

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

На правах рукописи

ТАТАРИНОВА Ольга Вадимовна
АПОФАТИЧЕСКИЙ МЕТОД В ПОЭТИКЕ ОБЭРИУТОВ И РУССКИХ
ПОСТАВАНГАРДИСТОВ

10.01.01 – Русская литература

Диссертация

на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
профессор [Степанов Л.А.],
кандидат филологических наук,
доцент Свитенко Н.В.

КРАСНОДАР – 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
ГЛАВА 1. АПОФАТИЧЕСКИЙ МЕТОД КАК ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА	1
7	
1.1.Тексты (Псевдо)Дионисия и проблема апофатического метода в христианстве.....	19
1.2.Апофатический метод в религиозно-философских учениях Индии и Китая.....	28
1.3.Апофатический метод в русской религиозно-философской традиции конца XIX – середины XX века.....	37
1.4.Апофатический метод в европейской философии XX века: экзистенциализм и постмодернизм.....	45
ГЛАВА 2. ПРИНЦИПЫ АПОФАТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ОБЭРИУ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. ВВЕДЕНСКОГО, Д. ХАРМСА)	57
2.1.Художественный апофазис А. И. Введенского.....	57
2.1.1. Апофатический смысл моральной проблематики произведений А. Введенского	58
2.1.2. Инверсия верха и низа как метод описания сакрального в поэтических «вещах» Введенского.....	67
2.1.3. Разрушение времени в поэтической практике А. Введенского.....	76
2.1.4. Апофатическая символика образов водной стихии в поэтике А. И. Введенского.....	82
2.2.Апофатический метод в поэзии Д. И. Хармса.....	95
2.2.1. Экзистенциалистское Ничто и художественная апофатика Д. Хармса.....	95
2.2.2. Особенности функционирования лексемы «Бог» в текстологическом пространстве Д. Хармса.....	98
2.2.3. «Обнуление» времени в дискурсивной стратегии Д. Хармса.....	106
ГЛАВА 3. АПОФАТИЧЕСКИЙ «КОД» В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТОВ РУССКОГО ПОСТАВАНГАРДА	114

3.1. Редукция апофатической проблематики в поэзии Московской концептуальной школы.....	114
3.1.1. Продуктивное отрицание в акционном искусстве А. Монастырского.....	117
3.1.2. «Смерть автора» в поэзии Л. Рубинштейна.....	135
3.2. Художественное преодоление симулякра в поэзии Г. Сапгира.....	138
3.3. Апокалиптические мотивы в поэзии А. Герасимовой как реализация апофатического метода в современной рок-поэзии.....	144
Заключение.....	14
Список литературы.....	153

9

ВВЕДЕНИЕ

В диссертации, посвященной проблеме апофатической поэтики в художественном дискурсе, исследуется творчество русских поэтов XX-XXI веков: А. Введенского, Д. Хармса, Г. Сапгира, А. Монастырского, Л. Рубинштейна, А. Герасимовой. Богословское понятие «апофатика» применительно к литературоведению

Литературоведчески расширенный теологический термин «апофатика» используется в целях наиболее точной характеристики ключевых для названных авторов констант поэтического мира, воплощенных в особой текстовой структуре, которую мы называем апофатической.

«Апофатика» или «апофазис» - богословское понятие, которое входит в филологию на правах востребованной стратегии. Разумеется, теологические принципы отрицания рациональной, формульно познаваемой природы Божества сохраняются; приближение к истине, к гносеологическому ядру через негативные суждения, в акте резкого повышения статуса отрицания становится нормой. Однако в рамках принципиального соответствия научной специальности 10.01.01 – русская литература для нас не менее важен лингвистический аспект апофатических практик, когда разнообразные языковые формы отрицания, лексемы негативного движения в сфере познания вступают в силу и определяют поэтику текста. В этом плане теория и практика негации взаимодействует с хаотическими (разрушение на уровне сюжета и формы), эпистемологическими (когда автор констатирует познавательную неустойчивость, неопределенность), апокалиптическими (звучат настроения конца всему) и экзистенциальными мотивами.

Актуальность исследования. 1) В современной культуре, ведущей поиск новых моделей синтеза и модернизации классических традиций, становление поэтического авангарда (как и его изучения) – проблема, решение которой способно выявить значительные идейно-художественные тенденции эпохи, связанные с теорией и практикой негации. 2) Изучение поэзии авангарда и поставангарда в контексте проблемы апофазиса позволяет увидеть

второй (неклассический) полюс негации, на котором серьезность и значительность духовных интенций корректируется игровыми технологиями в границах поэзии. 3) Акцентированное рассмотрение поэзии А. Введенского, Д. Хармса, Л. Рубинштейна, Г. Сапгира, А. Монастырского и А. Герасимовой в пространстве становления апофатического метода как теоретической проблемы способствует познанию художественных миров не только как литературных, но и как мировоззренческих феноменов. 4) В контексте закономерных споров о путях развития искусства, о преодолении кризиса, связанного с длительным влиянием постмодернизма, данное диссертационное исследование обращает внимание на возможность важной коррекции итоговых суждений при решении проблемы «модернизм/постмодернизм и традиция». 5) Важным представляется обращение к проблеме судьбы художественного сюжета и самой образной системы в том случае, когда апофатические тенденции нарастают, формально разрушая или деконструируя структуру произведения.

Степень изученности проблемы.

Творчество Обэриутов изучалось представителями различных гуманитарных дисциплин: литературоведами, лингвистами, философами, культурологами. В частности, на языковые особенности поэтического мира А.И. Введенского обращали внимание Павлов С.Г. [Павлов 2003], Десятова А.В. (рассмотрены норма и аномалия в языке поэта, образующие абсурд, алогизм) [Десятова А.В. 2009], отмечали проводимую обэриутом поэтическую критику языка, отрицание референтности языка, его несоотнесенности с реальностью [Осташевский 2011].

Исследователи собственно поэтики А. Введенского настаивают на неразрывности изучения поэтического языка и философии. В частности, производится текстологический анализ, при котором главным организующим понятием выступает иероглиф как философская категория [Рымарь 2004], а формулирование констант поэтического мира обэриута непосредственно связывается с его поэтическим языком [Валиева 1998]; изучаются

апокалиптические мотивы и метафизика на уровне формы текстов чинаря [Силантьев 2001, 2008].

Отдельные статьи отмечают близость поэтики Введенского принципам негативной теологии, говорят об онтологическом отрицании, непонимании, о своеобразной “апофатической теореме”, которую доказывает автор [Аристов 2011], о негативной антропологии, нехватках, недостачах на телесном уровне, формирующих “апофатическую анатомию” [Григорьева 2011]; о “теологическом молчании”, связанном с такими негативными категориями, как смерть, остановка времени, катастрофа [Чухров 2011]; о главной для поэта теме – теме Смерти [Буров, Ладенкова 2017].

Предметом изучения становилась и собственно литературоведческая проблематика, когда исследователи оставляют в стороне теологические, гностические, философские стороны творчества Введенского и концентрируются вокруг организации стиха, разбирая “балаганские рифмы”, каламбуры, “языковое шутовство”, которые сами по себе, без привлечения дополнительных понятий, и есть выразители важной для поэта метафизики [Скидан 2011].

Творчество Д. Хармса чаще всего изучают в рамках поэтики абсурда, через которую определяются особенности представления человека в текстах названного автора и метафизических категорий, таких как Бог, смерть и время [Малыгина 2008]. Абсурд выступает и в теологическом аспекте, когда ломаный стиль Хармса практически впервые в литературоведении интерпретируется не как бунт и эпатаж, но – как прорыв к истинной языковой форме, приближающей к чистой духовности. Подобным образом понятая теологичность проявляется и на уровне темпоральной структуры текстов (разрушение времени с целью прорыва в Вечность). В итоге поэзия ОБЭРИУтов добивается таких сдвигов в сознании с помощью поразительных сравнений, сочетания несочетаемого, которые заставляют читателя найти новое, внутреннее объяснение якобы нелогичных предпосылок сравнения.

Найдя это представление или сравнение, разум читателя как бы соединяется с высшим разумом Бога [Carrick 1998. Перевод наш – О.Т.].

Проблеме абсурда как основного структурообразующего явления в творчестве Хармса посвящены и монографии Д.В. Токарева [Токарев 2002, 2006], и М. Ямпольского [Ямпольский 1998], М. Мейлаха [Мейлах 1990, 1993, 2004].

Изучается также генезис поэтики Обэриу (на примере Хармса). Так, женеvский филолог Ж.Ф. Жаккар изучает весь контекст эпохи, находит истоки абсурда Хармса у первых авангардных художников России (Казимир Малевич, Михаил Матюшин, Александр Туфанов, Крученых), в теории и практикой зауми [Жаккар 1995]. Истоки поэтики Хармса определяются через традицию русского народного площадного, балаганного и раешного театра, через искусство городского примитива [Сарафанова 2008]; происхождение особого типа стиха Хармса объясняется также через сопоставление с ранним творчеством Н. Заболоцкого [Мороз 2007].

Есть работы, посвященные отдельным жанровым особенностям прозаических и поэтических текстов Д. Хармса, в частности, изучаются малые прозаические формы, в нарративном построении которых разделяются повествователь-вестник и повествователь – просто человек [Захаров 2008]. Выявляются основные мотивы творчества Хармса с лингвистической точки зрения [Кувшинов 2004], изучается значение и цели повтора в художественной практике Обэриу [Ширяева 2009], сопоставляются поэтические построения Д. Хармса с творчеством сходных по духовной интенции поэтов: И. Бродским [Рябкова 2006], Н. Олейниковым [Воскобоева 2010]. В последние годы применяется антропологический подход к анализу художественного творчества ОБЭРИУ, в частности изучаются антропонимы у Хармса [Ахметзянова 2009], поэтическая онтология атмосферы замирания в «Случаях» Хармса и философия не-понимания [Подорога 2011].

К фундаментальным исследованиям, посвященным не отдельно Д. Хармсу или А. Введенскому, но всей группе ОБЭРИУ как целостному

литературно-философскому явлению, стоит отнести работы Я. Друскина (основополагающее описание философии бессмыслицы ОБЭРИУтов) — [Друскин 1991, 1993, 2000], А.А. Кобринского [Кобринский 1992, 1999, 2000, 2009], А. Герасимовой [Герасимова 1988, 2010], В. Глоцера [Глоцер 1987], К. Дроздова (философия поэзии обэриутов) — [Дроздов 2007], G. Roberts (ОБЭРИУ в русской и европейской литературной традиции, в контексте русского формализма, в промежуточном положении между модернизмом и постмодернизмом) — [Roberts 1997], Л. Кациса (теология ОБЭРИУ) — [Кацис 1994, 2000].

Также написаны диссертации, монографии, научные статьи, посвященные изучению творчества ОБЭРИУтов в контексте раннего русского авангарда и истокам и трансформациям авангарда в целом: [Белая 2003, Вольф 1996, Эпштейн 1991, Ханзен-Лёве 2001, Фещенко 2009, Панов 1995, Мильков 2000, Крусанов 1996, Есаулов 1992, Григорьева 2011, Васильев 2000, Бобринская 2003].

Русский поставангард (среди представителей которого в рамках обозначенной темы мы рассмотрели произведения московских концептуалистов (А. Монастырского, Л. Рубинштейна), Г. Сапгира и А. Герасимовой) изучался в диссертациях, монографиях и научных статьях по философии, искусствоведению, культурологии и филологии. Обращалось внимание на идейную близость московского концептуализма русскому и зарубежному романтизму [Гройс 2003], изучалась философия концептуалистов в контексте их эстетики [Апресян 2001], собиралась и систематизировалась история осмысления поэзии концептуализма в печати [Якушина 2010]. Исследовались различные направления русского поставангарда [Голынок 1999], его “трансгрессивность” и “трансфуризм” [Иоффе 2018]. Обращалось внимание на сакральную “миссию” концептуализма [Славицка 2011], его близость к “апофатическому сознанию” [Эпштейн 1994]. Поставангардистов рассматривают также в контексте

наивного искусства в целом [см. сборник статей, составленный А.С. Мигуновым – Мигунов 2001].

Творчеству Л. Рубинштейна посвящено немного работ: обращается внимание на минималистскую теорию и практику создания его картотеки [Кулаков 1997] и на романтическую философию постижения Истины [Гройс 2003].

Гораздо больше исследований приходится на анализ поэтического мира Г. Сапгира. Изучались мотивы пустоты, дробления, поэтика абсурда, телесность, метафизика, представления об истине [см. журнал «Полилог», 2-й номер которого в 2009-м году посвящен Г. Сапгиру]. Описывались традиции А. Введенского в творчестве поэта поставангарда [Елгаева 2004], Сапгир представлялся классиком русского авангарда [Шраер М., Шраер-Петров Д. 2017], объяснялся смысл категории отсутствия в его творчестве [Ломазов 2011] и других констант поэтики (см. сборники по материалам Ежегодных Сапгировских чтений РГГУ). Но работ, связывающих построения Сапгира с апофатическим методом, мы не встретили.

Собственно апофатическому методу посвящены работы, как правило, не связанные с художественным дискурсом. Это диссертации и монографии по философии, религиоведению, культурологии. В частности, описывается история развития апофатического познания в философской мысли от античности до Николая Кузанского, но не затрагивается философская апофатика М. Хайдеггера, Вл. Соловьева, Л. Шестова, С. Булгакова, европейского экзистенциализма и постмодернизма [Оплетаева 2008]; исследуется проблема понимания, постижения сути бытия [Бакеева 2005]; апофатическое мышление рассматривается в рамках традиции негативного богословствования [Адо 2005]. Апофатический метод в трудах ученых тесно связывается с изучением категории ничто, так как через отрицание определяются сакральные понятия в апофатической теологии [Дмитриева 2013, Нечунаев 2005, Смирнов 1999, Эпштейн 1994].

Показывается связь буддийской, индуистской, христианской и античной традиций в модусе апофатического поиска Абсолюта [Предтеченская 2010, Соколова 1998].

Апофатика собственно в литературе практически не изучалась. В этом контексте можно назвать монографию М. Эпштейна, посвященную апофатизму и пустоте в русской культуре [Эпштейн 1994], сборник статей В.П. Ракова, собравший работы об апофатике литературно-художественного стиля [Раков 2003], и диссертацию М.П. Блиновой, посвященную моральному сюжету в постмодернистской прозе [Блинова 2004].

Новизна исследования. 1) Рассмотрены проблемы роста научного и общекультурного интереса к разнообразным типологическим сближениям и отождествлениям, которые касаются и проблемы обнаружения сходных мотивов в классических вариантах апофазиса, и современного постмодернизма. 2) Предложена «апофатическая модель» как теоретическая и практически реализуемая структура, имеющая отношение и к классическим формам религиозного сознания, и к разнообразным формам эстетики XX века. 3) Поэзия обэриутов и концептуалистов рассмотрена как два этапа обмирщения, детеологизации «апофатической модели». 4) Определены и оценены дидактические стратегии, имплицитно выстраиваемые в художественных мирах изучаемых авторов.

Теоретическая значимость исследования – в форме подачи и научной систематизации эмпирического материала поэзии русского авангарда и концептуализма с целью воссоздания адаптирующей структуры, которую предложено называть «апофатическим методом».

Объектом исследования является идейно-художественное пространство поэтических и прозаических текстов, манифестов и публицистических выступлений русских авангардистов и поставангардистов.

Эмпирическим материалом исследования послужили тексты А. Введенского, Д. Хармса, Л. Рубинштейна, Г. Сапгира, А. Монастырского, А. Герасимовой.

Предметом исследования стала система доминантных значений, формирующих концептуальное понятие «апофатическая модель», и ее практическая реализация в поэзии русского авангарда и поставангарда.

Целью исследования стало изучение поэтических миров А. Введенского, Д. Хармса, Л. Рубинштейна, Г. Сапгира, А. Герасимовой как практических явлений художественной негации, позволяющих вести речь о теоретическом явлении «апофатической модели» и обусловленных ею духовно-эстетических процессов.

Основные задачи исследования.

1) Практическое рассмотрение идейно-художественных негаций в классических и постклассических традициях (буддизм, христианство, русская и западноевропейская философия XIX-XX веков, постмодернизм);

2) Теоретическое построение «апофатической модели», выявляющей константные значения негации в разных духовно-исторических контекстах, но учитывающей и многообразие апофазиса как одновременного и разножанрового феномена;

3) Выявление социально-исторических, гносеологических и нравственно-психологических контекстов становления «апофатической модели», позволяющих говорить о глубокой укорененности «негативных» тенденций в гуманитарных движениях, в том числе в поэтическом творчестве;

4) Анализ поэтического мира обэриутов (А. Введенского, Д. Хармса) с целью выявления идейно-художественных констант, а также особенностей их функционирования в границах «апофатической модели»;

5) Анализ поэтического мира представителей школы московского концептуализма (Л. Рубинштейна, Г. Сапгира, А. Монастырского) с целью выявления идейно-художественных констант, а также особенностей их функционирования в границах «апофатической модели»;

6) Анализ художественного апофазиса в творчестве А. Герасимовой, выявление ее персональной поэтической «эсхатологии» в контексте

«апофатической модели», воссозданной в творчестве обэриутов и московских концептуалистов;

7) Выявление и систематизация основных поэтических приемов, определяющих процессы негации в художественном творчестве А. Введенского, Д. Хармса, Л. Рубинштейна, Г. Сапгира, А. Монастырского, А. Герасимовой.

Методологические основы исследования: 1) Описательный метод, систематизирующий изучаемый материал в соответствии с комплексом исследовательских задач «Апофатический метод в поэтическом творчестве обэриутов и концептуалистов». 2) Мифопоэтическая и деконструктивистская формы анализа, предполагающие изучение становления авторских художественных систем – в их относительной устойчивости и внутренней противоречивости. 3) Сравнительно-сопоставительный метод, позволяющий выявить характер и особенности взаимодействия изучаемых поэтических миров с классическими формами апофазиса.

Апробация исследования. Основные результаты исследования обсуждались в докладах и сообщениях на научных конференциях: международных: Международной научной конференции «Литература в диалоге культур–7» (Ростов Н/д, 2009 г.), XVI Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». (МГУ, Москва, 2010), Международной научно-практической конференции «Научные исследования и их практическое применение. Современное состояние и пути развития 2011» (Одесса, 2011), Международной научно-практической конференции «Онтологический дискурс в современном филологическом пространстве» (Краснодар, 2012), Международной научно-практической конференции «Художественная концепция личности в мировой литературе» (Краснодар-Армавир, 2012); Всероссийской научно-практической конференции с международным участием к 150-летию со дня рождения А.П. Чехова «Проблемы интерпретации художественного текста» (Краснодар, 2010); опубликованы в научных изданиях: в сборниках научных трудов издательства

«ZARLIT» (Краснодар, 2010, 2011, 2012), в сборнике научных трудов «Язык. Личность. Культура» (Краснодар, 2015), а также регулярно обсуждались на заседаниях кафедры истории русской литературы, теории литературы и критики КубГУ.

По теме диссертации опубликовано 13 работ, в том числе 3 статьи в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Научно-практическая значимость исследования. Результаты исследования могут быть использованы при разработке вузовских курсов, посвященных истории отечественной литературы XX – XXI веков, учтены при создании междисциплинарных программ, использующих данные литературоведческой науки в решении психологических, философских и религиоведческих задач.

На защиту выносятся следующие **основные положения**:

1) Апофатическая модель – форма научной рецепции художественной риторики, при которой основное внимание обращается на особенности поэтического языка, отдающего предпочтение отрицанию (и целому комплексу мотивов, с ним связанных), а не утверждению как принципу становления сюжета и управления реакцией читателя. Эта модель учитывает классические примеры апофазиса (буддизм, даосизм, метод Псевдо-Дионисия, постмодернизм и другие), но стремится к выявлению конкретно авторских тенденций поэтической негации.

2) Для изучения апофатической модели в творчестве обэриутов и поэтов-концептуалистов особое значение имеет характер исторической эпохи – XX столетия: классические формы сознания не исчезают, приобретают особый статус в культурном пространстве, но воспринимаются не в базовых, первых значениях, а в контексте трансформационных процессов: экспериментальная поэзия, к которой может быть отнесено творчество обэриутов и концептуалистов, оказывается пространством инверсий апофатических методик, при котором говорить о полноценном присутствии

«буддизма» или «византийского христианства» не представляется возможным.

3) Ключевые признаки поэтики А. Введенского – ставка на сюжетную и жанровую неопределенность; устранение прямой связи слова с называемым предметом; сильные позиции мотивов исчезновения, уничтожения, остановки и распыления времени, смерти; частое обращение к художественно осмысленным темам «негативного богословия» – позволяют оценить ее как вариант апофатической модели. Спецификой этой модели в творчестве А. Введенского является экзистенциальный характер, способствующий трансформации абсурдного в трагическое и позволяющий говорить о «высоком апофазисе», требующем рассмотрения в религиозно-философских контекстах.

