

Александр Кобринский

## «Чтобы было все понятно...»:

АЛЕКСАНДР ВВЕДЕНСКИЙ ОТ СОТВОРЕНИЯ  
ДО СМЕРТИ МИРА

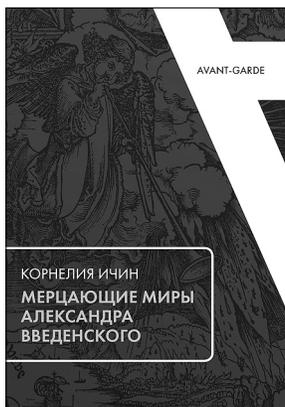
DOI: 10.53953/08696365\_2024\_186\_2\_337

### Ичин К. Мерцающие миры Александра Введенского.

СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2023. — 406 с. — 1000 экз. —  
(Avant-Garde; Вып. 25).

«Как это ни прискорбно, но Введенский до сих пор не занял в нашей культуре положенное ему место классика, крупнейшего поэта XX века, “такого же значения и масштаба, как Хлебников”, каким его видел уже прозорливый Кузмин»<sup>1</sup>, — эти слова Глеба Морева из его рецензии 2010 г. остаются актуальными и сегодня. Несмотря на то что каждый год творчеству Введенского посвящаются все новые работы, масштаб его творческой личности до сих пор должным образом не определен. Думается, что важным шагом в этом направлении станет монография сербского профессора Корнелии Ичин, составленная из пятнадцати ее статей.

Когда филологу приходится выстраивать в определенной последовательности статьи, написанные в разное время, на первый план выходит проблема исследовательского сюжета. Структурирование книги одновременно создает логику задач в их последовательности и развертывании, а также эксплицирует научную методологию.



Монография открывается главой «Космогонический ужас», и дело, конечно, не в том, что автор начинает с темы «сотворения мира» у Введенского. Треть этой главы посвящена экскурсу в исследования мировой космогонической мифологии, а затем автор переходит к анализу уже собственно универсальной поэтической космогонии Введенского с ее бинарными оппозициями, мифопоэтическими аллюзиями, реализуемыми в алогическом (абсурдистском) контексте. Этот метод уже был одним из основополагающих для комментариев к подготовленному М. Мейлахом и В. Эрлем первому научному изданию А. Введенского<sup>2</sup>, однако К. Ичин его всячески развивает, недвусмысленно указывая на важнейшую роль мифопоэтики уже

с начальной главы своей книги. Конечно, стоит сказать, что сам Введенский, избирая для автометаописания такие базовые категории, как Бог, время, смерть, насы-

- 1 Морев Г. И это «Всё» о нем // <https://os.colta.ru/literature/events/details/19123> (дата обращения: 09.01.2024).
- 2 См.: Введенский А. Полное собрание сочинений: В 2 т. / Вступ. ст., подгот. текста и примеч. М. Мейлаха. Ann Arbor: Ardis, 1980—1984. В России было переиздано с дополнениями и исправлениями: Введенский А. Полное собрание произведений: В 2 т. / Вступ. ст., примеч. М. Мейлаха; сост. и подгот. текста М. Мейлаха и В. Эрля. М.: Гилея, 1993.

щая свои произведения мифопоэтическими и космогоническими знаками (иероглифами в терминологии Я.С. Друскина): лес, животные, растения, река, море, камень, дерево, луна, земля, солнце и т.п., во многом подготовил почву для подобного исследовательского языка.

Эта методология, учитывающая уникальность материала, оказывается действенной и во многом универсальной. Так, в главе о диалоге и диалогическом действе в стихотворной драме «Факт, теория и Бог» философские концепции диалога дополняются проекцией на древнеегипетскую мифологию и анализом языковых девиаций (что само по себе требует от ученого тончайшего чувства языка), а в главе о «Куприянове и Наташе» («Бескрылый Эрос») ожидаемый разбор антропокосмических мотивов (и последующей трансформации космологических мотивов в эсхатологические) идет бок о бок с археопозитикой: К. Ичин последовательно вскрывает «эротизированную семантику» имен персонажей, чей виртуальный половой акт проецируется на мифологический акт совокупления с землей и завершается темой «любви камней» («любовь камней не состоялась»), возводимой автором к греческому мифу о Девкалионе и Пирре, поскольку брошенные ими камни становились соответственно мужчинами и женщинами.

