

В поисках Слова: «странная» проза 20–30-х годов

© 1999, Московская Д.С.

Я странен, а не странен кто ж?

Тот, кто на всех глупцов похож...

А. Грибоедов, «Горе от ума».

– Отчего ты такой?

– Не знаю, – ответил цветок.

– А отчего ты на других непохожий?..

– Оттого, что мне трудно...

А. Платонов, «Неизвестный цветок».

В русской послереволюционной литературе особняком стоят произведения Константина Вагинова, Леонида Добычина, Сигизмунда Кржижановского, Даниила Хармса. В яркой пестроте 20-х, на фоне «авторитетных» 30-х их творчество обращает на себя внимание «лица не общим выраженьем». Странность послеобэриутского поставангардного наследия Хармса отчасти оправдана биографически. После ареста в 31-м году он едва зарабатывал на жизнь стихами для детей. Проза, к которой он обратился в это время, уже не имела и не могла иметь в виду массового читателя, граничила с дневниковыми записями и адресовалась ближайшим друзьям. Иначе обстояло дело с романами и рассказами Вагинова и Добычина. Они создавались в более свободные 20-е и ранние 30-е годы, были опубликованы и замечены пусть узким кругом «потребителей литературы». Изысканность и уединенность – таков был «общий глас». Вагинов и Добычин, как, впрочем, и не публиковавшийся при жизни Кржижановский, были «умнее», по крайней мере образованнее и утонченнее нового послереволюционного читателя и не скрывали этого. Их мыслимый адресат – человек их образовательного ценза, их мировоззрения, человек их «круга», безусловно тесного, почти салонного. Едва ли они, подобно «Маяковскому» из платоновского иронического «МОПЛа»¹, стали бы жаловаться на своего читателя: «Но зачем я так хорошо писал всю жизнь? Зачем я трудился для таких иностранцев?» Их читатель потреблял духовную пищу из им же востребованного меню. Но ни камерный эстетизм Вагинова, ни анатоль-франсовская ирония Добычина, ни дневниковость Хармса, ни философичность Кржижановского, ни, наконец, присущая всем этим писателям ориентация на «избранного» читателя недостаточны сами по себе, чтобы объяснить образуемую их прозой стиливую общность. Существо острого стиливого своеобразия коренится в одинаковом для названных писателей отношении к слову, в закономерном единстве их «философии имени» (понятие С. Булгакова).

Словоцентризм «странных» прозаиков был наследием Серебряного века. Именно модернизм впервые указал на слово как на минимальную полноценную единицу художественного образа. Именно он с непривычной для классической русской литературы механистичностью завел разговор, как о неких

самодовлеющих величинах словообраза, о материальном, то есть звуковом или графическом, его основании, о чувственно воспринимаемой форме, в которой осуществлен «материал», и, наконец, о «концептуализации» обозначаемого, то есть наделинии его произвольным смыслом. Таким путем Серебряный век культурно засвидетельствовал необычную для реалистической эстетики формализацию материально-духовных составляющих художественного образа, в литературе совершившуюся на «клеточном» уровне – на уровне слова. Скрытый рационализм модернизма проявился в том, что научные изыскания или мечтания он бесстрашно превращал в практическое руководство к творчеству, шел не от сердца и жизни, а от ума. Первотолчок к сознательному использованию художественных возможностей слова дал А. Потебня: «Слово только потому есть орган мысли и неперемненное условие всего позднейшего развития понимания мира и себя, что первоначально есть символ, идеал и имеет все свойства художественного произведений»². Потебня обнаружил внутреннюю форму у слова. Ею оказалось глубинное представление, сопрягающее звуковые сочетания с единицей смысла и делающее эту связь обязательной, отнюдь не случайной. Слово, сохранившее живую связь с первосмыслом, то есть обладающее живой внутренней формой, поэтично и, значит, образно само по себе, и может стать источником мифотворения или художественного произведения. Слово, утратившее поэтическую глубину первоначального представления, превращается в условное обозначение на потребу. Таким образом, Потебня произвел водораздел и оправдал противостояние языка обыденного и поэтического. Это открытие и стало подлинным знаменем русской литературы Серебряного века в его символистском и авангардном изводе.

Научные изыскания Потебни нашли неожиданное «мистическое» оправдание в поразившем творческую интеллигенцию движении имяславия. Если Потебня лишь осторожно напомнил современникам, что слово с полнотой первосмысла восходит к божественному началу и что есть мифы, обожествляющие само слово³, то афонские монахи, так называемые имябожцы, утверждали, что в Имени Божием присутствует Сам Бог – всем Своим существом и всеми Своими бесконечными свойствами, то есть Имя Божие есть Сам Бог. Синодальное определение отвергло это учение как еретическое, но след от догматического спора был глубоким: точка зрения имяславцев таила в себе соблазнительную возможность магического отношения к языку – веры в слово как в самую вещь, как сказал бы Потебня. Младосимволисты и футуристы в лице Хлебникова не отвергли этот соблазн и уверовали в столь наглядное подтверждение действенной силы словесного символизма, способной превратить автора в жреца, теурга, шамана, в зависимости от того, что более соответствовало его творческой воле.

Теоретики авангарда, в первую очередь В. Шкловский, в отличие от своих более романтических современников и предшественников, тяготели к здравому позитивизму, оправданному научными трудами Ф. де Соссюра. Потебнянскому утверждению, что обиходный язык лишен живой образной перспективы, не противоречил вывод Соссюра: язык есть продукт общественного договора, установившего более или менее удачное соотношение знака, значения и обозначаемого, соотношение произвольное, но освященное данным социумом. Закономерный вывод, сделанный В. Шкловским из этого наблюдения, состоит в том, что «мы не имеем права предполагать для практического языка какой-нибудь внутренней связи между звуками слов и их значениями»⁴. Связь эта определяется ассоциацией по смежности и является связью фактической, не данной от природы. С точки зрения ОПОЯЗа, язык бытовой был лишь сферой социального принуждения, кладбищем стертых знаков. Поэтический язык был призван искусственно воскресить слово, обновив затасканную форму и тем самым вернув ему если не полноту реальности, то полноту *авторского чувства* реальности. Пути воскрешения слова, приведшие к известной формуле «искусство есть прием», стали предметом специального изучения ОПОЯЗа.

Неудивительно, что фактура как естественная форма существования материала – излюбленная тема модернистской рефлексии от П. Флоренского до А. Крученых. «Фактура – это расположение частей слова, т. е. звуков, букв, слогов; фактура, таким образом, это делание слова»⁵. «Делая», художник должен быть внимателен к материалу своего творчества, как бы «прислониться к нему»⁶. Эта способность была

найдена в первобытном искусстве вырезывания из дерева или кости фигурок богов. В выверенных движениях резчика была усмотрена разумная несвобода творца, вслушивающегося в природу материального мира и развивающего ее логику в делании вещи. А она, то есть логика, в свою очередь определялась качеством исходной фактуры – цветом, плотностью, формой. Эту первобытную слиянность творческой воли и приводы имел в виду Н. Кульбин, когда утверждал, что искусство безошибочно в камнях, в творчестве дикарей и детей. Появление теории фактуры в искусстве модернизма симптоматично. Оно свидетельствует о некой «болезни», которой страдала концепция художественного образа Серебряного века. Имя болезни – «метонимическое расстройство». Именно метонимическое расстройство, то есть ассоциативность по смежности, а не органическому сходству-одноприродности, фактически утверждали теоретики формализма, когда заявили об отсутствии какой-нибудь внутренней связи между звуками слов и их значениями. Теория фактуры или прислонения к материалу не только делала рукотворную форму единственно возможным и естественным способом существования материала, но она обосновывала факт существования человека-творца, создающего «жизневещь» самостоятельно, не прибегая к символистской «мистике» и, что типологически важно как отличие авангарда от символизма, не нуждаясь в ней. Искусство авангарда сводилось к техническому моменту и косвенно символизировало творческую полноценность человека.

Прислонение к материалу – распространенный прием «оживления» в прикладном искусстве футуризма. В литературе на него работало сознательное или случайное остранение: опечатки, речевые ошибки и прочие сдвиги формы. Искусство авангардистов не отвергало смысл, оно им не интересовалось. Все, чего оно достигло, это – обновление *формы выразительности* слова, а не искомое его «воскрешение» в духовно-материальной полноте. В этом лежат истоки присущего футуризму скандала, театрализации жизни, появляющейся всегда там, где есть авангардисты. Вся эстетика «Трех левых часов», организованных в 1927 году обэриутами, лежит в мощном поле притяжения эстетики авангарда, основополагающим моментом которой было искусство как «не-быт»⁷. Что бы «серьезное» ни искали мы в обэриутских «левых часах», не следует упустить главного: зрители призывались просто заметить явление, что они неизбежно делали, когда вовлекались в игру. Но совершалась эта игра в исторических условиях, властно потребовавших от художника ответственности в своих словах и поступках, когда произведению приписывались социальная значимость и действенность. Выкрутасы обэриутов справедливо, с этой точки зрения, рассматривались как «невеселое циркачество», как «эпатаж», которым никого уже не «эпатнeshь»⁸. За обычной для того времени грубостью критического отзыва можно увидеть не только идеологический «заказ», но и нечто большее. Новый массовый, демократичный и дисциплинированный зритель отторгал (или должен был, по мнению критика, отторгнуть) узаконенную некогда теорией ОПОЯЗа и недавней практикой футуризма произвольную «материальную композицию», представляющую собой герметическую, лишенную дара общительности «вещь». Именная природа словесного знака, утверждавшаяся символизмом, и метонимическая произвольность называния, утверждавшаяся футуризмом, представляли собой два полюса лингвистического решения, в сущности, экзистенциального вопроса о пределах творческих возможностей человека и о том, кем эта граница установлена.

