

ПРОБЛЕМА СМЕШНОГО

А. ГЕРАСИМОВА (УМКА)

ВОКРУГ

ОБЗР И У

И НЕ ТОЛЬКО

издательство и типография

ПРОБЕЛ2000

УДК 821.161.1.09
ББК 84(2=411.2)6
Г37

Герасимова А.Г.

Г37 Проблема смешного : Вокруг ОБЭРИУ и не только. – Москва : Пробел-2000, 2018. – 416 с. : ил.

ISBN 978-5-98604-693-8

Время подбивать бабашки, а может, просто случайная встреча с правильным человеком — и вот он, результат тридцати с лишним лет ни к чему не обязывающих отношений с «веселой наукой». Собирая все эти бумажки, пришлось, конечно, попытеть, зато теперь все удостоверятся, что Герасимова Анна Георгиевна действительно умная.

УДК 821.161.1.09
ББК 84(2=411.2)6

ISBN 978-5-98604-693-8

© Герасимова А., 2018
© «Пробел-2000», 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ПРОБЛЕМА СМЕШНОГО В ТВОРЧЕСТВЕ ОБЭРИУТОВ. Диссертация
на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Москва, 1988

<i>Предуведомление</i>	5
Введение	8
Глава I	
1. Предварительные замечания	12
2. ОБЭРИУ в контексте литературной традиции и современной литературной ситуации	15
3. Образование, самоназвание и основные программные положения Объединения реального искусства	18
4. Проблема случайности	25
5. Выводы	28
Глава II	
1. Николай Олейников: ирония как способ существования	28
2. Ранний Заболоцкий: искушение смехом	44
3. Детские вопросы Александра Введенского	69
4. Эстетический и этический эксперимент Даниила Хармса	118
Заключение	142
Библиография	147
Примечания	151

СТАТЬИ

1. ВОКРУГ ОБЭРИУ

Он так и остался ребенком	164
Труды и дни Константина Вагинова	171
Хармс и «Голем»	183
Леонид Липавский. Сны [предисловие к публикации]	202
Заболоцкий и Рабле	204
«Моя» «жизнь» «в» «искусстве»	209
Подымите мне веки, или трансформация визуального ряда у Н. Заболоцкого	219
Как сделан «Врун» Хармса	228
Даниил Хармс как сочинитель (Проблема чуда)	236
Об Александре Введенском	249
Бедный всадник, или Пушкин без головы. Реконструкция одного сна	265
Гость на коне [послесловие к изданию]	288
Штрихи к портрету Макара Свирепого	293

2. ПРО ДРУГОЕ

Центонная поэзия как феномен тоталитарного сознания	303
Отдыхающие приматы	310
<О Генрикасе Радаускасе>	314
<Томас Венцлова>	321
Ревнуня к Копернику. Томас Венцлова по-русски: проблемы перевода традиционного стиха и их разрешение	323
Директор свежего воздуха	339
Птица, рыба, зверь. Гинтарас Патацкас как мифопоэтический конструктор	348

3. МЕЛОЧИ И ПСЕВДОНИМЫ

Даниил Хармс как переводчик	364
Аннил Геркар. К вопросу о значении чисел у Хармса. Шесть как естественный предел	368
Чета Пузыревых. «Толкнув нечаяно Михаила...»	370
В. Комаров. Чудотворец был высокого роста	371
К. Цахес. Лермонтов и его парус	373
Д-р Д.Р. Янь. Социальный заказ, свобода творчества и ангажированность художника	377
О «Елизавете Бам» Даниила Хармса	378

БИБЛИОГРАФИЯ (до 1993 г.)	381
---------------------------------	-----

ИЗ ДНЕВНИКОВ	384
--------------------	-----

<i>Послесловие, или Русский мужик задним умом крепок</i>	410
--	-----

Предупреждение

Эта диссертация была написана в 1984—1986 гг., представлена к защите в 1986 и после неожиданно полученной рекомендации положена в стол до лучших времен: в тот момент защита казалась (да и была) неосуществимой, и вообще хотелось заниматься чем-то повеселее, а через три года все прошло как по маслу. Писала я ее в Литературном институте, где до этого закончила отделение перевода, а защищала на филфаке МГУ. Как я уже неоднократно рассказывала, идея писать диссертацию про обэриутов явилась в несерьезном разговоре с тогдашним моим мужем Егором Радовым. «Ну вот закончу я институт на все пятерки, и мне прямая дорога в аспирантуру, а о чем писать?» — «Напиши диссертацию про Введенского», — пошутил Егор.

Литинститут, при всей своей советскости, был довольно тихой заводью, в том смысле, что там можно было водиться любым чертям и, если не особо шуметь, никто их не трогал. Надо только было соблюдать кое-какие правила, с которыми знаком каждый, у кого были родители или учителя. Сначала я заявила тему как «Поэзия 20-х годов», потом конкретизировала, типа «Николай Заболоцкий и его литературное окружение», главы на рассмотрение приносила крайне дозированно (я их, правда, и писала не особо рьяно). Возможно, отчасти по этой причине в оригинале отнесены в приложение (после Заключения!) два основных раздела второй главы, про Введенского и Хармса, а может быть, и по требованиям объема: диссертация получилась вдвое толще положенной, 250 страниц. Люблю вспоминать, как какая-то кафедральная тетя сказала: «о, обэриуты... а у них уже есть литература?» (полагая, что это какая-то экзотическая народность), и как доцент Власенко, прижимая меня брюхом к стенке в институтском коридоре, весело пропыхтел: «обэриуточка наша!» Найти научного руководителя было сложно, никто не хотел браться за такой заведомо провальный сюжет, пока Константин Кедров (поэт и наш любимый преподаватель) не вспомнил, что да, есть у него один знакомый доктор филологии и при этом приличный человек. Это оказался Александр Чудаков. Выслушав меня по телефону, он сказал: «Вам скорее к моей жене». Так я познакомилась с великолепной Мариэттой Омаровной Чудаковой. Она сразу согласилась — и два года яростно спасала меня от бронтозавров соцреалистической литнауки, которые все мечтали избавиться от бывшей отличницы, подложившей им такую свинью.

