[Кети Чухров](http://magazines.russ.ru/authors/c/chuhrov)

# Бессмыслица как инструмент возвышения

Мне жалко, что я не орел,

перелетающий вершины и вершины...

*А. Введенский*

I

Тело и звук

Если ограничивать рассмотрение русского языка акустическим уровнем, мы сможем апеллировать лишь к чувственной реакции. Мы услышим палатализованные согласные, “продолговатые” лабиализованные гласные с сильным ударением, на основании которых можно было бы делать заключения о жестах и движениях, вплоть до реконструкции этических привычек отдельно взятого сообщества [1].

Каждый язык в определенной плоскости его восприятия можно услышать как некое идиосинкратическое звукообразование, а значит, и представить как виртуальную часть тела, как средство его идентификации. Тогда язык — всего лишь оральный знак или даже возможность расширения функций тела.

Артикуляция речевым аппаратом определенных звуков, выбор расширения гласных или их сужения, более или менее взрывных согласных — все это может направить высказывание в определенное русло чувственности и делает приоритетной определенную образность. Например, по сравнению с Чосером шекспировский язык отяжелел, сгустился, огрубел, а по сравнению с предшествующими опытами поэтического высказывания пушкинский язык смягчился. Это значит, что, кроме визуального выбора в определенном языковом ареале, есть еще просодическая инерция относительно семантического облика слова, которая автоматически, бумерангом, выделяет и модель предпочтения самой образности, определяет этику тела и виды обращения с ним.

Такие признаки русской поэтической словесности, как сужение гласных (лабиализация), автоматическое усиление ударения в субстантивированных формах (“стен*а*нья”, “лобз*а*нья”, “упов*а*нья”, “негодов*а*нья” и т.д.), — впервые наиболее частотно и явно были представлены в поэтической речи Пушкина. За счет подобных явлений заметно облегчилась “плотность” поэтической строки (по сравнению с Державиным, например) — а вместе с этим произошло уменьшение количества согласных в пользу гласных. Если сравнивать просодию с областью жестовой коммуникации, то в просодической инерции Пушкина можно усмотреть подражание жесту податливости; эта податливость выражается не в каком-либо образе (хотя постфактум и в нем тоже), но в первую очередь в новом произносительном соотношении звуков и фонем, в новой их пластике. Можно предположить, что эта новая — бессознательная — программа просодии (и в целом языка) Пушкина не была способна к включению элементов “возвышенного” поэтического содержания; почему русский язык и был приближен к семантике здравого смысла.

Если следовать Ролану Барту, то любовную лирику (“дискурс влюбленного”) можно разложить на разные реестры дискурсивного выражения, — аскетичное, безумное, восхищенное, идилличное, одержимое и т.д. Аналогично этому, язык пушкинской лирики можно было бы представить как идиому умаления (и женского образа-тела как одной из центральных фигур “ландшафтов” воображения в первую очередь).

Пушкин канонизирует употребление внутри поэтического текста уменьшительных существительных (“ножка”, “ручка”, “струйка”, “ручейки”). Даже те пушкинские субстантивы (“сиянья”, “мечтанья”, “наслажденья”, “стремленья”), которые в западноевропейской лирической поэзии по обыкновению наделяются патетикой, у Пушкина воспроизводят своей оральной формой образ лакомящегося языка; будто функция поэтической речи состоит в дегустации своего объекта, что делает его легкодоступным и повседневным.

Возьмем, к примеру, стихотворение “Красавица” (1832)

...

Куда бы ты ни поспешал,

Хоть на любовное свиданье,

Какое б в сердце ни питал

Ты сокровенное мечтанье, —

Но, встретясь с ней, смущенный, ты

Вдруг остановишься невольно,

Благоговея богомольно перед святыней красоты.

Или стихотворение “К \*\*\*” (1832):

...

Нет, полно мне любить; но почему ж порой

Не погружуся я в минутное мечтанье,

Когда нечаянно пройдет передо мной

Младое, чистое, небесное созданье,

Пройдет и скроется?.. Ужель не можно мне,

Любуясь девою в печальном сладострастье,

Глазами следовать за ней... [2]

За знаками “благоговейного” обращения (“мой ангел”, “красавица”, “прелестница”, “гений чистой красоты”) часто таится фантазм какой-нибудь из частей тела:

Без вас мне скучно, — я зеваю;

При вас мне грустно, — я терплю;

И, мочи нет, сказать желаю,

Мой ангел, как я вас люблю!

Когда я слышу из гостиной

Ваш легкий шаг, иль платья шум,

Иль голос девственный, невинный,

Я вдруг теряю весь свой ум...

Когда за пяльцами прилежно

Сидите вы, склонясь небрежно,

Глаза и кудри опустя, —

Я в умиленье, молча, нежно

Любуюсь вами, как дитя!..

*Признание* (1826) [3]

Такой взгляд предполагает отсутствие куртуазной памяти, свойственной, например, европейской поэзии. Именно куртуазная традиция Средневековья сформировала в результате метафизический тон европейского поэтического высказывания и метафизичность лирики как таковой. Однако за куртуазным обращением к “возлюбленной” не стоит фантазм влечения к женщине, или образ ее желанного тела, означаемое — отсутствует, и только благодаря этому отсутствию и может состояться его универсализация в языке. Известно, что куртуазный культ основывается на дистанции по отношению к Объекту (Прекрасной Даме) и принципиальной его недоступности. Таким образом, куртуазное обращение к Прекрасной Даме не рассчитывает на ее во-площение. Этим отчаянным отсутствием оно и питается. Любые фантазмы касания, осязания и сближения здесь исключены. В результате предсказуемых половых характеристик лишается не только женщина, но и сам поэт. Благодаря о-божествлению женщины и мужчина (поэт) получает доступ к “божественному”. Тело такой женщины непредставимо, его как бы нет, оно появляется в ином, *дивинном*, качестве уже в произведении. Весьма часто идеальная возлюбленная — это мертвая или навсегда потерянная “возлюбленная”[4]. Парадокс, сформировавший европейскую лирическую традицию, состоит именно в том, что истоком предельной трансцендентальности был избран объект, наиболее связанный с прямым эротическим воздействием, — объект либидинальный, но именно посредством поэтического высказывания превращенный в часть космологии и универсума. У Пушкина мы видим обратную логику: поэтический язык выполняет функцию мужской оптики, он, несмотря на “возвышенную” форму обращения, должен ухватить в свои сети “плоть”. Здесь вектор и интенция высказывания иные: не жизнь плоти редуцируется ради нового сакрального поэтического языка, но, напротив, язык притягивается как можно ближе к реальной “плоти”.