Эстетическая мысль Серебряного века, балансирующая между крайностями «имяславия» и «человекобожия», казалось, избежала их, когда выработала в полемике с символизмом и футуризмом акмеистскую концепцию слова. В противовес футуризму, не справившемуся с сознательным смыслом как материалом творчества, и символизму, уподобившему творчество «чучельному мастерству», когда первичный смысл образа становится неинтересен и образы «выпотрошены» и «набиты чужим содержанием»⁹, Осип Мандельштам утверждал акмеизм – сознательный смысл слова, Логос. Мандельштам любит эллинизм русского слова¹⁰, хранящего память истории, воплощенной в человеческой судьбе и памяти. «Разумная дышащая плоть» в ее исторических воплощениях, обретшая язык в человеческом слове история, – таково видовое, всегда очень конкретное, очень личное значение слова, которое в свою очередь формализовал акмеизм.

«...И предо мною слово точно коридор...» – читал свои стихи ученик Гумилева Вагинов на обзорном вечере в 1928 году. Они философски заостряли проблему акмеистского именования мира: «коридор» слова, каталог исторических смыслов – приближают ли они блуждающего художника к первосмыслу, к Истине? Существует ли она вообще? Герои его романов – собиратели «мелочей изменяющегося быта», собиратели слов. «Но затем перед Торопуло возник музей, где будут покоиться конфетные, апельсиновые бумажки, меню... тексты вывесок, действительно, вывески бывают разные... – Попутнические вывески «Самтруд». – Новобуржуазные – «Сад Фантазия», «Аркадия», «Родник». – Приспособленческие: «Красная синька», «Красный одеяльщик». Коллекционирование именований быта имеет для героев Вагинова смысл обретения бессмертия. Вечность своей дочери Ермилов мыслит в уцелевших куклах, газетных статьях, письмах и прочих знаках ее кратковременного присутствия в мире. Умиравший от чахотки Евгений посещает во время прогулок отдаленную беседку, чтобы послушать голоса, может быть, уже ушедших людей, запечатленные в слове: *«Будет осень, ты придешь и вспомнишь то милое время, когда мы были с тобой так счастливы. 14.05.27»*. Для «поэта трагической забавы» слово всегда было знаком смертности и экзистенциального одиночества человека. Вслед за Мандельштамом (который высоко ценил Вагинова, называл его поэтом с большой буквы) он мог бы повторить: «На стекла вечности уже легло/Мое дыхание, мое тепло./Запечатлеется на нем узор./Неузнаваемый с недавних пор./Пускай мгновения стекает муть -/ Узора милого не зачеркнуть». Такова была перспектива акмеистского толкования слова, не снимающая трагедии именования, остро сформулированной в культуре Серебряного века.

Ее переживал Лев Шестов. Этот пронзительный мыслитель заглянул за грань победоносно шагавшей новой культуры, подвел ее итоги, когда она переживала свой расцвет. Он заранее усомнился в том, что человечески разумное слово и поступок имеют какое-либо отношение к истине и могут нечто значить в онтологическом – бытийственном смысле, предупредил своих современников о тщете всех форм рационализма, о грозящих неизбежных потерях. «Апофеоз беспочвенности (опыт адогматического мышления)» Шестова шокировал читателей: «В нашей философской литературе Шестов занимает своеобразное амплуа: философа, отрицающего философию... В сущности, все прославленные философы за последние сто лет только и делали, что отрицали примат разума... Но, борясь с рационализмом во имя какого-то другого начала, каждый из этих философов создавал на месте прежней метафизики свою собственную систему. Шестов ничего не создает!.. он пользуется разумом, чтобы побороть разум! Разум разум пограл! Вы назовете такую деятельность внутренне противоречивой? – Шестов ответит вам, что это и есть беспочвенность, и с улыбкой пройдет мимо...» ¹¹

Действительно, Шестов опровергал рассудочность культуры: «Философы ужасно любят называть свои суждения «истинами», ибо в таком чине они становятся общеобязательными, но каждый философ сам выдумывает свои истины» ¹². Тогда же, когда все устоявшиеся законы и суждения были им опровергнуты, Шестов воздвиг свое собственное суждение о свободе поступка – поступка непостижимого Живого Бога. «Безнадежность – торжественнейший и величайший момент в нашей жизни... До сих пор мы имели дело с людьми и человеческими законами – теперь с вечностью и отсутствием всяких законов. Как можно не знать этого!» ¹³

Шестовские воззрения, получившие именование экзистенциальных, стали формулой сознания «беспочвенных» – то есть той части русской творческой интеллигенции, которая не нашла себе места в послереволюционной эпохе, не ассоциировала себя ни с временем перемен, ни с людьми, эти перемены несущими и воплощающими. Одиночество, пережитые страдания, чувство собственной ненужности обернулись богоискательством – экзистенциальным вопрошанием. Однако все это произошло не в 1904 году, когда Шестов работал над своими афоризмами, а позже, когда сознание это вызрело и художественно оформилось, – в конце 20-х, в 30-х годах. Тогда достигло своего расцвета творчество К. Вагинова, Д. Хармса, Л. Добычина, С. Кржижановского.

Эти писатели – современники столетия, укорененные в российском быте средней интеллигенции, – вступили в пореволюционную Россию молодыми людьми, не отягощенными ни традиционной религиозностью, характерной для народной среды, ни столь же традиционным чувством личной

ответственности перед народом за совершающееся в стране, свойственной русской интеллектуальной (дворянской и разночинной) элите. События революции являлись им в образах переименованного быта, в сломе накатанных путей патриархального существования – прежде всего проявившегося в выкорчевывании религиозных корней традиционного жизненного уклада и построении атеистического государства. И хотя религия не занимала существенного места в их жизни, отказ от нее и попрание святынь были интересны как откровенный вызов, как искушение. На самом деле в России разворачивалась подлинная трагедия, летописцами которой стали эти «странные» писатели.

Запрет на крещение младенцев санкционировал произвол в выборе имени ребенка и предавал забвению символическую природу именования, предназначавшего новорожденному путь подражания тезоименитому святому. Появились дети со странными именами, более похожими на прозвища или аббревиатуры. В рассказе Добычина «Ерыган» (1924) читатель знакомится со странной семьей товарища *Генералова*, его женой *Фаней* Яковлевной и их маленькой дочерью *Красной Пресней*. В повести Булгакова «Собачье сердце» бывший пес Шарик сам выбирает себе имя по новому советскому календарю и называет себя *Полиграфом Полиграфычем*. «В день Космы и Дамиана (- теперь Индустриала и Карла -) он был именинник, потому что был Демьян», – читаем мы, как горькую насмешку, первые строки «Из Генерального сочинения» (1927) Платонова. В духе времени в «странной» прозе отдается предпочтение фамилиям, причем характерные для них словообразовательные суффиксы принадлежности возводят их владельцев в род-разряд *синицыных, сорокиных, селезневых, козловых, куроедовых, курицыных* и проч. у Добычина; *комаровых, петраковых, машкиных, кошкиных* и проч. у Хармса. Среди фамилий персонажей экзотически смотрятся вовсе необъяснимые, словно бы лишенные этимологии *Вунши* и *Кунсты*, *Гланы* и *Чау-Динши* у Добычина, *Петерсоны* и *Фы* – у Хармса, *Фелинфлеины*, *Асфоделиевы*, *Тептелкины* – у Вагинова.

Новый гражданский календарь санкционировал новые всенародные праздники. «Религиозная» Козлова сознательно манкирует благодарственным молебном о «богохранимой стране нашей, властях и воинстве ея» в день 7 ноября и демонстративно стирает кофту и полдюжины платков на 1 мая – «пусть выкусят» («Козлова», 1923).

После известного постановления вскрытию подверглись святые мощи. Чудес, ожидаемых народом, как следовало из газет, не было. «Я был на открытии мощей Серафима Саровского. Мне в дороге пришлось беседовать с одним купчиком; он тоже сомневался», – рассказывает о событиях двадцатисемилетней давности (повторившихся, но уже кощунственно в декабре 1920 года) священник, герой «Бамбочады» (1930), и бросает эту тему, не развивая. Видимо, убедить купчика, апеллируя к чудесам, он не мог: чудес не было – мощи были простым мертвым телом. «Потом нам пришлось «поклониться мощам»... С учеником Тарашкевичем я отыскал возле станции кран, и мы долго... мыли губы. Они от мощей, нам казалось, распухли, и с них не смывался какой-то отвратительный вкус», – повествует в духе времени рассказчик добычинского «Города Эн» (1935).

Нововведение, коснувшееся тонких тканей русского языка – орфографии и синтаксиса, отторгло послереволюционное поколение от исторической памяти, хранимой родным языком. Некогда «святой язык», облагодатствованный «в своем маденчестве таинственным крещением в животворящих струях языка церковно-славянского», был кощунственно осквернен «богомерзким бесивом – неимоверными, бессмысленными, безликими словообразованиями». Некогда богатого, его уже давно хотят «обеднить, свести к насущному, полезному, механически-целесообразному» ¹⁴. Рожденный революцией новояз, как следует из статьи Вс. Иванова, более не мог быть языком религии, понимаемой как «связь». Язык терял свою именную основу, с одной стороны, с другой – он лишался культурно-исторической и человеческой окрыленности, той, которую Мандельштам назвал «эллинизмом». Эту потерю как бытийственную утрату переживает «душевный бедняк» Платонова: «Демьян Фомич был чтец и жил по прочтенному в умной книге правилу: «кто начал жить и сказал, не разумея, «а», тот пусть со зиждет свою жизнь так и далее до фиты и ижицы». И Демьян Фомич стерпивал время и вымалчивал дни, подвигаясь к ижице... Тем временем ижица была истреблена большевиками, и Демьян Фомич не мог добиться у знающих людей, какая буква ее заменила. Последняя буква должна быть такой, какая не

пишется и не читается: это глагол – мудрое слово, знак конца разума и угасания чувства сердцебиения» («Демьян Фомич – мастер кожаного ходового устройства», 1927). Для тех, кто сохранил веру в Сказавшего «Я есмь Альфа и Омега... Первый и Последний», никакая предложенная большевиками «последняя» буква алфавита не могла заменить Истины. Между тем в масштабах СССР торжествующей реальностью становилась соссюрговская договорная, условная природа слова, отвергающая перспективы словесного нигилизма, плодами которого по-разному воспользовались «странные» писатели и который столь непредсказуемо своеобразно повлиял на их стиль.