Хочу особо отметить, что, публикуя этот текст сейчас, через 30 с лишним лет после написания, я не меняю в нем ни буквы (за исключением явных опечаток и деталей обэриутских цитат, не раз сверенных по оригиналам). Любопытный читатель может проверить по скану оригинальной машинописи, выложенному на сайте www.umka.ru. Смешной момент: оставляю авторское (мое, то есть) написание слова «имэдж», которое тогда еще не стало у нас расхожим термином «имидж»; я почерпнула его из зарубежных исследований и гордилась, что едва ли не первой стала употреблять его в (квази)научном тексте. Могу также похвастаться, что обошлась без ссылок на классиков марксизма, а это считалось неукоснительно обязательным. Признаюсь, в последний момент, уже ближе к защите,

весьма уважаемые лица потихоньку советовали все же упомянуть для проформы кого-нибудь из классиков, хотя бы в списке литературы, но я весело отказалась. Вместо них в теоретическом разделе меня поддерживали такие авторитеты, как Кьеркегор, Бергсон, Витгенштейн, Ортега-и-Гассет. Пижонство, конечно, но красиво. В конце концов, мне нужна была не степень, а сам процесс, приключение.

Эпиграфом, как, впрочем, и ко всей моей «научной» работе, можно взять бессмертные слова Александра Твардовского: «Вот стихи, а все понятно, Все на русском языке». Не обладая, как и большинство женщин, высокой способностью к абстрактному мышлению (но, в отличие от большинства из них, осознавая этот свой дефект), я никогда не пыталась прыгнуть выше головы в теоретическом рассуждении и всегда доверяла практике, — в общем-то, по заветам формалистов, которых научила меня любить Маризтта Чудакова. Кто-то из великих высказался в том смысле, что, дескать, если вы не можете объяснить свою науку малому ребенку, грош цена такой науке. Думается, то, что вы сейчас прочтете, малый ребенок мог бы не только прочитать, но при известной сноровке даже написать.

В тексте, наверное, слишком много цитат, особенно в разделе о Введенском, в ту пору практически неизвестном, — героический ардисовский двухтомник был чрезвычайной редкостью, к нам (с Егором Радовым) он пришел от Томаса Чепайтиса и до сих пор существует у меня в виде полустертой четвертой ксерокопии, переплетенной в книжку (был один умелец, где-то в районе ул. Герцена) на голубоватой бумаге; на некоторых страницах буквы обведены шариковой ручкой почти наугад, чтоб можно было читать, кое-что, как потом оказалось, не совсем верно распознано. Причина тут, видимо, в смутной надежде на популяризацию: авось да попадетсЯ кому эта диссертация, а там ценные тексты, которых не достать (на наше общее счастье, вскоре ситуация в корне изменилась). С этой же целью я стала распечатывать Олейникова, Хармса, Введенского, — самиздат и архивные материалы — на машинке, обильно ксерить и раздавать «народу», в пику более старшим спецам по теме, которые до поры тщательно скрывали от профанов свое богатство. Я была уверена, что именно этих текстов страшно не хватает всей тусовке, что без них никуда, и, как уже писала, была страшно рада, когда увидела фотографию с красиво разрисованного флэта на ул. Новаторов — я уже уехала и оставила там эти ксеры, а оставшиеся прикололись и написали на стене строчки Введенского: «чтобы было все понятно надо жить начать обратно».

«Ах, как же так, — стонут многие, как стонали во все времена, — самое лучшее время уходит на проклятую премудрость, а когда же веселиться?» Настоящее издание — прямое доказательство того, что смешивать два эти ремесла не только можно, но и нужно. Специально в этих целях прилагаю отрывки из своего пресловутого дневника, который (как и описанные в нем события) именно в те годы достигает особого накала («Двадцать четыре года!.. я есть только тогда, когда...») — и далее по тексту). В одной из этих хорошеньких, но сильно потертых синих литовских тетрадок есть запись о том, как я выскакиваю из дому навстречу очередным приключениям: «на мне — Никина (*подружки*) черная майка, в сумке — Введенский. Не могу же я предать Введенского ради клево́й жизни» (13 августа 1985).

И теперь, когда я привожу в порядок распознанный скан, перед моим, что называется, внутренним взором сами собой мелькают картинки: коньяк на скаме-

ечке за кинотеатром «Россия», ночные такси, «маленький двойной» в Сайгоне, усеянный хиппанами дачный участок под Загорском и так далее. Я не хвастаюсь, я сама себе завидую: это ж надо умудриться так протусоваться.

Наконец, еще одна дневниковая запись — от 5 марта 1985 года. (Надо сказать, что Егор в тот момент угодил в армию, и не куда-нибудь, а в Жмеринку).

«В Жмеринке мы с солдатами, как водится, пропили все деньги, и мне не хватило на билет. Тряхнув стариной, пыталась достучаться до людей, в частности до некоего старого еврея («Вы не могли бы мне помочь?.. несколько рублей... я вышлю...») и т. д.)

— Вы не знали как вы ехали? — сказал он строго и уполз.

Я пришла в гостиницу в слезливой ярости: „Все, порываю все связи с еврейским народом!“

Егор иронически процитировал Зингера: „Не дадут у евреев пропасть человеку“.

Через час меня вызывает администрация. Внизу в кресле сидит этот дед и протягивает мне пятерку. Правда, сопровождает ее, как водится, пространной нотацией.

— Вы учитель? (— Я аспирантка). — И какая тема вашей диссертации?

— Я пишу о таких поэтах 20-х годов, их всех потом репрессировали.

— Я вам скажу: не пишите эту диссертацию. Вы меня поняли? (И смотрит такими глазами!)