4) Ключевые признаки поэтики Д. Хармса – сюжетно-жанровая многозначность, разнообразные эксперименты с категорией времени, художественное ироническое и трагикомическое «богословие» - позволяют интерпретировать ее как вариант апофатической модели. Спецификой этой модели является иное, нежели у А. Введенского, соотношение абсурдного и экзистенциального, способствующее повышению роли бытовых, социально-гротескных и эротических тем и позволяющее говорить о «низком апофазисе», удаляющемся от религиозно-философских контекстов.

5) В творчестве московских концептуалистов апофазис, утрачивая экзистенциальную, религиозно-философскую тревогу, становится еще одним этапом в освобождении слова (следовательно, и сюжета) от базисного значения и константных, предсказуемых форм бытования. Нерасчлененность субъектов речевого высказывания, устранение автора, распад причинно-следственных связей между предметами, эстетика неопределенности и фрагментарности отличают апофатическую модель в творчестве Л. Рубинштейна, ее теоретическое, по-своему высокое содержание. О «низком апофазисе», использующем, например, игровые инверсии священных

сюжетов и открытом для самых разных жанровых экспериментов, можно говорить на материале творчества Г. Сапгира.

6) Самым значительным примером апофатической модели в творчестве московских концептуалистов следует назвать книгу А. Монастырского «Поэтический мир». На уровне формальной организации произведения – стилизация религиозно-философского дискурса, графическая и ритуально-ритмическая повторяемость, навязчивое присутствие «апофатической» лексики – перед читателем разворачивается поэтический трактат в стиле «негативного богословия». Но на уровне содержания, авторской онтологии текст остается холодным экспериментом с явным преобладанием интересов грамматики, синтаксиса и лексики над экзистенциальными проблемами.

7) Поэзия и творческое поведение А. Герасимовой показывают становление апофазиса и как художественной модели, и как стиля личного существования. Сочетание поэтического мастерства, теоретической учености и житейской невключенности в «социальность» сближает А. Герасимову с обэриутами и концептуалистами, но ее анархизм носит более легкий, музыкальный характер, уничтожающий «ответственность» без многообразия экспериментов. В апофатической модели А. Герасимовой важное место занимает «эсхатология» - не богословское учение о конце мира, а амбивалентный образ неминуемого уничтожения/обязательного освобождения, фиксирующий внимание на драматической свободе человека.

8) Апофатические модели в творчестве обэриутов, концептуалистов и А. Герасимовой должны быть рассмотрены в контексте своих исторических эпох, как формы освобождения от основных форм риторического пафоса того или иного времени. Апофазис обэриутов, сохраняющий связь с традициями «серебряного века», - реакция на «государственный эпос» советской культуры, на стилизацию самого жесткого из возможных явлений «монотеизма». Апофазис московских концептуалистов – в контексте кризиса советского эпоса и нарастания культурной энтропии, усиливающей роль категории абсурда. Апофазис А. Герасимовой – форма сохранения свободы от

возможной агрессии новых эпосов, своеобразный ответ любому потенциальному «тоталитаризму».

Структура диссертационной работы.

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы. Библиографический список насчитывает 239 наименований, включая список использованной научной литературы (в том числе – на иностранных языках), список словарей и справочников. Общий объем работы – 171 машинописная страница.

ГЛАВА 1. АПОФАТИЧЕСКИЙ МЕТОД КАК ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА

В первой главе нашего исследования мы ставим перед собой задачу лаконичного воссоздания религиозного, философского, культурологического и психологического контекстов, в границах которых творчество поэтов раннего и позднего русского авангарда получает значимое объяснение, предстает не изолированным явлением нонклассического искусства XX века, но закономерным движением в мире образов и идей; творчеством, имеющим контакты с самыми разными мирами словесности.

Мы далеки от утверждения, что Д. Хармс, А. Введенский или поэты-концептуалисты пребывают в естественном единстве с концепциями (Псевдо)Дионисия Ареопагита, Льва Шестова или авторами буддийских текстов. Одна из наших важных задач – сближая контактные мыслеобразы, сохранять здравые суждения о принципиальной неповторимости каждого творческого плана. В простой формуле это можно выразить следующим образом: (Псевдо)Дионисий с его мистическим богословием далек от буддийского апофазиса, тенденции негации в русской религиозной философии свободны от постмодернистских апофатических игр, а поэзия А. Введенского может быть осмыслена и без специального обращения к так называемому «апофатическому методу» (но через это понятие поэтический мир Обэриута постигается, по нашему мнению, на более сущностном уровне).

В чем же тогда необходимость данной главы, посвященной движению мысли в далеких друг от друга странах и временах? Признавая актуальность принципов типологического сближения разнородного культурного материала в современных гуманитарных науках, мы выдвигаем гипотезу о присутствии «апофатической психологии», которая собирает вокруг себя миллионы субъектов культуры в эпохи, формально не связанные друг с другом. «Негация», предусматривающая отказ от рационального знания и устойчивого структурирования онтологических знаков, может иметь различные варианты

конкретного воплощения. Но она не перестает быть «апофатическим методом», избавляющим убежденного в своей правоте человека от власти «общих начал» и масштабных, легко описываемых структур. В рамках этой традиции между текстами А. Введенского, риторическими опытами Ж. Дерриды и древнекитайскими сентенциями «Дао дэ дцин» общего больше, чем может показаться на первый взгляд.

Представим логику композиционного построения первой главы. В первом параграфе речь пойдет о собственно апофатической традиции, осмыслившей себя в православном христианстве и в гностическом опыте раннехристианской эпохи. Второй параграф – движение в сторону более ранних эпох, когда Индия и Китай впервые оформили апофазис как психологический феномен спасения человека от ложного многообразия мира. В третьем параграфе будет совершено возвращение к христианской традиции, но в ее яркой неканонической версии. Мы будем говорить о русской религиозной философии XIX-XX веков, в которой апофатический метод стал системным явлением. Четвертый параграф призван продемонстрировать разнообразие форм негации в западной философии, скорее отдалявшейся от христианства, чем сближавшейся с ней, а также показать современное явление апофатического метода – постмодернизма. В нем много игровых тенденций, часто проявляет себя стремление к безответственности, но постмодернистские «эпистемологическая неуверенность», «деконструкция» и «недоверие к метарассказам» часто заставляют вспомнить древние эпохи человеческой мысли, когда отказ от личностного Абсолюта и устойчивой онтологии указывал на вектор духовного поиска.

Предполагаемый итог – мы должны в масштабе «большого» времени увидеть те тенденции, которые во времени «малом» реализовались в творчестве изучаемых поэтов.

1.1. Тексты (Псевдо)Дионисия и проблема апофатического метода в христианстве

Сразу отметим: на фоне ритуально-магических традиций Древнего мира, требующих от человека многих внешних доказательств пребывания в рамках той или иной формы сакральности, христианство являет себя как апофатическое освобождение от груза внешних знаков, выстраивающих семантические ряды политеизма. По своей глубинной сущности христианство – религия спасающего Логоса, отменяющего многочисленные детали языческих «законов». Но и в рамках священного Слова нет ветхозаветной однозначности. Точнее, она остается как факт присутствия, но уже в речах Иисуса Христа становится ясно, что невозможно человеку спастись, используя ту или иную цитату. Евангельские речи Иисуса сразу же показывают потенциальным сторонникам, что новозаветная словесность как бы «растворяет» в сложности взаимодействующих речей основной принцип фарисейства – безграничное доверие к религиозно-социальному знаку, не знающему никакой амбивалентности. Поэтому совершенно закономерно, что классический апофазис – христианский.

Термин «апофатика» принадлежит полю теологическому и восходит к труду «Мистическое богословие» (пер. Л. Лутковского) Дионисия (Псевдо-Дионисия) Ареопагита (V и VI вв.). Именно здесь (в самом классическом, каноническом варианте) апофатический и катафатический принципы богословского движения были описаны как два достаточно универсальных подхода к теории и практике познания, особенно очевидно в третьей главе «Мистического богословия».

Истинное видение и свет могут открыться, по Дионисию, только в «невидении и мраке» [Дионисий: 70]: «...подлинные таинства Богословия открываются в пресветлом Мраке тайноводственного безмолвия, в котором при полнейшем отсутствии света, при совершенном отсутствии ощущений и видимости наш невосприимчивый к (духовному) просвещению разум

озаряется ярчайшим светом, преисполняясь пречистым сиянием...» [Дионисий: 70].

Апофатика предполагает полный отказ от всего, что было известно и понятно ранее; требует разрушения всех имеющихся в арсенале познания инструментов, устранения от деятельности чувств и разума, и от всего «чувственновоспринимаемого и умопостигаемого», «от всего сущего, и от всего не-сущего», чтобы получить способность «устремитесь к сверхъестественному единению с Тем, Кто превосходит любую сущность и любое ведение, поскольку только будучи свободным и независимым от всего, только совершенно отказавшись и от себя самого, и от всего сущего, то есть все отстранив и от всего освободившись, ты сможешь воспарить к сверхъестественному сиянию Божественного Мрака» [Дионисий: 70] Под Божественным Мраком понимается тот неприступный Свет, в котором, как сказано в Новом Завете, пребывает Бог [1 Тим. 6:16].

Невозможно, по Дионисию, говорить о трансцендентном средствами земными, эмпирически постижимыми, это неизбежно приведет к созданию ложного образа божественного: «...что можно сказать о тех совершенных безумцах, которые Бога, то есть запредельную Причину всего сущего, низводят из горнего мира в дольний, полагая что Он ничем не отличается от множества созданных ими богопротивных изваяний? <...> Он совершенно не причастен сущему, поскольку превосходит все сущее и сверхсущее <...>. Он превосходит любое отрицание и любое утверждение».

Рационально непознаваемое Божество можно постигнуть только в отсутствии слов и света – в молчании, насыщенном высокими смыслами, и в темноте, полной значениями, которые теряются, просто перестают быть, когда мрак рассеивается. Лишь когда исчезают все лишние шумы, и мир перестает быть совершенно ясным феноменом, когда субъект познания оказывается и перед собственным бессилием в творении четких определений, неких умопостигаемых знаков захваченной сознанием истины, лишь тогда, согласно византийским апофатическим принципам, между земным субъектом и

божественным объектом могут возникнуть богочеловеческие отношения, исключаящие однозначность определений и ту «математичность» знания, которая может превратить теологию в слишком точную, лишенную души науку.

Проблема истинного познания занимала умы многих философов, Дионисий Ареопагит предлагает четкий его образ: «истинное познание, созерцание и сверхъестественное славословие Сверхъестественного – это именно неведение и невидение... [Дионисий: 70]».

В этом контексте негация эффективнее утверждений, мы, по словам Дионисия, «отказываемся от всего сущего ради полного ведения того неведения, которое сокрыто во всем сущем от всех, кто хотел бы познать его, и ради созерцания того сверхъестественного Мрака, который сокрыт во всем сущем...» [Дионисий: 70].

Предел апофазиса – кажущаяся пустота, полное отсутствие слов, мыслей, зрения, осязания, обоняния; полное соединение со сверхразумным: «...речь моя становится немногословной, дабы по достижении конца пути обрести полнейшую бессловесность, всецело растворившись в (Божественном) безмолвии» [Дионисий: 70].

В начале этого параграфа мы уже сказали об органическом характере появления апофатического богословия в границах христианского опыта. Но в целом проблема представляется более сложной. Безусловно, апофатические тенденции в канонических Евангелиях присутствуют. Достаточно вспомнить первую главу Евангелия от Иоанна, где «вместо» земной биографии Иисуса идет речь о таинственных процессах боговоплощения: «И Слово стало плотью». Слово Христа – отказ от прямолинейности понимания спасения в различных видах политеизма. Абсолют перестает быть лаконично оформленным знаком. Сам факт троичности Божества, а также факт воплощения Бога в Человеке Иисусе показывают, насколько религиозная онтология становится сложнее.

Но уместен и другой вопрос: насколько апофатична земная жизнь Иисуса, изображенная евангелистами? И в контексте предполагаемого ответа апофатическое начало вступает в очевидный контакт с началом катафатическим. Конкретность образа Иисуса не подлежит сомнению. Вся его деятельность сюжетно выразима, при этом изображена рельефно, как непосредственный факт существования, состоявшейся биографии. Все его поступки – не только потенциальные притчи, но и актуальные события, случившиеся в определенном месте и времени. Распятие и воскресение – не «священный Мрак», а непосредственная данность Страстной недели и Пасхи. Так что христианство и апофазис – проблема, которая не представляется слишком легкой.

Учитывая общую проблему нашего диссертационного исследования, можно с достаточным риском сказать: поступательное разрушение всего умопостигаемого и чувственновоспринимаемого осуществляли в своей художественной практике Обэриуты и поэты поставангарда, возможно имея в виду нечто родственное Дионисию Ареопагиту. И сразу же следует усложнить ситуацию: в системе Дионисия под разрушениями, ведущими в конечном итоге к отказу от себя, подразумевается православный аскетический опыт «душу свою погубить» - что означает устранение «плотского мудрования» (св. Игнатий Брянчанинов) павшего естества, отказ от своего разума и своей воли, чтобы быть способным усвоить себе разум Божий. «Нет возможности стяжать разум Божий, пребывая в плотском мудровании», - пишет св. Игнатий Брянчанинов [цит по: 221].

Классический апофазис Дионисия существует в рамках сложного, но при этом умопостигаемого христианского сюжета. Все речи о Божественном Мраке находятся в рамках этого сюжета, в границах теологически очерченной онтологии, что предполагает наличие Бога, ада, рая, спасения. Поэтический апофазис – в границах литературы: никакой онтологичности не предусмотрено. Апофазис Дионисия принадлежит полю религиозной

словесности: каким бы сильным не было отрицание, присутствие утверждения, твердых основ сакральности предусмотрено.

При этом в богословской мысли много парадоксов. «Отречемся от душ наших, чтобы приобрести души наши!», - призывает св. Игнатий Брянчанинов. В подобных парадоксах нет неразрешимого значения, значение открывается на стыке между «да» и «нет», между потерей и обретением.

Парадоксы Дионисия (Псевдо-Дионисия) Ареопагита – форма построения высказывания: Да, Бог – это причина всего, что воспринимается умом и может быть постигнуто в акте познания, но сам Бог не может быть назван тем кто доступен умственному познанию. Ничто не существует без Бога, а акте его творения создается бытие, но сказать, что Бог – это мир и само бытие, не представляется возможным. Согласно Дионисию, Бог, ставший основой и причиной сущего, выше всего сущего. Также он выше положительных и отрицательных высказываний о нем. При этом сами речи о непознаваемости Божества возможны лишь потому, что Бог – причина и сам двигатель этой непознаваемости, оберегающей Творца от потенциальной диктатуры человека, желающего управлять миром через небезопасную ясность слова.

Значение парадокса открывается в том третьем, которое образуется за пределами отрицания и утверждения. Кроме того, парадокс служит способом преодоления антропоцентричности познания, недопустимого в случае с попыткой дефинировать сверхчеловеческое.: «...если кто-либо, увидев Бога, понял то, что он видел, – не Его он видел, а что-либо сущее и познаваемое; Бог же в Своем сверхъестественном бытии превосходит ум и сущее, и потому вообще не есть ни что-либо познаваемое, ни что-либо существующее, а существует сверхъестественно и сверхразумно познается. ...полное неведение и есть познание Того, Кто превосходит все познаваемое» [Дионисий: 70].

Апофазис – создание знака, преодолевающего знак. В классическом апофазисе Дионисия эта мысль вряд ли имеет место. Его негативное богословие – форма откровения, реализации христианского сюжета в условиях

неожиданно обретенной внутренней свободы. Но уже сейчас, даже в этом параграфе, посвященном теологическим ракурсам апофатического метода, уместно заметить следующее: апофазис вполне может стать масштабным рациональным знаком, который фиксирует «отсутствие» по заранее известным моделям. Речь не об имитации, скорее – о стилизации, о моде на апофатическое взаимодействие с миром, о явлении особого психологического типа – человека, восторженно читающего «Мистическое богословие», а затем переходящего к текстам Д. Хармса и А. Введенского, которые работали в поэзии с категориями «Бог», «смерть» и «время», через создание абсурдных их образов отрицая чувственно постигаемые их концепции и желая почувствовать их подкоркой, не с помощью рациональных понятий.

Для трансцендентного нет подходящих слов, которые могли бы исчерпать его совершенство. Утвердительные и отрицательные суждения определяют духовно-риторические движения в мире людей. Однако при восхождении ума к теологическим предметам мы должны помнить, что приближаемся к Тому, кто выше всех положительных и негативных слов, Кто находится в области возвышенной бессловесности (точнее, сверхсловености), защищенной от рациональных усилий относительного субъекта, стремящегося в слове получить более значимый, возможно, абсолютный статус.

И потому постигнуть Его можно только превосходящим мышление разумением, неведением и невидением. Понятие «пресветлого мрака» - предельный оксюморон, являющийся способом разрешения неразрешимой ситуации. Слияние контрастных значений служит вскрытию противоречия между названием предмета и его сущностью, между традиционной оценкой предмета и его подлинной значимостью; происходит вскрытие присутствующих в явлении противоречий, что передает подвижность бытия. Здесь, как в парадоксе, открывается новое значение, которое мы хорошо чувствуем, но не всегда можем уложить в рациональные рамки.

Непостижимость Бога связана в системе Псевдо-Дионисия Ареопагита с самой природой божественного: «Бог есть Бог, непостижимый в Своем бытии, по собственному Своему началу или свойству». Богопознание может осуществляться через очищение – катарсис – и «выход из себя», или «экстаз». За очищением следует вторая ступень: она заключается в парадоксе «выхода из себя» для встречи с Богом, знание Которого «превыше ума [Дионисий: 70].

Апофатическая мысль развивается в трудах отцов церкви (св. Василия Великого, св. Григория Богослова, св. Григория Нисского) – систематизаторов христианского вероучения, разрабатывавших в основном проблемы "христологии" (три ипостаси, божественная сущность и т. п.). Причем само наличие, существование Бога никакому отрицанию не подвергается, речь идет только об определениях того, что Он есть. Св. Григорий говорит: «Непостижимым же называю не то, что Бог существует, но то, что Он такое...» [Григорий: 61].

В работах Св. Максима Исповедника (VII в.) отрицательное богословие образует подоснову положительного: «Бог есть все, и ничто, и превыше всего» [Флоровский 2015: 320]. Но отличие от художественного апофазиса в том, что «тому нет, к которому ведет отрицательное богословие и мистика Максима Исповедника, сопутствует да религии», в художественном же дискурсе за отрицанием часто стоит пустота.

Идеи отрицательного богословия развивались также в трудах св. Иоанна Дамаскина (VIII в.), св. Григория Паламы (XIV в.), мыслителя IX в. Эригена (учение о Ничто как роде незнания, превосходящем всякое знание и понимание; «Божественное неведение есть высшая и истинная мудрость», - писал он), Николая Кузанского (трактаты об «ученом незнании» и «священном неведении», «священная наука неведения» - *sacra ignorantia* (XV в.)).

Примеров апофатической мысли в богословии Восточной церкви очень много. Как один из примеров - высказывание византийского богослова XIV века святого Григория Паламы: «Пресущественная природа Божия не может быть ни выражена словом, ни охвачена мыслью или зрением, ибо удалена от

всех вещей и более чем непознаваема, будучи носима непостижимыми силами небесных духов, непознаваема и неизреченна для всех и навсегда. Нет имени, ни в сем веке, ни в будущем, чтобы ее назвать, ни слова - найденного душою и выраженного языком, нет какого-нибудь чувственного или сверхчувственного касания, нет образа, могущего бы дать о ней какое-нибудь сведение кроме совершенной непознаваемости, которую мы исповедуем, отрицая все, что существует и может иметь имя» [Флоровский 2015: 180].

Завершая параграф, нельзя не заметить, что достаточно часто апофатическое оказывается синонимом не канонического христианского, а гностического начала, призванного максимально усложнить представление об Абсолюте, создавшего многочисленные контексты элитарности. Как известно, гностики (при всей условности этого обобщающего термина) считали телесное начало удаленным от истины, не подлежащим спасению. Акцент должен быть поставлен на мир причудливо амбивалентных слов, призванных вывести достойного из-под ложной власти материального начала. Гностику тяжело находиться среди «катафатических» истин, которые становятся символом закона, исходящего от Демиурга, подменившего истинного Бога-Плерому. «Катафатическими истинами» могут оказаться самые разные сюжеты: и социально-государственное устройство мира, и телесные образы божеств, и религиозные законы, и церковные обряды, и даже система житейских отношений, как бы тиражирующих безнадежность антигностического уклада.

Приведем цитату из одного из самых влиятельных гностических текстов – «Апокрифа Иоанна». Здесь божественное начало описывается следующим образом: «Он есть Дух, и не следует думать, что он Бог или нечто подобное, поскольку он более чем Бог. <...> Он <...> невыразим, ибо никто не в силах постичь его и рассказать об этом, безымянен, ибо нет никого, кто существовал бы до него и дал ему имя <...>. Он не совершенство, не благословение, не божественность, но нечто, превосходящее все это» [Афонасин 2002: 307].

Это напоминает духовную атмосферу текстов Дионисия, но за речами «Апокрифа Иоанна» нет сдерживающего начала канонического христианского сюжета. И это представляется нам очень важным: апофазис всегда ищет пути обособления от «последних» опор, чтобы отрицание, отсутствие связей с устойчивыми знаками стало тотальным.