Слово, с которым они имели дело, оказалось в некотором роде беспринципным, пустым внутри, готовым на услуги. Такое слово есть подлинный нелюбимый, но неизбежный, как судьба, герой произведений Л. Добычина: «В окрестностях уже никого не было. Один отсек окрестностей, Товарищ Липец, инженер-электротехник еще сидел», – нагромождает чудовищные аббревиатуры и условные знаки совершающихся событий Добычин («Сад», 1931). Носители непроясненных кличек заняты понятными только им делами, каким-то образом связанными с их должностями, указанными аббревиатурами. Культ-отдельша «прилетает» и «требует», конартдив и ассенообоз «по очереди скачут», бородатые сезонники «несутся»... Вне связи с их бурной деятельностью, но столь же неосмысленно и странно из больницы прибывает гроб с уборщицей окрестностей, которую куда-то – куда? – собираются «проводить», единственной, имеющей в рассказе не прозвище, но имя – Таисия. О ней сообщается немного – что ее засыпают. Важно, что о ней сразу забывают и в течение дня один лишь раз вспоминают, что она – умерла. Так в неизвестность уходит неизвестно зачем живший человек – уборщица окрестностей, имя и самая смерть которой свидетельствуют о существовании личного бытия.

Знаменем того времени была церковная смута, грозившая изнутри взорвать церковные устои. «Революционные священники не постеснялись одни... сесть за стол в митрополичьей гостиной и открыть действие своего революционного епархиального управления. Революционная стихия победила в Петрограде и на церковном фронте» – такого рода отчеты обновленцев охотно тиражировала периодика 20-х годов. Даже неверующие современники событий полагали, что единственным еще сохраняющимся образом России уходящей, с ее традиционными ценностями и основаниями государственности, была Церковь. Но вот и она уходила в небытие, разрушая последнюю «черту былой оседлости бытия» (выражение Н. Бердяева) и подготавливая для него новые границы.

«Недавно же произошло еще более замечательное событие, – записывает в дневнике за 1923 год М. Булгаков, – Патриарх Тихон вдруг написал заявление, в котором отрекается от своего заблуждения по отношению к советской власти, объявляет, что... советской власти он друг, белогвардейцев осуждает, но живую церковь также осуждает... Невероятная склока теперь в Церкви. Живая Церковь беснуется...» [15](#)

Для средней русской интеллигенции, в основной своей массе давно атеистической, раскол Церкви был предметом светского любопытства, не затрагивавшим глубинных духовных устоев. «Марье Петровне, утратившей религиозное чувство, казалось, что она участвует в карнавальной шествии. Не будучи уже христианкой, она любила церковь за обряды, как архаический театр и условное представление. По тем же соображениям она предпочитала церковь Тихона Живой церкви» – читаем на страницах «Козлиной песни» (1927) К. Вагинова.

Неожиданно на этом бурном фоне прозвучала статья М. Бахтина «Искусство и ответственность». Она призвала к нравственной ответственности искусства в условиях, когда, в сущности, отвечать было не перед кем. Когда самый облик мира, его приметные, привычные формы карнавально менялись, когда существовали все основания отнести к совершающемуся как к игре, очередной смене личин, тогда Бахтин просил художника быть «серьезным»: «Три области человеческой культуры – наука, искусство и жизнь – обретают единство только в личности, которая приобщает их к своему единству... Художник и человек наивно, чаще всего механически соединены в одной личности; в творчестве человек уходит на время из «житейского волнения» как в другой мир «вдохновения, звуков сладких и молитв»... Что же гарантирует внутреннюю связь элементов личности (то есть единство человека и художника. – Д. М.)? Только единство ответственности. За то, что я пережил и понял в искусстве, я должен отвечать своей

жизнью, чтобы все пережитое и понятое не осталось бездейственным в ней. Но с ответственностью связана и вина. Не только понести взаимную ответственность должны жизнь и искусство, но и вину друг за друга. Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов» ¹⁶. Так, своеобразно подводя итоги последнего десятилетия модернизма и по-своему откликаясь на блоковское завещание в поэме «Двенадцать», в 1919 году, когда подлинная природа революционных событий и плод свершений были еще неизвестны, Бахтин не оставил ни одному художнику слова шанса на зубоскальство или безжизненное, равнодушное воспроизведение совершающегося. Призыв Бахтина перечеркивал филологические игры со словом мерой абсолютной авторской ответственности. Спустя десять лет, в год «Великого перелома», когда перспективы революции стали как никогда ясны, Платонов повторил по-своему бахтинскую формулу ответственности искусства. Он, уже подвергнутый убийственной критике и идущий навстречу своей трагической личной и писательской судьбе, спорит с теми, кто признает «искусство действительностью, пропущенной через эмоционально-индивидуальные, ароматические особенности автора... На самом же деле литература должна происходить из чувства коллектива и представлять из себя не букет индивидуальных ощущений, годный лишь для излишества, а – хлеб наш насущный» ¹⁷.

Особым светом в первые послеоктябрьские десятилетия было освещено слово ироническое, в бахтинской терминологии – чужое. Выставленное как «не-автором-сработанное-дело», оно отвоевало себе территорию вне категорий ответственности и вины. Отстраненное, подвергнутое ироническому сдвигу, оно могло, однако, претендовать на «литературность», на то, чтобы стать «фактом» искусства. При этом говорящий отстранялся от произносимого и сверх того – даровал читателю возможность такого же отстраненного восприятия. Заключался союз «по ту сторону добра и зла», торжествовала свой апофеоз беспочвенность, из которой был выход или в ницшеанскую нигилистическую вседозволенность, или в глубоко личное переживание богооставленности, как это было у Шестова.

Мещане, населяющие рассказы Л. Добычина, с энтузиазмом передают друг другу объявление из местной газеты: одно от булочника – «к седьмому ноября у него огромный выбор хлебных и кондитерских изделий. Другое – от епископа: седьмого ноября во всех церквях будет торжественная служба и благодарственный молебен. – Понимаете, какое теперь веяние?» («Козлова»). Они бегут выбирать дьякона, принимая во внимание, что он «из пролетарского происхождения» («Портрет», 1931), интересуются выступлением митрополита А. Введенского, который должен прояснить на лекции, «есть ли Бог», и возразить «безбожнику губернского значения Петрову» («Портрет»). Кошунственно циничны в добычинских рассказах и «духовные особы»: «Столб с преображением и зеленым куполом стоял под кленами... Скрипнула дверь, епископ вышел из сторожки простоволосый, с ведром помоев. Постоял, считая удары часов на каланче, и опрокинул свое ведро под столб с преображением» («Козлова»). Подруга Козловой Сутыркина, доверительно советуя: «Когда вы с кем-нибудь поссоритесь, молитесь Иоанну-воину. Я всегда так делаю, и знаете – ее забрали и присудили на три года», – выглядит у Добычина не то забавным курьезом, не то чудовищем. Читателю предоставляется самому решать, посмеяться или ужаснуться Ерыгину, мучительно сочиняющему нечто из жизни *Красной Армии*: «Шагает рота, *красная*, с узелками и венниками, хочет квасу...» (курсив наш. —Д. М.; «Ерыгин», 1924), и самому решить, как отнестись к матери некой Сорокиной, размышляющей вслух: «- Религия – единственное, что нам осталось... – Пахомова – кривляка, но она религиозная, и ей прощаешь» («Сорокина», 1925).

В отстраненно-объективном слове авторская позиция неуловима. Некое равнодушное записывающее устройство фиксирует звуковые последовательности: «Звякали ножницы. Рождество наступало. Колокола были сняты и не гудели за окнами. – Пи, – басом пищал иногда и, тряся улицу, пробежал грузовик» («Хиромантия», 1931), и читатель догадывается, что наступила эра «реконструкции» и ей помеха колокольный звон, отвлекающий советских граждан, которым производственные шумы должны быть приятнее благовеста, от радио. Бездушный монитор фиксирует митинг на площади Жертв. Передний план: «Товарищ Гусев подошел вплотную к разрешению стоящих перед партией задач! Вертелись». Кинокамера, оживляя статику, тоже разворачивается: «Сзади было кладбище, справа –

исправдом, впереди – казармы». Эзопов язык, догадается читатель¹⁸, к которому волей-неволей прибегали попутчики с момента создания Главлита. Тайнопись, благодаря которой никто не может быть совершенно уверен, что правильно понял писателя¹⁹. И даже если мы рискнем предположить, что Добычин действительно считал, что Гусев поплатился жизнью за то, что *слишком хорошо* понял задачи партии, и что *выполнение* этих задач в прошлом потребовало множества смертей тех, кто ныне похоронен на кладбище позади *площади Жертв*, и что в перспективе *исполнения* этих планов – *казармы* для послушных и *исправдом* для строптивых, то никто не может доказать, что догадка верна, и, во-вторых, если она все же верна, то не менее вероятным может оказаться суждение друга и почитателя таланта Добычина М. Слонимского, утверждавшего: «Это – не скептицизм... Он пишет с лаконизмом истинного отчаяния». Читатель согласится, что требование Бахтина об ответственности слова казалось порой просто невыполнимым.

В добычинском отчуждении слова есть и биографический исток. Вокруг него, рожденного в Двинске, с детства звучала польская, немецкая, латышская, эстонская, еврейская речь, на окраинах возникало татарское иноязычие. Столь же множественные формы приобретала религия. «Пан христус з мартвэх вста... алелюя, алелюя, алелюя», – важным для героя автобиографического «Города Эн», как видно из акцентирования странного для русского уха польского пасхального приветствия, оказывалось не общее означаемого, но разность обозначения. Вопрос об именной природе слова сам собою отпадал.

Природа отчужденного слова такова, что она возбуждающе действует на читателя, привычно стремящегося наполнить смыслом то, что автор сознательно лишил смысла. Так называемое «нейтральное письмо», о котором применительно к стилю Добычина уже писали²⁰, вызывает к жизни явление «интерактивности»: читатель вовлекается в поиск смысла и наделяет текст подтекстом, но так или иначе остается в недоумении. Вот и мы с уверенностью не можем сказать – «истинное ли это отчаяние» перед лицом наступающего душевного холода или самый душевный холод писателя, страх ли перед потерей смысла жизни, утратой ею онтологических, истинных оснований движет пером писателя или об уже совершившейся потере этого смысла и этих онтологических оснований свидетельствует его творчество, торжество ли это абсурда или «невидимые миру слезы» и последняя попытка оправдания бытия. Такие тексты актуализируют призыв Бахтина к ответственности искусства перед жизнью, но мы понимаем, что единицей ее измерения подчас становилось не слово, а личная судьба писателя. В сущности, не имеет значения, действительно ли Добычин утопился в Неве или, как сообщил нам В. Кожин, переименовав имя, скрылся в Сибири и до конца дней своих работал телеграфистом. Так или иначе, он навсегда «исчез за поворотом».