— Да, я понимаю. Но у меня такая влиятельная руководительница...

— Вот пусть она и пишет. Вы меня поняли? Держитесь подальше от политики. На чем коне едешь, ту и песню пой.

(Дальше был длинный, с повторениями, рассказ о том, что он прошел всю войну, и что фильм „Берег“ компрометирует советского солдата, потому что там солдат обнимает медсестру „извините за выражение, за ягодицы!“). Он хочет написать Долматовскому по поводу „Зеленой браны“, но, видимо, опасается, потому что куста боится. „Я же не знаю, зачем ему эти сведения“).

— Так ваша фамилия таки-Герасимова?

Ну что я могу ответить? „Таки-Герасимова“?

— Я вам скажу: вы не носите так волосы. А то вы ходите не как русская (подчеркнуто) советская девушка, а как какой-то Иисус Христос!

Его фамилия Нессельбойм. Жмеринка, райбольница, каб. 39.

Такие дела».

Конец цитаты.

А.Г., январь 2018

Нумерованные подстрочные примечания перенесены в конец текста. Минимальные необходимые исправления (вроде даты гибели Олейникова) даны прямо в тексте курсивом в скобках. Вторая глава восстановлена в нормальном виде: разделы 1, 2, 3, 4, и только потом Заключение. Оформление примечаний и ссылок здесь и далее не унифицируется и не модернизируется.

Ордена Дружбы народов Литературный институт имени А.М. Горького. На правах рукописи. Герасимова Анна Георгиевна. Проблема смешного в творчестве обэриутов. 10.01.02 — советская многонациональная литература. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Научный руководитель доктор филологических наук, профессор Чудакова М.О. Москва, 1988

Введение

1920-е—1930-е годы — период, отмеченный многообразием поисков новой формы и содержания во всех видах искусства нашей страны, в том числе и в литературе. Однако в истории литературы этого периода есть явления, описанные еще недостаточно. Между тем только полнота описания всего литературного контекста помогает увидеть более глубоко значение и тех явлений, которые представляются известными и описанными.

Одно из таких недостаточно описанных явлений — ОБЭРИУ.

ОБЭРИУ — Объединение Реального Искусства — одно из литературных объединений довоенного Ленинграда. Активная деятельность Объединения приходится на конец 20-х — начало 30-х годов. В силу внелитературных обстоятельств ОБЭРИУ было надолго предано незаслуженному забвению. За последние два десятилетия интерес к нему значительно возрос как в нашей стране, так и за рубежом. Однако, несмотря на работу исследователей, до сих пор бытует расхожий взгляд на членов ОБЭРИУ — обэриутов — как на «литературное окружение молодого Заболоцкого» — не более; как на чудаков-«юмористов», чье творчество не выходит за границы чистого эксперимента. Иные литературоведы, в особенности специализирующиеся на творчестве Н. Заболоцкого, продолжают утверждать, что он был намного «глубже, оригинальнее и серьезнее своего литературного окружения», что «обэриуты не оставили заметного следа в нашей поэзии», хотя некоторые из них и были «мастерами детского стиха», и что их «футуристические выпады с течением времени все чаще превращались (...) в самоцель, в забавный словесный иллюзион и литературную игру» (63: 173, 175). Подобное отношение к творчеству обэриутов — не редкость, но, по нашему убеждению — вопиющая несправедливость, вряд ли достойная исследователя. В таком случае мы недалеко ушли от 1930 г., когда догматическая критика утверждала, что «под словесным жонглерством и заумными творениями» обэриутов «скрывается явно враждебное (...) нашей советской революционной литературе течение» (78: 2).

Обэриуты действительно были «мастерами детского стиха», и не только стиха, но и рассказа, и очерка, работая в детских журналах «Еж» и «Чиж», выходявших под фактической редакцией С.Я. Маршака. Об этой стороне их деятельности писали чаще и доброжелательнее, чем об основной — «взрослой» [1]. Эта традиция установилась с самых первых (после длительного перерыва) упоминаний ОБЭРИУ в нашей печати: «Самым „обэриутским обэриутом“ работа для детей, разумно направленная, помогла многое пересмотреть и пойти вперед, и несомненно, что она способствовала и распаду „Обэриу“ как специфической группки» (48: 161).

Подобному взгляду на творчество обэриутов способствует еще и то, что многие их тексты еще ждут публикации в нашей стране. В силу бытовавшей до не-

давнего времени официальной подмены истинных литературных процессов прошлого и настоящего процессами воображаемыми, основными изданиями Хармса и Введенского по сей день остаются зарубежные (Александр Введенский. Полное собрание сочинений. Вступительная статья, подготовка текста и примечания Михаила Мейлаха, Анн Арбор, 1980—1984, тт. 1, 2; Даниил Хармс. Собрание произведений под редакцией Михаила Мейлаха и Владимира Эрля, Bremen, 1980—, издание продолжается).

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

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

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

Манифест ОБЭРИУ был опубликован в 1928 г., а через два года Объединение формально прекратило свое существование. Однако мы не замыкаемся на двух годах формального существования Объединения, а стремимся дать более полную картину творчества писателей, творческие взаимоотношения которых вписываются в более широкие временные рамки: с середины 20-х по начало 40-х годов.

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

Отдельно следует упомянуть Николая Макаровича Олейникова (1898—1942) (*на самом деле 1937 — А.Г. 2018*), поэта, близкого к обэриутам, но формально не принадлежавшего к ОБЭРИУ, а также гимназических товарищей Введенского Якова Семеновича Друскина (1902—1980) и Леонида Савельевича Липавского (псевд. Савельев, 1904—1941) — философов и теоретиков «чинарей», объединения, параллельного ОБЭРИУ (см.: В.Н. Сажин. «Чинари» — литературное объединение 1920—1930-х годов. — Четвертые Тыняновские чтения, Рига, 1988, с. 23—24.). Благодаря Я.С. Друскину сохранился рукописный архив Хармса и некоторая

часть произведений Введенского, переданные первым в 1978 г. Отделу рукописей и редких книг ГПБ им. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. В этом архиве хранятся также логико-философские сочинения Липавского и самого Друскина, «Теория чисел» Олейникова, еще некоторые документы и изобразительные материалы.