Для познания гностического апофазиса особую ценность имеет «Евангелие от Фомы», найденное в середине прошлого века. Уже в самом начале произведения сказано о том, что истинное спасение ждет тех, кто верно истолкует представленные в тексте загадочные слова. Христос здесь – не активный Богочеловек, бывающий в разных местах Палестины, а пребывающий в неподвижности воскресший Бог, полностью очищенный от человеческого начала и призывающий адептов погрузиться в мистическую атмосферу соединения противоположностей, не оставляющих места для обыденного, повседневного добра.

«Евангелие от Фомы» - интересный пример особого психологического типа: относительная ясность евангельских слов Иисуса Христа нуждается в принципиальном усложнении, в отказе от конкретности заповеди. Иисус оказывается скорее принципом, нежели Человеком, а его слова – опытом гностического говорения, а не практической нравственности.

Важно отметить, что и в «Евангелии от Фомы», и во многих других гностических произведениях ощущается присутствие «Востока» как ключевого концепта. Это не «Восток» Иерусалима, а опыт, вполне соотносимый с духовными учениями Индии и Китая. Апофатическое начало, в какой бы форме оно не представало, требует обязательных (минимум, типологических) взаимодействий с опытом индуизма и буддизма. Именно этим обусловлена необходимость второго параграфа первой главы нашей диссертации.

1.2. Апофатический метод в религиозно-философских учениях Индии и Китая

В XX веке практически во всех областях гуманитарного знания и творческой деятельности повышается интерес к духовным, философским и риторическим традициям Индии и Китая – к еще одному пространству классического апофазиса, нашедшего выражение в индуизме и даосизме, буддизме, чань-буддизме и дзэн-буддизме.

Кратко представим систематизацию причин роста этой популярности. 1) Религия, оставаясь словом о спасении, в индо-китайской традиции активно сближается с философией, освобождая человека от ритуальных обязанностей и мифологизированных сюжетов. 2) Сообщая о необходимости растворения личности в глобальной системе мироздания, индо-китайская традиция использует рост пессимистических настроений, достигая высокой степени их эстетизации, чем, собственно, и преодолевается непосредственное отчаяние, уступающее место атмосфере покоя. 3) Становление и кризис атеизма в XX веке находит значительную поддержку у традиций Индии и Китая: отсутствие лично выраженного Абсолюта, свобода от актуальных теологических векторов позволяет человеку находиться в границах привлекательной эпистемологической модели, где религия не равна религии, атеизм не равен атеизму, а многочисленные концепции пустоты могут быть истолкованы и метафизически, и диаметрально противоположным образом. 4) Риторика негации (лаконичная и содержательная одновременно), достигшая особых высот в разнообразных даосийских, буддийских и чань-буддийских текстах, представляет собой соединение двух комплексов: игрового и сотериологического – спасительного для души, ищущей успокоения. 5) Учитывая, что XX век оформил несколько идеологических систем, обозначенных как «тоталитарные системы», индо-китайская традиция стала вариантом личного мироздания, где нет таких агрессивных концептов, как «верх» и «низ», «идейное добро» и «идейное зло», «ад» и «рай» и т.д. 6) Отмеченная многими специалистами усталость современного человека от многообразных форм житейской и ментальной суеты (особенно часто

вспоминают о ней в разговорах о новейшей Европе) находит разрешение в «буддийской чувствительности», предполагающей обязательную релаксацию от неврозов, с которыми встречается человек в повседневности. 7) Несомненно и влияние идеи «множественности миров»: европейская картина мира в классическом варианте предполагает модель «одна жизнь/одна смерть», учения Индии и Китая говорят о принципиальном отсутствии смерти как абсолютного финала, завершающего историю пребывания человека в бытии. 8) Психологические практики выходят на первый план: исчезающие внешние авторитеты позволяют человеку осознать «религию» как «психологию», в границах которой сам субъект способен контролировать свои позитивные и негативные движения в области сознания.

В чем прежде всего следует увидеть основы апофатического метода в учениях Индии и Китая? На наш взгляд, особое значение имеет отказ от лично-выраженного Абсолюта, приобретающего мифологический статус. Можно сказать, что так называемый «уровень Неба», содержательно явленный во всех монотеистических религиях, оказывается «мраком», «пустотой», «отсутствием», «несуществованием». Исключение Бога как системы власти, истории и обязательной нравственности меняет акценты в важнейшем деле смыслопорождения. Не внешний субъект оказывается источником самой важной информации, а внутренние силы самого человека порождают те миры, которые получают объективный характер, но – только для данного субъекта. Кризис единой онтологии, отказ от религиозной мифологизации отношений человека с мирозданием оборачиваются открытием той формы свободы, которая погружает весь потенциал существования в сознание самого человека, ответственного за свою судьбу. Вместо постижения одного спасительного пути появляется принципиальный плюрализм в обретении вариантов предполагаемого спасения. Классические европейские архетипы (например, «верх» и «низ») утрачивают свое значение, а Абсолют теряет как пространственные, так и временные характеристики, сближаясь с важнейшим для индо-китайской традиции концептом Пустоты. «Ходячее, широко

распространенное представление о буддизме рисует его как философию, скорее чем религию, а если как религию, то религию атеистическую», - писал С.Ф. Ольденбург [Ольденбург 1991: 251].

Далее мы приведем различные цитаты, показывающие, как функционирует апофатическая модель в даосизме и чань-буддизме, но также считаем необходимым показать, как в рамках классического буддийского сюжета нарастает то, что имеет смысл назвать традициями негациями.

Царевич Сиддхартха живет в райском саду, специально сделанном отцом для сохранения наследника, которому при рождении был предсказан уход к йогам-отшельникам. Началом «сюжета-отрицания» становятся три встречи: старик, больной проказой и похоронная процессия демонстрируют Сиддхартхе тщетность упований на длительность земного рая. Молодость сменяется старостью, здоровье – болезнями, существование заканчивается смертью. Следовательно, жизнь есть страдание. Под отрицание сразу же подпадают царский дворец, социально-государственные статусы, семейные отношения. Они препятствуют главному: поиску выхода из страдания, спасения от бытия, которое начинает ассоциироваться с бесконечной суетой.

Перестав быть царевичем, семьянином, благополучным жителем «райского сада», Сиддхартха отправляется в лес Урувела, где многие века индийские отшельники ищут верный путь для соединения с Абсолютом. Но и жизнь отшельника есть определенная структура: сначала Сиддхартха ученик, потом он поднимается до статуса учителя, пройдя весь классический для праведного индуса путь. Сиддхартха, можно сказать, обрел все самые высокие «технологии» борьбы со страстями, но не приблизился к покою.

Наступает время для очередного «отрицания». Опытнейший аскет оставляет учеников, отправляется в свободный путь, чтобы сесть на много дней под деревом боддхи и погрузиться в транс, освобождающий от всех «официальных» шагов индийский йогов. Увидев все предыдущие рождения и смерти, Сиддхартха постигает основной закон бытия, обманывающего человека: тот, кто рожден, обязательно умрет; тот, кто борется со страстями,

подпадет под «страстную» логику борьбы. Как следствие, приходит мысль о том, что если человек не хочет умирать, он должен отказаться от рождения.

Надо пройти узким путем между страстностью и борьбой со страстями, приобрести тот покой, который будет равен полному исчезновению желаний. Вслед за ними исчезнет и страдание – закономерное порождение стремление человека к обладанию и даже мыслепорождению. В подобной ситуации молчание предстает наилучшей формой пребывания человека в мире, который хочет только одного – чтобы человек не перестал хотеть.

Формируется ключевой для апофатического метода образ – нирвана. Это «безветрие души» (один из самых влиятельных вариантов истолковывающего перевода) представляет собой главный парадокс негативного богословия нехристианского типа. С одной стороны, нирвана (хотя бы как слово и понятие) существует, является идеалом, заветной мечтой каждого буддиста, обещанием отдохновения от всех земных тягот. С другой стороны, нирвана – тотальное отсутствие: если в нирване есть нечто, то нет покоя. Если же покой и отсутствие оказываются абсолютными, исчезает сама нирвана. Нирвана в упрощающем восприятии может приближаться к различным образам рая, но тут же необходимо «отрицание» этого сближения: лишь тотальность отсутствия может избавить человека от новых воплощений.

И здесь, в границах апофатической методологии начинаются вполне закономерные «игры» с такими концептами, как «вера/религия» и «безверие/атеизм». В рамках разнообразных буддийских доктрин понимание нирваны может включать в себя и полное несуществование/отсутствие и допускать некоторые компромиссы по отношению к позитивно настроенному сознанию. Но, выходя за пределы классических буддийских школ, нирвана может оказаться влиятельным и даже модным образом, с помощью которого человек выражает свое «отрицание» как психологическую установку, как нежелание не только антропоморфных моделей в рамках религии, но и нежелание мира как такового, как формы существования человека. Речь (в большинстве случаев, по крайней мере) идет не об отрицании-самоубийстве,

а о направленности душевной деятельности, призванной избавить человека от обязанностей по отношению к внешним нормам жизни.

«Лучшим определением нирваны может быть или молчание, или отрицательное определение (типа «не то, не то»), или перечисление того, чем нирвана не является», – пишет Е.А. Торчинов. [Торчинов 2007: 308]. Молчание – отрицание рационального слова. Частица «не» - отрицание «да» как символа принятия мира и готовности детально рассматривать его в вариативности образов. Нирвана оказывается самым совершенным инструментом негации, который распространяется даже на образ Будды, призванный исчезнуть в нирване, чтобы избавить человека от любой зависимости. Кстати, само понятие души, сохраняющее цельность души в «катафатических» религиозных традициях, в буддизме не имеет серьезного значения. Человек – скопление дхарм. Дхармы – первоэлементы, принимающие то или иное состояние в зависимости от кармы. Цельность души, согласно буддийским представлениям, иллюзия, лишь мешающая полноте негации.

Приведем цитаты из «Сутры Помоста Шестого патриарха» - одного из самых влиятельных текстов чань-буддизма, в котором традиции негации классического буддизма только усиливаются: «Все миры Будды подобны пустоте, чудесная природа человека в своей основе пустотна, поэтому нет ни одной вещи, которую можно обрести» [Абаев 1989: 195]. «Вся тьма вещей находится в нашем собственном сознании» [Абаев 1989: 200]. «Будда создается в вашем собственном сознании, поэтому не ищите его за пределами своего тела. Если ваша собственная природа омрачена, то Будда есть живые существа, если ваша собственная природа просветлена, то живые существа есть Будда...» [Абаев 1989: 205]. «Практика Будды и есть Будда!» [Абаев 1989: 212].

Как уже было сказано выше, буддизм – религия, в которой Бог отсутствует, и объективный духовный мир «не беспокоит» адепта своим очевидным, материализованным существованием. Но в «Сутре Помоста Шестого патриарха» мы наблюдаем за тем, как сам Будда объявляется

несуществующим. С одной стороны, есть многочисленные жизнеописания Сиддхартхи-Будды, его высокохудожественные жития (например, поэма Ашвагхоши «Жизнь Будды»), детализированно изображающие путь освобождения. С другой стороны, формируется мысль о том, что Будда никак не может быть внешним героем, захватывающим сознание своей сюжетной объективацией. Будда – как конкретный человек – должен быть растворен в апофатическом усилии по своеобразному «распылению» мироздания. В таком случае он предстанет «внутренним героем», перестанет существовать как знак, требующий поклонения или хотя бы активной памяти. Но вслед за этим негации подвергается и «внутренний Будда», который уступает место «практике». Если «практика» и есть Будда, значит, не остается никаких следов антропоморфности, и пустотность оказывается всеобъемлющей. Отношения «субъект-объект» теряют всякий смысл, потому что остается лишь субъект, которому ничто не мешает достичь освобождения. Впрочем, кроме самого субъекта, если его сознание отягощено идеей «внешнего Будды». Единственным пространством существования оказывается сознание, способное или не способное отделаться от «всей тьмы вещей».

Особую популярность в культуре XX века получил китайский текст «Записи бесед Линьцзи»: «Изучающие Путь! Бейте их обоих – и Мару, и Будду! Если вы будете любить священное и ненавидеть обыденное, то будете вечно барахтаться в море смертей-и-рождений» [Абаев 1989: 230]. Освобождение можно обрести, совершив пять неискупимых грехов. «Убить отца, убить мать, пролить кровь из тела Будды, нарушить мир и согласие в сангхе, сжечь священные писания (сутры) и иконы – это и есть пять неискупимых грехов» [Абаев 1989: 238]. «Изучающие Путь! Не делайте из Будды конечный предел. Я считаю его не чем иным, как дырой в отхожем месте...» [Абаев 1989: 240]. «Искать Будду – значит потерять Будду!» [Абаев 1989: 240].

Здесь апофатический метод проявляется в следующих обязательных движениях. 1) Необходимо снятие оппозиций, исход сознания из

классического деления мироздания на оппозиционные области, конкурирующие за душу человека. Отрицание обыденного должно согласоваться с отрицанием священного, и только в этом случае человек перестанет находиться в своеобразном «эпическом» состоянии, сменит его на пустоту. 2) Также мы видим усиление присутствия низовой лексики и определенных жестов, которые можно считать оскорбительными по отношению к святыни. Но раз священное призвано отсутствовать, то и оскорбление никак не касается сущности священного. Брань предстает очередным этапом негации, еще раз уменьшающей связь сознания с материализованными объектами. 3) Апофатический метод в данном – чань-буддийском случае – показывает, каким парадоксальным может стать нравственный вектор религиозно-философского движения. «Пять неискупимых грехов» в катафатической системе являют образ проклятого человека. Но в рамках апофатической системы идет речь о некоем перевернутом мироздании – о деятельном абсурде, смещающем акценты в расстановке ценностей. Данная риторика призвана не просто научить человека, скорее стоит говорить о потрясении как форме разрыва контактов с обыденностью. Внутри буддийского слова ощущается присутствие поэтического жеста, но это не «искусство ради искусства», а дидактическая речь ради практического отторжения от образов реальности. Причем – в идеале – повтор этой речи не является действенным. Необходимо постичь метод: сознание каждого человека должно осваивать свои собственные «отрицания», которые можно озвучить, но нельзя передать, потому что заучивание категорически не уместно в апофатических системах.

На этом принципе базируется жанр коана – краткого (часто сюжетного) слова, имеющего задачу столкнуть человека с «невместимой» реальностью, которая должна избавить сознание от всех земных привязанностей. В качестве примера приведем коан «Бессловесный разговор»: «Один монах спросил наставника Фэнъяня: «Ни словом, ни молчанием не выразить смысла бытия. Как же поведать истину? Фэнъянь ответил: Мне все видится весна на южном

берегу Янцзы. Стайки птиц щебечут среди ароматных цветов» [Афоризмы... 1988].

В этом случае апофатический метод проявляет себя в парадоксальном отсутствии прямых связей между вопросом и ответом. Вопрос об истине, встроенный в рациональный и прямолинейный порядок узнавания, снимается поэтической фразой. Это действительно одна из самых заметных черт апофазиса: поэтическое приходит на смену рациональному. Ответ обретается не в дидактической речи, а в художественном дискурсе, призванном «расслабить» сознание, увести его от акцентированного внимания к морально-нравственному или религиозно-философскому плану. Более того, религия, философия и поэзия оказываются своеобразным сращением, внутри которого и происходят важнейшие процессы негации. Подобная ситуация сохраняется в большинстве коанов. Например: «Наньцюань разрубает кошку», «Цзюйди выставляет палец», «Не ветер и не флаг». Предсказуемое слово бессильно, а неожиданный жест может оказаться самой высокой поэзией.

Е.А. Торчинов объединяет даосизм, индуизм, буддизм понятием «религии чистого опыта» [Торчинов: 2007]. Именно в них апофатический метод достигает очень высокого уровня, реализуется в серьезных объемах текстового материала.

Творчество даосов – и религия, и философия, и поэзия. Впрочем, вопрос о религиозной составляющей даосийских текстов считается спорным, но ведь «апофатические религии» и не должны быть похожи на ритуально-метафизические системы. Вот как начинается знаменитый текст «Дао дэ цзин»: «Дао, которое может быть выражено словами, не есть постоянное дао. Имя, которое может быть названо, не есть постоянное имя. Безымянное есть начало неба и земли, обладающее именем – мать всех вещей» [Дао 2000: 9].

Во-первых, дао становится формой концентрации мысли, которая постоянно обращается к этому понятию, но всегда находится в высоком недоумении перед сущностью дао, которая не может быть выражена рациональным способом. Во-вторых, имя не равно сущности. Оно как бы не

касается онтологии мира, уходящей в бессловесное начало. В-третьих, мы видим – и это еще один парадокс апофатического метода – речи о величии «бессловесного» могут быть потенциально бесконечными.

Действительно, число даосийских текстов велико, и это подтверждает нашу мысль о значимости слова, посвященного познанию тщеты любой словесной деятельности. Примеры из «Гуань Инь-цзы»: «Мудрый не отличается от других тем, что он говорит, действует и мыслит. А тем, что он никогда не говорит, не действует и не размышляет, он отличается от других» [Афоризмы 1988: 42]. «Суть Дао не в Дао, и слова о нем бессмысленны. Если знать, что слова бессмысленны, то всякое слово будет приобщать к Дао» [Афоризмы 1988: 45]. Пример из текста Хун Цзычэна «Вкус корней»: «Величайшая победа в этом мире не заслуживает и слова похвалы. Величайшее преступление в этом мире не заслуживает и слова порицания» [Афоризмы 1988: 98].

Частица «не» вырастает в символ общения человека с мирозданием. Сущность присутствует: это Дао. Но при малейшей попытке разобраться с этой сущностью при помощи конкретных определений происходит утрата сущности, защищенной особой бессловесностью. В ее границах слово необходимо и даже потенциально бесконечно, но сами слова бессильны захватить истину.

1.3. Апофатический метод в русской религиозно-философской традиции конца XIX – середины XX века

Какие аргументы можно привести в поддержку русского религиозно-философского ренессанса предреволюционной эпохи как апофатической традиции? 1) Отталкиваясь от обрядово-ритуальных тенденций Церкви, от ее закономерных социально-исторических контактов с государством, русские философы выстраивали новую христианскую (иногда, как в случае с Д. Мережковским, христианско-языческую) реальность, которая постигалась как

свободная словесность, оппозиционная во многих случаях классическому богословию. 2) Русская религиозная философия, решая вопросы нового христианского сознания, обращается не столько к Новому Завету, сколько к русской литературной традиции, показывая, насколько отсутствие религиозной онтологии (концепт «литература») может способствовать решению религиозно-философских задач. Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Толстой и Достоевский оказываются сакральными фигурами, но этот тип сакральности предполагает свободное отношение к творцам, использование методик литературной критики для построения неотеологического дискурса. 3) Синкретизм, предполагающий «размывание» сфер религиозных законов, становится общим правилом для русской религиозно-философской мысли данного периода. Читатель совершает свой своеобразный «исход» из церковной повседневности, наблюдая, как соединяются христианство и язычество, богословие и литература, западная мистика и восточные догматы, жанр статьи и жанр проповеди. 4) Афористичность стиля, энергия парадоксального слова, мастерство риторических игр – одна из доминантных черт русской религиозно-философской традиции. У некоторых мыслителей (прежде всего у В. Розанова) совершенство парадоксальных умозаключений достигает такого уровня, что есть смысл провести типологическую параллель с жанром чань (дзэн)-буддийского коана, призванного «взорвать» сознание неожиданным движением слова. 5) У большинства русских философов и прямо, и косвенно проявляется интерес к гностическим построениям, в которых, как известно, апофазис всегда являлся неким духовно-интеллектуальным центром, ответственным за отторжение человека от «профанных» религиозных систем и ритуальных практик. 6) Общая идея русской религиозной философии (пожалуй, следует заметить, что она не касается творческой мысли К. Леонтьева и Н. Федорова) заключается в следующем: христианство – религия свободы, призванная разъединить человека с разнообразными формами морализаторского и обрядового лицемерия (концепт «фарисейство»), сделать из него мыслителя (а не

исполнителя закона и участника ритуала) и активного собеседника всех, кто пытается воспринять христианскую историю как символ, противостоящей догматическому пониманию Священной истории.

Ближе всех к богословскому пониманию апофазиса находились С. Н. Булгаков и В. Н. Лосский. «Все свойства, все слова, все качества, все мысли, заимствованные из этого мира, как бы мы их ни потенцировали и ни усиливали, абсолютно непригодны для характеристики того, что стоит за пределами этого мира. Безусловное отрицание всех определений, всякого да, вечное и абсолютное НЕ ко всему, ко всякому что полагается Абсолютным как единственное его определение: Бог есть НЕ-что (и НЕ-как, и НЕ-где, и НЕ-когда, и НЕ-почему). Это НЕ не есть даже ничто, поскольку и с ним еще связано отношение к какому-либо что (ибо небытие есть лишь спутник бытия, и ничто — тень что, а как самостоятельное понятие вовсе не существует); оно есть Сверх-что. НЕ-что не имеет никаких определений что, является бескачественным или, точнее, сверхкачественным», - пишет С. Н. Булгаков в работе «Свет невечерний. Божественное ничто» [Булгаков: 26].