Но не следует отбрасывать прочь высказанные ранними критиками Добычина суждений. В них не только «веяние», как называют политические установки времени добычинские герои, но и трезвые наблюдения. Для Е. Добина творчество Добычина стало в ряд художественных поисков модернизма с его «психологическим иллюзионизмом», который «характеризует распад и разложение человеческого образа в искусстве»²¹. Если бы не последующая ссылка на труды Ленина, можно было бы подумать, что Добин цитирует известную лекцию Н. Бердяева. Достигнув вершины, – говорит Бердяев, также обозрев художественные достижения Серебряного века, – человеческая культура, отъединяясь от жизненного, бытийственного источника, противопоставляет себя жизни. Потерявший духовную устойчивость «человеческий образ исчезает в этом процессе космического распыления и распластования»²². Добин пишет: в основе натурализма – «один принцип: вещи в себе нет, есть только «явление»... Художник замечает только то, что лежит на поверхности, и не видит действительности со всех сторон... Более существенные глубинные стороны действительности находятся в тени». И как бы далеко друг от друга ни отстояли Бердяев и Добин, по-разному понимавшие «глубинные стороны действительности», есть в их суждениях нечто общее, применимое к стилю Добычина: «Мир Добычина – травестированный мир; и прежде всего травестировано внутреннее, духовное, «душа»...»²³

Поэтому слово в добычинской прозе всегда исторически конкретно и лишено какой бы то ни было идеальной перспективы. В его текстах мы не найдем истин невоплощенных: «На горке, похожее на бронированный автомобиль, стояло низенькое Успенье с плоским куполом» («Лидия»); «жгли

картонного бога-отца с головой в треугольнике, музыка играла «Интернационал» («Козлова»); «под утро около кровати кто-то кашлянул. Козлова повернулась и увидела святого Кукшу – в синей епитрахили, как на иконе» («Козлова»); «в училищной церкви я встал рядом с ним и, показав ему головой на икону, сказал ему: – Двое и птица» («Город Эн»). Но парадокс в том, что такая тотальная воплощенность, объясненная для порядка лозунгом «чудес нет!» («Портрет»), выглядит отклонением от нормы, фантаσμαгорией, абсурдом, о котором применительно к стилю Добычина говорят современные исследователи²⁴.

Идеология, культура, самый язык у Добычина – слуги человеческой воли к материализации, давно потерявшей свою подлинность и смысл духовной сферы. Люди, так и не задумавшись над тем, что такое жизнь, ходят с красными флагами, как раньше ходили с хоругвями, вешают портреты вождей, как раньше вешали иконы, поют «Вставай, проклятьем» (так у Добычина), как раньше пели «Достойно есть», читают о зверствах деникинской армии, как раньше читали о зверствах язычников в Житиях. Хотя от рождения они наделены инстинктами красоты, жалости, чувства достоинства и проч., хотя они не куклы и имеют право выбора и свободу воли, но они не знают, как ими воспользоваться и куда направить вектор своей воли.

Когда же «религиозные действия» сменяются в рассказах писателя «действиями революционными», когда, смешавшись, они образуют «культурный хаос», в котором путаются его герои, Добычин не теряет путеводной нити. Ею оказывается смерть. Жизнь и смерть – тайны, непостижимые при любой власти, при любой религии, идеологии. Так в произведениях Добычина появляются две реальности. Одна – именная, означающая быт, другая – неименованная, загадочная, указующая на бытие. И все сказанное о последнем – враги человеческому сознанию и лишь затемняют поиски первосмысла.

Ошибочно думать, что травестированность добычинского мира – это приговор советской эпохе, приговор беспощадного врача, распознавшего неизлечимую болезнь²⁵. Если Добычин действительно распознал некое заболевание, то его первые симптомы, или генезис, он относит к эпохе более ранней, дореволюционной. Это несомненно освобождает писателя, названного Добыным «выходцем самых реакционных кругов русской буржуазии – верноподданных, черносотенных, религиозных», от упрека в «любовании прошлым» и тем паче в «горечи от того, что оно потеряно»¹⁹.

По жанру «Город Эн» представляет собою роман воспитания, недаром на его страницах многозначительно упоминается имя Жан-Жака Руссо. В нем рассказано о том, что маленькому стихийному дикарю, в сущности, не только нечему, но и незачем учиться чему бы то ни было у взрослых. Его инстинктивным чувствам красоты, любви, дружелюбности, святости и противоположным им – ненависти, греховности, мстительности – предстоит найти имя и вечное соответствие, и они таковы, что навсегда отбивают память о духовной чистоте первоосновы. В перспективе «воспитания» – повзрослевший, покидающий гимназию и родное гнездо герой оказывается подслеповат, но вряд ли приобретенные им по случаю очки помогут ему лучше рассмотреть жизнь.

В начале романа мальчик учится говорить в прямом смысле этого слова. Так, он узнает, что резинка, предназначенная для приподнимания подола юбки в дождь, называется «паж». В дальнейшем он употребляет это слово уже без кавычек, резинки становятся пажами, и никогда больше он не задумается о «внутренней форме», галантной бытийственности этого названия. По мере того как он узнает названия мира, новые, неизвестные ему слова теряют кавычки (один из исследователей метко назвал этот процесс «обживанием» чужого слова²⁶). Если какому бы то ни было слову ребенок, обучающийся «видеть» мир, не находит бытового эквивалента, то это слово сохраняет равнодушно-благоговейные кавычки. Так, честный ребенок употребляет «всенощная» только в кавычках, не потому, что не знает, что это значит, а потому, что на опыте изведаль, что эта служба длится от силы два часа и начинается и кончается вечером того же дня. По этой причине мальчик шокирован книгой Ренана: «В шкафу я нашел одну книгу, называющуюся «Жизнь Иисуса». Она удавила меня. Я не думал, что можно сомневаться в божественности Иисуса Христа... В чем же тогда, – говорил я себе, – можно быть совершенно уверенным?» Его, как можно понять, испугали кавычки, обравившие «Жизнь Иисуса».

Важной чертой добычинской прозы является прием «книги в книге» – очень «литературный» продукт изысканной, самоотражающей культуры. Его главное последствие – многократно преломленное в «чужих голосах» слово. Но трудно согласиться, что это качество добычинского языка связано с беспредельной противоречивостью человека. Скорее это указание на таинственность мира, настоящее имя которого человек не знает, так как не может вместить указание, естественное в момент, когда «мир меняет свои одежды и покровы», когда «культура и искусство, как... одежда мира» ²⁷, переживают расщепления, разрывы. Под ними шевелится хаос довременный, которому культура уже не способна дать имя. «У нас теперь граммофон... Но жалко.., что наука изобрела это поздно: а то мы могли бы сейчас слышать голос Иисуса Христа, произносящего проповеди» («Город Эн»), Складывается впечатление, что переселение героев Добычина в гоголевский город N давно и необратимо совершилось, что дальнейшее совершенствование физических органов мировосприятия (очки, граммофон) не откроет им подлинного духовного опыта, что авторские слезы уже высохли и остался бессмысленный смех. Священное есть главное в жизни, и без него человеческая жизнь становится унижением и пошлостью, как сказал однажды современник Л. Добычина И. Ильин. И читателю остается лишь воскликнуть, ужаснувшись: «Вскую, Господи, остави ны!» Можно с некоторой долей вероятности утверждать, что этот вопль и есть подлинный голос автора, укрывшийся за «взятым в кавычки» словом. В добычинской поэтике оно никогда не актуализирует свой тайный смысл; оставшись навсегда «чужим», оно сохраняет в целомудренной неприкосновенности свою тайну. Если это так, то перспектива добычинского творчества – творчества, отрицающего слово, – молчание. На этих путях охранения тайны и экзистенциального вопрошания проза Добычина встречается с прозой Вагинова.

Между ними действительно существует некое поле стилового притяжения, которое угадывают современные критики и которое имеет историческое основание. Как свидетельствует Л. Гинзбург, в 1929 году Хармсу пришла в голову идея издания сборника под названием «Ванна Архимеда» ²⁸. Предполагалось, что в отделе прозы будут опубликованы произведения Добычина. Хармс не включил в отдел прозу Вагинова, видимо потому, что к этому моменту он был признан как обэриут – поэт.

Расхождения Вагинова с Хармсом и Введенским были глубже, чем отмечалось в Декларации Общества. Сам поэт в иронических красках описывал свое знакомство с обэриутами в главе «Свои» «Козлиной песни», где за прозрачными фамилиями *Ломаненко* проглядывает Хармс (от англ. *harm* – «вредить», «ломать»); *Стокин* – «сток»; «застой», «заболоченность» – Заболоцкий, а *Гомперцкий* рифмуется с Введенским ²⁹. «Вы стремитесь к бессмысленному искусству. Искусство требует обратного. Оно требует осмысления бессмыслицы», – вещает неизвестный поэт, и в его словах утверждение, что искусство не объясняет хаоса и бессмыслицы жизни, но только упорядочивает их в подобие смысла, «формирует» окружающее.

Эпоха конца 20-х годов делала какие-либо творческие союзы, иные, чем под классовой партийной эгидой, невозможными. В 1929 году ОБЭРИУ распадается, Добычин, всегда отличавшийся нелюдимостью, продолжает свой путь в одиночестве. Его с Вагиновым могли связывать помимо общего для них времени-пространства общие знакомые: Кузмин, «Серапионовы братья» – Слонимский и Каверин, Тынянов, Эйхенбаум, Н. Степанов. Напомним, однако, что Добычин осел в Ленинграде окончательно в 1934 году, то есть как раз в год смерти Вагинова; таким образом, только знакомство с творчеством друг друга по публикациям, наделавшим шуму, можно утверждать с высокой долей вероятности. Указанный литературный круг знакомств двух писателей свидетельствует о некоторой левизне и герметичности творчества их обоих.