Если на минуту воспользоваться хайдеггеровским концептом истока, состоянием еще-молчания, являющимся тем не менее интенсивнейшим порогом поэтической речи, то можно сказать, что Пушкин гениально миметирует поэтические интонации, но сам не находится в поэтическом состоянии (в хайдеггеровском смысле этого понятия). “Поэтическое” как онтологический порог, как особая физиология, имеющее дело не с сочинением, а с работой по предъявлению дивинного содержания, у Пушкина отсутствуют. Есть заданные темы для импровизаций или даже излюбленные знаки, которые подвергаются разнообразному варьированию; поэтому с точки зрения фабулы творчество Пушкина очень богато. Кстати, и Якобсон отмечает [5], что преобразование знака — это основной прием Пушкина, направленный в конечном итоге на то, чтобы отменить его внешнюю сторону, сбросить знак в “продолжающуюся жизнь”.

“Продолжающаяся жизнь”, безусловно, является эстетическим феноменом, но такая установка никак не может быть названа метафизической. Ибо метафизика вместо наполнения знака (пусть и эстетического) работает с его опустошением. Даже у Байрона — поэта, творчество которого часто рассматривают параллельно пушкинскому, — эта “опустошенность” знака налицо: интенсификация демонического (революционного) начала приводит к Богу — к борьбе с ним или встрече лицом к лицу с его наказанием. Нет фигуры или объекта ниже, с которым поэту надлежит столкнуться. Тема байроновского Дон Жуана — пустота мира, в котором герою ничего не мило. Тема пушкинского Дон Гуана — напротив, очарованность жизнью, за что он подвергается наказанию. При таком раскладе чтимый и любимый объект может быть только плотским.

Роль знака, сброшенного в “продолжающуюся жизнь”, может играть статуя (Медный всадник, статуя командора, статуя девушки, которые, лишаясь статичности, впущены в реальное пространство), мифологическое существо, женщина или ее имя. Таким образом, вместо сакрализации этих образов-объектов происходит их своеобразная девальвация. Во многих образцах западной лирики того же периода знак не только не лишается своей смысловой стерильности, но, напротив, выносится в неограниченный универсум. Зазор между реальным объектом, скажем, у Гёльдерлина — Диотимой в реальной жизни и Диотимой как именем, называющим желание (то есть трансцендентальным объектом), — огромен. Гёльдерлин пользуется техникой субстантиваций так, чтобы сделать из них абсолютное означающее, субстрат “языка богов”.

Для Пушкина женский объект является податливым жертвенным телом, которое не просто не защищено и открыто, но “разъявлено”, выставлено в качестве плоти. Таким образом, знак у Пушкина не способен “развеериваться” 6 в пространстве поэтического текста; он (знак как образ женщины) ограничивается собственным же пространством, собственным размером. Свойства женского тела, его рефлексы, и есть то место, с которым отождествляется поэтическое означающее, сам язык. Перспектива языка полностью размещена на женском теле, может по нему курсировать, двигаться вместе с ним. Язык обнажает знак и показывает это пойманное в силки тело, миметируя его и в просодии.

II

Наследуя вышеописанной поэтической модели, общая антропологическая настроенность русскоязычной поэзии, за несколькими исключениями (Цветаева, Хлебников, Маяковский, Введенский), все больше стремилась к тому, чтобы избегать внутри высказывания совмещения отдаленных интонационных и семантических сегментов [7].

Хотя это, вероятно, объясняется еще и тягой звуков русского языка к просодической ассимиляции, в результате чего высказывание подбирает под себя только близлежащее, как с точки зрения фонетики, так и с точки зрения семантики.

Яков Друскин в своих дневниках упоминает эту черту как “беспрепятственность” просодии русской поэзии [8]. Вопрос о ее автоматизме был самым острым образом поставлен в футуристической (Маяковский, Хлебников) и особенно обэриутской (Введенский) поэзии, на которой мы и остановимся. Однако прежде хотелось бы в общих чертах отметить некоторые позиции письма Цветаевой, которая тоже стоит несколько в стороне от русской поэтической (просодической?) традиции.

Несмотря на многочисленные эксперименты русского символизма, акмеизма и футуризма, в них продолжали оставаться клише традиционного поэтического и просодического мышления. Иначе говоря, стих по-прежнему строился по принципу плавного скрепления, как с точки зрения звучания, так и с точки зрения образности.

Безусловно, поэтики Цветаевой и Введенского не имеют общего историко-литературного контекста и едва ли похожи по стилю, однако в поэтических текстах, как Введенского, так и Цветаевой, происходит нечто аналогичное созданной Шёнбергом в музыке додекафонии, пришедшей на смену тональному музыкальному письму. Это вовсе не метафорическое сравнение, а аналогия, на которой можно настаивать, поскольку в поэзии Цветаевой и Введенского происходит отказ от языка как предсказуемого строя: в первом случае посредством звука и ритма, во втором — посредством бессмыслицы.

III

Тон и трагедия

То предельное доверие, которое Цветаева оказывает голосу и делению его звучания на временные отрезки, порой позволяет назвать и эти высказывания бессмысленными. Первым признаком невнимания к связыванию смыслов Цветаева демонстрирует частым отказом от предикации.

То, что вчера — по пояс,

Вдруг — до звезд.

(Преувеличенно, то есть:

Во весь рост.)

.......................

Дом на горе. — Не выше ли?

— Дом на верху горы.

Окно под самой крышею.

— “Не от одной зари

Горящее?”