Продолжая апофатическую традицию Дионисия (Псевдо-Дионисия) Ареопагита, С. Булгаков утверждает необходимость размышления о Боге только в отрицательных суждениях (не в значении оценочности, а по форме): Мыслитель приходит к выводу о том, что божественное, не присущее внутренне нам, но находящееся извне, можно выразить и через то, *что* оно не есть, и через то, *кем* оно не является.

С. Булгаков отрицает антропоморфный подход к описанию метафизического: «...про Божество в Его трансцендентном аспекте невозможно даже сказать, что Оно есть, ибо, говоря это, мы тем самым превращаем Его в некоторое кто и что или в некто и нечто, между тем как Оно есть НЕ-кто и НЕ-что, а потому и вообще НЕ-есть» [Булгаков: 26].

Для познания того, что есть Бог, требуется сверхфизический опыт, абсолютная тишина разума, онтологическое молчание: «Про Абсолютное нельзя сказать, что Оно есть, как и нельзя сказать, что Его нет: здесь умолкает

в бессилии человеческое слово, остается только молчаливый философско-мистический жест, одно отрицание, голое НЕ» [Булгаков: 26].

Важно также и то, что С. Булгаков настаивает на разграничении и не синонимичности апофатического и нигилистического методов, что представляется нам принципиальным: «А отрицательного богословия находится в иной логической плоскости, нежели <...> гегелевское Nichts, или ничто <...>. А — это жест, порыв, движение, но не мысль, не слово. Это — музыка, невыразимая в слове, недомыслимое переживание, выход (transcensus) за самого себя» [Булгаков: 26].

По мысли С. Булгакова, сопоставляющего религиозный и философский пути познания, теологическая трансцендентность значительно объемнее «мыслительной трансцендентности». Апофатическое начала в религиозном опыте призывает к полному отрешению от знаков повседневности, от обыденности. Религиозная трансцендентность в словах русского философа оказывается специальной формой интуиции, не столько активности, сколько акта пребывания в позитивно насыщенном молчании и мнимом бездействии.

В. Н. Лосский в книге «Очерк мистического богословия восточной церкви» в главе «Божественный мрак» пишет о необходимости «отказаться от всякого положительного знания и благодаря незнанию познать превыше ума познающего» [Лосский 1991: 44].

Бог непознаваем, непостижим и не поддается никаким положительным определениям. Согласно изложенной В. Лосским концепции, эта непознаваемость связана с нашей «падшестью», богопознание возможно только в той мере, в какой Бог Сам открывается человеку. Апофатический метод познания зиждется на установке, что «мы можем постичь Бога не в том, что Он есть, а в том, что Он не есть», - утверждает Климент Александрийский [цит. по: Лосский 1991: 45].

В. Лосский утверждает, что познание Бога возможно только в Откровении, т.е. личной встрече с Ним, как это произошло в случае с Моисеем и апостолом Павлом, которые тоже признавали невозможность дефинировать

Бога, но которые через встречу с Ним постигли Его в самой непостижимости: «...восхождение Моисея на Синай в мрак Божественной непознаваемости является путем созерцания, встречей более высокой, чем первая его встреча с Богом, когда Он явился ему в купине неопалимой. Тогда Моисей видел Бога в свете; теперь он вступает в мрак, оставляя за собой все видимое или познаваемое; перед ним - только невидимое и непознаваемое; но то, что в этом мраке, есть Бог» [Лосский 1991: 46].

Апофатизм, по мысли ученого, является самым правильным способом настроить ум, для того чтобы поиск истины соответствовал ей. И потому «всякое истинное богословие есть по существу своему богословие апофатическое» [Лосский 1991: 48]. Важно особенно отметить, что постулируемые апофатикой отрицательные суждения не означают агностицизма или отказа от Богопознания. И хотя апофатическое познание идет путем, основной критерий которого - не знание, конечная цель его – определение Божественного, встреча с Ним, единение, обожение.

Отличие религиозной апофатики от философской очень велико. Апофатический способ познания должен приводить «не к отсутствию и не к абсолютной пустоте, ибо непознаваемый Бог христиан – не безличный “бог” философов» [Лосский 1991: 50]. В философии же за отрицанием мы встречаем именно категорию пустоты, правда, нередко продуктивной.

Философом-апофатиком можно назвать также и Л. Шестова, создавшего труд с говорящим названием «Апофеоз беспочвенности». Ключевыми категориями в его построениях являются сомнение и познание. «...отрицание возможности знания есть уже утверждение», - сказано в пункте 44 первой части «Апофеоза...» [Шестов 2011: 28].

Приближение к знанию новому может осуществляться не иначе как через разрушение старого: старых образов прежних методов. В традициях литературоцентризма русской философии Лев Шестов создает целостный «сюжет о гусенице», которая пребывает в уютном мире, нив чем не нуждается и внешним взорам кажется вполне успешным существом. Ирония

существования заключается в том, что так дела могут обстоять до самой смерти, потому что замена комфорта на новый мир без гарантий вызывает страх, вполне естественное опасение перед неизвестностью. Шестов подчеркивает, что когда гусеница, повинаясь высшей силе, начинает разрушать свое удобное состояние, окружающие гусеницы быстро обвинят ее во всем смертных грехах (философ вспоминает «пессимизм», «скептицизм», «безнравственность»). Однако нет другого шанса на новую ступень как бытия. Разрушение – отрицание отжившего – в «сюжете гусеницы» оказывается путем спасения.

Разум, в его логико-причинной ипостаси, «не понимает мира» (А. Введенский), и потому надо его, разум, устранять через намеренный отказ от причинно-следственных отношений, приближаясь к сверхразумному восприятию действительности: «...голова Медузы не так страшна, как закон причинности. Чтобы убежать от него, человек пойдет на все: кажется, он даже охотнее примет безумие <...>, чем вернется на лоно закономерного познания действительности» [Шестов 2011: 75]. Это закономерно потому, что, по мысли Л. Шестова, «есть достаточно оснований к тому, чтобы не доверять жизни. <...> Но еще больше оснований есть не доверять разуму...» [Шестов 2011: 86].

Ключевой категорией апофатической философии Шестова становится сомнение. Его отрицание возможности познать Бога не есть неизбежность веры, кроющаяся за негативными определениями (как это наблюдается у (Псевдо) Дионисия Ареопагита), но – агностицизм, экзистенциалистская заброшенность-в-мире, допущение, что за «ничего» действительно ничего может не быть. Это характерное для XX века состояние познающего субъекта (подобно тому как это представлено у Сартра, Камю, Беккета).

Апофатика Л. Шестова – это способ мышления и говорения, тип познания, инструмент ума: за этой системой не кроется неизбежная вера, очевидная в отрицательных суждениях византийских богословов. Но сам метод выстраивания суждения восходит к принципу того греческого «а»

(отрицание), которое венчает апофатику, утверждение через отрицание. Как в известном латинском выражении: «Верю, потому что невероятно» (лат.).

Л. Шестов настаивает на существовании возможности закономерного сбоя в системе классической логики. По его мнению, стоит – ради религии, философии и поэзии – допустить, что А не всегда равняется А. Естественно, что мир логики базируется на неприменимом соответствии, на равенстве и тождестве – для определения и сохранения принципов, для консолидации в движении и ожидании его результатов. В «возможности сверхъестественного вмешательства» Шестов видит и основание для чуда, и отрицание рационализма как формально доказанного соответствия бытия принципам современной для рубежа веков науки.

На подобной философии основывается и авангардное творчество, ранним примером которого в России выступают произведения Обэриутов Д. Хармса и А. Введенского. В своем философском труде «Серая тетрадь» А. Введенский утверждал, что «плечо надо связывать с четыре», и это будет вернее, чем если сказать, что из апельсинов получается апельсиновый сок.

В творчестве Обэриутов и представителей позднего авангарда (концептуалисты, лианозовцы), как правило, А никогда не обладает свойствами А, но скорее приобретает свойства В, С и т.д.

В построениях Л. Шестова наблюдается критика разума, критика способности суждения (Кант), отрицание возможности действительного понимания средствами эмпирическими. Философ призывает к различению понимания и познания. Понимание лежит в основе и законах эмпирического опыта, когда между субъектом и объектом возможно необходимое гносеологическое движение, разумно упрощающее сложную и живую действительность до описываемого факта. Познание – иное: здесь важно помнить, что живое и сложное может быть выражено в лаконичной речи о нем, но всегда сохраняет то, что может быть названо «вещью в себе», предохраняющей от заявлений об абсолютной познанности и исчерпанности.

Л. Шестов, подобно Дионисию (Псевдо-Дионисию) Ареопагиту, размышляет об истинном понимании чего бы то ни было, критикует логику, прославляя мрак неведения. Философ убежден, что новое искусство вместо света должно провозгласить мрак: «Да скроется солнце! Да здравствует тьма!» Необходимо отвергнуть логику и свет разума, дабы во тьме невидения увидеть сущее.

Имея в виду продуктивную тьму неведения, Л. Шестов утверждает, что ни одна наука, никакое знание не способны дать сознанию то, что может открыться в не-знании. А потому «забудем и свет, и благодарность, и опасения суетливого идеализма и смело пойдем навстречу надвигающейся ночи. Она обещает нам великую власть над собою и над действительностью» [Шестов 2011: 120]. Не эмпирики, а метафизики ищет познающее сознание, а значит, рациональные приемы не смогут помочь, ведь, по мысли Л. Шестова, «думать – значит махнуть рукой на логику» [Шестов 2011: 212].

Ставший на путь апофатики теряет «автоматизм бытия», начинает выглядеть нелепо и абсурдно, но только с точки зрения прагматики, знака. С точки зрения значения же, такой человек начинает что-то по-настоящему понимать. Только так можно «перебраться за известные пределы познания» [Шестов 2011: 214]: Возможности постижения мира расширяют поэты авангарда, расшатывая стереотипы мышления, руководствуясь убеждением, что неудача познания может быть связана с расчетливостью и боязливостью познающего, с его страхом шагнуть за неведомые пределы.

Через поэтические построения, выглядящие алогично, должна «вынуться перегородка» [Шестов 2011], за которой откроется видение. Необходимо добиваться преодоления границ познания.

Неспособность что-либо понять свидетельствует, по Шестову, не об объективной бессмыслице непонятого, но об ограниченности человеческих представлений. Логическое мышление, по Шестову, «покупается ценой совершенной наивности, невежества. Тот, кому нужно в самом деле что-

нибудь знать, а не только иметь мировоззрение, тот на логику не рассчитывает [Шестов 2011: 220]».

Чтобы по-настоящему понять предмет, к нему надо искать порой не известные доселе подходы. Ведь разум, по мнению Л. Шестова, ничего не прибавил в разрешении «вечных вопросов», и потому человечество «отвернулось от старых идолов и возвело на трон безумие» [Шестов 2011: п. 14]. Эта установка четко коррелирует с концепцией А. И. Введенского: «разум не понимает мира» [Введенский 2011: 180].

И потому философ предлагает «слагать гимны уродству, разрушению, безумию, хаосу, тьме» [Шестов 2011: № 14. ч. 2] - всему противопоставленному разуму, логике, здравому смыслу, как в известных словах поэта: «теперь нам поможет только сердце, потому что нам не помог уже ум» [М. Цветаева].

Такая позиция может быть расценена как романтическая, но, тем не менее, отрицание разума в познании Л. Шестов возводит в целую философскую систему. И потому необходимо, по Шестову, «перестать бояться нелепостей. *credo – quia absurdum*», исходя из «совершенного равнодушия к здравому смыслу и логике» [Шестов 2011: п. № 17. ч. 2].

Русская философия в своих апофатических тенденциях представляется нам реакцией на избыточную «катафатизацию» Церкви в конце имперского периода существования российского государства. Апофатические тенденции в культуре усиливаются тогда, когда внешнее давление формализованных систем становится особенно заметным. Так, представляется нам, и поэтический авангард стал реакцией на «катафатизацию» советской жизни. В какой бы форме не выстраивал себя апофатический метод, он претендует на создание пространства свободы, где человек не подчиняется догматическим знакам, не координируется ими.

Русская философия представляет собой словесность, объединяющую литературные, религиозные и даже социально-политические мотивы. Русские религиозно-философские тексты рубежа XIX-XX веков создают мир

эпистемологической неуверенности, в котором читатель встречается с литературной критикой, решающей религиозные задачи, постигает философские трактаты, обращенные к художественному дискурсу, встречается со множеством авторских «неканонических богословствований», заметно усиливающих тенденции негации, которой подвергается всякое устойчивое знание о Боге и человеке.

1.4. Апофатический метод в европейской философии XX века: экзистенциализм и постмодернизм

Философия абсурда в экзистенциализме очень тесно связана с апофатическим методом познания. Абсурд, по Сартру, характеристика взаимодействия человека и мира. Абсурд заключается в том, что мир сам по себе не имеет смысла, не пребывает в зоне нравственных значений и моральных целей. Человек, который с открытым сердцем и пытливым умом, стремится отыскать в мире явление высшего начала, обнаруживает пустоту, не имеющую к человеку никакого живого отношения. Абсурд есть в этом; но есть он и в другом движении – когда человек, измученный безжизненностью мироздания, стремится навязать ему рациональный образ, адаптировать его в эпистемологической речи, меняющей пустоту на так называемый «научный смысл».

Экзистенциализм так же, как и апофазис, отрицает разумность разума, выдвигая иные категории на позиции, наиболее близкие истине. «Экзистенция ближе к бытию, чем разум», - пишет И.Н. Гарин [Гарин 1992: 37].

И далее: «Разум дан человеку не как способность к науке и истине, но только как чувство и осознание незнания, кара истины» [Гарин 1992: 100]. И потому апофатика здесь – положительное противопоставление незнания знанию.

Так же, как и византийские богословы, экзистенциалисты убеждены, что понятию Бога не соответствует ни одно из определений. Постичь Бога можно

не умом, но только в трансценденции, лишив Его логики, морали, рассудочности, как это делал С. Кьеркегор.

Продуктивной в познании трансцендентного признается категория отчаяния, которое «охватывает не один только интеллект, но все существо человека и тем самым вырывает его из оупляющей колеи обыденности, приближая к Богу» [Гарин 1992: 114].

Экзистенциализм отрицает антропоморфные образы, приписываемые Богу, настаивая на том, что сфера метафизическая не может быть измерена средствами физическими. Метафизическое не может подлежать логическому анализу. «Бог – это молчание», - пишет И. Гарин в работе «Логоцентризм и экзистенция» [Гарин 1992: 116].

Фигура умолчания, как мы видим, занимает значимое место в экзистенциализме, и это также сближает его с апофатикой. В вопросах определения и познания трансцендентного экзистенциалисты пользуются приемами, выработанными негативным богословием: «Теологические постулаты относятся к предмету, который не может быть высказан, поэтому и не следует пытаться его высказать. (...) Самое существенное в религии не может быть выражено в словах. (...) Рационалистическая теология есть абсурд» [Гарин 1992: 116-117]. Экзистенциализму близок «мистический опыт», о котором писал Дионисий (Псевдо-Дионисий) Ареопагит, он отрицает истинность опыта обыденного.

Слишком уповая на логику и разум, человек может забыть, что значит существовать. Экзистенция же, как и апофатически познаваемые категории, «невыразима в понятиях рассудка» [Гарин 1992: 142]. И Кьеркегор, по мысли И. Гарина, «средствами разума ищет истину не у разума, а у не знающего границ абсурда» [Гарин 1992: 157]. Это и есть апофатика экзистенциализма. В этом смысле апофазис синонимичен философии абсурда. Чтобы обрести Бога, нужно отказаться от знания, разума в его земном понимании. «...там, где пасует разум, торжествует абсурд, Бог», - пишет И. Гарин [Гарин 1992: 161].

При этом важно помнить, что в глубине религии всегда лежит именно знание, и вера ему не противопоставлена («верю и знаю»).

Через систему отрицательных понятий строит свою философскую концепцию и М. Хайдеггер. Метод Хайдеггера состоит в том, чтобы приобрести доступ к «бытию как таковому» и описать его структуру. Структура бытия описывается в его построениях через концепцию Ничто; доступ же к бытию осуществляется только в Тишине; в пустоте открывается Нечто. Все важное, бытийное, сущностное философ предлагает познавать через обратные им понятия, ровно противоположные: присутствие через отсутствие; бытие – через его «провал». В этом – онтология Хайдеггера. И в этом – его апофатика.

«Озарение дает о себе знать и в опыте ненадежности всего сущего, его провала. Бытие не всегда день, оно и ночь» [Хайдеггер 1993: 26]. Признание сосуществования таких противоположных сторон необходимо, по Хайдеггеру, если познающий субъект преследует цель понять сущее целокупно. В экзистенциальной тоске «приоткрывается сущее в целом» [Хайдеггер 1993].

Таким образом, в тоске, в «провале», в Ничто субъект может «ощутить себя посреди сущего в целом». И в этом крайняя продуктивность «пустоты бытийного Ничто» [Хайдеггер 1993: 28]: «В светлой ночи ужасающего Ничто впервые происходит простейшее раскрытие сущего как такового: раскрывается, что оно есть сущее, а не Ничто. Существо Ничто исходно и заключается в этом: оно впервые ставит наше бытие пред сущим как таковым» [Хайдеггер 1993: 45].

На таких парадоксах построен хайдеггерровский мир. Эта осмысленная парадоксальность восходит к отрицательному богословию Дионисия (Псевдо-Дионисия) Ареопагита. «Только на основании изначальной явленности Ничто человеческое присутствие способно подойти к сущему и вникнуть в него» [Хайдеггер 1993: 49].

Человеческое присутствие в мире, по Хайдеггеру, означает изначальную «выдвинутость в Ничто». Но это Ничто, по мысли философа, не

противоположность сущего, но его часть. Не только человек, но и само бытие, по Хайдеггеру, «обнаруживается только в трансценденции выдвинутого в Ничто человеческого бытия» [Хайдеггер 1993: 56]. Но трансценденция не может обнаружить себя иначе чем в тишине (ср. – концепция абсолютного безмолвствия в работе Псевдо-Дионисия Ареопагита). Зов бытия ничего не говорит; он зовет «к молчанию, к подлинности» [Хайдеггер 1993: 60].

В «долго хранимой безъязыкости» «высветляется» что-то. Ничто, таким образом, содержит в себе Нечто. Апофатика стоит на необходимости выхода за свои пределы, за известные пределы познания. То же пишет и Хайдеггер: «Изначальный смысл человеческого существования состоит в постоянном выходе за пределы сущего, к Бытию» [Хайдеггер 1993: 28].

Таким образом, только в Ничто, по Хайдеггеру, «человек научивается опыту бытия». В открытости «нет» человек становится перед «да»; в небытии и отсутствии он видит «чудо из чудес: что сущее е с т ь». Ничто, в концепции Хайдеггера, дает возможность понять сущее как таковое. В нашем представлении «ничто» - значит нет искомого, желаемого сущего; в нашем представлении Ничто есть противоположность всему сущему. Но Хайдеггер последовательно доказывает, что его «Ничто» не означает нигилизма. Его «Ничто» не отрицание бытия, но утверждение, принятие и обретение его в целокупности.

Построения Хайдеггера и поэтические отрицания и разрушения Обэриутов не нигилизм, но апофатический метод говорения о Сущем; метод, «обнаруживающий названия сущего в аспекте того, чем сущее как таковое по своему устройству является» [Хайдеггер 1993: 15].

Апофатические разрушения – это, по Хайдеггеру, «переход к новым условиям существования». Новое, новый опыт, новые пути познания нередко сопровождаются разрушением. С апофатическим богословием философию Хайдеггера роднит также и представление о «бес-ценности» Сущего – в том смысле, что апофатики выбирают отрицательный метод говорения, чтобы не придать трансцендентному черты человеческого.

«Чтобы человек мог снова оказаться вблизи бытия, он должен сперва научиться существовать на безымянном просторе» [Хайдеггер 1993: 92]. Апофатика – признание незнания; отказ от утвердительных ответов, безответное вопрошание. О таком бесконечном бытийном вопрошании пишет и Хайдеггер, определяя вопрошательность как спасительный путь.

Апофатический метод познания стоит на необходимости отказа от известного и привычного, для того чтобы узнать доселе неизвестное. Чтобы перерастать свою меру, необходимо отказываться от понятного и чувственно постижимого опыта. Поэтической иллюстрацией такого метода может послужить стихотворение «4 квартета» Т. С. Элиота, построенное на парадоксах: «Чтобы прийти сюда / Где ты есть, оттуда, где тебя нет, / Ты должен идти по дороге, где не до восторга. / Чтобы постигнуть то, чего ты не знаешь, / Ты должен идти по дороге незнания. / Чтобы иметь то, чего не имеешь, / Ты должен идти по дороге отчуждения. / Чтобы стать не тем, кто ты есть, / Ты должен пройти по дороге, где тебя нет. / И что ты не знаешь — единственное, что ты знаешь / И чем ты владеешь - тем ты не владеешь, / И где ты есть — там тебя нет. / Только сознавая свою немощь, / Мы можем ее преодолеть» [Элиот 1994: 64].