Творчество декларированного обэриута Вагинова в глазах современной критики связывается с творчеством Добычина «аутсайдерством»: «И Добычин, и Вагинов... жили и писали на периферии эпохи, слишком сложные и камерные, чтобы воодушевлять студентов и молодых рабочих. Они были писателями для писателей» ³⁰. Наблюдение не новое. Применительно к Добычину еще А. Толстой отметил: «Он сидел у себя под зеленым абажуром лампы, как в пробковой комнате Пруста... изолированный от жизни, и делал изысканное искусство для немногих. Изысканность – это терпкое, это терпкость меланхолии, уединения... Запоздалое эпигонство людей, живущих среди призраков

прошлого»³¹. Новое в критике творчества Вагинова и Добычина в сравнении с оценкой Толстого то, что в нем увидели не эпигонство, но новый принцип – принцип переоценки предшествующей литературы – характерологическую черту модернизма³². Как мы стремились показать в начале этой статьи, вся культура Серебряного века с присущей ей острой постановкой проблемы новаторских подходов в художественном творчестве может быть рассмотрена как глобальная переоценка эстетических и моральных ценностей культуры русского классического реализма, вероятно, превратно понятых. Как никакая другая, проза Хармса, Вагинова и близкого к ним Добычина представляет собою тексты, созданные в иронической схватке не только с классической традицией, но и с самим модернизмом. Главный прием этой борьбы – пародирование: от пародийных аллюзий к отдельным эпизодам известных романов – к пародированию сюжетных ходов целых романов, например «Преступления и наказания» в «Старухе» Хармса, к пародированию самого процесса создания литературного произведения, как это происходит в «Козлиной песни» и «Трудах и днях Свистонова» Вагинова. На этом последнем свойстве (пародировании самого процесса писания), проявившемся в сюжетосложении «странной» прозы, следует остановиться особо и размыслить, что именно в этих произведениях подвергалось пародическому острашению и уничтожению как некой этико-эстетической ценности.

В романах Вагинова³³ литературно кодированными оказались многие образы, мотивы, сюжеты. Так, например, главного героя «Бамбочады» зовут Евгений, что означает «благородный» (греч.). Это имя, крепко связанное с историей русской литературы от Кантемира до Тургенева, и в вагиновском романе сохранило устойчивое значение утраты былых духовных и материальных ценностей некогда благородного рода³⁴: потомок претендента на один из балканских престолов, профессорский сын, житель Ленинграда, Евгений подчеркнуто легкомыслен, плутоват и нечист на руку. Столь же подчеркнуто обнажена и форма плутовского романа с цепочкой колоритных ситуаций, со вставными новеллами и, наконец, с главным героем, о котором автор сообщает, что «в нем совершенно отсутствовало чувство ответственности перед кем-либо или перед чем-либо», что объясняется его отношением к жизни – как к игре. «Евгений чувствовал комедийность своей жизни», где «комедийность» не пафос, а жанр: «...он был греком по профессии, как понимали слово «грек» в XVIII веке, т. е. веселым обманщиком». Так «память жанра» плутовского романа оправдывается в «Бамбочаде» личностью главного героя, который утверждает: «жить скучно, все время нужно развлекать себя», но развлекает он себя на историческом фоне мира, который «переживает такое же потрясение, как в первые века христианства» («Козлиная песнь»). Подобно своим героям, вечно играющим чью-то – историческую или литературную – «готовую к употреблению» роль, автор так же сознательно играет «роль автора». Он не пишет романа, а словно бы переписывает удавшееся у великого множества предшествующих авторов, уподобляясь своему герою Свистонову, для которого писать и читать было синонимами. Вследствие этого вагиновские тексты похожи на большую многоуровневую цитату подлинно значимых произведений прошлого, цитату, построенную согласно свистоновскому завету: использовать художественные открытия не во всей их первоизданной полноте, но только то, «что запоминается» читателю «от... образа». Неудивительно, что Вагинов называет автора «гробовщиком», который «любит своих покойников, и ходит за ними еще при жизни, и ручки им жмет, и заговаривает, и исподволь доски заготавливает, гвоздики закупает, кружев по случаю достает» («Козлиная песнь»).

Вагиновские аллюзии отсылают читателей к вечным образам, сюжетам, составившим плоть его романов в качестве «предметов» многократного использования, прошедших естественный отбор в веках культурного бытования. Но не изношенность этих форм острашена писателем, но странная живость, универсальная пригодность чужих оболочек для вмещения индивидуального смысла, освобождающая писателя от необходимости говорить «свое» слово. Читатель и автор оказываются лицом к лицу перед дурной бесконечностью зеркальных взаимоотражений, блуждающими в «словохранилище», в котором навсегда потерялось единство предмета с его первоотражением. И потому вагиновское слово обретает особое качество, оно не направлено на предмет (на смысл

предмета) и отчуждено от автора. Оно пародийно снижает свою способность для кого-либо что-либо значить, свою способность кем-то восприниматься всерьез:

«- Я люблю испанок, – сказала Нинон, – в них есть что-то такое... – И она щелкнула пальцами.

– Вот вам идеал испанской красоты, – ответил Евгений, – вот тридцать красот испанской дамы: три черных – глаза, брови и веки; три красоты красных – губы, щеки и ногти; три красоты длинных – тело, волосы и руки; три коротких – зубы, уши и ноги; три широких – грудь, лоб и междубровье...»

Право, лучше бы молчал Евгений. «Профанное» объяснение Нинон, бессмысленное щелканье пальцами ближе к неуловимому идеалу, чем «тридцать красот» Фелинглеина. Составленный разнокачественными мазками, этот портрет являет не образ, а личину. У него есть еще одна особенность – его подчеркнутая несамостоятельность. Вторичен не только прием изображения, но и тема. «Портрет» почти буквально заимствован из новеллы Мериме «Кармен», причем условный рассказчик Мериме не скрывает, что он занял его у Брантома. В бесконечности подобных заимствований есть обнаженная Вагиновым порочность идущего по кругу или топчущегося на месте человеческого сознания, живущего словом и в слове, всегда вместо идеала создающего тип.

Свободная от онтологической глубины словесная форма становится самостоятельным предметом изображения в романах Вагинова. При этом отрицается слово-демон, пустое внутри, способное вместить в себя чужую живую душу. Важно подчеркнуть, что пародируется не цитируемое произведение и его создатель, но художественная форма, обретшая способность манипулировать человеческим сознанием, заслонившая собою истину.

Характерный пример вагиновской литературной реминисценции, наделенной в то же время аллегорическим смыслом, – данное в «Бамбочаде» вне сюжетной мотивировки подробное описание манипуляций чучельника над телом убитого кота Мурзилки.

Прозвище чучельника «Душа-Тряпичкин» заставляет вспомнить петербургского адресата Хлестакова – журналиста Тряпичкина, в то время как сама процедура изготовления чучела из останков Мурзилки представляет собою пародию на превращение простого смертного в Божьего посланника в пушкинском «Пророке» с той разницей, что речь идет о коте и результатом манипуляций оказывается безжизненное чучело, а не поэт- пророк. Прочитывается в эпизоде и аллюзия на Мандельштама: «Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием. Вместо символического «леса соответствий» – чучельная мастерская» ³⁵.

«Девыцын приступил к реставрации. Прежде всего он заткнул рот Мурзилке ватой; затем он сделал три разреза... Девыцын взял череп, глаза и мозг вынул... Потом, пригладив мех, приступил к отделке головы; для этого он расширил рот и через него комками ваты заполнил все пустоты головы; затем подобрал соответствующего цвета и величины глаза, вставил их снаружи, расправил иглой веки, затем завязал рот Мурзилке ниткой и оставил сохнуть».

«Заткнул рот» – ср.: «и вырвал грешный мой язык»; «сделал три разреза» – ср.: «и он мне грудь рассек мечом»; «мозг вынул» – ср.: «и сердце трепетное вынул»; «расширил рот и через него комками ваты заполнил все пустоты» – ср.: «и уголь, пылающий огнем,/Во грудь отверстую водвинул»; «вставил их снаружи» – ср.: «моих зениц коснулся он»; «оставил сохнуть» – ср.: «как труп в пустыне я лежал», – вся эта скрытая игра цитат обнажает один из важнейших образов русской классики – образ высокой авторской ответственности, или «нравственной «тенденциозности», как назвал учительный пафос русский литературы Вик. Ерофеев³⁶.

Но зачем? Заметим, что описанные в «Бамбочаде» операции совершаются над головой Мурзилки, его мозгом и органами, соединяющими его с внешним миром, – глазами и ртом. Вместо груди фигурирует череп, вместо сердца, понимаемого обычно как синоним души, – мозг. Взамен этого таинственного плода естественной эволюции в опустевшую черепную коробку кота впиливается вата. Место Серафима в романе занимает чучельник Девыцын – в первом литературном рождении журналист Тряпичкин,

«демонический» приятель «мелкого беса» Хлестакова. Неверно было счесть вагиновские аллюзии за циничную пародию. Скорее это аллегория несамостоятельности человеческого мышления, его безвольной жертвенности, подвластности чужому, грубому воздействию, которое олицетворяет не посланник с небес, но его антипод – чучельник, или, по-вагиновски, гробовщик – журналист Тряпичкин. Причем этот «дьявол» располагает властью над трупом, то есть над существом бездушным, утратившим в себе образ Божий, чья личность поэтому предельно ослаблена, угнетена, молчит, в вагиновском романе – трупом животного. И сфера воздействия – разум, мозг.

Так Вагинов подвергает переосмыслению те культурные ценности, которые в виде пустых слов, словесных формул бытуют в сфере социального общения. В анекдотической акцентировке «сакральных» символов культуры «профанное» слово автора уничтожает не подлинный их смысл, их душу, но опустошенную, как череп Мурзилки, «форму», готовую принять любое содержание. В то же время это протест против анонимного и циничного пользователя культуры, которому дорог не язык, а услуги языка. Язык, как условная система знаков, стал средством управления сознанием людей вследствие условности акта называния, более никак не сопряженного с проблемой установления истины и ее называния. Вне этой связи слово «безответственно», может означать все, что угодно, все, что удобно. Вне этой связи сила слова над человеком беспредельна: все поиски человеческого разума неизбежно вернутся к слову же, минуя Истину.