*Поэма конца* (1924)

Примеры можно приводить бесконечно. Такие пропуски, во-первых, позволяют совершать скачки — как смысловые, так и интонационные; во-вторых, как и у Введенского, глаголы не имеют в высказывании Цветаевой временной ценности; иначе говоря, они не осуществляют темпорального перехода от одного объекта к другому. Благодаря этому все, что должно оставаться на расстоянии, остается таковым. Зияние между смыслами непреодолимо. Можно не только неожиданно урезать предложение, но использовать свободу от связи в качестве смыслового броска, который у Цветаевой продиктован, конечно же, поиском звука [9]. Предикация ей не нужна еще и потому, что она в принципе не работает с бинарностью означающего-означаемого (порождающей денотативные модели: *это* есть *то*; *это* — как *то*), которая была столь важна символистам для их операции произведения нового значения. (Собственно, это новое значение и порождает трехчастную структуру знака — означающее, означаемое, символ.) Ей недостаточно глагола для того, чтобы “зацепить” трагичность события. Образование события смысла у Цветаевой происходит посредством экстрасемантических средств: ритма, звука, фонематической игры, акцентов, просодического извива слова.

Как неоднократно замечает Ницше в “Рождении трагедии”, в действии трагедии главное — звучание. И действительно, невозможно поверить в то, что два актера, даже при наличии хора, способны к визуальному воспроизведению события. Имея дело с каузально непостижимым и эмпирически невыносимым — то есть с тем, что невозможно репрезентировать, — трагедия инвестирует всю информацию в язык. Однако и он мешает трагическому действию тем, что восстанавливает воображаемое. Избавить язык от образа может только тонирование (добавление звуку, слогу, слову определенной высоты) артикуляции. Тоническая просодия, отменяя семантические ожидания, *повторяет* “ужас” (трагическую фабулу), однако вовсе не через попытку передать чувства и образы, сопутствующие ужасному (речь идет о неправильном понимании узнавания-удивления), но посредством *запрета* на их предъявление, посредством перекрывания канала сообщения эпической истории. Ужасна не сама ужасная история, а то, что она *разыгрывается*, скрывается “эстетической игрой”[10]. Если так понимать трагическое действие, то удивление (центральный элемент восприятия трагедии у Аристотеля) возникает именно от *не*-узнавания истории. Иными словами, если мы и узнаем что-то, то только не-узнавание нами сценического действия.

Если не надо ничего представлять, тем более что невозможно *представить* гибель, то мусический элемент и есть та последняя игра (поскольку никакой истории больше не осталось), которая готовит к гибели. Так понятая трагедия является не *репрезентацией* гибели, нарративом о ней, а *подготовкой* к гибели [11].

Придерживаясь такой стратегии, Цветаева придает слову не новое значение, а новое звучание, маркируя артикуляцию слова так, чтобы его фонетическая форма стала неузнаваемой. Ударение, которым она пользуется, ведет не к увеличению продолжительности гласного звука, но к его усиленной экспираторности, что разрушает акустическую целостность слова. Частотность ударных акцентов до предела учащает и цезуры, что приводит к исчезновению необходимости семантической связи — приводит к такому синтаксису, в условиях которого для новой мысли достаточно уже нового звука. Именно акцент, маркированный цезурой, десемантизирует слово, позволяя ему освободиться от смысла и достигнуть невозможного для вербального высказывания — возвыситься до тона. Тоном является высотный параметр звука. Слово (или слог), произнесенное с определенной высотой, образует значение уже по другой модели, нежели референция означающего с означаемым. “Высота” становится тем параметром, который радикально меняет семиотическую структуру слова и смыслообразование в целом. Она обладает способностью достигать восприятия гораздо быстрее, чем все остальные параметры слова — значение и его смысл. Сначала мы слышим высоту звука, просодическую форму как высоту, а потом все его смыслопорождающие элементы. Тон, высота — раньше значения и смысла. Таким образом, смысл оказывается уже ненужным, ведь тон позволил слову достичь восприятия через экстрасигнификативный канал.

Скорость высказывания у Цветаевой превышает попытку вытащить из него суммарный смысл [12], поэтому можно сказать, что оно бессмысленно, ибо впереди, раньше смысла.

IV

Утопия времени у А. Введенского

Выше было сказано об опыте от-даления семантических и просодических элементов, в результате которого между двумя предметами или значениями возникает не только качественная соотнесенность, но также и расстояние (осмысляемое именно как физическая дистанция), то есть разница количественная. Подобная задача позволяет осуществить прорыв к новой чувственности, которая призвана искоренить из русской поэзии инерционную мягкость, присущую ей, помимо прочего, по причине преобладания женских окончаний. Обэриуты были одними из первых, кто увидел пропозицию с этой геометрической (возвышаемой, смещаемой вверх или вниз) точки зрения. Здесь, благодаря смысловым расстояниям между значениями, автоматическое течение нарушается вторжением случайного знака (“погрешности в условиях равновесия”, согласно Друскину) [13], создающего возможность спонтанного смыслового скачка.

Как свидетельствуют дневники Друскина, бессмыслица — вовсе не отсутствие смысла или юмористическое его искажение, а гиперсмысл. Ведь если смысл может быть получен только через божественное присутствие, которое в мире предметов не только невозможно, но и непостижимо (нельзя понять, например, как мгновение может быть вечным, ибо нельзя помыслить вечность в условиях времени), то, значит, отмечать каждый особый случай проявления этой *невозможности* “божественного” можно только бессмыслицей, то есть *невозможностью* смысла. Именно посредством процедуры трансцендирования смысла наделяется каждый особый случай проявления этой *невозможности*божественного; иными словами, смыслом наделяется *невозможность* смысла.

Абстрактные спекуляции Друскина, в значительной степени разделяемые и Введенским, во-первых, всегда представляют собой некий неразрешимый парадокс или апорию, во-вторых, они задействованы в той знаковой системе, в которой у знака нет ни постоянного места, ни гарантии того, что он соответствует постоянному количеству и находится в системе “больше—меньше”. В такой системе “*многое*” может являться “*одним*”. Один и тот же сон, который снится много раз, или прошедшее мгновение, повторяющееся через некоторое время снова, — все это доказывает неотличимость двух случаев, а значит, и их тождественность (таким образом, Друскин игнорирует время как стимул изменения и различения, пытаясь, напротив, найти в нем механизм не дисперсии, но утопического сращения).

Такие бинарности Друскина, как “это и то” (имманентное и трансцендентное), “вестники—деревья”, “отец—сын”, “одновременно—попеременно”, вместо диалектической цепи попадают в неразрешимый круг теологического парадокса. Каждое звено бинарности тождественно и себе, и другому звену, и их общности. Бог — это и “один” и “два” (отец и сын); и наоборот, “отец—сын” — это и два и один (то есть “два” одновременно и равняется “одному” и не равняется). “То” — и тождественно “этому”, и нет; и одновременно с ним, и попеременно (ср.: у Введенского в поэме “Кругом возможно Бог” дана возможность одновременного существования человека до и после смерти) [14].