Апофатический метод был освоен и теоретиками постмодернизма (такие понятия как деконструкция, децентрация, смерть субъекта, ризоморфность, номадичность и др.). Но византийский смысл данного понятия трансформирован здесь кардинально. Скорее надо говорить об апофазисе как форме едва скрытого атеизма, стремящегося к особой – вполне светской – канонизации.

Ж. Деррида (например, в работе «Оставь это имя») и У. Эко (например, в книге «Отсутствующая структура») являют пример классической для постмодернизма игры с апофатической традицией. Заслуги христианства в установлении традиций негаций признаются. Но далее начинается отделение сущности от формы (как этот маневр представляется постмодернистам), истины от дизайна, освобождающей пустоты от идеи непознаваемого Бога.

Можно сказать, что византийская традиция допускается как метод, используемый в целях усиления влияния новейшего атеизма. Если для христианина Бог в апофатической традиции существует, бытийствует, но открывается сердце в своеобразном бессилии ума, то «Код Кодов» (термин Эко) лишь допущение, возможность вечного движения без результативного преобразования в сердечном соединении с Истиной. Потому что истины (как личности) для Дерриды и Эко совсем не существует. Для них апофатика – хитроумный прием, позволяющий фиктивно сблизиться с христианством – даже не для типологического взаимодействия, а для нанесения удара по катафатическому арсеналу христианского богословия.

Построения У. Эко развивается в рамках постмодернистской концепции бесконечного лабиринта, ризомы, разветвленного корневища без центра: «За каждой структурой скрывается другая, еще более окончательная, еще более отсутствующая, как ни парадоксально это звучит, структура» [Эко 1998: 327].

Эта структура содержит в себе также и неизбежность возвращения на прежние витки на определенных этапах: «Онтологизировать структуру – это значит, опустошая запасники различного, всегда, везде и с полной убежденностью в своей правоте открывать То же самое <...>. Пребывая в неуверенности относительно существования Духа, определяемого во всех его комбинаторных возможностях, имеет смысл строить семиологическое исследование так, словно возможно открыть, что Бога нет» [Эко 1998: 384].

Текст в постмодернистском варианте входит в процесс «нон-финального гештальтного варьирования самоорганизующейся предметности» [ФЭ 2011: 285]. Природа процесса организации текста, фабулы дефинируется как нелинейная, флуктуационная. Это единственный «способ бытия нестабильных хаотизированных систем», подвергнутых деконструкции.

Апофатический метод в постмодернизме реализуется и в концепции номадологии (от номад – кочевник). Это понятие ввели Делез и Гваттари в совместной работе «Капитализм и шизофрения». Подразумевается отказ от бинарности и детерминизма; ацентризм. С Обэриутами и концептуалистами

эту концепцию связывает общий отказ от ряда установок классической метафизики, а именно: 1) от представлений о «жестко структурированной организации бытия»; 2) выделения фундаментальных оппозиций внешнего-внутреннего, прошлого-будущего и т.п.; 3) отказ от представления о смысле как об имманентно присущем миру (объекту) и «раскрывающемся субъекту в когнитивных процедурах» [ФЭ 2011: 526-528].

Текст, согласно номадологии, организуется принципиально аструктурно, содержит в себе возможность для бесконечной подвижности. Если в бытии не чувствуется центр, осевая структура, то и текстовые элементы могут «прорасти» в каком угодно направлении, переплетаться, соединяться (ризомы). Неустойчивость, процессуальность «бытия текста» соответствует представлениям о шаткости бытия внешнего. В подвижной самоорганизующейся ризоме между ее сингулярностями образуются «временно актуальные соотношения» - «парадоксальный элемент» [ФЭ 2011: 527]. Сингулярности «резонируют» и «коммуницируют». Парадокс выходит за границы знания (доксы). Такие структуры порождаются во многом усталостью от «ориентации на гештальтную жесткость» (в случае ОБЭРИУтов и концептуалистов – усталость от советизмов).

Номадичность постулирует также метафизика отсутствия, нонсенс, отсутствие «раз и навсегда заданного смысла» [ФЭ 2011: 528]. Нонсенс также соотносится со случайностью («вдруг»-событие, «случайная флуктуация темпоральности»). Нонсенс обладает способностью дарования смысла, но он разрушает казавшийся до этого наличным смысл. Таким же методом, но называемым не нонсенсом, а парадоксом, пользовался Дионисий (Псевдо-Дионисий) Ареопагит для построения системы апофатического богословия.

Апофатика постмодерна представлена и в концепции нулевой степени Р. Барта. Чтобы обрести новый, «пахнущий свежестью язык», - пишет Р. Барт в работе «Нулевая степень письма», - нужно «освободить литературное слово», лишиться его идеологических, коннотативных содержаний, антимифологизировать [Барт 1989: 53].

Апофатика Р. Барта, таким образом, это преодоление языка и мифологии через словесное построение разного рода отсутствий. Таким образом «язык обращается в чистое здесь-бытие». Р. Барт также вводит семантическую фигуру «пустого знака» в постмодернистской текстологии.

С постулированной Р. Бартом категорией непонимания четко соотносится и художественная философия Обэриута А. И. Введенского: невозможность постичь реальность («разум не понимает мира»). Т.е., неразрешимость, непонимание являются одновременно центральными категориями философии Обэриутов и терминами, выдвинутыми теоретиками постмодернизма – Р. Бартом (структурализм), Делезом, Дерридой.

К методу философской апофатики можно отнести также и теорию симуляров Ж. Бодрийяра, особенно ярко раскрытую в книге «Символический обмен и смерть», одна из глав которой называется: «Истребление имени Бога» [Бодрийяр 2000].

Постмодернизм, безусловно, базируется и на «критике метарассказов», и на тотальности «деконструкции», и на расширяющейся «эпистемологической неуверенности» [Бодрийяр 2000: 78]. Но апофатический метод – одна из корневых особенностей постмодерна, утверждаемая им как сущностный, организующий принцип.

Выводы

Рассмотрев апофатический метод в рамках христианства, буддизма, даосизма, русской религиозной, западной экзистенциальной и постмодернистской философии, следует оставить в стороне серьезные и указанные выше различия, сосредоточившись на апофазисе как определенной методологической основе, позволяющей говорить о косвенном взаимодействии разных культурных традиций.

Апофатический метод в любом своем варианте теснейшим образом связан с тем, что мы считаем необходимым называть апофатической психологией. Человек склонен испытывать страх перед рационализирующими системами, превращающими, например, теологию в набор ценностных знаков с раз и навсегда определившимся содержанием. Апофатическая психология связана с подсознательным или вполне сознательным желанием субъекта оставаться свободным от дидактических кодексов, от морально-нравственных императивов и незыблемых онтологических принципов. Объявляя ключевую структуру отсутствующей (в разных системах это действие озвучивается по-разному), субъект оставляет шанс на вариативность осмысления важнейших взаимоотношений человека с Абсолютом.

Преодолевая образ рационального человека, выполняющего ряд ритуальных действий, апофатический метод выстраивает пространство амбивалентных интуиций: оказываясь в зоне апофазиса, субъект не всегда может четко обозначить, где он находится – в границах религии, философии, психологии или, допустим, поэзии. Такая вариативность оценки апофатического пространства дает субъекту шанс на повышение качества своей свободы, на увеличение ее объема, ведь, в принципе, можно оценить религиозное как поэтическое, психологическое как философское, тем самым преодолев контроль систематизирующих, оценивающих человека систем.

Приближение к окончательной, устойчивой структуре сопровождается отказом от ее захвата в целостном определении, фиксируется сохранение дистанции между субъектом и объектом, между познающим и познаваемым.

Чем очевиднее отказ от риторического обладания Абсолюта, тем масштабнее сохраняемая свобода субъекта познания.

Атеизм (как, например, в постмодернизме) может сочетаться с особой, остающейся в подтексте метафизикой. В любом случае апофатический метод представляет собой последовательный, радикальный антиполитеизм. Его лозунг есть смысл определить следующим образом: никакого язычества! Лучше растворить Абсолют в определенной риторике, чем признать Абсолют в сохраняющихся антропоморфных чертах.

Отрицание - способ познания. Происходит активное очищение абсолютного начала, оказавшегося в бессловесности, от слов, не способных установить экстремальную точку познания, обозначить предмет или явление в момент кульминационной активности. Разумеется, что роль риторических игр заметно повышается. Востребованными оказываются оксюмороны («сияние Мрака»), вполне к месту обращение к парадоксам, расширяющим горизонт ожидания.

Наиважнейшее в этом мире, изначально сакральное может участвовать в словесных играх (например, в постоянном отрицании), но не подлежит четкому словесному определению, уходит из-под риторического контроля, образуя в себе и вокруг себя продуктивную зону молчания, заставляющую человека отказаться от гордыни познавшего субъекта. В апофатическом пространстве любой жест представляется возможным. Освобождение речи от стабильности речевых практик – обыденность апофазиса: Будда может быть назван (Лин-цзи) «куском засохшего дерьма». Возрастающая ненормативность, сквернословие подчас сближают коан и анекдот, указывая на управляемую брань как на одну из версий свободы, освобождения от «канонической» риторики.

Апофатический метод максимально усиливает присутствие художественного дискурса. С одной стороны, совершается выход из эпической модели культуры, отказ от полюсов, дифференциаций, классификаций и оппозиций. С другой стороны, поэтическое начало -

внутренняя энергия любого апофазиса. «Поэтическое» как освобождение от обязательности риторически очерченных законов.

Часто отмечается сближение гностицизма и агностицизма: альтернативной мудрости и почти детского признания в неведении относительно базисных вещей мироздания и человеческого существования. Гордыня и юродство, образуя парадоксальное единство, могут сочетаться, ставя под вопрос нравственный уровень субъекта. Апофазис и стабильность человека – значительная проблема. Нет души – это буддизм. Нет официальной спасающей религии – это русская философия. Можно вести речь о формировании апофатического неогуманизма, в котором реализация человеческой сущности происходит в разных контекстах пустотности.

Наблюдается выход из определенного, конкретизированного хронотопа. Главная объективность – сознание человека, где образуются и уничтожаются миры. Катарсис, вызванный ослаблением влияния материального начала – и в слове, и в самом существовании человека. Нирвана (она может быть выражена в разных лексемах) есть общий доминирующий концепт апофатического метода.

Нельзя не отметить, что, становясь методом, получая право на разнообразные версии, апофазис может тяготеть к рациональному знаку, превращаться в систему, где отрицание настолько предсказуемо, что слово негации теряет всякую энергию, превращается в моду и даже китч. Особенно это характерно для постмодернизма.

ГЛАВА 2. ПРИНЦИПЫ АПОФАТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ОБЭРИУ (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. ВВЕДЕНСКОГО, Д. ХАРМСА)

2.1. Художественный апофазис А. И. Введенского

В данном разделе мы рассмотрим функционирование апофатического метода в художественном дискурсе на примере произведений А. И. Введенского.

В качестве рабочей мы выдвигаем гипотезу о том, что богословский термин «апофатика» может использоваться в литературоведческом анализе с целью более объемного и всестороннего описания смысла доминантных для писателя концептов. В частности, мы утверждаем, что Введенский пользуется апофатическим методом для поэтической работы с такими сакральными понятиями, как Бог, время и смерть («Что знаем о смерти мы люди» [Очевидец и крыса / Введенский 2011: 215]). Эти бытийные вещи человеческий ум не в силах понять, нет инструментов, могущих помочь эмпирически постигнуть сакральные категории. Любые попытки утвердительно судить о Боге, смерти и времени заведомо обречены на поражение, и единственно верный способ приблизиться к постижению сути данных вещей – это всевозможные разрушения их по-человечески постижимых образов: «всякий человек, который хоть сколько-нибудь не понял время, а только не понявший хотя бы немного понял его, должен перестать понимать и все существующее», - пишет А.И. Введенский в «Серой тетради» [Введенский 2011: 175]. Подобным же образом не-знание постулирует и Дионисий Ареопагит: «полное неведение и есть познание Того, Кто превосходит все познаваемое» [Дионисий: эл. ресурс].

Для того чтобы по-настоящему, через мрак неведения, увидеть и познать главные бытийные явления, Введенский разрушает в своих текстах время; положительно окрашивает, либо комически снижает высокой и трагичное

значение смерти; создает перевёртыши сакральных образов («святого», «рая», «Бога»). Рассмотрим это последовательно на конкретных примерах.

1.2.1. Апофатический смысл смертной проблематики произведений

А. Введенского

Попытка понять суть смерти, определить и изобразить ее самое - было главной задачей Введенского-философа и Введенского-поэта. В этом модусе философ и поэт максимально сближаются.

На Рубеже веков смерть начинает трактоваться не как предел, но как порог, переход в ТОТ мир. Смерть у Введенского – не конец, а начало настоящей (читай: стоящей) жизни. Персонаж поэмы «Кругом возможно Бог» перед казнью говорит: «Сейчас произойдет начало» [Введенский 2011: 171]. Отсюда изобилие «транспортных» образов во всем корпусе текстов Введенского: кони, всадники, кареты, телеги выступают своего рода проводниками человека в мир иной.

«Какая может быть другая тема, / Чем смерти вечная система» [Введенский 2011: 173], - произносит Бурнов из уже упомянутой поэмы «Кругом возможно Бог».

Введенский, по словам Я. Друскина, понимал окончательность как присутствующую уже сейчас. «Ощущение и чувство окончательности, определяющие всю нашу жизнь как личный акт жизни <...> есть реальная причастность к конкретной вечности. ... это есть ощущение полноты и свершения времен» [Друскин 2004: 617].

Это связано, возможно, с общемодернистским ощущением гибельности эпохи, когда повсюду, как сказано в «Игре в бисер» Г. Гессе, слышалась «музыка гибели» - о закате культуры, цивилизации и одновременно об игровом, «фельетонном» характере эпохи. Но окончательность, гибельность не страшит героев Введенского. С смертностью граничит истинное познание, что отражено в «Серой тетради» А. Введенского «Чудо возможно в момент Смерти. Оно возможно, потому что смерть есть остановка времени.

<...> Я понял, я почувствовал остановку. И что-то по-настоящему наконец наступившее. По-настоящему совершившееся, это смерть. Все остальное не есть совершившееся. Оно не есть даже совершающееся. Оно пупок, оно тень листа, оно скольжение по поверхности» [Введенский 2011: 176].

Только после смерти возможна, по Введенскому встреча с собой. Собственно, встреча с собой – это и есть смерть. Отсюда тема «гостя» (стихотворение «Гость на коне») и двойника («Мы выйдем с собой погулять в лес» из стихотворения «Мне жалко что я не зверь»). Такой гость – это и второе «я» лирического героя, и вестник из загробного мира, почтальон смерти. Но гость – это еще и душа. Тело как бы ожидает душу. «Получается любопытное выворачивание наизнанку обычного представления: смерть – это не когда душа разлучается с телом, а когда душа соединяется с телом» [Герасимова 2011: 119].

Происходит своего рода разделение на «Я» и «Я САМ» (в терминологии Я. Друскина), раздвоение сознания на враждующие между собой части. В текстах высока частотность появления парного числительного «два», «двое» (неслучайно в финале произведения «Святой и его подчиненные» на арену говорения выходят именно *два* генерала, один из которых говорит, к тому же: «Я знал, что война это двойня» [Введенский 2011: 160]).

Внутри равной пары, на тонкой разделительной черте, происходит БИТВА (стихотворение с таким названием представляет собою «развернутый иероглиф» Введенского, по мысли А. Герасимовой), «битва между жизнью и смертью в сознании и теле человека» [Герасимова 2011: 12].

В «Битве» первый субъект речевого высказывания, начинающий текст стихотворения, обозначен как «Неизвестно кто», что дает возможность отнести это лицо к классу лиц одушевленных, но никакая дальнейшая более конкретная субстанциональная соотнесенность невозможна.: «Неизвестно кто. Мы двое / воюем / в свирепую ночь» [Введенский 2011: 206].

Раздвоенность – константная составляющая субъекта, согласно Введенскому, а «свирепость ночи» - самый естественный тип отношения

бытия к человеку в экзистенциальной картине мира поэта. Действующее лицо «Неизвестно кто» повествует о сражении. О том, что оно происходит внутри одного субъекта (а не двоих, как может показаться из строк «Мы двое / воюем») говорит дальнейшее появление местоимения «я», а также указание на то, что война происходит «в голове», «в ночной тесноте / и памяти речке» [Введенский 2011: 207].

Новое действующее лицо, обозначенное как «Человек» (подчеркивается не столько безличность, сколько универсальность, имеющая отношение ко всем и каждому в отдельности) усиливает экзистенциальную тему стихотворения, говоря о трагичном положении в мире уже не абстрактного одушевленного сознания, могущего принадлежать кому угодно («неизвестно кто»), но конкретного существа – человека, сущность которого неразделимо сопряжена со смертью: «Человек ровесник миру / в то же время с ним рожден» [Введенский 2011: 207].

Ровесники мира – время и смерть: согласно закону энтропии, все, что начало быть, сразу же начинает стремиться к небытию – распаду, смерти (ср. у Державина: «Едва увидел я сей свет, / Уже зубами смерть скрежещет» [Державин 2006: 17]. Бытие как бы равно небытию, а каждый день жизни приближает субъект к смерти, что вызывает у героев Введенского немалую радость: «Наконец-то я родился / Наконец-то я в миру / Наконец я удавился / Наконец-то я умру» [Введенский 2011: 117].

Все это произносится в едином выдохе, показывая, что жизнь человека «стиснута» двумя этими полюсными составляющими радости. То, что между, несущественно – если бытие человека от начал обречено небытию. Человек в мире Введенского изначально «удручен и поражен», оставлен, бездомен, одинок; он не знает, откуда он и куда идет, вопрос о целеполагании остается без ответа, синдром утраченного Отца очень силен: «Где же, где же? он бормочет, / Где найду я сон и дом. / Или дождь меня замочит / Кем я создан? кем ведом» [Введенский 2011: 305].

Человек – онтологически бесцельный странник («ходит с палкой по Памиру»), обреченный на бесконечное умирание. Появляющееся новое действующее лицо – Малютка вина – рисует картину одиннадцати способов умирания, делая образ смерти тотальным: «Умираем / умираем / за возвышенным сараем / на дворе / или на стуле / на ковре / или от пули / на полу / или под полом / иль в кафтане долгополом / забываясь на балу / в пышной шапке / в пыльной тряпке / будь богатый будь убогий / одинаково везде» [Введенский 2011: 306].

Данный тип стихотворения может быть отнесен к философской поэзии, продолжающей традицию, начатую еще Г.Р. Державиным. Ср. с «Рекой времен»: «Река времен в своем стремленьи / Уносит все дела людей / И топит в пропасти забвенья / Народы, царства и царей. / А если что и остается / Чрез звуки лиры и трубы, / То вечности жерлом пожрется / И общей не уйдет судьбы» [Державин 2006: 18].

Тот же тип высокой смертности в философской лирике встречаем и в поэме Г.Р. Державина «На смерть князя Мещерского»: «Ничто от роковых когтей, / Никая тварь не убегает; / Монарх и узник — снедь червей, / Гробницы злость стихий снедает; / Зияет время славу стертъ: / Как в море льются быстры воды, / Так в вечность льются дни и годы; / Глокает царства алчна смерть» [Державин 2006: 18].

Мир, несущийся к «окончательной звезде», предстает в стихотворении А. Введенского могилой, в которой «человек лежит унылый / он уж больше не жилец / он теперь клиент могилы / и богов загробных жрец» [Введенский 2011: 119]. Мортальная ситуация описана не в традициях авангардной поэтики, но классическим державинским стихом. Выламывание из классической традиции происходит только в содержательной точке, классической для Введенского, - разговор покойника в стихотворении «Битва»: «Боже что за панорама / скажет мертвый наконец» [Введенский 2011: 306].

За всеми умершими героями поэт сохраняет право на обратимость – на продолжение общения с миром живых (ср. в «Значеньи моря»: «...все

утопленники вышли...» [Введенский 2011: 123]). Такая некросоматика восходит не к магическому реализму, но к экзистенциализму, в котором небытие имеет равный бытию статус, а живой человек, существуя в трагической заброшенности, имеет мало отличий от мертвого. К тому же, мертвые в стихах Введенского нередко претерпевают вторичное умирание: «умираю умираю / и скучаю и скорблю» [Введенский 2011: 140], - говорит лежащий со свечкой на груди покойник. Таким образом, двоичность реализуется у Введенского и в смертной модели (двуступенчатая смерть) – «два бойца / два конца / посредине гвоздик». В этом высказывании Малютки вины, внешне напоминая детскую загадку («Два конца, два кольца, посредине гвоздик») предельно четко выражена бинарная система мироздания, по Введенскому: «два бойца» (ср. – два генерала в «Святом и его подчиненных») – это жизнь и смерть, борющиеся в сознании человека; «два конца» - два умирания, двухуровневая эсхатология; «гвоздик» - точка пересечения витального и смертного векторов, точка, в которой находится человек [Герасимова 2011: 10]. Кроме этого о человеке не известно ничего. Стихотворение оканчивается отчаянным вопросом к себе универсальной фигуры «Неизвестно кто»: «но кто же мы?» [Введенский 2011: 143].