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

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

Пафос разрушения и созидания, характерный для искусства переходных эпох, ставит обэриутов в один ряд с авангардными течениями времени. Творческое сотрудничество связывало их с театром Терентьева [3], с живописью Малевича и Филонова [4], с экспериментальным кинематографом (в ОБЭРИУ существовала киносекция — К. Минц и А. Разумовский) [5]. Согласно с мнением большинства исследователей отметим, что обэриуты выступали в едином литературном процессе как продолжатели линии футуристов. В разное время и по-разному их «учителями» можно считать Хлебникова, Крученых, Терентьева. В самом начале своего содружества Хармс и Введенский были связаны с литературной группой А. Туфанова «Орден Заумников» [6], но эта связь не была прочной и вскоре распалась.

Говоря «о принадлежности обэриутов к футуристической культуре» (5: 293), необходимо иметь в виду, что освобождение слова было для них, в отличие от их предшественников, не содержанием эксперимента, а его априорным условием. Развивая линию футуристов, обэриуты явно отталкивались от нее, причем орудием отталкивания было то «обнажение приема» [7], которое, в известной мере пародируя достигнутое, открывает новые пути.

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

Наиболее ярко негативная программа ОБЭРИУ проявилась в творчестве Олейникова, который лишь формально не принадлежал к Объединению. Доведя до предела футуристическую критику символизма и сознательно игнорируя рамки «литературы», он превратил себя в «пародическую личность» (85: 306; 54: 7), родственную личности Козьмы Пруткова. Однако тотальность и эсхатологичность отрицания, скрытые под забавной, на первый взгляд, формой, заставляют нас обратиться к теории философской иронии, развивая на конкретном примере некоторые общие мысли об ироничности как одном из заметных качеств современной литературы.

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

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

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

Нужно вырвать вещь из ряда привычных ассоциаций. Нужно повернуть вещь, как полено в огне» (91: 11, 12).

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

Размышляя о концепции иронического у немецких романтиков, автор специального исследования по вопросам теории иронии пишет: «Если придерживаться точки зрения Ф. Шлегеля, то произвол художника, его фантазия, не связанная никакими законами, становится единственным, что определяет художественное произведение. На основе романтической концепции иронии и рождались произведения, за которыми можно было признать только значение эксперимента» (15: 52). Немало пищи для раздумий по этому поводу (взаимосвязь иронии и эксперимента) дает нам творчество Введенского и Хармса. В I главе мы излагаем некоторые соображения по поводу характерных смеховых аспектов поэтики бессмыслицы в связи с сакральной, эзотерической, магической древней традицией. Таким поворотом мыслей мы во многом обязаны работе Я.С. Друскина о Введенском «Звезда бессмыслицы») (хранится в том же архиве). В III разделе II главы, посвященном творчеству Введенского, эти аспекты проблемы рассмотрены на уровне подробного анализа текстов.

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

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

- 1) несоответствие малой исследованности творчества обэриутов его художественной значимости (причем основная часть текстов все еще ждет публикации);
- 2) выделение проблемы смешного как основной;
- 3) наличие в современном искусстве явлений, позволяющих говорить о сегодняшней актуальности эстетических, этических и «жизнетворческих» исканий обэриутов. Факт тем более примечательный, что механизм литературной преемственности в данном случае был, как уже говорилось, нарушен.

Диссертация состоит из двух глав. В первой вкратце прослеживается культурный генезис и история ОБЭРИУ, дается анализ основных программных положений обэриутов и некоторые общие выводы о природе смешного в их мироощущении.

Вторая глава состоит из двух разделов: 1. Николай Олейников: ирония как способ существования; 2. Ранний Заболоцкий: искушение смехом. В Приложение I вынесены еще два раздела: 3. Детские вопросы Александра Введенского и 4. Эстетический и этический эксперимент Даниила Хармса. В заключении сформулированы общие выводы работы и проведены некоторые параллели, подчеркивающие актуальность изучения ОБЭРИУ в контексте современной ситуации искусства.

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

Библиография использованных материалов — в Приложении II.

Текстологической основой диссертации, кроме опубликованных произведений, послужил упоминавшийся архив Я.С. Друскина (ОРИРК ГПБ им. Салтыкова-Щедрина, ф.1232).

ГЛАВА ПЕРВАЯ

1. Предварительные замечания

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

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

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

Б) Автор воспринимает, как неадекватный, такой объект, на который читатель

проецирует себя весьма интенсивно, вплоть до отождествления. Смех автора направлен на читателя — иронически заострен. Читатель вынужден либо смеяться «над собой», либо отказаться от самоотождествления с объектом литературы. В том и в другом случае ситуация становится неестественной, тем самым — более интересной.

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

«Самоирония — это предел иронии, но, возможно, и наиболее полное воплощение иронии. (...) Кто иронизирует над собой, тот превращает себя в актера» [9].

Самоирония — именно та форма комического (а вернее, уже не «комического», а «смешного»), т. к. «искусственные» связи начинают запутываться и рушиться в тех случаях, когда потеря «условной прочности существования», «основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени» (слова А. Введенского. Цит. по: 28: 17, 109) становится песочным фундаментом жизни, иными словами, самоирония — основное ощущение чуткого художника переходной эпохи.

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

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

«В эпоху разложения какого-нибудь жанра — он из центра перемещается в периферию, а на его место из мелочей литературы, из ее задворков и низин wpłyвает в центр новое явление», — писал Тынянов и приводил пример: литературный переворот карамзинистов, опиравшийся на «домашнюю» малую форму (85: 257—258, 265).