Подобное нарушение в системе количеств фигурирует в сочинениях Друскина под названием “небольшой погрешности в условиях равновесия”. Аналогичным приоритетом “погрешности” в современной музыке пользуются, по мнению Друскина, представители нововенской школы, и в частности Шёнберг, создающий для каждой вещи ее собственное внетональное тяготение [15]. В случае с додекафонией “погрешностью” можно считать каждый звук, спонтанность которого обусловлена его непредсказуемостью ввиду отсутствия тональности. Однако фактором, уравновешивающим эту “погрешность”, выступает додекафоническая серия, которая и становится универсализирующим средством письма.

В системе, где числу не обеспечена перманентная ценность, где геометрия временна, а время — геометрично, между двумя предметами или значениями есть не только качественная разница, но *расстояние*, то есть разница количественная. Таким образом, возникает парадоксальная (или даже утопическая) задача измерения расстояния между “распусканием цветка и деревом”, между словами и нотными звуками (как писал Друскин в дневниках, “между двумя нотами целая вечность”) [16].

Расстояние, с которым работает Введенский, — это расстояние между смыслами, в создании которых ему в русской поэзии нет равных: море — металл (№ 33); птица — свеча, бумага, самоубийство, фанатик (№ 33); время — звезда (№ 34); две птички — индейцы; численность — весло (№ 9); звери — колокола (№ 34); князь двухместный (№ 50); песенку сосет (№ 73); судорогой волосы взлетят торгуя как купец (№ 100); жена — капля масла (№ 133); земля — рысь (№ 19); смерть — смерти еж (№ 19); пчела — племянница (№ 2); город Галич — минутный палец (№ 2); курочка — слеза (№ 8); море — круглый нуль (№ 17); море — окно (№ 17) [17].

Каждый следующий смысловой элемент в его “серии” трансцендентален в отношении предыдущего, он является “новым числом”, знаком новой высоты, так же как, например, в додекафонической серии следующий звук ее является *новым*высотным (числовым) явлением; новым, потому что не имеет ни ладовой предтечи в виде тональности, ни ладовой общности с предыдущим звуком.

Однако сталкивание несовместимых смыслов (бессмыслица) вряд ли является вариацией, обновлением метафоры, как это утверждает Н. Заболоцкий в своих возражениях Введенскому. Тезис М. Мейлаха об эллипсе “как основной обессмысливающей фигуре” более достоверен, но предполагает намеренное опущение синтаксически предсказуемых элементов для достижения смысла. Это значит, что здравомыслящее предложение потенциально восстановимо, чего у Введенского почти не происходит. Более правомерна интерпретация В. Подороги, согласно которой смыслы у Введенского — это частицы мира, вырвавшиеся из “ведения языка”, слипающиеся друг с другом не смешиваясь. Подорога определяет бессмыслицу (акт подобного слипания) как парадокс времени:

Оно (мгновение становления) длится за счет интенсии, а не экстенсии, свертывается в себя по бесконечной кривой. И вот в эту секунду, в которой свернулось расслоенное время (делимое на прошлое, настоящее, будущее), язык и утрачивает контроль над миром. Поэтический наблюдатель, возможно, в этот момент переживает чувство освобождения: замедленное, словно в *Zeitlupe*, движение предметов мира, и вдруг открывает их ослепительную новизну: свободно падающие друг на друга образы, звуки, грамматические формы, входящие в ритмы слипания [18].

Однако именно на основании того, что В. Подорога характеризует акт *слипания* как сочленение с себе чуждым и отвержение себе подобного, в отношении Введенского можно было бы говорить о *зиянии* между семантическими или скорее даже постсемантическими единицами.

Время, к которому апеллирует вслед за Друскиным Введенский, — это то время, в котором не может происходить никакого движения, иметь место последовательное течение, не может осуществляться порядок; оно не реализуется как категория разума.

“Время — между двумя мгновениями, — пишет Друскин в “Вестниках и разговорах”, — это пустота и отсутствие: затерявшийся конец первого мгновения и ожидание второго. Второе мгновение неизвестно” [19].

Применяя это положение к поэтическому ряду, строке, можно увидеть, что каждый следующий акт называния в сопоставлениях Введенского не является продолжением предыдущего. Это уже даже не то расстояние, которое обеспечивает необходимую для возвышенного содержания экспансию смыслов; и это содержание в немецкой поэзии естественным образом реализуется, во-первых, за счет взрывной просодии, во-вторых, посредством возведения каждого действия и природного явления в обобщенное понятие. В немецкой поэзии выражение возвышенного семантически цельно; у него есть центр и предтеча в качестве духа. Это верно как для поэзии йенского романтизма, так и для австро-немецкой поэзии 1930-х годов, которая сродни экспрессионизму Шёнберга по пафосу и настроению, но структура додекафонии как технология выражения ей еще не знакома. У Введенского же выход к трансцендентному дан на уровне формы. “Возвышение” формы осуществляется не по вертикали, а по кривой — по кругу (как известно для обэриутов круг был приметой вечности. У Хармса — “самая ровная, непостижимая, бесконечная и идеальная замкнутая кривая будет КРУГ”) [20].

Связное поэтическое высказывание, каким бы метафорически нагруженным оно ни было, движется в одном направлении; оно имеет начало и конец развития не только в языке, но и в воображении. Другими словами, оно следует фигурации времени, пытается добиться полноты смысла.

Высказывание у Введенского строится так, чтобы каждый следующий смысл начинал иное направление. То же самое происходит, например, в двенадцатитоновой композиции. Следующий звук не налаживает связь с предыдущим в рамках предзаданной гармонической системы. Каждый из 12 звуков не продолжает начатое раньше, но как бы возникает заново. И только логика серийных обращений внутри произведения выявляет связь, равную, а может, и более интенсивную, чем тональность. Подобным же образом на первый взгляд бессвязный бросок с одного смысла на другой у Введенского создает эффект бессмыслицы именно благодаря установке на постоянно новое начало.