Имя вопрошающего содержит апофатический ответ.

Герои, рассказывающие о своей смерти, есть практически во всех произведениях А. Введенского: «Итак я был убит / Судьба моя старалась улететь / И многие прохожие летали...» [Введенский 1993: 96]. Примечательно, что повествование ведется от первого лица (например, в поэме «Кругом возможно Бог»): «Я сегодня скончался, / Ты скончался вчера. / Кто из нас причащался?» [Введенский 1993: 205].

В «Четырех описаниях» 4-й умир.(ающий), погибший в бою, разговаривает с командиром и вдруг осознает: «Но я уже не говорю. Я думал / И я уже не думал, я был мертв» [Введенский 2011: 306].

Продуктивность темы квазинебрежного заигрывания с смертностью очевидна в последовавшей после Введенского поэзии. Например, Е. Летов

(группа «Гражданская оборона»), называвший Введенского своим любимым поэтом, в похожем отстранении поет о смерти: «Я простудился, умер, мне спокойно и смешно. / Я простудился, умер, превратился в пластилин» [Летов 2003].

Потенциальная возможность возвращения мертвецов «обратно» («мертвецы хотят обратно» - строка из песни современной декадентской рок-группы «Агата Кристи») - излюбленный мотив в модернистских и готических текстах. К примеру, в «Бесплодной земле» Т. Элиота: «В прошлом году ты закопал в саду мертвеца - / Дал ли он побегу? Будет ли нынче цвести? / Выстоял ли в заморозки? / Подальше Пса держи – сей меньший брат / Его когтями выроет назад!» [Элиот 1994: 59].

В стихотворении А Введенского «Снег лежит» «пузатая девица» умирает и «залезает» в рай, где встречает Бога и наблюдает всевозможные травестийные картины. После чего «девица вся в слезах» сообщает «Богу», что его бытие – «мрачно»: «Что же мрачно, дева? что. / Мрачно Боже – бытие» [Введенский 2011: 316]. Пропутешествовав по загробным пространствам, девица просыпается / воскресает, снижая значительность увиденного небрежным зеванием. Героиня отрицает ценность опыта сна / смерти (один из редчайших случаев у Введенского): «Сон ведь хуже макарон / сон потеха для ворон» [Введенский 2011: 317].

Обычно герои Введенского наделяют умирание / засыпание безапелляционно положительным смыслом, здесь же мы наблюдаем, как протест героини против небытия вводит в высокий элегический стиль стихотворения снижающие балаганные рифмы: «летаргический припадок / был со мною между кадок», - сообщает о посмертном переживании персонаж «девица». Лиминальная (пороговая) фаза испытания героя смертью приводит не к классическому преображению героя (восхождение по вертикали), но к инверсированному, сниженному, когда трагедийность смерти и страшный опыт загробного путешествия отрицается интенцией земного веселья: «Лучше

будем веселиться / и пойдём в кино скакать. / и помчалась как ослица / всем желаньям потакать» [Введенский 2011: 317].

В этой строфе мы наблюдаем предельно выраженный экстаз гедонизма, страшный хохот над бездной, в котором хочет забыться печальный и глубокий модернизм, переживающий стадию перехода в постмодернизм.

Как видим, намеренное, подчас балаганное снижение высокого значения смерти – также апофатический прием в методологии Введенского. Помимо уже приведенных примеров, это проявляется в способах рифмовки, когда слова часто оканчиваются на –ец, что отсылает к площадной эстетике: «...едва ли только что поймешь. / Смерть это смерти ёж» («Кругом возможно Бог»); «...конец... свинец» («Кругом возможно Бог»); «...конец... бубенец...» («Значенье моря») и мн. др. [Введенский 2011].

Для чего Введенский вводит столь значимую тему в пространство абсурда (абс-урдум – отсутствие слуха)? Такие рифмы происходят из отрицания представления о том, что разум способен по-настоящему постичь суть смерти. Поэту свойственна «дискредитация самой категории понимания, <...> - путем логически несостоятельного, тавтологически бессмысленного ответа на вопрос, относящийся к запредельной категории» [Мейлах 1993: 250]. И если человек пожелает объяснить, дефинировать такую запредельную категорию, как смерть, то он осознает недостижимость данной цели, потому что объект априорно непознаваем.

Возникает своего рода языковая игра, которая по своей сути является «аффективной реакцией на «ничто»: в этом «ничто» с остановленным хроносом и полым пространством следует найти «нечто», что все еще можно длить» [Чухров 2011: 251].

Тем не менее, на уровне иконическом (сюжетно-образном) в текстах А. Введенского преобладает пороговое представление о смерти, когда, как у экзистенциалистов, небытие представляется гарантом бытия. И в этом смысле тема смерти у Введенского очень тесно сопряжена с темой *бес-смертия*. Главная экзистенциальная проблема кроется в заброшенности человека в

существование, которое предшествует сущности; сущность же обретается, по Введенскому, лишь в момент смерти. Смерть, конечная точка бытия, мыслится экзистенциалистом М. Хайдеггером как «предельная возможность»: «Именно в забегании вперед, в предельной возможности <смерти> человек возвращается к собственному настоящему» [Хайдеггер 1993: 401].

В смерти, в Ничто герой Введенского стремится «встать в отношение к сущему», а значит, и к самому себе. Правильной стратегией героя полагается Охота: Охота «на себя» подлинного, «на Бога», «на истину» (образ Охотника выводится в стихотворении «Суд ушёл» [Введенский 2011: 220]). Для достижения подлинности «Я» необходима смерть «Я».

«Правильные» персонажи Введенского либо охотятся за смертью («Я желаю удавиться», – говорит некий «Он» в стихотворении «Ответ богов»; радостно ожидает смерти герой «Битвы», т.к. через это обретается способность «уноситься как боги» к «окончательной звезде»), либо являют себя уже соединенными с ней (Фомин в «Кругом возможно Бог», герой из «Факт, теория, Бог» – «вскричал воротясь / с того постороннего света»). «Неправильные» – отказываются от «посмертного вращения-превращения», желают оставаться «с минутами» (Жених в «Ответе богов»: «Я желаю с Таней быть / с ней минуты проводить») [Введенский 2011]. Предметы и действия обнуляются («то село на нет свело»), встреча с Ничто необходима для встречи с сущим. И, подобно тому как у Хармса Новый год наступает в «ноль-ноль часов», мир Введенского «оживает и поёт» после апокалиптического заката, после того как не остается «ни кровинки на кольце / ни соринки на лице» [Введенский 2011: 250]. Ответ богов – в обетовании обретения чистоты (=истины): «Мысли звезд ясны просты / Вот тарелка чистоты / То ли будет впереди / Выньте душу из груди / Прибежал конец для чувства / Начинается искусство» [Введенский 2011: 263].

Таким образом, тема смерти у Введенского сопряжена с поиском истинности, подлинности. Проходя через цепь отрицаний, то, что остается в итоге, идентифицируется с «Я». Либо же герой последовательно ничтожит

мир с целью подобраться к себе истинному: в стихотворении «Пять или шесть» крадет все, что встречает: мопса, букву... «вообще всё время крал / наконец себя украл» [Введенский 2011: 306].

Ощутить «вместительный простор Ничто» [Хайдеггер 1993: 120] готовы и герои стихотворения «Святой и его подчиненные». «Люди» констатируют «конец конца концу», после чего находят на горе Бога. Сопряженное со смертью «окончательное наступление» Бога встречаем и в стихотворении «Факт, теория, Бог»: «Здесь окончательно / Бог наступил / Хмуро и тщательно / Всех потопил / Бог (подымаясь): Садитесь / Вы нынче мои гости» [Введенский 2011: 188].

В неоднократно упомянутой нами поэме «Кругом возможно Бог» изображается всеобщее горение, мир накаляется и начинает гореть. Субъект речи «Предметы» определяет происходящее словом «рубикон», перейти который трудно, но необходимо. Положительный смысл всеобщего умирания открывается в объяснении персонажа Бурнова: «Успокойся, сядь светло / Это последнее тепло. / Тема этого события / Бог посетивший предметы» [Введенский 2011: 110].

Таким образом, за порогом смерти, чертой морталис, впервые «нащупывается» Бог как Он есть. В «опыте Ничто», - говорит М. Хайдеггер, - всему существу «дарится гарантия бытия», потому что простор Ничто «впервые дает всякому существу вернуться в то, что оно есть и чем может быть» [Хайдеггер 1993: 152].

В поэме «Кругом возможно Бог» появляется мертвый господин, который удаляет время, тем самым спасая мир от конечности – ведь время уничтожено, и значит, чудо бессмертия становится реальным.

1.2.2. Инверсия верха и низа как метод описания сакрального в поэтических «вещах» Введенского

Под сакральными образами мы понимаем все компоненты, могущие составить содержание семантического поля лексемы «Бог». Бог в поэтическом

мире Введенского – это знак, не равный своему значению. Истинное содержание этого понятия трансцендентно, а в мире вещей образ строится намеренно в традиции негативной антропологии: Бог в раю «без очей / без рук / без ног» [Введенский 2011: 306]. Получается, что отсутствие или утрата каких-либо частей тела (даже головы) – коннотировано у Введенского положительно. Формируется, таким образом, апофатическая антропология. Кроме того, появление такого намеренно сниженного образа Бога продиктовано борьбой с человеческой попыткой уподобить божественное человеческому, упростить, сделать трансцендентное понятным и удобным.

В этом инверсированном мире небеса утрачивают естественную для человеческого сознания связь с чем-то высоким и светлым: здесь орлы «появляются из мглы» (нарушение архетипов верха и низа), а у СВЯТОГО из «Святой и его подчиненные» мы наблюдаем «рожки»); здесь (стихотворение «Снег лежит») на блюдах «носят пальцы на крюках», а «крюки» в мифопоэтической традиции имеют очевидную инфермальную отнесенность [Введенский 2011].

В стихотворении «Святой и его подчиненные» субъект говорения, обозначенный как «СВЯТОЙ», в первых же строках создает отрицательную дискурсивную стратегию, которая разрушает лексико-семантическое поле, естественно актуализируемое положительно коннотированным словом «святой». Речевая стратегия СВЯТОГО – героя произведения – строится как императив, синтаксически оформленный изначально в модальную форму совета: «Надо дети водку пить / Надо дети сон купить» [Введенский 2011: 116]. Но позже он переходит в чистое побуждение: «Дети нюхайте эфир / Дети кушайте кефир» [Введенский 2011: 118].

Несоответствие персонажа «СВЯТОЙ» своему имени, выраженному положительно коннотированной лексемой, наблюдается также в образе «пристальных рожек» (традиционно хтонический атрибут), которые СВЯТОЙ предлагает детям «свесить» «у неба у дорожки». Таким образом, коммуникация строится вокруг интенции адресанта внушить адресату некий

деструктивный, как кажется, посыл. Но в художественном мире Введенского серьезное место занимает инверсированная аксиология, разрушение, либо же наоборотная организация традиционных референций. И, как мы увидим позже, предложение «сон купить» (сон у Введенского четко синонимичен смерти) окажется положительным.

Поэт устраняет связь слова с предметом: «Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. <...> Я усумнился, что, например, дом, дача, 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, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени...», - передает слова Введенского его соратник по философским встречам Л. Липавский [Липавский 2011: 593]. В данном случае устранение связи слова с предметом осуществляется через разрушение устойчивых коннотаций определенных лексем.

Структура коммуникации в этом произведении диалогична, строится в рамках модели «Я-ТЫ» (СВЯТОЙ-Дети). Всего же у Введенского встречается три типа коммуникации: «Я-Я» (автокоммуникация); «Я-ТЫ» (стандартная внешняя коммуникация) и «Я-ТЫ-МЫ» (соборная коммуникация) [Друскин 1991: 92].

Не нарушая вопросно-ответной формы беседы, участники могут внезапно заменяться – вместо Детей в диалог вступают Люди, воспринимающие предложение СВЯТОГО «нюхать эфир» как нечто несущественное, а потому не нуждающееся в фонетической раскодировке: «Люди Что за странность / Что такое / Сей эфир / Сей фефир» [Введенский 2011: 160].

Подобный тип рецептивности мы встречаем и в других стихах Введенского, а также Хармса (ср. в тексте «Пьеса» Д. Хармса герой Кока Брянский пытается сообщить матери о своем намерении жениться, но из этого

ничего не выходит, т.к. слова рассыпаются на бессмысленные слоги и звуки: «Кока Брянский: Я сегодня женюсь. / Мать: Что? <...>/ Кока: Се-го-во-дня-же-нюсь! / Мать: Же? что такое же? / Кока: Же-нить-ба! / Мать: Ба? Как это ба?» [Хармс 2011: 87]

Но подобная мнимая глухота в «драматизированной вещи» Введенского длится до тех пор, пока не возникает проблема, имеющая по-настоящему серьезный бытийный смысл: «Отчего же он с тоскою / Этот мир», - спрашивают люди. Графического знака вопроса здесь нет, потому что это одновременно и лейтмотивный вопрос в стихотворениях Введенского, и утверждение, бытийная константа, актуализирующая экзистенциальную проблематику произведения, что позволяет выявить в авангардных построениях поэта классицистическую традицию, в частности державинскую: «Мы только плачем и взываем: / «О, горе нам, рожденным в свет!», - из поэмы «На смерть князя Мещерского» [Державин 2006: 17]. Мотивы тоски, всеобщей скорби, чувства заброшенности-человека-в-бытии и скуки как иноформы тоски имеют сильное звучание в текстах поэта. Вот лишь несколько примеров: «сухие жизни барабаны» [Введенский 2011] («Седьмое стихотворение»); «...дух / в тоске и измерении» [Введенский 2011] (там же); «Я подошел в тоске, дыша...» [Введенский 2011] («Факт, теория и Бог»); «умираю умираю / и скучаю и скорблю» [Введенский 2011] («Битва»); «тот наполнился тоскою» [Введенский 2011] («Значенье моря»); «И у всех печальны лица / И у всех глаза пусты» [Введенский 2011] («Кончина моря»); «Как скучно все кругом / и как однообразно тошно / <...> Мы здесь одни» [Введенский 2011] («Куприянов и Наташа»); «ПЕТЯ ПЕРОВ (мальч. 1 г.) ...Как скучно жить, что бы вы там ни говорили» [Введенский 2011] («Елка у Ивановых»); «мертвый храм», «печальный лев», «бедный всадник» [Введенский 2011] («Очевидец и крыса»); «Ночь ужасная черна, / Жизнь отвратительна страшна» [Введенский 2011] («Четыре описания»); «Все живущее шаталось» («Суд ушел») [Введенский 2011].

Человек в мире Введенского изначально несчастен, покинут, одинок, «осыпан снежной судьбою» [Введенский 2011]: «Однажды человек приходит / В сей трехлистный свет / Словно птичка в поле бродит...» [Введенский 2011] («Седьмое стихотворение»); «Ребенок ... / плача покидает лес» [Введенский 2011] («Седьмое стихотворение»); «Друг друга человек жалеет, / слезами руки поливает / <...> ...Жизнь никчемна, / Мне на земле широкой темной / Не находилось больше места» [Введенский 2011] (Четыре описания»); «Я земли военнопленный» [Введенский 2011] («Человек веселый Франц»); человек от начала мира «удручен и поражен» [Введенский 2011] («Битва»); «Человек лежит унылый / он уж больше не жилец» [Введенский 2011] («Битва»); «Бог Бог где же ты / Бог Бог я один» [Введенский 2011] («Суд ушел»); «Но все мы люди бедные в тиши / Однажды плачем зная что мы без души» [Введенский 2011] («Кругом возможно Бог»).

А мироздание изначально надорвано, не благосклонно к человеку и мало приспособлено для жизни: «О лодка, лодка, ты плоха / ты вся больна от ног до глотки. / А в лодке стынет человек» [Введенский 2011] («Зеркало и музыкант»); «Звезды праздные толпятся / люди скучные дымятся / мысли бегают отдельно. / Все печально и бесцельно/ <...> Прямо смерти рождество» [Введенский 2011] («Человек веселый Франц»); «На документах слово горе / гляди написано везде [Введенский 2011] («Кончина моря»); «Ночь царственная начиналась / мы плакали навек» [Введенский 2011] («Приглашение меня подумать»).

Одинок не только человек, но и сама планета, вмещающая его: «мир летает по вселенной / ищет крова ищет гнезд. / нету крова нету дна / и вселенная одна. / <...> О, как мрачно это все / <...> Мрачно Боже – бытие» [Введенский 2011] («Снег лежит»).

«Тоскливы» в мире Введенского не только люди. В глубокой экзистенциальной покинутости ощущают себя все насельники мироздания (и звери, и рыбы, и «тоскливые орлы», и деревья): «в это время лес взревел / окончательно тоскуя...» [Введенский 2011] («Снег лежит»).

«СВЯТОЙ» (графика автора) же в тексте «Святой и его подчиненные» [Введенский 2011] не разделяет экзистенциальной тревоги людей. Он настаивает на необходимости физической бодрости и радости: «Дети люди, люди дети / Все покорствуйте диете» [Введенский 2011].

Обращается он и к птице, и к муравью с целью унять их бесцельную тоску: «Муравей мой что ревешь / Муравей кого зовешь» [Введенский 2011].

Но в мире насекомых также царят апокалипсические настроения: «Муравей: Я реву / Я зову / Бабочку из бездны» [Введенский 2011].

«СВЯТОЙ» настаивает на абсолютной непродуктивности стона одинокой земли: «Твой вой сторожевой / Он пустой и бесполезный» [Введенский 2011]. В противовес он создает лирическую картину сна: «Посмотрите смех и камень / Спят в ночи под бамбуками» [Введенский 2011].

Архетипически сон восходит к танатологическим образам, имеющим у Введенского, как уже было отмечено выше, явную положительную окраску. К смерти / сну тяготеет не только субъект речи «Люди» из «драматизированной вещи» «Святой и его подчиненные»: «Люди. Значит здесь мы купим сон / <...> Значит здесь его костел / Эй, ночное сновиденье / Полезай же к нам в котел...» [Введенский 2011], но и почти все значительные герои произведений поэта-обэриута. Например, в «Битве»: «Наконец я удавился / Наконец-то я умру» [Введенский 2011].

Введенный впервые показавшим себя нарратором парадоксальный элемент – алогичное сравнение «Но взошла кругом луна / Как лисица у слона» [Введенский 2011] – прерывает рассуждения людей о сне и организует начало условного II Действия, в котором появляются новые лица – субъекты говорения, обозначенные как «первая» и «вторая соседка». Несмотря на явную обыденно-бытовую семантику этих безличностных имен нарицательных (собственные имена в их диалоге условны и не референтны: Первая соседка обращается ко Второй, называя ее Маней, Вторая же оказывается Леной, а не Маней, что сразу девальвирует появление собственных имен), разговор героинь проникнут экзистенциальным настроением, показывающим разлад

субъекта с действительностью, его страх, одиночество, раздробленность мира, в котором невозможно найти соответствие означающего означаемому, знака – значению: «Когда по крыше скачет вождь / Я думаю что это трус / Я думаю что это дождь / Я плачу и руками трусь / Я думаю что это Русь / Я думаю что это ветчина / И посторонняя картошка» [Введенский 2011].

В этой невозможности соотносить один предмет с другим проявляется, с одной стороны, представление о такой же раздробленности и бессвязности мира, с другой – представление о «единосущии» (термин Я. Друскина) всего в мире, и тогда разрушение «понятных» словесных связей необходимо для того, чтобы устранить мнимое правдоподобие – «подобосущее» [Друскин 2000].

Речь Второй соседки выражает апокалипсические ощущения линейным, более доступным для логического восприятия способом: «Беда, беда сказала Лена / Глядит на нас из-под полена / Кончается народ людской / Накрывшись гробовой доской» [Введенский 2011].

Сознание же Первой соседки не цельно и рассыпано на не складывающиеся в единую картинку кусочки, составляющие рассказ «о себе»: «Я пышная звезда / В моей судьбе / Бессонная вода / <...> Огонь звезды / Я дочь эмира / Хочу галет» [Введенский 2011].

Последняя строка (о галетах) связывает речь соседки одновременно с детской речью (когда желания, не скрепляемые рациональным центром, «прыгают» с объекта на объект) и с внеэкзистенциальным житейским контекстом, внутри которого пребывают высказывания обеих героинь, несмотря на структурное их различие. «...меня давно интересует, как выразить обыденные взгляды на мир. По-моему, это самое трудное. Дело не в том, что наши взгляды противоречивы. Они еще и разнокачественны. Считается, что нельзя множить апельсины на стаканы. Но обыденные взгляды как раз таковы», - читаем размышление Введенского в «Разговорах» Л. Липавского [Липавский 2011: 623].

Таким образом, языковые «изломы» в текстах поэта не являются специфически эксплицированной им «заумью», но – отражением того, что

«сомнительность, неукладываемость в логические рамки есть в самой жизни» [Друскин 2000: 38], обыденной и не поэтической.

Но такая бессвязность и раздробленность языка – еще и вариант свободы. Тем же, кто ее не достиг, «СВЯТОЙ» предлагает «взлететь», подняться «над балканами небес» через покупку сна – не только образа смерти, но одного из видов измененного состояния сознания.