К. Ичин широко пользуется этим языком на протяжении всей книги, однако им далеко не исчерпывается исследовательский арсенал: автор отлично чувствует, какой тип анализа оказывается наиболее релевантен материалу. Так, например, в главе «Действо о человеке абсурда: “Кругом возможно Бог”» широко представлен анализ мистериальной формы и ее явных следов в этой драматической поэме, а также элементов комизма и способов его порождения. А в главе «От зауми к алогизму» преобладает уже сочетание интертекстуального и историко-литературного подходов: исследование эволюции поэтики Введенского от периода ученичества у И. Терентьева и А. Туфанова (период зауми) до более поздней поэтики алогизма, влияния на Введенского позднефутуристического творчества группы «41°». Немало места в книге уделено и концепции телесности: преобразование тела в таких текстах, как «Потец» и «Где. Когда» и взаимопревращения одушевленного и неодушевленного связывается с попыткой «разрешения загадки смерти через разрыв с обыденным временем» (с. 332).

Одной из самых сильных глав в книге следует признать главу «Поэтический мир и теория относительности», которая посвящена влиянию теории относительности и современных для первой трети XX в. физических концепций на поэтику обэриутов и прежде всего Введенского. Глава во многом является результатом многолетних штудий К. Ичин, а также масштабной конференции «Русский авангард и наука», состоявшейся благодаря ее усилиям в декабре 2009 г.<sup>3</sup>, на которой ею и был сделан доклад о преломлении теории относительности в творчестве Введенского.

Интерес Введенского к этой проблематике зафиксирован в «Разговорах» Леонида Липавского. Введенский интересовался у Липавского, правда ли, что двое ученых доказали неверность закона причинности и получили за это Нобелевскую премию<sup>4</sup>. Без сомнения, речь шла о Нобелевской премии по физике за 1933 г., которую получили Э. Шредингер и П. Дирак с формулировкой «За открытие новых форм

3 По итогам конференции был выпущен сборник статей: Научные концепции XX века и русское авангардное искусство / Ред.-сост. К. Ичин. Белград: Филол. фак-т Белградского ун-та, 2011.

4 См.: «...Сборище друзей, оставленных судьбою»: А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. [Б.м., б.и.], 1997. Т. 1. С. 228.

квантовой теории»<sup>5</sup>. К. Ичин приводит большой материал, посвященный развитию физики и математики XIX — начала XX в. (достаточно сказать, что упоминаются работы Эйнштейна, Римана, Гаусса, Кристоффеля, Лобачевского, Инфельда, Минковского, Шварцшильда, Бора, Гейзенберга, Лоренца и др.), демонстрируя, как оказываются близки этим поискам ученых художественные принципы, развивавшиеся Введенским в его текстах (в центре ее внимания оказываются «Некоторое количество разговоров», «Факт, теория и Бог», «Кругом возможно Бог» и «Значение моря»). Введенский разрушает привычные причинно-следственные связи («Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал», — записывал он в «Серую тетрадь»), реализует взаимозаменяемость времени и пространства, проводит эксперимент с различными точками отсчета и системами координат. А обозначение времени каждым из участников диалога в «Кругом возможно Бог», по остроумному наблюдению исследовательницы, создает параллель физической концепции о роли наблюдателя, который меняет состояние квантовой системы. Действительно, история о том, как Введенский отказался от выбора между двумя вариантами в «Мне жалко, что я не зверь» («Я подумал, почему выбирают всегда один, и включил оба»), на художественном уровне очень напоминает принцип суперпозиции в квантовой механике, ставший объектом критики с помощью знаменитого образа кота Шредингера, который одновременно оказывается и живым и мертвым<sup>6</sup>.

К этой тематикой связано также остроумное использование понятия фрактальности как способа организации текста. «Введенский своими поэтическими диалогами, — пишет К. Ичин, — как будто продемонстрировал природу фрактала: сложность, динамичность и нестабильность; бесконечное изменение самого себя, самодвижение (самоорганизацию); возможность “входа” во фрактал с любой точки» (с. 201). Конечно, сам термин «фрактал» является здесь научной метафорой, но, на мой взгляд, крайне удачной, так как он объединяет все основные нелинейные характеристики большинства текстов Введенского, в которых фрагмент равнозначен и изоморфен целому, а классическая сюжетная (фабульная) последовательность не имеет особого значения.

Особенно актуально в нынешнем историческом контексте прочитывается название главы, посвященной «Четырем описаниям»: «Война со смыслом войны». Собственно, обэриуты как раз и начинали с антивоенной тематики; видимо, этой теме был посвящен утраченный фильм «Фильм № 1. Мясорубка», продемонстрированный на вечере «Три левых часа» 24 января 1928 г. в ленинградском Доме печати. К. Ичин показывает, как Введенский сталкивает «патриотический угар» с личным, единичным переживанием (с. 343), создавая тот уровень раздробленности мысли и языка, который в наибольшей степени соответствует раздробленности мира во время войны. Война (в том числе в предельной форме ее проявления в обществе, как это сформулировано у Гоббса: «Война всех против всех») сталкивает человека с границей его существования, причем это столкновение оказывается максимально масштабным (через несколько лет это же ощущение другим языком отразит О. Мандельштам в «Стихах о неизвестном солдате», упомянув «небо крупных оптовых смертей»).