Как писал Друскин, “если два слова соединены в одном направлении, то уже второе ничего не обозначает”. В предложении Введенского нет *следующего* смысла, есть другое “сейчас”. Структура такого смыслообразования описана в “Классификации точек” [21] Друскина. Направление не продолжается, а сменяется новым направлением посредством “*поворота*”. Места поворотов обозначены предельными точками (смыслами). Совершенно радикален отказ Введенского от телеологии действия — и это в первую очередь отказ от темпоральной телеологии. Связь невозможна, потому что во времени нет перетекания; оно представляет собой не бесконечную длительность, а бесконечное дробление, которое может быть остановлено мгновением (мгновением как приметой вечности или смертью как единственно возможным событием).

Описывая расчленение бега мыши [22], Введенский приходит к следующему заключению: действие не является цельным, поэтому не может быть названо. То, что мы определяем посредством глаголов, является пространственно-временным субстантивом. Не существует: “сел”, “встал”, “вышел”, — но каждое из этих действий, по причине отсутствия связи между мгновениями, членимо. Соответственно, за действием не может быть закреплен единый глагол. Утопия в том, чтобы сделать каждый микропереход новым мгновением, поворотом [23]. Таким образом, зияние неминуемо, потому что каждое мгновение является новым по причине неузнавания предыдущего. Узнаваемы только мгновения остановки течения времени. Таким образом, расстояние между двумя смыслами пребывает в виде зияния, так как нет инстанции разума (предикации) для его преодоления. Причиной же зияния является не пространственная непреодолимость, но ежесекундно подразумеваемый акт начинания.

Введенский подвергает сомнению весь словарь условно возвышенной лексики, способной служить поэтическому высказыванию для выражения настроения или чувственного содержания, — иначе говоря, отвергает инструментарий эмоциональной индивидуации, посредством которого задействуются фигуры мимесиса. В первую очередь это отразилось на ритмике, синтаксисе и просодии текстов Введенского. Заболоцкий, критикуя анемичность ритма у Введенского, объяснял ее отсутствием женских окончаний:

Вы намеренно сузили свою деятельность, ограничив поле своего фонетического захвата. Я разумею ритм, согласные и гласные установки и, наконец, интонацию. Первые два элемента при случае еще используются Вами, последние два почти нет. По слову Хлебникова, женственные гласные служат лишь средством смягчения мужественным шумам, но едва ли можно безнаказанно пренебрегать женственностью первых. Только гласная может заставить стихи плыть и трубить, согласные уводят их к загробному шуму. Смена интонации заставляет стихотворение переливаться живой кровью, однообразная интонация превращает ее в бесслизистую лимфатическую жидкость, лицо стихотворения делается анемичным [24].

На самом же деле Введенскому удалось аннулировать то, что когда-то внедрил в русскую поэзию Пушкин, — все условности, связанные с речевыми оборотами: интонацию, наклонение, — то есть все типическое, что связано с объемом и контуром образа, его плотью, “сочностью”. Именно благодаря женским окончаниям в русском языке происходит фокусирование ударения, а в результате этого — редукция одних гласных, а также продление и интенсификация других. Ударная гласная становится средоточием телесности, средством индивидуации произносящего ее субъекта. Именно она заставляет использовать речевой аппарат так, чтобы при дополнительном продлении гласной появилась уникальная оральность, акустически порождающая образ тела, занятого дегустацией собственных элементов. Примеры фокуса ударения можно привести весьма произвольно:

Она еще не родилась,

Она — и музыка и слово,

И потому всего живого

Ненарушаемая связь.

*О. Мандельштам. Silentium*

Ты все равно придешь — зачем же не теперь?

Я жду тебя — мне очень трудно.

Я потушила свет и отворила дверь

Тебе, такой простой и чудной.

*А. Ахматова. Реквием. VIII. К смерти*

Введенский же редуцирует условную мелодику поэтической речи так, чтобы и просодическая форма слова приобрела предельную абстрактность, стала бестелесной (“А воздух море подметал, как будто море есть металл. Он понимает в этот час и лес и небо и алмаз. // Однажды я шел по дороге, отравленный ядом, и время со мною шагало рядом”[25]).

Означающее у Введенского настолько опустошено от предсказуемых коллокаций, контекстов, оборотов и семантических проекций, что ему ничего не остается, как отождествиться с означаемым — предметом. Однако эту процедуру превращения слова в вещь (о котором пишут и Мейлах и Друскин) нельзя путать с попытками овеществления слова у французских символистов (главным образом у Малларме, у которого речь идет скорее о субстанциональной ценности языка). У Введенского не слово само по себе вещно, но в предметном мире отсутствуют связи, предоставляющие вещам онтологически занимаемые ими места. Это значит, что непонятно, *какие* вещи регистрирует взгляд — является ли деревом видимое дерево, орлом видимый орел — и вообще, вещи ли это.

“Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием здание. Может быть, плечо надо связывать с четыре. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И я убедился в ложности прежних связей...” — говорил Введенский в “Разговорах”, записанных Л. Липавским [26].

Очень точно описан Введенским способ означивания в “Серой тетради”:

Предметы как дети, что спят в колыбели.

Как звезды, что на небе движутся еле.

Как сонные цветы, что беззвучно растут.

Предметы как музыка. Они стоят на месте.

Я остановился. Я подумал тут,

я не мог охватить умом нашествие всех новых бедствий.

И я увидел дом ныряющий как зима,

и я увидел ласточку обозначающую сад...

И чуть далее:

Дерево лежит, дерево висит, дерево летает. Я не могу установить этого... <...> Я не доверяю памяти, не верю воображению. Время единственное, что вне нас не существует. Оно поглощает все существующее вне нас. Тут наступает ночь ума. Время всходит над нами как звезда... <...> Глядите оно стало видимым. Оно всходит над нами как ноль. Оно все превращает в ноль.

В случае с Введенским мы имеем дело с такой “машиной” смыслообразования, когда из языковой системы сразу выпадает третий (помимо означающего и означаемого) элемент — символ, образ, который и способствует зазору между предыдущими двумя. Вслед за отменой символического пласта из языка уходит и возможность представления, образности, заложенной в означающем как своего рода сигнале. Полной несостоятельности логики воображения у Введенского (и обэриутов в целом) противостоит яркая спектакулярность, присущая символистам и являющаяся, по сути, логикой бессознательного (которое организовано, согласно Лакану, как язык). Так вот, символизация не удается потому, что язык как система, контролирующая бессознательное и клише его символизаций, лишен фантазма — этой основной процедуры визуализации события.