Идея умерщвления духовного начала словесными формулами рождается в романах Вагинова в силовых линиях «чужого» слова о мире и в той борьбе, которую ведут вагиновские герои за Истину. Они характеризуются писателем в их отношении к слову. Одни находят в нем удобную версию собственной жизни, позволяющую в смертный час сказать: «Теперь я иду прямо в рай!» Такие герои-статисты могли бы вслед за Куку повторить: «Эта книга перевернула мое мировоззрение».

Безвольным жертвам условного слова о мире противостоят циники, которым «чужое-слово-как-прием» позволяет вести игру с точками зрения, разнообразя, карнавально преобразая и так уже преобразаящийся на их глазах мир. Эти артисты фантастического бытового театра, лишенные ответственности перед кем-либо и чем-либо, порой превращают статистов в объект манипуляций, подобных тем, что произвел Девицын над Мурзилкой. Но такой способ взаимоотношений, если только верно, что человек не марионетка, чреват бунтом. И читатели становятся свидетелями его на страницах романа Вагинова. О «бунте» речь пойдет ниже.

Мотив сомнения в том, что «сущее делится на разум без остатка», порождает в «Бамбочаде» гротескный образ человека-машины на цветном плакате туберкулезного санатория, в котором умирает главный герой романа: «В просторных помещениях «человека-машины» работали люди: одни лазали по лестницам, складывали крахмал и сахар; другие подавали; третьи служили привратниками; четвертые мыслили по поводу прочитанного; пятые сидели на деревянных кобылах; шестые снимали аппаратом (глаза), седьмые слушали у телефона (ухо), девушки в голубых и сероватых платьях сидели у аппаратов (нервы); в человеке-машине были проведены голубые и красные трубы, двигались колеса, вагонетки, работали приводные ремни». Появление этой живописной эмблемы, соединяющей несоединимое, истолковывающей жизнь через ее противоположность – машину и через ее нерешенную тайну – человека, показывает, что писатель изображает тип мышления, систематизирующий вещи не в соответствии с их реальными связями, но по произволу разума, разрывающего, не понимая, органические тела природы, и видящий мир механически – схемой.

Смысл плаката подчеркнут соседством с органически вписанным в картину ранней весны – последней в жизни Евгения – образом тающей снеговой бабы: «...изящный нос, вылепленный рукой больного скульптора, совсем растаял; темные глаза исчезли, подстриженные волосы еще держались, но овал лица был весь источен мелкими струйками; вчера еще крепкая и пышная белоснежная грудь стала студенистой и серой, а вокруг еще стоявшей, но уже таявшей женщины опять зазеленела травка, зажелтели и засерели листья». Эта метафора соотносит несколько слоев реальности, расширяется до символа. Один уровень – внешний: тающий снег, признак близящегося обновления мира; следующий – вещная действительность, подверженная слепой силе распада; еще глубже – «бытность хаоса

довременного» – тьма и тишина, с которой суждено слиться живому, одухотворенному, но не дано определить словом, как невозможно объяснить действия «больного скульптора», создавшего этот мир. По Вагинову, самый этот мир и человек в нем – есть письма неизвестного и, подобно Свистонову, безответственного писателя: «Не было ли у вас каких-либо сомнений?» Я сказала ему о мощах. А именно: почему одни мощи представляют совершенно нетленное тело людей, а другие, наоборот, – одни только кости? «На этот вопрос довольно трудно ответить, – сказал отец Михаил... – Ведь то, что вы спрашиваете, так же трудно объяснить, как то, если вас спросят, почему вы оставили при письме столько бумаги, а не больше или меньше»... – «Но, – возразила я, – ведь мне кажется, оставляю кусок чистой бумаги по своему желанию и, кроме того, сколько надо». – «Да ведь поля могли быть больше и меньше, так и тут», – беседуют герои «Бамбочады». «Письмена» жизни человеческой для Вагинова, по-видимому, таинственны и священны, тогда как «рукотворная» словесная культура, мнящая в слово вместить вселенную, предстает в романах писателя гигантской кибернетической моделью бытия, подменившей собой реальность и не оставившей места тайне – живой душе.

Именно поэтому герой-статист бунтует, желая утвердить свою иррациональную, непрограммируемую сущность. Куку ужасает возможность отождествления его с героем свистоновского романа, действительно с него писанного. Но мотив и форма протеста Куку похожи на тихий бунт Макара Девушкина, который в свою очередь отвергает навязанное ему сходство с героем «Шинели». «Что мог почувствовать Макар Девушкин, читая этот портрет, в котором он узнавал свое изображение? Он мог почувствовать огромную силу изображающего слова, во власти которого всецело находится изображаемый здесь человек» ³⁷. Текстуальные совпадения письма Макара Девушкина с печальными размышлениями Куку позволяют распространить этот комментарий и на «маленького героя» Вагинова. Однако если герою Достоевского удастся размежеваться с Акакием Акакиевичем, то Куку лишен такой возможности: он «вспомнил, что и письмо за него уже написал Кукуреку», и понял, что оказался в ловушке, расставленной «ловцом человеческих душ» Свистоновым.

Именно так, словно апостола, «премудрого ловца вселенной» спасения ее ради, определяет Вагинов не любимого им писателя Свистопова. Но это пародийное определение дано именно потому, что не спасает своих героев Свистонов тем, что помещает их в «завершающую и как бы умерщвляющую... оправу чужих слов» о них ³⁸, а лишает их свободы выбора, тогда как у Бога-Творца возможно – все, как сказал бы Шестов, и все свободны.

По ходу развития сюжета «Трудов и дней Свистопова» приходят в движение два встречных потока, две реальности, о которых заявлено в заглавии – «груды» и «дни». «Дни» — материализованное в людях время – жизнь. «Труды» – материализованное в книгах бессмертие – литература. Жизнь в «днях» обладает свойством убывать по мере того, как растут «груды», питаясь «днями». «Дни» невосполнимы сами по себе и ищут спасения в «трусах», но последние не самостоятельны и существуют слепками с «дней». Повествование вскрывает существо этих отношений и описывает его как процесс написания романа Свистоновым. До момента его завершения прообразы его героев ищут встречи с писателем, молят его о бессмертии. Парадокс в том, что, когда роман с их участием завершен, люди не признают портрет схожим. Более того, они открыто бунтуют, о чем говорилось выше. Это центральное событие «Трудов и дней» воплощает авторские сомнения в способности человека к животворящему творчеству, перевоссозданию жизни не только в ее внешнем облике, но и во внутреннем устройстве. Люди, как Душа- Девуцын, создают мумии, чучела, силуэты, идолов, но не живые существа. Мастерство Свистопова имеет почти магическое свойство, основанное на способности прозреть в индивидуальном общем, в неповторимом, единичном – типическое. Эта способность Свистопова основывается на принципе отсутствия тайн. Ведь там, где известен принцип, замысел, там жизнь строится как текст и неразличима с романом: «каждый его герой тянул за собой целые разряды людей, каждое описание становилось как бы идеей целого ряда местностей». Утверждением обратного – то есть иррациональности жизни – было бы право выбора, непредсказуемый поступок. Но его-то и не могут совершить вагиновские герои. И хотя продажа внешнего, видового в человеке, например, его логики и психологии произошла (не без согласия героя), все же сделка застопорилась – жертва отказывается продать душу. Поэтому Вагинов возлагает на своих «маленьких героев» высокую меру ответственности:

он доверяет им сказать «нет». Это слово в условиях, когда невозможно совершить самостоятельный поступок, есть мера свободы человека, его неповторимая душа.

С точки зрения Свистонова, бунт жертв неразумен: «Литература по-настоящему и есть загробное существование». С точки зрения жертв Свистонова, «смерть/нет» лучше predetermined кем-то «жизни- литературы»: в сюжете романа бессмертие в искусстве равносильно потере жизни как личного свободного бытия. Так в вагиновском романе полнотой личной свободы обладают пусть и обделенные свободой поступка, но «имеющие умереть» живые существа. Для Вагинова победа жизни в формах смерти несомненна. Пути Свистонова и его жертв расходятся. Потрясенный Куку все же вырывается из лап Свистонова и покидает страницы романа Вагинова. Непреодолимой связью с текстом оказывается связан только Свистонов. Он «целиком перешел в свое произведение». В отличие от своего героя, Вагинов не переходит в роман и, различая себя со своим творением, отграничивается от него рамой – «тишиной». Этот эвфемизм освобождает писателя от им же созданного творения, утверждает тайну судьбы самого писателя.

Романы Вагинова – непародийная пародия на всеобъясняющее слово. Писатель снижает условный литературный мир, ставший чужеродным телом по отношению к жизни, и словно бы спускается в основания умозрительного космоса. По мере движения все слова умолкают, тишина поглощает роман, давая своим именем название первой и последней главам «Трудов и дней Свистонова», и, приоткрыв театральную драпировку, как в финале и начале романа «Козлиная песнь», являет образ довременного хаоса, животворящее Слово в котором может принадлежать лишь Богу. Этот хаос фиксирует Вагинов как подлинную реальность мира, и трепет оказывается той ценностной позицией, которую человек должен перед его лицом занять.

В тот момент, когда сюжетная вязь ослабевает и когда становится виден черный фон непознанного и неназванного, тогда происходит восхождение к живому слову. У Вагинова это слово исполнено бесконечно индивидуального смысла, наполнено глубоко личной ценностью, слово, внятное всем, но сохраняющее свое именное основание. Читатель услышит это слово в последних строках «Бамбочады», описывающих болезнь и приближение смерти героя и отсылающих читателя к «Дневнику лишнего человека» Тургенева. Такое книжное, литературное слово Евгения о своем недоумении перед жизнью вдруг обретает всю полноту определенно-личного «Я». Оно звучит тем более трагично, что отныне и навсегда обретается в неотправленном письме умершего героя. Этим словом-именем стала «смерть».