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

Однако содержание этого явления было противоположно содержанию переворота карамзинистов. Последние, канонизируя бытовые жанры, сознательно снижали

статус «предмета литературы», грандиозность которого, диктуемая законами классицизма, к тому времени исчерпала себя и подлежала пародированию. У обэриутов же, в то время как словесный пафос известной части современной им литературы был направлен прежде всего на отражение (точнее, воспевание) быта, «частные по сфере бытования (...) „жанры“ касались проблем неличного, сверхиндивидуального порядка. Поиски абсолюта, катастрофическое одиночество человека, страдания его, ход времени, смерть — стали навязчивыми темами ОБЭРИУ.

Поэты иронизировали над лирикой и тяготели к эпосу, и творчество каждого из них было главою, частью бесконечного повествования о разрушении „объективной видимости“. Этот эпос казался кое-кому наивным и несуразным, даже нелепым. Таким же представлялся в свое время лубок, поставленный рядом с придворной картиной (...), фэблио рядом с рыцарским романом. Обэриуты словно бы возвращались к истокам, к „долитературе“» (там же) [11].

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

Отсутствие установки на промежуточные звенья между рукописью и читателем (1), в высшей степени абстрактным — следствие обстоятельств «литературного быта». Отсутствие дистанции между художником и произведением — между произведением и перцепиентом (2) — следствие того единства жизни и искусства, вещи и слова, бытия и сознания, которое является практической основой «реального искусства». Связь между явлениями (1) и (2) очевидна и взаимна. Как бы ни изменялись задним числом «литературные обстоятельства», даже полное академическое издание сохранившегося наследия обэриутов не отменит присущую им специфическую интимность прямого вопрошания, экзистенциальное качество, которое обеспечивает нам свободный выбор между формулировками: «присущую им» и «присущую их творчеству». При этом как издательская, так и исследовательская деятельность на обэриутском материале — занятие в достаточной мере парадоксальное. «Искусство-жизнь» затягивает в свою сферу всякого, кто с ним соприкоснется; соблности необходимую для исследователя дистанцию в системе «искусства без дистанции», не отступаясь при этом от обязательной для исследователя искренности и не отступаясь в ползучую описательность — практически невозможно. Эта невозможность усугубляется самой постановкой проблемы: смешное, как известно, мимолетно, поэтому «при научном его анализе особенно очевидно, что мы анализируем лишь мертвый препарат» (68: 392).

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

2. ОБЭРИУ в контексте литературной традиции и современной литературной ситуации

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

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

Некоторое представление об этих сущностных чертах мы получим, пробуя включать ОБЭРИУ в определенные диахронические культурные ряды. Генезис его как «литературного явления» можно рассматривать на пересечении нескольких традиций. Взвнявшись проследить этот генезис в контексте мировой литературы, мы оказались бы в довольно широком диапазоне — от платоновского диалога до английского нонсенса. В рамках русской культуры это — фольклорные традиции балагана и лубка, одическая традиция XVIII века, традиции «пародической личности» (Мятлев, Козьма Прутков, капитан Лебядкин и пр.) и философской поэзии (Боратынский, Тютчев) XIX века, традиция Чехова как своего рода пародии на традиционную бессюжетность русской прозы (ср. 97: 79); наконец, непосредственная преемственность от футуристов, построенная, в силу этой своей непосредственности, на отталкивании: в плане прямого контакта с публикой (= уничтожение дистанции в прямом смысле слова), в плане поэтики (особенно вначале) и в плане содержания (первооткрывательский пафос).

В этом перечислении нет ничего нового — мы лишь свели воедино общие места из существующих работ, касающиеся литературных предшественников обэриутов. Кое-что в принятой литературной родословной ОБЭРИУ подлежит пересмотру, — так, нельзя называть обэриутов последователями или учениками уже упоминавшегося заумника А. Туфанова. Заумь Туфанова уводит от футуристической зауми в сторону, противоположную той, которую избрали, вслед за Хлебниковым, обэриуты, перенеся «в поэзии центр тяжести с вопросов о звучании на вопрос о смысле» (Тынянов о Хлебникове. 90: 25). Характерно также полное отсутствие в экспериментальной поэтике Туфанова понятия о смешном, несмотря на то, что понятие об эмоции вообще в этой системе не исключается. Отметим, однако, что все перечисленные традиции, — вкупе с подобающими аллюзиями к искусству XX века, от дада до концепта, — имеют одно общее качество. А именно: интенция текста — не изображение событий, а попытка онтологического анализа, не подражание реальности, а пересоздание ее. Связь между онтологическим анализом и «пересозданием» реальности объясняется понятием эксперимента: инспирируя процесс, экспериментатор анализирует его протекание. Говоря словами В. Кандинского, «Создание произведения есть мироздание» (37: 34).

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

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

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

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

Значение этого литературно-бытового сдвига, произведенного ранним футуризмом, огромно. (...) Уже тогда были заложены основы будущей „производственной“ теории искусства, которая потом, в упрощенном виде, стала главным пунктом программы „Лефа“ (...)» (94: 122) [13].

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

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

Леф — это не течение в искусстве, не художественное направление. Он выскакивает за границу искусства в непосредственную жизненную деятельность» (66: 15).

«Леф и действительность сохраняют изобретательскую свежесть отношений, как начинающие любовники. Если Леф еще не могильщик искусства, то он всегдашний могильщик эстетических традиций и канонов и, через это — подстрекатель прямого жизненного действия, революционер и бунтовщик» (66: 17).