V

Возвышенное как абстракция

Что же должно было произойти с возвышенным содержанием, чтобы его агентом могла служить лишь бессмыслица?

Филипп Лаку-Лабарт в своей книге “Musica Ficta” раскрывает парадокс представления возвышенного, его неминуемого превращения в фикцию (фигуру). Центральным его тезисом является следующее утверждение: высокое содержание нуждается в представлении, но именно по мере представления оно уклоняется от произведения искусства. Средоточием этого парадокса для Лаку-Лабарта является проект *Gesamtkunstwerk* Вагнера, который ставит целью фигурацию возвышенного и доверяет подлинности этой фигурации. Именно творчество Вагнера, несмотря на все технологические достижения и новации в плане выразительности, показало, насколько явен кризис немецкой философии, кризис представления трагического содержания и воплощения идеи великого искусства. Альтернативу поэтапного представления возвышенного Лаку-Лабарт видит даже не в мимесисе смерти (ужасного), ибо при этом репрезентируется лишь представление о смерти, а не сама смерть; если смерть — конец, то есть предел, возвышенное, то его презентация невозможна. Альтернативой является цезурирование, прерывание, которое позволяет себе Шёнберг в опере “Моисей и Аарон”. Цезура (умолкание как цель речи) подтверждает невозможность представления возвышенного, и, парадоксальным образом, квиетизм этого жеста остановки освобождает место для мимолетного явления истины. Здесь, безусловно, фигурирует семитский миф о запрете произнесения божественного имени.

Иначе у Введенского. Он идет дальше патетического умолкания. У него нет застывшего истока, потому что нет памяти, которая могла бы следовать по времени, отталкиваясь от первоначала; потому что нет прошлого и вообще никакого накопления, обеспечивающего последовательность [27]. Возможно, о той же форме времени говорит Ж. Делёз [28], описывая пустое время, “избавившееся от событий, составлявших его содержание, порвавшее связь с движением”. Это время “само происходит, а не что-то происходит в нем” (ср. с чистым нулем у Введенского), оно “перестает быть количественным и становится порядковым, чистым порядком времени”. Делёз в данном случае также прибегает к понятию цезуры, но отличному и от беньяминовской, и от лаку-лабартовской трактовки Гёльдерлина [29]. Здесь центральным значением обладает не сама цезура, но те неравные части (пустого) времени, которые находятся по ту сторону цезуры [30]. Она является точкой надлома, но не остановкой; порождением временного ряда (серии), состоящего из неравных частей (вечно нового) (ср. с додекафоническим рядом Шёнберга). Такая цезура открывает “будущее”:

Треснувшее Я, следуя порядку времени, и разделенный мыслящий субъект, следуя временному ряду, соответствуют друг другу и находят общий выход: в человеке без имени, без семьи, без качеств, без мыслящего субъекта и Я, в “плебейском” держателе тайны, чьи разрозненные органы вращаются вокруг возвышенного образа [31].

Тогда время неспособно к регрессу (репрезентации прошлого), но нацелено на поиск “предстоящего”. После цезуры (после трагедии, репрезентации) нет субъекта — значит, нет и памяти и содержания. Как утверждает Делёз [32], ряд, созданный пустым временем, и следует понимать как инстинкт смерти. Все это довольно точно сходится и с точкой отсчета письма Введенского. Ведь у него не происходит визуализации смерти, столь естественной для драматической структуры трагедии. Если у Лаку-Лабарта (в “Le Sujet de la Philosophie”) трансгрессия ужаса (смерти) остается миметичной, то смерть у Введенского является трансценденцией времени, пределом временения. “По настоящему совершившееся — это смерть. Все остальное не есть совершившееся”, — пишет Введенский в “Серой тетради”.

Время пусто, потому что занято самоаннулированием: каждая предыдущая секунда стирается, как только появляется новая. Введенский изображал этот феномен времени посредством перечеркнутых нулей:

ØØØØ

Как же в таком случае может произойти событие, если оно усматривается лишь благодаря накоплению временных точек; они же, в свою очередь, самоуничтожаются (“Время съело события, от них не осталось косточек”)? Разгадка в том, что смерть, мыслимая Введенским как потенциальный конец времени, предоставляет возможность *абстрагироваться* от него. На фоне возможности помыслить уход из времени через будущую смерть конкретность определенных явлений и предметов теряет смысл. Тем более, что эта возможность может быть помыслена здесь и сейчас, в любое мгновение времени. К высказыванию о перечеркнутых нулях Введенский добавляет, что нули на самом деле должны быть не зачеркнуты, а стерты [33]. Стирание это происходит из точки смерти как последнего предела, из точки абстракции. Об абстракции говорится потому, что именно в ней происходит разжижение смыслов и их *лицевых* свойств. Поэтому Введенскому не нужен миметический повтор и его возвышение через многозначительную остановку, что опять-таки остается всего лишь мимесисом невыразимого. Смерть является для него той *операциональной* точкой, через которую видится каждое мгновение времени, через которую открывается “звезда бессмыслицы”. Трагедия у Введенского не консервируется за счет многозначительного прерывания, она преодолевается посредством бессмыслицы. (Как и у Шёнберга вагнеровский трагизм преодолевается системой додекафонии, ухода от прямого патетического насыщения, возможного только в условиях тональности.)

Вероятно, поэтому у Введенского возможно существование после смерти, после трагедии (“Человек веселый Франц” № 11, “Кругом возможно Бог” № 19). Смерть преодолена в каждое мгновение именно потому, что она не является здравым событием жизни, но побуждает к постоянному акту абстрагирования. Она одновременно и вне смысла и больше (возвышеннее) его. И поскольку она событийный центр времени, то все содержание времени, находящееся под этим центром, тоже освобождается от смысла, обретая полную произвольность.

