуют не просто в поэтическом, но именно в поэтико-культурном мире поэта, где “звезда бессмыслицы” горит в “конstellляции” (созвездии) с именем великого предшественника.

Вхождение Введенского через личный поэтико-культурный мир в дискурс и в связь с культурным миром традиции русской классической поэзии как раз, как это ни парадоксально, и свидетельствуется его автономом “авто-ритет бессмыслицы”. Путь к “дешифровке” глубинной семантики этого термина нужно, как представляется, искать с учетом знакомства, хотя бы и начального, Введенского с языком и культурными терминами классического Китая в бытность его студентом. Очень может быть, что “бессмыслица” является переводом китайского философского и социокультурного термина *wu wei*, переводящегося зачастую как “недеяние”, но скорее требующего понимания в духе “неангажированности” французских экзистенциалистов, а еще точнее — в духе кантовского запрета на объектное понимание личности.

Первая составляющая автономии, “авто-ритет” может быть понят исходя из той же китайской традиции как перевод натурфилософского термина *zi ran* — “самосущее”, “неискаженное”, “индивидуум”. Но побудительным мотивом такого “проведения через китайский” для Введенского мог быть именно известный социокультурный мотив пушкинского поэтического мира, определяющий связи и отношения поэта и общества. Еще более действенным фактором могла быть позиция самого Пушкина в социокультурной истории российского общества, четко обрисованная Г.Г. Шпетом во многих местах его известного “Очерка истории русской философии” (13, с. 11 — 345). Достаточно, вероятно, привести одно из этих мест: “... когда Пушкин в критический момент банкротства правительственной интеллигенции заго-

ворил о творческой аристократии, когда в нашу образованность впервые просочились идеи философии без назидательности, науки без расчета, искусства без “пользы народной”, и когда на спонтанное развитие русской народности были брошены первые лучи рефлексии, все это сверкнуло вспышкой молнии” (13, с. 46).

Звезды ОБЭРИУ светят нам тем же, блеснувшим некогда молнией, светом торжества истины и искусства.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Жолковский А.К. “Превосходительный покой”: об одном инвариантном мотиве Пушкина // Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. Работы по поэтике выразительности. — М., 1996. — С. 240-260.
 2. Vlastic-Frnc A. Harms i dadaizam. — Zagreb, 1997.
 3. “... Сборище друзей, оставленных судьбою”. А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников. “Чинари” в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. — М., 1998. — Т. 2: Д. Хармс, Н. Олейников.
 4. Flaker A. Ruska avangarda. — Zagreb, 1984. (цит. по № 2).
 5. Flaker A. Poetica osporovanja. — Zagreb, 1982. (цит. по № 2).
 6. Введенский А.И. Полн. собр. соч.: В 2 т. — М., 1993.
 7. Асеев Н. Сегодняшний день советской поэзии (отрывок) // Введенский А.И. Полн. собр. соч.: В 2 т. — М., 1993. — Т.2. — С. 155 — 156.
 8. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. — СПб, 1995.
 9. Бахтин М.М. Из предыстории романного слова // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 408-446.
 10. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. — М., 1956.
 11. Друскин Я.С. Материалы к поэтике Введенского // Введенский А.И. Полн. собр. соч.: В 2 т. — М., 1993. — Т. 2. — С. 164-174.
 12. Философия / Под ред. д.ф.н., проф. Кохановского В.П. — Ростов-н/Д, 1995.
- Шпет Г.Г. Очерк развития русской философии // Шпет Г.Г. Сочинения. — М., 1989. — С. 11-345.

Министерство образования Российской Федерации
Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена
Ставропольский государственный университет

Пушкинский текст

**Научно-методический
семинар «Textus»**

**Сборник статей
Выпуск 5**

**Под редакцией профессора
В.А. Шаповалова**

Санкт-Петербург — Ставрополь
1999