Об изменении в течении драматизированного стихотворения и о грядущей метафизической перемене свидетельствует появляющееся в тексте новое действующее лицо – Человек на коне. Он ничего не сообщает, в его краткой речи происходит простая фиксация жизненных «кадров»: «Я сижу на седле / Ты глядишь на метле / <...> Вы несетесь на осле / Они тоскуют на весле» [Введенский 2011], но сама фигура появляющегося «в окне» всадника актуализирует апокалипсический контекст (достаточно вспомнить «коня блед» из Откровения Иоанна Богослова), мифопоэтическую традицию, согласно которой всадник на лошади – проводник человека в нижний мир. Человек на коне – также один из ключевых «иероглифов» Введенского, «вестник смерти» [Герасимова 2011].

Но, как ни странно, в такой значимый момент реципиентов, обозначенных уже не «Люди», но местоимением «они», перестают тревожить экзистенциальные вопросы: они устраивают праздник с музыкой и танцами: «И музыка гремит и лает / И человки танцы пляшут» [Введенский 2011], отвергая апокалипсические вести: «Наш мир завитой / Уходи домой святой / Здесь огонь и весна» [Введенский 2011].

«СВЯТОЙ» обличает забывшихся в веселии безличностных «Они»: «Вы скелеты»; «вы стали трупы» [Введенский 2011] и решается на одинокую «покупку» сна: «Я один я терплю / Я спокойно сон куплю» [Введенский 2011].

Мотив «покупки сна» чрезвычайно важен в контексте общезыковой идиомы «вернуть билет» (т.е. отказаться от жизни): вместо билета в жизнь покупается билет в небытие (либо же в ино-бытие). «Люди» же, не являющиеся синонимом к «Они», поддерживают эту интенцию, начиная

поиски кареты («Но где же наконец карета»), традиционно предназначенную для отъезда «прочь отсюда» (ср. – рассказ Ф. Кафки «Отъезд», а также восклицание не принимающего реальность фамусовского общества Чацкого в «Горе от ума»: «Карету мне, карету!»). В контексте же данного произведения карета означает еще и «метафизический транспорт», предназначенный для путешествия в иной мир [Мейлах 1993: 292-293]. Подобная ситуация возникает и в стихотворении «Человек веселый Франц»: «Франц веселый возгласил: / Дайте турки мне карету» [Введенский 2011] - желание сбежать «на небесную высоту» из ситуации, обозначенной как «я земли военнопленный».

Отправление начинается после троекратно усиленного конца: «Конец конца концу». В пути «СВЯТОЙ» подбадривает «подчиненных»: «Ну еще одна минута / <...> Ну еще одно усилие / Вон вдали видна Севилья» [Введенский 2011]. По позитивно интонированному обетованию «СВЯТОГО» может показаться, что Севилья – благословенный желаемый топоним, царство сбывшихся всеобщих надежд, или как минимум точка отдохновения (по аналогии с «сиеста»). Между тем, в набор типичных ассоциаций с Севильей – испанским городом – входит два символа – бои быков и (что ближе к контексту произведения) инквизиция, достигшая в эпоху Реформаторства наибольшего расцвета именно в Испании.

Очевидно, что за шествием СВЯТОГО с Людьми просматривается мотив ведения на казнь, но это ничуть не расстраивает Людей: «Ура, ура / Видна гора / Мы пришли / Это Бог» [Введенский 2011].

Как отмечают многие исследователи, для художественного мира Введенского очень характерна такая коммуникация «человек-Бог», как своего рода богоискательство.

Катафатически увиденный «Бог» приказывает Святому исчезнуть, что тот с благодарностью осуществляет: «Святой (исчезая): Слава Богу». То же происходит и в отношении «всех»: «Бог: Исчезните. / Все (исчезая): Слава Богу» [Введенский 2011].

Таким образом, исчезновение предстает здесь как предельно положительное событие лиминальной фазы (пороговой фазы испытания смертью). Исчезновение приравнивается к освобождению из тюрьмы («ты в плену», - сообщает Второй соседке Святой) ложных зависимостей и связей и ложной каузальности. Герой Введенского словно понимает, что он издревле контактер с небытием, и потому подчас играет на границе мира, который существует и который одновременно не существует. Всякая проявленность понимается как клетка, запечатывающая сущность, и потому необходимо стремиться к устранению, гностическому отрицанию, отказу от положительного утверждения. Например, в стихотворении «Факт, теория и Бог»: «Что знаем мы дети / о Боге сне» [Введенский 2011] мы видим пример констатации непознаваемости Бога и смерти.

Синоним подобного отрицания – апофазис. Апофазис проявляется здесь в стремлении избежать тюрьмы, клетки через аннигиляцию. В истории философской мысли небытие ничуть не менее привлекательно, чем бытие: «...для вслушивающейся мысли пустота бытийного ничто открывается впускающим простором» [Хайдеггер 1993]; «Само бытие в своем существе конечно и обнаруживается только в трансценденции выдвинутого в Ничто человеческого бытия» [Хайдеггер 1993], и потому поэтическая тяга к нему понятна и объяснима.

В поэзии Введенского происходит апофатизация метанарратива, тех дискурсов, которые довлеют над человеком. В данном контексте фигура появляющегося в финале «Бога» не является действительной трансцендентной сущностью, это только слово, которое, будучи высказанным, произнесенным, не может уже быть соотнесенным с сущностью, им обозначенной. Бог Введенского скрыт в молчании, в «нулевом знаке». О непознаваемом нельзя говорить, о нем, перефразируя Л. Витгенштейна, «должно молчать».

1.2.3. Разрушение времени в поэтической практике А. Введенского

В художественном мире Введенского апофатизация времени проявляется в мотивах остановки его течения («на часах росли цветы» («Значенье моря»)), стоячей воды, «каталепсии времени», замирания движения и речи героев. Контекстуальных синонимов данному состоянию у Введенского много: это и камень, и свинец («Как свинцовая рука / Спит бездумная река»), и железо («Ночь была конечно / в железной ванне»), и тишина, и сон («море время сон одно» («Значенье моря») – здесь и далее цит. по: [Введенский 2011]).

С остановки течения времени начинается стихотворение «Снег лежит». Согласно линейной субстанциональной концепции времени, в природе совершаются разного рода естественные циклы: на смену дня «приходит» (движение) ночь; за зимой «следует» весна; солнце совершает свой солярный круг, организуя земледельческие работы. В экзистенциальной же модели времени Введенского природные «циклы» времени и естественное его движение уничтожаются. Время здесь может быть «отвешенным» на весах по килограммам: «Я молча подскочил к купцу / и говорю / отвесьте мне кило четыре часа» («Пять или шесть») [Введенский 2011], а может выйти за пределы 24-часового обращения: «очень много было часов / шел час ночной тридцать пятый» («Пять или шесть») [Введенский 2011], может служить одеянием: «Я вся из времени и меха» («Две птички, горе, лев и ночь») [Введенский 2011], часы могут переговариваться друг с другом, изображая идею раздробленности времени, когда каждая минута воспринимается отдельно и материально: «Первый час говорит второму: / я пустынный. / Второй час говорит первому: / я пучина. / Третий час говорит четвёртому: / одень утро. / <...> Девятый час говорит десятому: / мы кости времени. / <...> Девятый час говорит десятому: / ты подобен ангелу пожаром объятому. / <...> Одиннадцатый час говорит двенадцатому: / И всё же до нас не добратся уму» («Кругом возможно Бог») [Введенский 2011].

Представление о материальности времени и размышление о том, как можно выразить время в поэзии - одна из основ поэтики А. Введенского. В

«Серой тетради» (собрание размышлений Введенского о «Времени и Смерти», «о простых вещах», о предметах и животных и т.д.) он пишет: «Наша человеческая логика и наш язык не соответствуют времени ни в каком, ни в элементарном, ни в сложном его понимании. Наша логика и наш язык скользят по поверхности времени» [Введенский 2011: 175].

Чтобы увидеть время («возьмем минуту назад или примеряем минуту вперед, <...> нам не видно этих минут, одну из них прошедшую мы вспоминаем, другую будущую точку воображаем» [Введенский 2011]), выразить его, нужно наделять слова временем: «Перед каждым словом я ставлю вопрос: что оно значит, и над каждым словом я ставлю показатель его времени. <...> Я один как свеча. Я семь минут пятого один восемь минут пятого, как девять минут пятого свеча десять минут пятого. Мгновенья как не бывало» [Введенский 2011: 174].

Таким образом, чтобы «нащупать» время, недостаточно «наделять» им субстантивы, необходимо еще разрушить его, т.е. разрушить привычное для нас его понимание. «Мгновения как не бывало» - необходимое условие прорыва в истинное понимание, потому что «названия минут, секунд, часов, дней, недель и месяцев, отвлекают нас даже от нашего поверхностного понимания времени» [Введенский 2011: 177].

Одна из важнейших целей новых форм Введенского – выражение истинного времени. Поэт пытается восстановить время таким, каково оно есть, нащупать и воплотить ТЕЛО времени: «и толстые тела часов / на множество во сне залезли» («Кругом возможно Бог») [Введенский 2011].

Чтобы «почувствовать» время не дробно, не условно, но истинно, необходимо разрушить клетки, в которые время заточено нашим дискретно воспринимающим сознанием: «Если с часов стереть цифры, если забыть ложные названия, то уже может быть время захочет показать нам свое тихое туловище, себя во весь рост. Пускай бегают мышь (образ мыши здесь неслучаен и не алогичен, но имеет мифопоэтическое значение мелькания моментов времени, суеты, мелких движений, поглощающих жизнь, дробящих

цельность) по камню. Считай только каждый ее шаг. Забудь только слово каждый, забудь только слово шаг. Тогда каждый ее шаг покажется новым движением. Потом, когда исчезнет восприятие ряда движения как чего-то целого, то движение начнет дробиться, оно придет почти к нулю. Начнется мерцание. Мышь начнет мерцать. Оглянись: мир мерцает» [Введенский 2011: 177].

Мерцание – не категория света, но состояние того, кто находится на пределе бытового мира, в переходе между жизнью и смертью. «Свое тихое туловище» время показывает, когда движение отсутствует, достигает нулевого, и тогда каждая его точка начинает восприниматься как самостоятельная: «В мире летают точки, это точки времени. Они садятся на листья, они опускаются на лбы, они радуют жуков» [Введенский 2011: 179]. Природному миру, согласно Введенскому, не свойственно ощущение «течения» времени, насекомые и птицы «знают» время сущностно: «Жук совсем не постигает / что время может быть течет» («Пять или шесть») [Введенский 2011: 220]. Насекомое, птица, зверь не могут думать о времени (наоборот, «время думает о вас, и Бог», - обращается повествователь к представителям фауны), придумывая парцелирование, и потому они свободны от времени, и потому живут по-настоящему. И потому образ представителя животного мира («зверья» или «червяка») связан у Введенского с чувством тоски недоволенности («Мне жалко, что я не зверь...»).

Человеку же, чтобы встретиться со временем как таковым, необходима «ночь ума» [Введенский 2011: 175] – апофатическое непонимание, отказ от выражения непознаваемого: «...всякий человек, который хоть сколько-нибудь *не понял* время, а только не понявший хотя бы немного понял его, должен перестать понимать и все существующее» [Введенский 2011: 175].

Такой отказ от понимания является, по определению Друскина, приемом «онтологического познания», «гносеологическим приемом». «Гносеологически – бессмыслица как прием познания жизни и мира

осуществляется поэтически, и как результат – изображение сущности жизни» [Друскин 2000: 50].

Парадоксы А. Введенского («только не понявший хотя бы немного понял...» [Введенский 2011: 220]) ставят человека перед непосредственно Богом: «...должно быть полное непонимание, я должен остаться один: я и Бог» [Друскин 2000: 64]. Если отважиться на то, чтобы остаться наедине со своим непониманием (а на самом деле с глубинным внутренним пониманием), то можно постичь опытным путем онтологическую формулу: «я один = я-перед Богом» [Друскин 2000: 65]. Такое одиночество, такая смелость пребывать в зоне отчуждения, глубинного непонимания ведет познающего субъекта к истинному пониманию, когда начинаешь видеть бытийственную подоснову, а не «ту сетку отношений и категорий, которую накладывает на нее разум, но действительную жизнь, смерть и Бога – тайну» [Друскин 2000: 66].

В земной реальности мир рассыпан на куски. Как у Эйнштейна, который, по словам, Липавского, «утратил время, заменив его часами, в огромных количествах рассыпанных по Вселенной». Наше восприятие времени ограничено последовательностью отдельных точек: «Не разглядеть нам мир подробно, / Ничтожно все и дробно» [Введенский 2011].

Цельность наступает лишь после смерти: «Чтобы стало все понятно, / Надо жить начать обратно» [Введенский 2011]. Что и происходит с героями произведений Введенского: перед казнью, по дороге на эшафот, герой из поэмы «Кругом возможно Бог» говорит: «Сейчас произойдет *начало*» (курсив наш – О.Т.). После: «нету тебя Фомин, / умер ты, понимаешь? / Ф о м и н. / Нет я не понимаю. / Я жив» [Введенский 2011].

Далее мертвый господин Фомин собирается лечить время: «Ф о м и н. / Я буду часы отравлять. / Примите часы с ложки лекарство. / Иное сейчас наступает царство» [Введенский 2011].

Исцеление – в превращении, но люди отказываются превращаться. «Все прямо с ума сошли. / Мир потух. Мир потух. / Мир зарезали. Он петух. / Миру

конечно ещё не наступил конец, / ещё не облетел его венец. / Но он действительно потускнел» [Введенский 2011].

А.И. Введенский разработал уникальный способ «удаления времени», или - что синоним - нахождения «чистого» времени. Помимо идейно-образного уровня его текстов, этой цели служит и синтаксический уровень: «строя» форму стиха, Введенский часто исключает такой член речи, как глагол, и таким образом происходит отказ действия в целом и динамичного развития фабулы. «Глаголы у нас тройственны, – пишет он. – Они имеют время. Они имеют прошедшее, настоящее и будущее. Они подвижны. Они текучи, они похожи на что-то подлинно существующее. Между тем нет ни одного действия, которое бы имело вес, кроме убийства, самоубийства, повешенья и отравления. Отмечу, что последние час или два перед смертью могут быть действительно названы часом. Это есть что-то целое, что-то остановившееся, это как бы пространство, мир, комната или сад, освободившиеся от времени. Их можно пощупать. <...> Глаголы на наших глазах доживают свой век. В искусстве сюжет и действие исчезают. <...> События не совпадают с временем. Время съело события. От них не осталось косточек. <...> Мы ощущаем <...> событие как жизнь. А его конец – как смерть. После его окончания всё опять в порядке, ни жизни нет, ни смерти» [Введенский 2011: 177-178].

Почему А. Введенский моделирует в текстах удаление времени? Как это удаление связано со смертью? Осмелимся предположить, что смкрть мыслится поэтом как остановка, прекращение течения времени, что исключает человека из пространства временных (и временных) отношений, а за границами времени начинается безграничная вечность.

Вторя словам из Библейского Апокалипсиса, Е. Летов выстраивает семантический параллелизм к концепции А. Введенского: «Однажды / Только ты поверь / Маятник качнется в правильную сторону / И времени больше не будет» [Летов 2003].

Драматизированное стихотворение «Снег лежит» наполнено образами «удаления», каталепсии времени, умирания: на пустынно летящей среди звезд в одинокой Вселенной планете, не находящей ни «крова», ни «гнезд», ни «дна» («нету крова нету дна / и вселенная одна» [Введенский 2011]) время иссыхает, как болезненная дева («может изредка пройдет / время бледное как ночь» [Введенский 2011]); умирает девушка («сонная умрет / во своей постели дочь» [Введенский 2011]), сном возводя смерть в квадрат; оплакивающие ее близкие оказываются «в обиталищах стальных» (сталь, железо, гранит – образы «закованности» в смерть в мире Введенского); всё живое здесь не движется, но *томится* (томление и скука – мортальные состояния в текстах обэриута): «томился в клетке Бог» [Введенский 2011]. Движение появляется только за порогом бытия – умершая дочь «в рай пузатая залезает» (намеренное лексическое снижение), и там начинается ее загробное путешествие, приводящее к мысли, что, по словам другого поэта, «нет счастья на земле, но счастья нет и выше»: картины рая совершенно безрадостны - «Там <в раю> вертелись вкось и вкривь / числа дома и моря / в несущественном открыв / существующее зря» [Введенский 2011].

Мир бессвязен, время раздроблено. Остается только убить время как категорию, разрушив таким образом концепцию линейной последовательности, на которой основывается рациональный образ мира, не отвечающий его сути. Поэма «Кругом возможно Бог» завершается кульминационным образом продуктивного разрушения: «Горит бессмыслицы звезда, / она одна без дна. / Вбегают мёртвый господин / и молча удаляет время» [Введенский 2011].

1.2.4. Апофатическая символика образов водной стихии в поэтике

А. И. Введенского

Человеческий разум настроен так, что он неизбежно находится в рамках бинарных противоположных понятий, таких как жизнь и смерть, ад и рай,

святой и грешник, время и вечность и др. Водная же стихия: море, океан, - во многих мифологиях и авторских текстах представляется пространством, устраняющим важные оппозиции. Для А. Введенского море приобретает аксиологическую окраску, потому что оно в эстетической реальности помогает преодолевать смертность.

Апофатический метод изображения водной стихии проявляется в попытках поэта определить значение моря. И в результате познавательного поиска лирический герой приходит к осознанию невозможности представить и описать «значение моря». Отрицается категория означающего в принципе: «и море ничего не значит / и море тоже круглый нуль» [Введенский 2011: 27] – строфы из стихотворения «Кончина моря». Как и во всех предметах, которые мы пытаемся постичь эмпирическим путем, «и в море также мало смысла» [Введенский 2011: 27].

Море в художественном мире А. Введенского не просто образ, знак, символ. Водная стихия – иероглиф, то есть объемное понятие, значение которого не укладывается только в словарное определение, но включает в себя весь спектр чувств, мыслей, ощущений, ассоциаций, возникающих при произнесении данного слова. На значимость иероглифа «море» указывали многие исследователи творчества А. Введенского. С аквастихией контактируют и главные для поэта эсхатологические образы. Если углубиться в мифологию различных стран мира, то станет ясно, что водная стихия изображается мифологическим сознанием как первоосновный хаос, порождающий бытие и принимающий его обратно.

Иноформой данного образа выступает тема утопленничества. Например, в стихотворениях «Значенье моря» и «Кончина моря» утопленники приобретают способность вещать, что отсылает к теме обратимости смерти в творчестве А. Введенского: «мы на дне глубоком моря / мы утопленников рать» [Введенский 2011]. Мортальное событие не конец в сюжетно-образных построениях Обэриута, утопленники могут выходить, говорить о своем опыте смерти и «чесаться на закат» [Введенский 2011: 123]. Вообще тема смерти в

водной стихии очень насыщена у Введенского. В стихотворении «Пять или шесть» один персонаж приглашает другого идти «на речку утопать» [Введенский 2011: 17], а в других текстах появляются намеренно сниженные образы смерти: «плыл утопленник распух» («Две птички, горе, лев и ночь») [Введенский 2011: 25].

Направленность к смерти, «равнение на смерть» большого корпуса стихов Введенского отсылает нас к декадентским построениям Ш. Бодлера, в знаменитом «Плавании» которого смерть представляется отнюдь не как что-то необратимое, но как путь, или дверь – туда, где возможно обретение Смысла, имеющего реальное значение: «Смерть! Старый капитан! В дорогу! Ставь ветрило! / Нам скучен этот край! О, Смерть, скорее в путь! / Пусть небо и вода — куда черней чернила, / Знай, тысячами солнц сияет наша грудь! / <...> / На дно твоё нырнуть — Ад или Рай — едино! — / В неведомого глубь — чтоб новое обрести!» [Бодлер: 23]. Примечательно, что смерть изображена положительно, она возвышается поэтом как некий путеводитель, главнокомандующий, имеющий полномочия открыть доселе неведомые глубины. Стремление познать, обрести новое знание, которое не может быть дано в рамках телесной жизни. Пуститься в глубину неведомого, чтобы познать суть сложных явлений, не вмещающиеся в человеческий разум.

Подобным же образом когнитивная интенция сопровождает и движение лирического героя морских стихотворений А. Введенского. Апофатический смысл модулируемого в текстах распада, разрушения, смерти через утопленничество заключается в стремлении поэта понять «значение моря» как некоей первоосновы бытия, первозданной неупорядоченности, или хаоса. Мотив «выяснения значения, постижения, установления смысла» является, по словам М. Мейлаха, «метапоэтической» [Мейлах 1993: 234], то есть тема такого гносеологического поиска присуща поэтической картине мира Введенского в целом.

Познающее сознание задет бытию вопросы, исследует взаимосвязи предметов в мире и необходимость сочетать слова однажды заведенным

способом: «что значит носится тушканчик / и что он значит поперек / я не могу постичь зверька / неясно мне значение игры», - печалится повествователь в стихотворении «Две птички, горе, лев и ночь» [Введенский 2011: 95].