Очевидно, что лефовская теория «искусства-жизни», вырастая на общем футуристическом корне с обэриутской практикой «реального искусства», по существу имеет очень мало общего как с ней, так и с Эйхенбаумовской идеей «человека, который бы строил свою жизнь». Та «жизнь», к которой стремится лефовское «искусство», отождествляется с «утилитарной жизненной практикой». В противоположность ей, артистический жест-«фольтик» (придуманное обэриутское словечко), на котором построено обэриутское поведение, заведомо чужд всякой утилитарности. Ниже мы покажем это на примерах, а пока сошлемся на характернейшее теоретическое «исследование» Хармса «Трактат более или менее по конспекту Эмерсона» — своеобразный учебник жизнотворчества. В этом трактате Хармс пишет, в частности, о «совершенных подарках» и «правильном окружении себя предметами». Как пример «совершенного подарка» приводится деревянная палочка, на одном конце которой находится шарик, а на другом кубик. Такой предмет можно держать в руках, а если его положить, «то совершенно безразлично куда». Вместо привычной обстановки, каждый элемент которой тянет за собой целую добавочную «систему-веточку» (на круглый столик нужно положить салфетку, на салфетку поставить вазу, в вазу налить воды, в воду поставить цветок; если нет цветка, то бессмысленной становится ваза и т. д.), предлагается сесть на пол и окружить себя «шарами и целлулоидными ящерицами»: в этом случае уничтожение «одного или двадцати семи предметов» не будет иметь ровно никакой разницы и не вызовет сожаления (тем самым уничтожается страсть к приобретательству). (Любопытно также авторское примечание в конце: «Чёл. Статья глупая. Хармс»).

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

Заметим, что «прямое жизненное действие» лефовской программы отнюдь не смешно с утилитарной точки зрения. Бессмысленное же действие, смешное своей нарочитой неадекватностью, противопоставляет себя системе утилитарных действий, обновляя восприятие жизни — на экзотерическом уровне и знаменуя некий скрытый смысл — на эзотерическом. Причем эта эзотерика может быть серьезной и пародийной одновременно: смешное и серьезное, так же как искусство и жизнь, не исключают друг друга, а являют единое целое. Вопрос о близости обэриутской практики в этом направлении таким явлениям современного искусства, как концепт и action, заслуживает отдельного рассмотрения, и здесь мы на нем останавливаться не будем, а перейдем наконец к изложению программных принципов ОБЭРИУ, как они формулировались самими обэриутами, иллюстрируя эти принципы примерами их художественной практики.

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

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

Еще в самом начале своей совместной деятельности Хармс и Введенский называли себя «единственными левыми поэтами Петрограда» (в письме к Б. Пастернаку — апрель 1926 г. См.: 53: 227). Среди ранних самоназваний Объединения были «Левый фланг», «Фланг левых», «Академия левых классиков». Первая декларация «Левого фланга», в состав которого входили Хармс, Введенский, Заболоцкий, Бахтерев и Левин, была зачитана со сцены после вечера В. Маяковского в Ленинградской капелле (январь 1927 г.). Тогда же Маяковский предложил будущим обэриутам трибуну журнала «Новый Лэф» для статьи о «Левом фланге». Статья была написана, но в журнале не появилась — по причинам, некоторое представление о которых, как нам кажется, дает предыдущий раздел данной главы.

«Левый фланг» был подчеркнута безликим названием — так сказать, «архетипным» названием литературной группировки того времени. О самом процессе поиска самоназвания дает представление один из хармсовских отрывков 1929 г., где персонажи «должны выдумать название»:

«...ЛАМПОВ: Предлагаю: „Краковяк“, или „Студень“, или „Мой совок“. Что? Не нравится? Ну тогда: „Вершина всего“, „Глицериновый отец“, „Мортира и свеча“.

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

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

Название «ОБЭРИУ» возникло осенью 1927 г., когда группа вошла в состав творческих секций Дома печати по предложению его директора Н.П. Баскакова. Первоначальная транскрипция выглядела иначе: «ОБЕРИО», потом по предложению Хармса «Е» заменили на «Э», а «О» на «У», так что игровой элемент, столь существенный для «внешнего» обэриутства, стал их «фирменной маркой», подобно фамилии хозяина на дверях квартиры. «У» было приделано «для забавы». Как

в детской дразнилке: «потому что потому, что кончается на „у“». С другой стороны, есть и более серьезный вариант объяснения, исходящий от Заболоцкого периода стихотворения «В широких шляпах, длинных пиджаках...» — когда он давно уже перестал быть обэриутом: «„у“ — это украшательство, которое мы себе позволяли». Он же объяснял добавочное «Е» (→ «Э»): «Объединение единственно реального искусства» (19: 298).

Новое название было интересно и своей двойной, скрытой «заумностью». С одной стороны, это аббревиатура, «заумная», как всякая аббревиатура, если не знать ее расшифровки (да еще и несколько пародийная в условиях аббревиатурной эпидемии 20-х годов). С другой стороны, изменив буквы, обэриуты запутали им одним известный шифр, словно повернули колесики с цифрами на замке в камере хранения.

Если не знать шифра, открыть замок можно только случайно. Под замком хранилось волшебное слово «реальное» (или, тем более — «единственно реальное»). О том, в каком смысле понималась обэриутами реальность искусства, можно судить по одному из писем Хармса 1933 г. Величина нижеследующей цитаты объясняется той важностью, которую мы придаем этому письму, считая его своего рода программным документом.

«Я думал о том, как прекрасно все первое! Как прекрасна первая реальность! Прекрасно солнце и трава и камень и вода и птица и жук и муха и человек. Но так же прекрасны и рюмка и ножик и ключ и гребешок. Но если я ослеп, оглох и потерял все чувства, то как я могу знать все это прекрасное? (...) Мир стал существовать, как только я впустил его в себя. Пусть он еще в беспорядке, но все же существует! Однако я стал приводить мир в порядок. И вот тут появилось искусство. Только тут понял я истинную разницу между солнцем и гребешком, но, в то же время, я узнал, что это одно и то же.

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

Мне мало того, чтобы сапог вышел удобным, прочным и красивым. Мне важно, чтобы в нем был тот же порядок, что и во всем мире; чтобы порядок мира не пострадал, не загрязнился от соприкосновения с кожей и гвоздями [14], чтобы, несмотря на форму сапога, он сохранил бы свою форму, остался бы тем же чем был, остался бы чистым.