- 
- 5 Следует отметить, что о присуждении ученым Нобелевской премии стало широко известно уже в октябре 1933 г., поэтому цитируемый К. Ичин разговор Введенского с Липавским, скорее всего, состоялся осенью того же года под влиянием новости, а не в 1934 г.
  - 6 Явление на лингвистическом уровне описывается как вариант редупликации, см. об этом: *Цвигун Т.В., Черняков А.Н.* Поэтические редупликации Александра Введенского // Слово.ру: балтийский акцент. 2021. Т. 12. № 4. С. 51—64.

Приближение к смерти превращает персонажей одновременно и в субъект наблюдения и в его объект, они оказываются одновременно и живыми и мертвыми. К. Ичин объясняет это влиянием теории относительности А. Эйнштейна, но скорее следовало бы снова говорить о квантовой теории и о принципе суперпозиции, позволяющей одновременно совмещать противоположные состояния. Как и последовательное нарушение причинно-следственных связей, этот прием дает Введенскому возможность создать язык, описывающий неопишемое, позволяющий мыслить о неммыслимом. Наконец, само название произведения — «Четыре описания» — заставляет задуматься о парадоксе смешения метаязыка и языка-объекта. Этот парадокс, видимо, наиболее ярко проявился в «Некотором количестве разговоров», где создаются несколько повествовательных уровней (последовательность событий, воспоминания о событиях, разговор о воспоминании событий и т.п.), причем эти уровни совершенно непринужденно и алогично переходят один в другой. Так, «Разговор о картах», как пишет К. Ичин, — это «разговор о невозможности начать событие и одновременно — о возможности начать разговор о готовности начать событие» (с. 226).

Следует кстати заметить, что проблеме события автор монографии посвящает отдельную главу, которая так и называется: «Что такое событие?». В полном соответствии с академическими требованиями (возможно, даже с избытком) в ней приводится целый ряд концепций события и событийности — как на философском, так и на литературоведческом уровне. К. Ичин ближе всего оказывается понимание события В. Подорогой, который указывает на уникальность этого явления, обретающего в своей воплощенности имя и отменяющего прежние наблюдения, так как событие никогда не может быть исчерпано предыдущим знанием. Этому определению близко и то, что писал о событии Я.С. Друскин: «...два мгновения, когда их соединяют». Умершие мгновения остаются в памяти, и связь между ними — время (с. 72).

Отдельно следует сказать о главе, посвященной детской поэзии А. Введенского («Поэт и художник: книги для детей»). В работах о Введенском (за редким исключением<sup>7</sup>) устоялась тенденция, согласно которой его детские произведения (в отличие от детских текстов Хармса) создавались практически исключительно для заработка и не несли на себе никаких черт поэтики, свойственных «взрослым» текстам. Так, А. Туфанов с некоторой завистью писал жене из ссылки: мол, «Введенский одну сказочку написал и живет»<sup>8</sup> (имея в виду, что живет за счет гонораров за переиздания).

К. Ичин проводит последовательный анализ детского творчества Введенского, обнаруживая в нем фонетические и синтаксические игровые модели, признаки сюрреализма и абсурдизма (вплоть до прямых параллелей с творчеством Э. Лира), а также мотивные переключки со «взрослыми» его произведениями. Эта работа весьма интересна, но настоящее филологическое открытие автору книги удастся сделать тогда, когда она предлагает рассматривать детскую книжку Введенского как результат сложного единства работы поэта и художника-иллюстратора. Рассматривая иллюстративные работы В. Таубера, В. Ермолаевой, Л. Юдина, К. Кузнецова, В. Стерлигова, Т. Глебовой, А. Порет, Е. Сафоновой, Е. Эвенбах, П. Миту-

7 Здесь можно назвать работу, на которую ссылается и сама К. Ичин: *Зубова Л.* Стихотворения Александра Введенского для детей // Поэт Александр Введенский: сборник материалов. М.: Гиля, 2006. С. 193—221.

8 Ссылаюсь на ссыльный литератора: переписка А.В. и М.В. Туфановых (1921—1942) / Сост., вступ. статья, подгот. текста и коммент. Т.М. Двнягиной и А.В. Крусанова. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 517.