Несомненно, сопоставление таких авторов, как Пушкин, Цветаева и Введенский, может показаться условным. Однако оно понадобилось нам, чтобы выяснить, каковы в поэтической речи параметры метафизики смысла. “Бессмыслица” как инструмент метафизического “возвышения” является сугубо русским явлением, вызванным в значительной степени антиметафизическим (не куртуазным) истоком русской поэзии — с одной стороны, и отсутствием философской традиции — с другой. Русский язык, в отличие от немецкого и французского языков, не использовался до середины XIX века в качестве инструмента философской спекуляции. Поэтому в нем не было и традиции понятийной субстантивации, которая и отвечает в языке за создание означающих Универсального. Творчество Пушкина — прекрасный пример того, что, несмотря на вполне универсалистский, “шекспировский” размах тем и сюжетов, в нем сложно отыскать метафизический горизонт. На наш взгляд, в русской поэзии таким инструментом поиска Универсального стала “бессмыслица” обэриутов, и поэзия Введенского в особенности. Цветаева в этом обэриутском контексте может на первый взгляд показаться фигурой “притянутой”. Однако в ее поэзии (немаловажно, что она была воспитана на немецкой музыке, философии и поэзии, а Гёльдерлин был одним из ее любимых поэтов) роль метафизической субстантивации исполняет *концептуализация* звука, в результате которой перестает работать имманентный смысл слова, подчиняясь его просодической универсальности. Концептуализация, то есть перевод предмета в понятие и наоборот, — имеет место и в “бессмыслице” Введенского (хотя со словом “концепт” часто связываются, напротив, коннотации логической предсказуемости). Смысл в “бессмыслице” концептуален. Когда понятие уравнивается с предметом, а субстантив равен субстанции, как это часто происходит у Введенского, то мир и его объекты оказываются лишенными тела, становятся бестелесными. Но самое важное, что при этом ломается механизм наполнения самого языка значением, плотью зримого, видимого, желаемого. Означаемое исчезает не в угоду языковым экзерсисам, не по причине кризиса значений, как в классическом модернизме, но по причине избыточности, ненужности оптики как таковой (кстати, В. Подорога сравнивает такой невидящий глаз с камнем [34]). Таким образом “тела” лишается и сам язык, ибо машина референции, теряя конкретное направление, не может коснуться предмета. Язык проносится мимо вещи, движется в режиме постоянного поворота, то есть идет по кругу. В свою очередь и предметное пространство разворачивается во все стороны одновременно. Это и есть апокалиптическое мгновение. Концептуализация предполагает вынос смысла за скобки мира, иными словами, это апокалипсис сигнификативной машины, в результате которого происходит потеря “тела” всеми вещами и овеществление невещественного, понятия. Так слово становится вещью, но вещью мета-физической. Впрочем, результат такой апокалиптической концептуализации описан у самого Введенского в поэме “Кругом возможно Бог”:

Я не о том.

Я говорю про будущую жизнь за гробом,

я думаю мы уподобимся микробам,

станем почти нетелесными

насекомыми прелестными.

Были глупые гиганты,

станем крошечные бриллианты.

Ценно это? ценно, ценно.

1) Ср. попытку лингвистической интерпретации культурных сценариев разных народов: *Вежбицкая А.*Сопоставление культур через посредство лексики и прагматики. М., 2001.

2) *Пушкин А.С.* Сочинения: В 3 т. М.: Художественная литература, 1985. Т. 1. С. 508—509.

3) Там же. С. 384.

4) Разве не таков, например, характер лирики Гёльдерлина, у которого куртуазная память явлена во всей своей полноте. Кстати, “Гиперион” Гёльдерлина, несмотря на прозаическую форму, является поэмой. Пушкинский же “Евгений Онегин” назван самим автором *романом*.

5) *Якобсон Р.* Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1985. С. 145—180.

6) *Лакан Ж.*О Якобсоне / Пер. с фр. А. Черноглазова (на правах рукописи).

7) Имеется в виду высказывание, когда смысл образуется совмещением несовместимых или очень далеких друг от друга значений. И далеки они не просто в рамках метафоры, компоненты которой удалены по смыслу и объединяются за счет субституции значений, но удалены топологически и на этой дистанции остаются — так как речь идет о смыслах, объектах, местах, не способных к унификации в виде символа или метафоры. Именно такие расстояния являются метафизическими, то есть такими которые располагают смысл не в слове, а в пустом промежутке между словами, в “больше”, о котором в связи с немецкой музыкой пишет Адорно.

8) Речь идет не о жанровых или стилистических приоритетах поэзии, но скорее о результате — просодическом и антропологическом, — к которому пришел язык русской поэзии.

9) О звуковом и этимологическом аспектах просодии Цветаевой см.: *Зубова Л.В.* Поэзия Цветаевой. Лингвистический аспект. Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1989 (главы “Корневой повтор” (с. 12—30), “Поэтическая этимология” (с. 42—48), а также “Синкретизм корневой основы” (с. 104—109)).

10) Это противопоставление эстетической игры и катарсической достоверности упоминает и Лаку-Лабарт (*Lacoue-Labarthe Ph.* Typographies. I. Sujet de la Philosophie. Paris, 1979).

11) В комментариях к своим переводам трагедий Софокла “Антигона” и “Царь Эдип” Гёльдерлин не касается напрямую проблемы тона и мусических компонентов трагедии, но подробно останавливается на связи формальных, риторических элементов поэтического языка (таких, как ритм, цезура, размер) с гибелью. Называя поэтический язык трагедии “чистой речью”, Гёльдерлин утверждает, что трагический разрыв заключен уже в самом движении формы, в изменении репрезентируемых кусков речи. Таким образом, и цезура, понятая как разрыв ритма на две части, является наличным аудиальным и операциональным свидетельством гибели. Согласно Гёльдерлину, именно трагическая “чистая” речь вводит возможность немедленного и неопосредованного обращения человека к Богу. Фигура смерти — это речевая фигура, и только в ней возникает возможность присутствия Бога. Кроме того, и сама речь трагедии убийственна. Смерть и опасность гибели исходят из самой трагической (тонированной?) речи. Гибель в трагедии — это условие конца, терминации самой речи, пластическое исчерпание которой тождественно гибельному, “атлетическому” воздействию одного тела на другое. См.: *HЪlderlin F.*Anmerkungen zur Oedipus // HЪlderlin F. Werke. Briefe. Dokumente. MЯnchen: Winkler Verlag, 1990. S. 618—624; Ibid. Anmerkungen zur Antigone. S. 670—676, a также: *Lacoue-Labarthe Ph.*La CОsure du Speculatif dans Hoelderlin // Lacoue-Labarthe Ph. Typographies II. L’Imitation des Modernes. Paris, 1986. P. 183—223.