Смерть была одним из ключевых символов сталинской эпохи, – заметил один из исследователей творчества Добычина. В середине 30-х годов торжествовал тоталитарный порядок, гением и демиургом которого был Сталин. Он распоряжался не только жизнью, но и смертью. Смерть исчезла с жизнеутверждающих соцреалистических полотен, но осталась как наказание в руках Демиурга. Отсюда смерть становится проявлением своеволия, последняя для раба возможность волеизъявления³⁹. Присоединяясь к исторически конкретному объяснению символики смерти в произведениях Добычина и распространяя его на произведения Вагинова, мы подчеркнем, однако, что рассмотренные выше произведения принадлежат перу умирающего писателя, для которого вопрос смысла жизни и реальности реального был слишком важен. Автор и герой убеждаются в подлинности собственного бытия не через верность афоризма «cogito, ergo sum», но «того, ergo sum» – «умираю, следовательно, существую». Прорыв к тайне, возвращение чувства жизни не дает радости, но искомую свободу жить в действительном мире, выстраданную ценностную позицию в жизни, подтвержденную реальностью смерти: «Вот и все!» – подумал он, положил голову на клавиши, и заплакал... эстрада, на которой сидел Евгений, была задернута черным занавесом, – таким образом Евгений играл и плакал во тьме».

Творчество Константина Вагинова развивалось и видоизменялось согласно логике, вытекающей из символистского и акмеистского прошлого, в традициях которого оно формировалось и получило свой начальный импульс, тогда как творчество Даниила Ивановича Ювачева с его эволюцией от поэзии к прозе было эволюцией художника-авангардиста, в недрах футуристической традиции искавшего приобщения к подлинной реальности и ее художественному воплощению.

Важно подчеркнуть, что послеобэриутская проза – «Зачала», «Случаи», примыкающие к ним «Анекдоты», маленькие рассказы, небольшая повесть «Старуха» – основательным исследователем творчества Хармса Ж. -Ф. Жаккаром решительно выводится из-под влияния футуризма, в котором «доминирует метафизическое стремление охватить вселенную» ⁴⁰, и относится к литературному поставангарду⁴¹.

«Зачала» – это несостоявшиеся рассказы и, по-видимому, самодовлеющая художественная форма, в которой сохраняется воля к повествованию, но весьма энергичное и претендующее на общительность начало обрывается без развития вялым и бессвязным завершением, например, таким: «Мы прекращаем повествование о кузнеце и неизвестном человеке и начинаем новое повествование о четырех друзьях гарема». К жанру «зачал» относится ряд небольших повествований, например «речь» о Пушкине: «Трудно сказать что-нибудь о Пушкине тому, кто ничего о нем не знает... Но, после Гоголя, писать о Пушкине как-то обидно. А о Гоголе писать нельзя. Поэтому я уж лучше ни о ком ничего не напишу». Мы сознательно избегаем столь очевидного всякому реальному комментированию этой антиречи Хармса в канун 1937 года. Здесь важен многозначительный прием самоотрицающего повествования.

В отличие от «зачал», пародирующих способность автора нечто вразумительно объяснить, «случаи» очень общительны. Так, рассказ о рыжем человеке, обделенном ртом, носом, руками, хребтом, может длиться до бесконечности, но это рассказ о несуществующем предмете – литературность как таковая. Главная особенность «случаев», в которых, как правило, все же что-то происходит, в том, что автор иронизирует над жанровой необходимостью сделать приличествующий «случаю» добропорядочный вывод: «хорошие люди, и не умеют поставить себя на твердую ногу» («Случай с Орловым»). В «Сонете», герой которого не может вспомнить порядок счета, автор убеждает нас в тщете любой самодовольной человеческой активности, которая основывается на рациональном мировосприятии. Ведь оно может быть разрушено простой случайностью. Хармс охраняет от познающего разума некую тайну жизни, которой нет имени и счета. Разум человеческий, раздающий миру имена, в нее не посвящен. Хармс словно бы усомнился в самом принципе названия, при котором слово мыслится инструментом, способным отчуждать вещь, разрывая ткани, связующие ее со всем существующим, и замещать ее в сознании человека мумией когда-то живого создания. Искусство, стремящееся быть реальным, должно отражать не закономерности и последовательности мира, а его безумия и случайности.

Послереволюционное искусство, наследующее всей предшествующей русской культуре, как известно, балансировало на двух вершинах человеческого чувства реальности; к двум полюсам, образуемым этим чувством, стремилось художественное сознание эпохи. Один полюс – гордость творца, ощутившего в себе силы превратить мир в творческую лабораторию: «мы рождены, чтоб сказку сделать былью». Второй – ценностная весомость иррационального, сопротивляющегося человеческому разуму. Это последнее этико-эстетическое начало нашло отражение в творчестве многих художников первого ряда, особую болезненность и остроту оно приобрело в произведениях «маргинальных» – Добычина, Вагинова, Хармса, Кржижановского. Каждый из них по-своему обнажил условность слов и дел человеческих, обнаружил, как развивалась в нем философия отчаяния. В своих произведениях они провели непреодолимый водораздел между искусством и жизнью, призвав каждую из сторон остаться в рамках своего русла, в пределах своей стихии – ради сохранения жизни.

Повесть «Старуха» (1939) представляет собою художественный эксперимент, материалом которого является художественное словесное творчество, с одной стороны, и жизнь – с другой. «Жизни» в повести соответствуют слова, имеющие конкретно-бытовое обеспечение, называющие явления и предметы, окружающие нас в повседневности, «литературе», – слова, обозначающие сущности духовные, не имеющие никакого реально-бытового обеспечения. Эти две стихии берут начало в образе бедствующего, издерганного рассказчика – мечтателя и сочинителя. Он пишет рассказ о «чудотворце, который живет в наше время и не творит чудес. Он знает, что он чудотворец и может сотворить любое чудо, но он этого не делает». Понятно, что мечты о чудотворце – выдумка, равно как и «казни», которые «писатель» насылает на мешающих работать детей. Но он не теряет надежды на возможность чуда

исполнения мечты, хотя знакомый по имени Сакердон («Черт побери») грубо убеждает его в абсурде какой бы то ни было уверенности в том, что эмпирически пусто. И, словно в наказание за маловерие, герой оказывается свидетелем событий хотя и странных, но эмпирически возможных. Начинает ползать и кусаться убитая старуха, что вовсе «не чудо», если довериться чувствам, например чувству времени. Оно, как ощущение вечно длящегося «сейчас», должно было допустить, что старуха будет «не жива – не мертва» постоянно. Рассказчик уже готов отречься от своего эмпиризма. Теперь он понимает, что «чудо» – это когда жизнь идет своей обычной, как оказалось, непостижимой для человека чередой. И пусть ее по-прежнему будут составлять голод, безденежье и пустые мечты – она чудесна. Непонятное происшествие разрешается тогда, когда читатель в конце обнаруживает, что все – сплошной вымысел, литература: «На этом я временно заканчиваю свою рукопись, считаю, что она и так уже достаточно затянута». По отношению к неопределимой жизни повесть неоправданно затянута, и рукопись ее – всего лишь слова. Так в «Старухе» обнажается тема столкновения «материи» жизни и «материи» литературного словесного творчества, и нужный эстетический эффект достигается на границе этих материалов. Каждый из них обладает рядом свойств, несовпадение которых выражает кризис понимания жизни, порождая эстетику абсурдного – то есть чудесного и таинственного – бытия. Литература обращена к другому, и потому в самом литературном тексте есть ключ к ее объяснению. Жизнь обращена к тому, кто ее проживает, она принципиально не замкнута, и ее события сам субъект объяснить не может. Литература всегда целостна. Жизнь субъекта всегда фрагментарна, ее значение частично, понять ее можно лишь из опыта самого же субъекта. Литература обратима в смысле понимания: текст можно перечитать. Жизнь принципиально необратима. То, что происходит, – происходит навсегда и в онтологическом, и в гносеологическом смысле. В литературе понимающий субъект и объект отделены друг от друга, что создает предпосылки более или менее объективного понимания. В жизни субъект и объект – одно и то же, поэтому ситуация понимания самого себя всегда будет искусственна. Литература специально предназначена для понимания и переживания. Жизнь предназначена вовсе не для понимания, но для проживания. Поэтому она всегда корыстна и мешает пониманию. Так осмысляет эстетический опыт литературы постмодернизма Д. Сигал⁴², и его выводы применимы и к повести «Старуха»⁴³.

Хармс отказался от имитации жизни в своем искусстве, сохранил дистанцию между мыслимым и существующим в действительности. Его «казни» остались на бумаге, беспокойные покойницы не тревожили людей. В отличие от всей предшествующей литературы, как классической, так и модернистской, автор «Старухи» стремился к тому, чтобы слово *не* было делом, чтобы мыслимое и мечтаемое *не* перелилось в жизнь.

Достоевский устами своего героя задал вопрос, на который, как могли, отвечали писатели «трагического эксперимента»: «Понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда уже некуда больше идти?» Поколение «лишних» писателей 20 – 30-х годов XX века оказалось в безвыходном положении. Им действительно некуда было идти: традиция отвергнута, вера в рассудок поколеблена, торжествует онтологическая «беспочвенность», о которой предупреждал некогда Шестов. Художнику оставалась свобода ухода в себя, саморефлексия. След, оставленный их мыслью на бумаге, был маршрутом блужданий, поиском Истины.

Беспокойство в форме блужданий формирует сквозной мотив «странной» прозы, раскрывая мучительное состояние души героев и их авторов. Герой Хармса бежит от покойницы. Его беспокойство не завершается в момент окончания повести. Столь же тревожен герой Кржижановского Сутулин («Квадратурин», 1926). Владелец растущей комнаты, он опасается, что будет наказан за превышение нормы площади. Страх усиливается вынужденным одиночеством. Тайна препятствует свободе общения с другими людьми. Как и рассказчик «Старухи», Сутулин не может пригласить к себе знакомую даму. Если герой Хармса опасается обнаружить «подлую» старуху, то Сутулин боится показать «нехорошую» комнату. В беспокойстве мечутся герои Вагинова, помогая создать пародию на авантюрный сюжет. Полуслепой герой Добычина ищет город своей мечты, не замечая, что он проживает в нем с рождения и проч.