рича и др., она приходит к справедливому выводу о неразрывности языкового и изобразительного рядов в детской книге, причем попытка их разъединить приводит к существенным смысловым потерям. При этом автор выявляет у иллюстраторов, которые были учениками П. Филонова, К. Малевича, К. Петрова-Водкина и других создателей целых направлений в живописи, попытки применить в детских иллюстрациях некоторые концептуальные для этих школ приемы и методы. «Стерлигов в своем рисунке, — пишет К. Ичин, — помещенном в квадратную рамку, показал, как может сочетаться кубистическая прямая, до предела развитая Малевичем, и пластичность, основанная на кубистической кривой» (с. 108). Не менее убедительными кажутся также и параллели с принципами аналитического искусства и с супрематизмом. При этом следует отметить, что автор монографии вовсе не замалчивает идеологический и агитационный аспект детских книг Введенского и не пытается изобразить все его детские публикации «кукишем в кармане».

Отметим и некоторые неточности в книге.

Николай Олейников был ответственным редактором «Ежа», но не заведующим редакцией (с. 85) — это разные должности. Рисунки к рассказу А. Введенского в стихах «Что кому?», опубликованному в № 1 журнала «Чиж» за 1933 г., делал не Б. Малаховский (с. 130), а А. Успенский, что легко проверить. «Период тюрьмы и ссылки» Введенского не 1932—1933 гг. (с. 256), а 1931—1932 гг.

Трудно согласиться с тем, что «отказ от буржуазной семьи Маркса и Энгельса и призывы Коллонтай к свободной любви» породили в Советской России «более полумиллиона беспризорников» (с. 290). Беспризорников было гораздо больше (до 7 миллионов<sup>9</sup>), но причиной этого явления были отнюдь не «призывы к свободной любви», которые никогда не находили существенной поддержки у большевистского руководства, а Первая мировая и Гражданская войны, голод, репрессии и др.

Безусловно, одной из интереснейших глав книги является разбор «Элегии», которую К. Ичин справедливо называет «одним из самых высоких образцов философской лирики» (с. 356). Указав на то, что лежащий на поверхности вопрос об отношении «Элегии» А. Введенского к «Элегии» И. Бахтерева в итоге сводится лишь к совпадению отдельных мотивов, не образуя общности даже на уровне метрики и рифмовки, исследовательница ставит задачу найти подлинные «чужие голоса» в одном из финальных текстов Введенского. По ее мнению, одним из главных таких «голосов» является историко-философская концепция П. Чаадаева, отраженная в его первом «Философическом письме» и продолженная его преемниками — «от Лермонтова до Владимира Соловьева и символистов» (с. 357). Доказательства выглядят достаточно убедительными, тем более что символический уровень «Элегии» действительно на порядок выше всех предыдущих текстов Введенского, не говоря уже о его раннем периоде, когда появление любого символического смысла рассматривалось как поэтический брак. И совершенно логичным кажется переход через подробный разбор интереса поэта к «Паркам» Д. Мережковского к пушкинским реминисценциям, которые пронизывают творчество Введенского, начиная с самых ранних произведений («Минин и Пожарский» и др.) вплоть до «Где. Когда». Текст «Элегии» действительно оказывается как бы «закольцован» пушкинскими мотивами: от «телеги жизни», к которой отсылает эпитафия, до контаминированных мотивов Медного всадника и «бедного Евгения» (с. 361)<sup>10</sup>. Однако при этом трудно со-

9 См.: Рожков А.Ю. Борьба с беспризорностью в первое советское десятилетие // Вопросы истории. 2000. № 11. С. 134.

10 Более подробно о пушкинских мотивах в «Элегии» см.: Успенский П.Ф., Файнберг В.В. Как устроена «Элегия» А.И. Введенского? // Toronto Slavic Quarterly. 2016. № 58. С. 1—76. (<http://sites.utoronto.ca/tsq/58/Uspenskiy58.pdf> (дата обращения: 09.01.2024)).

гласиться с тем, что Введенский ориентировался на последние слова умирающего Пушкина, которые тем более цитируются не по источникам (В. Даль, В. Жуковский и др.), а по полухудожественному произведению («роман-исследование») Ю. Дружникова (с. 363), который, как известно, был создателем совершенно фантастической теории о том, что дуэль была для Пушкина способом самоубийства.

Серьезным недостатком книги (хотя это, конечно, претензия не к автору, а к редакции серии) является отсутствие именного указателя, что существенно затрудняет работу с ней.

Несмотря на эти мелкие неточности, книга профессора Корнелии Ичин, благодаря которой филологический факультет Белградского университета превратился в известнейший центр изучения русской литературы, и особенно русского литературного авангарда, безусловно, является очень существенным вкладом во второй этап понимания языка и текстов Александра Введенского. Первым этапом, согласно поэту, должно было быть признание самого факта непонимания. Этот этап, видимо, можно уже считать завершенным.