12) Ср. у Бродского: “Она (фонетика) обеспечивает сознанию такое ускорение, что оно выносит своего обладателя за скобки любого града, раньше, чем это предлагает Платон” (Бродский о Цветаевой. М.: Независимая газета, 1998. С. 71).

13) В авторской версии Д. Хармса — “равновесие с небольшой погрешностью”.

14) См. трактаты Я. Друскина “Это и То”, “Классификация точек” (Логос. 1993. № 4. С. 94—99).

15) До разрушения мажорно-минорной тональной системы, в результате которой была создана додекафоническая двенадцатитоновая система, классическая гармония основывалась на тональном тяготении, центр которого выстраивается через тонику. Тональная гармония состоит из главных и побочных ступеней гаммы.

В додекафонии эта иерархическая система (тоника, доминанта, субдоминанта) разрушается, ибо каждый из двенадцати звуков функционально равен другому. Однако додекафоническая серия, которая становится формантом композиции вместо прежней тональности, образует внутри себя собственную логику внутрисерийных тяготений. Это значит, что система тяготений выстраивается не заранее, а в связи с очередным сочинением.

16) По-видимому, Я. Друскин соотносил факт такого разнесения со своим определением феномена иероглифа в искусстве. Речь идет о разнесенных значениях, которые способны образовать единое пространство. Иероглиф не ограничен одним пунктом времени, он распластан по нему, но, безусловно, он устроен не по принципу континуальности, а по принципу некого набора предельных точек, который вовсе не равен морфологическим составляющим произведения — словосочетанию, метафоре, предложению; более того, при каждом исполнении или чтении произведения он может по-разному являться, ибо он есть “тайна” и поэтому не до конца уловим. К примеру: двойной каданс с остановкой на IV ступени у Баха — вернее, его привычка именно таким способом оканчивать сочинение. Или эмфазис у Шютца, который заслоняет у него длительность. Иначе, иероглиф — это такой знак, который способен вычлениться из времени. Раз он противостоит времени, то, значит, претендует на вечность. И если знак у символистов является отношением между явным и символом, то иероглиф — это сама явность, “освобожденная от условий времени и общей связи” (*Друскин Я.* Дневники. Т. I. СПб.: Академический проект, 1999).

17) Цифры указывают на нумерацию стихотворений в том виде, в каком она дана в издании: *Введенский А.*Полное собрание сочинений: В 2 т. / Под ред. М. Мейлаха. М.: Гилея, 1993.

18) Беседа с В. Подорогой // Логос. 1993. № 4. С. 147.

19) Там же. С. 91.

20) “Прямая, сломанная в одной точке, образует угол. Но такая прямая, которая ломается одновременно во всех своих точках, называется кривой. Бесконечное количество изменений прямой делает ее совершенной. Кривая не должна быть обязательно бесконечно большой. Она может быть такой, что мы свободно охватим ее образом, и в то же время она останется непостижимой и бесконечной. Я говорю о замкнутой кривой, в которой скрыто начало и конец. И самая ровная, непостижимая, бесконечная и идеальная замкнутая кривая будет КРУГ” (*Хармс Д.*О круге // Логос. 1993. № 4. С. 117). В тексте “Нуль и ноль” Хармс сравнивает круг (идеальную форму) с нолем (идеальным числом): “5. Символ нуля — 0. А символ ноля — О. Иными словами, будем считать символом ноля круг. 6. Должен сказать, что даже наш вымышленный солярный ряд, если он хочет отвечать действительности, должен перестать быть прямой, но должен искривиться. Идеальным искривлением будет равномерное и постоянное, и при бесконечном продолжении солярный ряд преобразится в круг. [...] 8. Постарайтесь увидеть в ноле весь числовой круг. Я уверен, что это со временем удастся. И потому пусть символом ноля останется круг О” (Там же. С. 116).

21) Логос. 1993. № 4. С. 97.

22) “Пускай бегает мышь по камню. Считай только каждый ее шаг. Забудь только слово “каждый”, забудь только слово “шаг”. Тогда каждый шаг покажется новым движением. Потом, так как у тебя справедливо исчезло восприятие ряда движений как чего-то целого, что ты называл ошибочно шагом, то движение у тебя начнет дробиться, оно придет почти к нулю. Начнется мерцание” (*Введенский А.*Серая тетрадь // Введенский А. Полное собрание сочинений. С. 78—79).

23) Друскин определяет мгновение как единственную возможность прорывания времени вечностью. Работа художника в том и состоит, чтобы искать как можно больше таких мгновений, которые, поддерживая друг друга, являются помехой к падению во время.

24) *Введенский А.* Серая тетрадь. С. 175.

25) Там же.

26) Логос. 1993. № 4. С. 16.

27) См.: *Ямпольский М.Б.* Беспамятство как исток. (Читая Хармса). М.: НЛО, 1998. С. 342—370.

28) *Делёз Ж.* Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. (Заключение).

29) Речь идет о беньяминовской интерпретации цезуры в его эссе о Гёте (в работе “Миф и насилие”), в котором он комментирует “Заметки о переводах Софокла” Ф. Гёльдерлина. Это — интерпретация цезуры, с которой солидаризуется Ф. Лаку-Лабарт в своей книге “Musica Ficta” (с. 196—200), чтобы противопоставить эту правильную, на его взгляд, интерпретацию адорновской трактовке цезуры в опере Шёнберга “Моисей и Аарон”. Конфликт этих двух интерпретаций заключается следующем: Лаку-Лабарт вслед за Беньямином понимает цезуру как приостановку всего действия, которая должна разрушить произведение, ибо Истина и имя Бога непроизносимы. Лаку-Лабарт рассматривает прекращение пения Моисея и переход на речь в опере Шёнберга как неспособность музыки выразить божественное. Адорно же рассматривает эту непропетую и проговоренную фразу (“O Wort, du Wort, das mir fehlt!”) как продолжение пения без музыки. Согласно Адорно, это прерывание является событием музыкального произведения, но не немощью его по отношению к божественному.

30) У Введенского в “Серой тетради”: “Надо для начала отменить хотя бы дни, недели и месяцы. Тогда петухи будут кричать в разное время, а равность промежутков не существует...”

31) *Делёз Ж.* Различие и повторение. С. 143.

32) Там же. С. 143.

33) О перечеркивании нуля (круга) см.: *Ямпольский М.Б.*Беспамятство как исток. С. 287—314.

34) Логос. 1993. № 4. С. 144.