Это та же самая чистота, которая пронизывает все искусства (...) это — чистота порядка.

Эта чистота одна и та же в солнце, траве, человеке и стихах. Истинное искусство стоит в ряду первой реальности, оно создает мир [15] и является его первым отражением. Оно обязательно реально» [16].

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

более, что основной автор его, Заболоцкий, не входил в «эзотерическое» объединение «чинарей». Здесь отметим, что круг «чинарей» не совсем совпадает с кругом обэриутов. Друскин пишет:

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

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

В конце 20-х годов (...) <Введенский> „посвятил“ и меня в Чинари.

К Чинарям принадлежал также поэт Николай Макарович Олейников [17]».

Дабы соблюсти обэриутское единство смешного и серьезного, приведем и другую — игровую версию объяснения слова «чинарь»:

«(...) за первым следовал тот, который вскидывал свое негладкое лицо, изображая гордость. Как знакомо поводит он ноздрями! Все-таки я вспомнил и этого: даже ту неповадную историю с награждениями, когда он по своему разумению назвал чинарем и, чтобы имелось перед кем величаться, наградил таким же чином знакомую дворничиху, потом товарища милиционера, и еще кое-кого. Получившие звание должны были уткнуть носы в разные углы, и гнусавить „чины“. Но так, понимаете ли, не было, каждый занимался своим привычным делом...» [18]

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

с автором данной работы эту версию решительно отрицал. Как бы то ни было, вот основные положения этого документа, автором которого, повторяем, принято считать Заболоцкого:

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

«Мы — поэты нового мироощущения и нового искусства. Мы — творцы не только нового поэтического языка, но и создатели нового ощущения жизни и ее предметов [20]. Наша воля к творчеству универсальна; она перехлестывает все виды искусства и врывается в жизнь, охватывая ее со всех сторон».

«Нет школы более враждебной нам чем заумь [21]. Люди реальные и конкретные до мозга костей, мы — первые враги тех, кто холостит слово и превращает его в бессильного и бессмысленного ублюдка. В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии — столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики. (...) Посмотрите на предмет голыми глазами и вы увидите его очищенным от ветхой литературной позолоты».

«Люди конкретного мира, предмета и слова, — в этом направлении мы видим свое общественное значение. Ощущать мир рабочим движением руки, очищать предмет от мусора стародавних истлевших культур, — разве это не реальная потребность нашего времени? Поэтому и объединение наше носит название ОБЭРИУ — Объединение Реального Искусства» (51: 11—12; 33: т. 1, 521—523).

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

«Предположим так: выходят два человека на сцену, они ничего не говорят, но рассказывают что-то друг другу — знаками. При этом они надувают свои торжествующие щеки. Зрители смеются. Будет это театр? Будет. Скажите [22] — балаган? Но и балаган — театр» (51: 12).

Обратим, однако, внимание на сильный отрицательный импульс в процитированном выше тексте. Дабы утвердить «новое отношение к предмету и слову», необходимо «очистить предмет» «от литературной и обиходной шелухи», «от ветхой литературной позолоты». Стремясь обострить это чувство очищения, обэриуты прибегали к парадоксальным антиметафорам. Так, на публичных выступлениях, которые заменяли им публикации и альманахи, на сцене рядом с Заболоцким воздвигалась сложная конструкция неизвестного назначения: Хармс и Бахтерев нашли ее на улице и окрестили «фарлушкой». Тот же смысл имеет известный обэриутский антилозунг «Искусство есть шкаф» (или «Искусство как шкаф», вар. — «шкап», в характерном написании Хармса). Элементарный эпизод

таж здесь не беспредметен, он подталкивает опять-таки к осознанию равенства искусства и жизни, слова и вещи. Реальный «материализованный» шкаф также присутствовал на выступлениях обэриутов. Оттуда появлялся Введенский, и, пока он читал, постепенно разворачивая длинный свиток, Хармс сидел на шкафу, скрестив ноги, попыхивал трубкой и загробным голосом повторял окончания строк, читаемых Введенским (см. в «Воспоминаниях о Заболоцком»). Бытовая конкретность обиходного предмета — шкафа находится на одном уровне с его магическим значением. Не случайно позже, когда с выступлениями было давно покончено, Введенский писал в стихотворении, которое, по свидетельству Друскина, сам приравнивал к философскому трактату (28: 21):

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

(«Ковер Гортензия», 1934)

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

Иероглиф можно понимать, как обращенную ко мне непрямую или косвенную речь нематериального, т. е. духовного, или сверхчувственного — через материальное или чувственное» (28: л. 5) [24].

В определенном смысле внешняя сторона ОБЭРИУ была своего рода иероглифом его внутренней, закрытой стороны, — причем из этого не следует, что она, эта внешняя сторона, была лишена самостоятельного значения. Эксцентричность внешней эстетики ОБЭРИУ, построенной на «балогизме» [25], вызвала настоящую ярость среди современников — сторонников более «серьезного» восприятия реальности, что и привело в конце концов к почти поголовному физическому уничтожению членов Объединения. Эта эксцентричность — причина неоправданного снисходительного тона, по сей день нередко сопровождающего разговор об ОБЭРИУ. То «юмористами» назовут, то доброжелательно резюмируют: «Если попытаться одной чертой обвести деятельность „обэриутов“ (...), окажется, что она почти нигде не выходит за пределы той атмосферы, которая напоминала серьезность старушки из рассказа Д. Хармса „Как старушка с луны свалилась“» [26] (35: 152—153).