Мотив блуждания в «странной» прозе осложнен мотивом бегства во имя спасения. Желание бессмертия заставляет Свистонова писать роман, а прототипов его героев – желать в этот роман войти. Фелинглеин, желая продлить жизнь-игру, мечется с места на место. От ареста спасается Сутулин, от воображаемой казни бежит убийца старухи. Но спасения нет, и мотив блуждания фатален, так как бегство не беспричинно, но есть следствие давления жизни. Оно выталкивает героев в новое духовное пространство – пространство ужаса. Герой Добычина боится призраков обыденного сознания: встреч со «страшным мальчиком», показавшим ему рожу, евреев, «приносящих в жертву христианских детей», католиков с их «неправильной верой», ищет «хороший» город Н и в нем заперт навечно. Никто в реальности не преследует рассказчика «Старухи». Никто не подозревает об излишках площади у Сутулина. Поэтому бегство не оборачивается спасением и становится бесплодным блужданием.

Герой не может убежать от себя. Писатели эстетизируют мир его страхов и мечтаний. Уродства становятся символом, соединяя в себе познанное и сокровенное. Беспокойная старуха и растущая комната рождаются в закрытом помещении, формируются на границе дверей коммуналки.

Происходящее за закрытыми дверями характеризуется кажущимся несоответствием человеческому опыту, например, остановившееся, но пространственно текущее время для единичной формы. При этом допущении старуха будет вечно умирать, а комната расти, не разрушая фасада здания. Эти гротескные образы были бы возможны в жизни, но лишь в том случае, если на единичную, частную форму жизни были бы перенесены формы существования целого: так вечно умирает и, преображаясь, вечно живет вселенная, так бесконечно глубока и делима материя мира, но, вмещающая бесконечность, любая ее частица сохраняет завершенность внешних форм. За закрытыми дверями в «Старухе» и «Квадратурине» происходит то, что постоянно совершается во вселенной, но совершается это изолированно, втайне и применительно к бытию одного изолированного человеческого существа: «Жильцы квадратур, прилегающих к восьми квадратным гражданина Сутулина, со сна и со страху не разбирались в тембре и интонации крика, разбудившего их среди ночи... кричать в пустыне заблудившемуся и погибающему бесполезно и поздно: но если все же – вопреки смыслам – он кричит, то, наверное, так, – заканчивает рассказ Кржижановский.

Подобное гротескное в уединении совершающееся преображение, по мысли Бахтина⁴⁴, всегда свидетельствует о стремлении автора освободиться от любой формы догматического мышления, о выходе за пределы официального строя жизни и выражает «как бы карнавал, переживаемый в одиночку с острым сознанием этой своей отъединенности»⁴⁵. Последнее совершается в творчестве писателей, потерявших конкретно переживаемое ощущение единства и неисчерпаемости бытия, которое возможно для того, кто живет и воплощает себя в истории своего народа. Следует заметить, однако, что Бахтин, раскрывший эстетико-философские основы гротескной образности в труде «Творчество Франсуа Рабле» (1940), считал, что такую причастность к роевой народной жизни рафинированное искусство безвозвратно теряет уже в средневековье. Гротескные (фантастические – в романтизме, в искусстве модернизма – сюрреальные) образы позднейшей культуры – всего лишь осколки жизнерадостного и жизнеутверждающего образа вечно живого и преобразующегося тела народного, осколки, сохраняющие, однако, главное категориальное свойство – быть знаком глобальных исторических перемен, ощущаемых одиночками как страшные и чужие человеку.

Таким образом, «странная» проза, вытесненная историей на периферию русской литературы, демонстрирует несколько уровней отчуждения авторов: от слова, способного объяснить мир; от мира, постигаемого словом; от смысла, словом выражаемого и в мире присутствующего; от жизни, этот смысл воплощающей. И действительно, неважно, читали ли названные выше писатели Шестова, Бердяева или Хайдеггера, важно то, что в их оценке положения человека в мире был подлинный экзистенциализм с присущим ему отчаянием богооставленности и отчужденности от людского сообщества⁴⁶.

Предоставим слово современнику авторов «странной» прозы – Платонову: «Человек же без труда, без узла жизни, связавшего его с человечеством и природой, делается сухой былинкой, колеблемой ветром нужды и теснотой одиночества»⁴⁷.

1. А. Платонов, Московское Общество Потребителей Литературы (МОПЛ). (Отчет хроникера). – «Октябрь», 1999, N 2.
2. А. А. Потебня, Мысль и язык. – В кн.: А. А. Потебня, Слово и миф, М., 1989, с. 182.
3. Там же, с. 150.
4. Цит. по изд.: «Сборники по теории поэтического языка», вып. 1 – 6, Пг., 1916 – 1923, с. 24.
5. А. Крученых, Фактура слова. – В кн.: А. Крученых, Кукиш прошлякам, М.-Таллинн, 1992, с. 11.
6. См.: В. Марков, Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура, СПб., 1914.
7. О традициях футуризма в ОБЭРИУ см.: А. Герасимова, Проблема смешного в творчестве обэриутов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, М., 1988.
8. Л. Лесная, Ытуберебо. – «Красная газета» (вечерний выпуск), 1928, N 24 (1694).
9. О. Мандельштам, О природе слова. – В кн.: О. Мандельштам, Слово и культура, М., 1987, с. 65.
10. Там же, с. 59.
11. Цит. по кн.: Н. Баранова-Шестова, Жизнь Льва Шестова. По переписке и воспоминаниям современников, т. 1, Париж, 1983, с. 70.
12. Л. Шестов, Апофеоз беспочвенности (опыт адогматического мышления). – В кн.: Л. Шестов, Сочинения, в двух томах, т. II, Томск, 1996, с. 46.
13. Л. Шестов, Апофеоз беспочвенности (опыт адогматического мышления), с. 52.
14. Вс. Иванов, Наш язык. – В кн.: «Из глубины. Сборник статей о русской революции», М., 1990, с. 146 – 147.
15. М. Булгаков, Дневник. Письма. 1914 – 1940, М., 1997, с. 51.
16. М. М. Бахтин, Эстетика словесного творчества, М., 1986, с. 7.
17. А. Платонов, «Меня убьет только прямое попадание по башке». – «Новый мир», 1993, N 4, с. 113.
18. М. Бодров, Т. Бодрова, Книга в книге Леонида Добычина «Город Эн». – В кн.: «Первые Добычинские чтения», Даугавпилс, 1991, с. 29.
19. Там же.
20. Вик. Ерофеев, Настоящий писатель. – В кн.: Леонид Добычин, Город Эн. Рассказы, М., 1989, с. 11.
21. Е. Добин, Формализм и натурализм – враги советской литературы. – «Литературный Ленинград», 27 марта 1936 года.
22. Николай Бердяев, Кризис искусства, М., 1990, с. 10.
23. Ф. Федоров, Размышления на Добычинских чтениях (10-11 декабря 1990 г.). – В кн.: «Первые Добычинские чтения», с. 4.
24. Э. Маркштейн, Синтаксис абсурда. О прозе Леонида Добычина. – В кн.: «Писатель Леонид Добычин. Воспоминания. Статьи. Письма», СПб., 1996, с. 131.
25. Е. Добин, Формализм и натурализм – враги советской литературы...
26. И. Белобровцева, Историчность прозы Л. Добычина и способы ее создания. – В кн. «Писатель Леонид Добычин», с. 81.
27. Николай Бердяев, Кризис искусства, с. 27.
28. Лидия Гинзбург, Литература в поисках реальности. Статьи. Эссе. Заметки, Л., 1987, с. 135.
29. Т. Никольская упоминает в этой связи роман «Труды и дни Свистонова», но какой именно эпизод она имеет в виду – неясно (Т. Никольская, Трагедия чудиков. – В кн.: К. Вагинов, Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бамбочада. Гарпагонияна, М., 1991, с. 7).
30. Д. Угрешич, О «Городе Эн» Леонида Добычина. – В кн.: «Писатель Леонид Добычин», с. 281.
31. А. Толстой, Речь на общем собрании ленинградских писателей. 5 апреля 1936 года. – В кн.: «Писатель Леонид Добычин», с. 23.
32. Д. Угрешич, О «Городе Эн» Леонида Добычина, с. 281.
33. Подробно о жизни и творчестве К. Вагинова см.: А. Герасимова, Труды и дни Константина Вагинова. – «Вопросы литературы», 1989, N 12.
34. Ю. М. Лотман, Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий, Л., 1983, с. 11.
35. О. Мандельштам, О природе слова, с. 65.
36. Вик. Ерофеев, Настоящий писатель, с. 11.
37. С. Бочаров, О стиле Гоголя. – В кн.: «Типология стилового развития нового времени. Классический стиль. Соотношение гармонии и дисгармонии в стиле», М., 1976, с. 420.
38. М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, М., 1963, с. 79.
39. М. Золотоносов, Книга «Л. Добычин»: романтический финал. – В кн.: «Писатель Леонид Добычин», с. 65.
40. Жан-Филипп Жаккар, Даниил Хармс и конец русского авангарда, СПб., МСМХCV, с. 183.
41. См. сходные выводы применительно к более широкому кругу писателей: Д. Московская, Поставангард в русской прозе 20 – 30-х годов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук, М., 1992.
42. Д. Сигал, Литература как вторичная моделирующая система. – «Slavica Hierosolymitana», 1979, N 4, т. 4, с. 1 – 35.
43. Ср. вывод Ж. -Ф. Жаккара: творчество Хармса «следует рассматривать не как неудавшуюся попытку выразить невыразимое, что входило в замысел модернизма, но как успешную попытку выразить ограниченность и невозможность этого предприятия» (Жан-Филипп Жаккар, Даниил Хармс и конец русского авангарда, с. 257).
44. М. М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 1990, с. 11 – 12.
45. Там же, с. 45.
46. И. Трофимов, Леонид Добычин и Бруно Шульц. – В кн.: «Писатель Леонид Добычин», с. 97.
47. «Оборотная сторона «Котлована» (Очерк Андрея Платонова «В поисках будущего (Путешествие на Каменскую писчебумажную фабрику)»). – В кн.: «Творчество Андрея Платонова», СПб., 1995, с. 125. (Вступительная статья и примечания Т. М. Вахитовой.)