Не станем отрицать, что внешний вид обэриутского «иероглифа» был намеренно рассчитан на неправильное или поверхностное восприятие. Вернее, в той

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

Хармс объявлял об имеющем состояться вечере обэриутов, стоя на карнизе Госиздата (ныне Дом книги в Ленинграде. См. 46: 242) и приплывал на выступление на плоту, сбитом из бутафорских бревен (см. 25: 104). Чтение стихов чередовалось с балетными и цирковыми номерами [27]. Однажды ведущий объявил: а теперь на углу Невского и Садовой прочтет свои стихи моряк Кропачев, — и он действительно их там читал, пока на сцене была пауза (в афише его фамилия была напечатана перевернутыми буквами). Бахтерев, закончив чтение, падал навзничь, и его уносили в темноте, вставив в пальцы зажженную свечку [28].

Характерно, что за давностью лет стало трудно отличить истинные происшествия от многочисленных апокрифов. (Кроме, разумеется, тех случаев, когда с целью посмертной компрометации обэриутам приписывалось дешевое хулиганство [29], так не вяжущееся с их излюбленным стилем пародийного панурговского глубокомыслия [30]. Это — также очевидное подтверждение обэриутской идеи равенства слова и вещи, т. е. реальности мыслимой и реальности данной, и практическое воплощение лозунга «Искусство есть шкаф».

«Обэриутское поведение» — в быту точно так же, как и на сцене (в основном это касается Хармса, подробнее см. в соотв. разделе), — строится на специфической эстетике бессмысленного. Это прямо связано с их художественной практикой, где «универсальная воля к творчеству» сообщала словесной реальности силу воздействия на реальность предметную. Как пишет Друскин о Введенском: «ведь он сам хотел, чтобы поэзия производила не только словесное чудо, но и реальное». Превращение слова в предмет «имеет для него также и сакральный, и эсхатологический смысл». «Но единичность знака означаемому, вообще в языке противоречива, то есть алогична; бессмыслица Введенского и есть попытка осуществить единичное соответствие знака означаемому, текста контексту». «Поэтому и бессмыслица Введенского, в отличие от абсурда Ионеско, не негативное понятие, а имеет положительное содержание, но оно не может быть адекватно сказано на языке, предполагающем подобосущное соответствие текста контексту, знака означаемому» (28: 91, 93) [31].

Здесь же отметим, что тип «иероглифического», активно-неадекватного поведения имеет за собой известную культурную (точнее, контркультурную) тра-

дицию. В частности, на русской почве это традиция юродства. Не случайно «юродство» — один из ярлыков, которые навешивали на обэриутов [32] адепты более опосредованных способов восприятия реальности. Чтобы сразу отмежеваться от привнесенного ими в это понятие оттенка одиозности, сошлемся на специальное исследование А.М. Панченко:

«Юродивый балансирует на грани между смешным и серьезным, олицетворяя собою трагический вариант смехового мира» (65: 72).

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

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

«Произведение искусства (...) имеет в виду эстетическое наслаждение, произведение же театральности — наслаждение от произвольного преобразования, быть может эстетического, а быть может и нет (...) Разумеется, в конце концов и преобразование, подобно многим другим способностям человека, становится искусством совсем другой природы, нежели живопись, музыка, поэзия, архитектура и прочие искусства» [33].

Из всего сказанного в этом разделе хотелось бы сделать следующий вывод: обэриуты, как позже — теоретики и практики хэппенинга, хотели вернуться к тому изначальному, не опосредованному еще различными «приемами» и вообще способами, виду человеческого творчества, когда «наслаждение от произвольного преобразования» еще не разделилось на «эстетическое» и «не-эстетическое». Вернее, когда понятие «эстетическое наслаждение» (в современном сознании связанное с определенной «суммой приемов») еще не заслонило этого трудноопределимого «неэстетического», не вытеснило его в забытые подсознательные сферы. Что такое это «неэстетическое» наслаждение? — «сакральное» ли, «магическое», «игровое», «исследовательское» — все эти слова в данном случае обозначают одно и то же: творчество, еще не отягощенное сбруей эстетических категорий, еще не ставшее собственно «искусством». Между творцом, творением и перцепиентом еще нет дистанции. Юродство также было напоминанием об этом изначальном состоянии сознания. Поэтому «зрелище юродства как бы обновляет „вечные истины“, оживляет страсть» (65: 85). Причем, что характерно, «преобразование» отменяет необходимость «изображения», лицедейства: «Юродивый никого не играет, он изображает сам себя» (65: 93).

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

Ироник, превращая свое существование в непрекращающийся театр-для-себя, сознательно «остраняет» окружающую реальность на глубоко личном уровне [34]. Это — первый самоотверженный шаг на пути к более непосредственному

восприятию реальности, ставшему одной из основных проблем современного искусства. «Ирония приходит на помощь художнику тогда, когда он совершенно произвольно творит и разрушает свой поэтический мир (...) Она возникает, когда соединяются чутье к искусству жизни и научный дух» [35].

Именно поэтому так важна роль иронии в современном искусстве. «Вместо осмеяния других личностей или вещей (...) новое искусство высмеивает само искусство. (...) Искусство никогда не обнаруживало свою магическую силу более ясно, чем в этой насмешке над собой. Благодаря этому самоубийственному жесту искусство продолжает оставаться искусством, его самоотрицание чудесным образом приносит ему самосохранение и триумф» (104, 44).

4. Проблема случайности

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

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

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

«Мир был еще субстанциален» (25: 59), оговорился Г. Гор, младший современник обэриутов (между прочим, входивший в список «перспективных» членов Объединения, см.: 19: 76), имея в виду свое юношеское мировосприятие до приезда в Ленинград 20-х годов (из провинции). Можно предположить, что по приезде туда мир «стал уже» акциденциален. Острое ощущение акциденциальности мира — одна из главных черт сознания эпохи относительности [36], эпохи этического, эстетического и религиозного релятивизма. Впрочем, еще Гегель писал:

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

Эстетика случайного во многом перенята обэриутами у их предшественников — футуристов, в основном это относится к Хлебникову. Сошлемся на из-