В стихотворении «Зеркало и музыкант» аквастихия сопрягается со смертельной проблематикой: здесь море заполняет собой «могильный коридор», оно предстает воющим, но также и непознаваемым. Пловец в скачущей «как блоха» лодке, одолеваемый стихией, находится на границе между миром живых и мертвых: одновременно он «стынет» и ищет ответы на бытийные вопросы, «чтоб все понять и объяснить» [Введенский 2011: 102]. Но мир, по Введенскому, непостижим, все стремления что-либо понять не приводят к результату: «Я больше ничего не понимаю» («Куприянов и Наташа»); «разум не понимает мира»; «я не могу постичь» («Серая тетрадь»), «неясно мне... не понимаю слова много» («Потец») [Введенский 2011]. Пронизанный апофатическим умонастроением, лирический герой постигает реальность с помощью обнуления, аннигиляции, отказа от линейного познания.

Задаёт вопросы и стремится познать глубинные смыслы морской стихии и лирический герой раннего (1930-е гг.) Н.А. Заболоцкого, входившего в литгруппу ОБЭРИУ. В стихотворении «Вопросы к морю» мы видим отчаяние человека, осознающего невозможность постичь бытие. Масштаб аквастихии («это множество воды») тревожит и порождает эпистемологическую неуверенность. Лирический герой спрашивает у моря о причинах и целях его беспокойствия, кипения, бурления. Действительность этих процессов, связанных с первоосновой, непостижима. И человеческий разум пытается упрощать непознаваемое, предлагая ему примитивные формы присутствия в мире, мотивируя категорией земной полезности: вместо страшной воющей водной стихии пусть лучше будут «хаты», сады, звери и «полезные растенья» [Заболоцкий 1985: 68]. Вместо глади морской пусть будут недра земные, а рабочие пусть трудятся, копая полезные ископаемые. Так герой Заболоцкого

пытается сделать непознаваемую стихию удобной и понятной для земного восприятия, но это, по мысли поэта, ложный путь.

Почему Обэриуты так много внимания уделяют движению в направлении выяснения значения моря? Если посмотреть на дефиниции аквастихии в мировой мифологии и символике, то можно увидеть, что море воспринималось архаичным сознанием как «непостижимость, бездонность истины» [ЭСС 2003: 241].

Помимо этого водная стихия представлялась древнему человеку местом, связанным с сотворением мира: вода – это в одно и то же время источник витальности, но еще она предполагает растворение и погружение в нее, наводнение, великий потоп, оканчивающий существование устаревших форм жизни, нуждающихся в обновлении. Таким образом, витальность и смертность, жизнь и смерть соприисутствуют в семантическом поле «море». Вода и оживляет (например, плоды, произрастающие из земли), и несет смерть (наводнение, утопленничество). Весь этот комплекс архаичных восприятий присущ мифопоэтике А. Введенского. И особенно значим здесь мотив связи водной стихии с потусторонним миром: ежедневный закат солнца воспринимался древним народным сознанием как погружение светила в море, чтобы освещать мир мертвых («в речке родина ночей») - [Введенский 2011: 122], таким образом вода становится медиатором, посредником между *этим* светом и *тем*. В мифах разных народов потусторонний мир представлялся в виде водного царства [Энци. символов: 2001].

В водной символике А. Введенского мы видим воплощение подобных архетипов: на дне ручья, реки и моря в стихотворении «Значенье моря» разворачивается целое царство, в котором «рюмки вырастают», «холмы мудрые» стоят, а почившие во глубине вод оказываются не в небытии, но в инобытии: «мы на дне глубоком моря / мы утопленников рать / мы с числом пятнадцать споря / будем бегать и сгорать» [Введенский 2011: 122].

Архетип воды включает в себя не только значение одной из основных составляющих мира, наряду с землей, огнем и воздухом – первоэлементами,

но и представление о том, что аквастихия, бывшая до сотворения мира, останется и после его конца. Персонажи А. Введенского в стихотворении «Кончина моря» уповают на такое своеобразное бессмертие воды, способной даровать вечность и избавить от морока повседневной невыносимой жизни: «и понял я что все роскошно / но пакостно тоскливо тошно / и я к тебе склоняюсь море» [Введенский 2011: 125].

Аквастихия предстает как нечто наделенное душой и сознанием, способное укрыть и спасти от конечности: «море море госпожа / на тебя одна надежда / мы к тебе идем дрожа» [Введенский 2011: 127]. Море воспринимается как божество, способное открыть понимание основы сущего и даровать бессмертие. Море в «Кончине моря» названо «дорогим», «милым», без него невозможно ничего понять, и в финале герои молят об освобождении: «прими нас милое второе / и водяное божество» [Введенский 2011: 127].

Но, как и в древних мифах, водная стихия в текстах Введенского показана амбивалентно. С одной стороны, это «милое божество», с другой – опасная субстанция, несущая гибель, либо являющаяся порогом, перейдя через который, оказываешься в загробном мире (пороговость ярко выражена в мифах о реке Лете, Стиксе). Герои Введенского попадают на морское дно и тем самым оказываются в мире ином – за границей смертности, и там они обретают новое бытие. Таким образом, вода у Введенского граничит с еще одним значимым в его картине мира иероглифом – иероглифом *превращения*. В посмертном перевоплощении, трансфигурации – последняя надежда персонажей А. Введенского, что отражено в поэме «Кругом возможно Бог»: «И в нашем посмертном вращении / спасенье одно в превращении» [Введенский 2011: 131]. Фигуры и предметы меняют свои формы и субстанциональные характеристики в мире Введенского: «ночь превращается в вазу», так что даже весь «живущий мир» вступает «в иную нездешнюю фазу» [Введенский 2011: 163].

С превращением связан и еще один значимый мотив – мотив «текучести», подвижности – как антипод остановке, оцепенению. В

стихотворении, предваряющем «Серую тетрадь» философских размышлений Введенского, герой по фамилии Кухарский сообщает о непрочности всего в мире, даже «твердость камня» не убеждает в основательности материально проявленных вещей. Ни видимый глазу цвет, ни длина, ни ширина, ни глубина, - ничто не обладает надежностью, все это некрепко и конечно, и только «море темное благодатное» текуче, подвижно, способно подарить иное воплощение. Постоянное течение, превращение, которое убеждает в основательности сущего, потому что движение присуще жизни, а камень – символ последнего оцепенения. Исключительно жесткая на земле материя – гранит – не крепок, не способен дать чувство надежности, стойкости. Крепок, таким образом, не гранит, но нынешняя, обновляющаяся вода, с образом которой контактирует категория «мерцания» у Введенского. В поэме «Кругом возможно Бог» народы садятся на берег моря с целью «землю мерить и мерцать» [Введенский 2011: 154], делают это они пролонгированно, мерцание выступает как форма существования, подкрепляемого морем.

Апофатический смысл стихотворения «Значенье моря» заключается в совмещении онтологии и гносеологии: в нем моделируется путь постижения смысла сущего через возврат в дологическое состояние мира, такая аннигиляция ради обретения Знания: «чтобы было всё понятно, / надо жить начать обратно» [Введенский 2011: 121]. Двигается назад лес из названного произведения, он направляется в зону изначального состояния, когда разум не накладывал на все сущее узкие рамки логики: «мы видим лес шагающий обратно» [Введенский 2011: 121].

Для чего, по Введенскому, так важно и необходимо «шагать обратно»? Там, в пространстве, очищенном от одномерности интеллекта, в условиях отсутствия знания и понимания, человек встретиться с Богом: «...раньше должно быть полное непонимание, я должен остаться один: я и Бог» [Друскин 2000: 64]. В таких обстоятельствах появляется шанс по-настоящему увидеть жизнь – «не ту сетку отношений и категорий, которую накладывает на нее разум, но действительную жизнь, смерть и Бога – тайну» [Друскин 2000: 130].

Подобный метод познания можно назвать апофатическим: когда квалифицировать, кто есть Бог, невыполнимо, тогда открывается несловесное, сверхразумное понимание Его сути.

В стихотворении «Значенье моря» компания персонажей идет на дно морское с целью познавать, исследовать устройство подводного мира. Они наполнены положительной интенцией «бегать и сгорать» [Введенский 2011: 122], но катафатически познать божество невозможно, «наполненные тоскою», люди возвращаются в молчании. Снова мотив нахождения значения означаемого реализуется в констатации, что «и море ничего не значит / и море тоже круглый нуль», а значит, нет смысла в том, чтобы искать спасения в пучине: «и человек напрасно скачет / в пучину от ножа и пуль» [Введенский 2011: 123]. И уже в «Кончине моря» констатируется невозможность что-либо понять. «Искать *иного*, запредельного земной конечности мира в море бессмысленно» [Татарина 2012: 108], потому что там все так же, как на суше, как везде в эмпирически данной реальности: «и в море *также* ходят рыбки / собаки бегают играют скрипки / и водоросли спят как тетки / и будто блохи скачут лодки» [Введенский 2011: 120]. Герои видят, что море совсем не трансцендентно, как они думали ранее, в нем все так же буднично, линейно и конечно, как и в мире человеческом: «и в море *также* мало смысла / оно подобно *тем же* числам» [Введенский 2011: 121]. Введенский постоянно сопоставляет этот мир и тот, и в конце становится ясно, что «темное, пустынное море находится все же в *той же* системе измерений, что и «*этот*» мир, а не «*тот*», искомый» [Татарина 2012: 109]. Многие герои произведений А. Введенского ищут других миров. Например, в приведенном стихотворении появляется образ Охотника, который рассказывает об опыте земного постижения действительности: о лесах и зверях, об испытании смерти. Но он отказывается от известного разуму миру, «чтобы найти *миры вторые* (курсив наш – О.Т.)» [Введенский 2011: 124].

Море предстает и пространством потусторонним, и одновременно порогом, переступив через который, можно оказаться в иномирии. Таким

образом, за аквастихией закреплена также семантика медиатора, окна: «быть может море ты окно?» [Введенский 2011: 125].

Через это окно желают пройти в пучину персонажи «Кончины моря» Охотник и Сановник. Вода для них и место для жизни, и божество. Опыт земной жизни их утомил, они прощаются с «государством», «балетами», «эполетами»: и на руках их «усталых» «написаны слова прощанья» [Введенский 2011: 126].

Обращаясь к морю, лирический герой и Введенского, и Заболоцкого, и Бодлера, и Пушкина надеется на сверхбытие, на дарование иного измерения жизни: «и понял я что все роскошно / но пакостно тоскливо тошно / и я к тебе склоняюсь море» [Введенский 2011: 124]. Водная стихия становится и божеством, к которому возносятся молитвы: «море море госпожа / на тебя одна надежда / мы к тебе идем дрожа» [Введенский 2011: 123], и носителем низовых архетипических значений: адова пропасть, черная подземная пучина, а также образ рождающего женского начала (поэтому герои Введенского обращаются к морю в женском роде).

Помимо названных мотивов, в произведениях, связанных с апофатизацией аквастихии «наблюдается инверсия сакрального, перевернутый вектор («вылетает ангел темный / из пучины из гнезда»): герои обращаются за спасением к «низу», а не к «верху». Но спасения нет и здесь. Море, выйдя под руку со звездой, сообщает о тотальности смерти» [Татарина 2012: 111]: «думай думай думай думай / бегай прыгай и ворчи / смерть возьмет рукой угрюмой / поздно выскочут врачи» и необходимости отказа от познания («и сказало море бросьте / думать бегать ерунда» [Введенский 2011: 127].

Всевозможные виды негации работают у Введенского на разных уровнях. Герои «Кончины моря» умирают («приходит нам – пришел конец» [Введенский 2011: 128]), приходит конец и водной стихии – финал заявлен уже в заглавии. На гносеологическое вопрошание море отвечает, что оно «ничего не значит» [Введенский 2011: 128].

Подводя итог, отметим, смысловые и формальные параметры, по которым строится апофатическая символизация морской стихии. Море предстает как посредник между мирами – миром живым и потусторонним светом; море – хранитель иной формы жизни, содержащей водяных и другую «нечисть» (у Введенского – Морской демон в «Кончине моря»); море одновременно несет гибель (наводнение, утопленники) и дает новую жизнь; морю присуща «текучесть», и оно способно трансфигурировать тех, кто в него попадает; море как объект познания смерти, времени, Бога – и оно же само божество, которому молятся герои. Таким образом, море объединяет высокое и хтоническое, языческое и экзистенциальное. Но каждое из найденных значений («Значенье моря») поэтом обнуляется («Кончина моря»), организуя собой *апофатический метод познания*, для которого характерен отказ от положительных утверждений» [Татарина 2012: 112].

Выводы к разделу 1.2.

Апофатизации, или познавательному отрицанию, подвергаются в поэтической практике А. И. Введенского и априорные условия самого существования, и трансцендентальные объекты, обуславливающие присутствие в художественном дискурсе теологической проблематики, и граница, отделяющая эмпирическое Здесь от виртуального Там, данном в одном из актов веры. Для Введенского принципиально важно не допустить эстетического захвата надчеловеческих сфер. Поэтому негация при создании образов божественного, мотального и хронологического содержания всегда присутствует как креативная задача в области создания поэтического сюжета.

Формой познания Логоса, постановки и решения логоцентрических проблем оказывается отказ от рациональной адаптации практически всех высоких, «сверхчеловеческих» объектов. Акцент делается на креативном «непонимании». С одной стороны, оно – в основе поэтики абсурда, когда все рациональные методологии не способны сделать мир (в его онтологическом статусе) проясненным и хотя бы художественно постигнутым. С другой

стороны, этот абсурд и есть пространство единственно возможного понимания, когда отказ от повседневного ума и связанных с ним простых решений открывает истину как сокрытую в апофатическом тумане сущность.

Поэтический субъект – имплицитный автор, ответственный за координацию художественного мира – пребывает в зоне тотальной неуверенности. Она покрывает потенциальное пространство познания, касается вопросов о месте и времени, проблем фабульной (она есть и в поэтическом дискурсе) определенности происходящего. Это может быть признано родовым признаком самой поэзии. При этом Введенский намеренно усиливает, доводит до логического предела константы лирического опыта, подвергая сомнению само бытие субъекта – поэтической личности, и открывающейся в тексте, и продолжающей сомневаться в своей реальности.

Предлагается своеобразная эсхатологизация мира, далекая от канонического христианства. Не катастрофы интересуют Введенского, а исчезновения, негации в сфере отчетливо ясного пребывания субъекта в понятном, подлежащем описанию мире. И чем больше проявляет себя «ничто», тем очевиднее постановка задачи – открыть «нечто», словно работающее с пустотой по ее художественному и всегда дискуссионному оживлению.

Негативные частицы, знаменующие отрицание ментальной, рациональной познанныости, присутствуют как принцип эстетического познания (в подчеркнутом процессуальном характере) и активно участвуют в формировании апофатического метода. Истинная встреча со временем, смертью, Богом возможна лишь в отрицательном дискурсе, при замене рациональных утверждений на эпистемологически зыбкие отрицания, полные энергией вариативности и многозначности. Не менее важно, что при таком векторе отрицания оказывается возможной и необходимой встреча с самим собой. Утрата стандартных координат, по Введенскому, – дорога к необходимой концентрации субъектности в себе самом, очищающемся от формализованных знаков в пространстве поэзии.

Тезисно представим принципы работы апофатического метода у А. И. Введенского.

- 1) Инверсированная аксиология, разрушение, либо наоборотная организация традиционных референций;
- 2) Устранение связи слова с предметом;
- 3) Экзистенциальная проблематика;
- 4) Танатологические образы (сон/смерть), имеющие положительную смысловую окраску;
- 5) Изображение раздробленности мира, в котором невозможно найти соответствие знака значению (= «единосущие» (Я. Друскин) всего в мире, разрушение «понятных» словесных связей, для того чтобы устранить мнимое правдоподобие);
- 6) Эстетика негативности, всевозможных отрицаний и разрушений;
- 7) Апокалиптическая проблематика;
- 8) Мотив исчезновения как положительное событие (выход за пределы ложных связей, мнимой причинности);
- 9) Констатация непознаваемости Бога и смерти;
- 10) Апофатизация метанарратива, традиционных дискурсов;
- 11) Слово «Бог» у Введенского – это только слово, которое, будучи произнесенным, теряет свою связь с трансцендентной сущностью, обозначенной им; Бог у Введенского скрыт в молчании, в «нулевом знаке»;
- 12) Апофатизация времени (мотивы остановки его течения, стоячей воды, сопоставления времени с тяжелыми предметами, замирания движения и речи героев). Цель – выразить время таким, каково оно есть, нащупать «тихое туловище» времени;
- 13) Выражение апофатического непонимания («...всякий человек, который хоть сколько-нибудь не понял время, а только не понявший хотя бы немного понял его, должен перестать понимать и все существующее»

[Введенский 2011]). Только в этом непонимании человек способен увидеть «действительную жизнь, смерть, Бога» [Друскин 2000];

- 14) Образы умирания, релятивность смерти (возвращение мертвецов обратно»);
- 15) Негативная антропология (утрата героями частей тела);
- 16) Тема двойничества (разделение на «Я» и «Я сам»);
- 17) Образ моря как царства апофатики; с морем связана апофатическая проблема непонимания/понимания («и море ничего не значит / и море тоже круглый нуль» [Введенский 2011]);
- 18) Мотив выяснения значения, установления смысла, дискурс вопрошания;
- 19) Бог, открывающийся в непонимании, - это образ, созданный с помощью апофатического метода теологии;
- 20) Фигуры отсутствия, нуля, отсечения значения – тоже формы апофатического метода Введенского;
- 21) Тема смерти = тема бессмертия. В опыте ничто сущему дарится гарант бытия. После смерти герои Введенского впервые становятся перед сущим, находят Бога.

1.3. Апофатический метод в поэзии Д. И. Хармса.

1.3.1. Экзистенциалистское Ничто и художественная апофатика

Д. Хармса

Вопрос о сущности Небытия / Пустоты / Нуля в XX веке решался различными системами. В 1923г. Казимир Малевич, особо почитаемый Даниилом Хармсом художник, пишет манифест «Супрематическое зеркало», в котором Ноль постулирован как основной принцип всей науки, религии и любого искусства («...если религия познала бога, познала ноль. Если наука познала природу, познала ноль. Если искусство познало гармонию, ритм, красоту, познало ноль. Если кто-либо познал абсолют, познал ноль»). Чуть позже, в 1931 г., Д. Хармс оформляет похожие тексты – «Ноль и ноль» и «О круге». Здесь ноль, как универсальный символ одновременности начала и конца, сопрягается с геометрической фигурой круга, найденной для визуализирования бесконечности. «Бесконечное, вот ответ на все вопросы...», – напишет Хармс позже, в 1932 г. И снова парадокс: бесконечное, изображенное в виде ломаной неевклидовой прямой, опять-таки образует фигуру круга, при этом бесконечность сводится к нулю («ничто»). Получается, что ответом на все вопросы является одновременно ноль и бесконечность. А истинное видение может обретаться только на стадии полного обнуления известных логических связей (причинно-следственных, детерминированных).

«Озарение дает о себе знать и в опыте ненадежности всего сущего, его провала. Бытие не всегда день, оно и ночь», – встречаем в книге одного из виднейших философов-экзистенциалистов Мартина Хадеггера [Хайдеггер 1993: 78]. Поэтическая практика обэриута Д. И. Хармса основана именно на такой особо понимаемой «ночи», «пустота бытийного ничто» которой «открывается впускающим простором» [Хайдеггер 1993: 56].

Перед читателем открывается экзистенциалистски обусловленное присутствие в Ничто. Герои Даниила Хармса неожиданно, без мотиваций и объясняющих контекстов утрачивают жизнь и самих себя, внезапно

потерянных. Можно сделать вывод, что явную склонность к поэтической автоутрате проявляет само повествование и даже язык, стремящийся к нарушению нормативных связей. Цикл «Случаи» Даниила Хармса изобилует всевозможными «обнулениями»: после приклеивания к подбородку пластыря человек теряет свою идентичность («Столяр Кушаков»); внезапно исчезает в драке один из противников – Алексей Алексеевич («История дерущихся»); выбрасывают вместе с сором отощавшего Калугина («Сон»); последовательно теряет по дороге с рынка всё купленное Андрей Андреевич Мясов («Потери»); от исчезнувшего Петерсена («Макаров и Петерсен») остается только голос; отправляются на охоту шесть человек, а возвращаются...«только четыре» («Охотники»); обедаются толчёным горохом и умирает Орлов, а вслед за ним, цепочкой друг за другом – и остальные «хорошие люди» («Случаи»); в никуда исчезает и «Молодой человек, удививший сторожа», успев сообщить только, что ищет дорогу на небо. Бесследно исчезает и герой окрашенного эсхатологическими предзнаменованиями стихотворения «Из дома вышел человек...».

Само повествование, оказавшись в зоне эпистемологической неуверенности, начинает испытывать влияние негации. Например, «сюжет о рыжем человеке», чем образ строится не на констатации появления новых характеристик, а на освобождении от таковых. Это и «Вываливающиеся старухи», которых нарратор попросту оставляет «повисшими» в пространстве и времени, а сам отправляется «на Мальцевский рынок». Это и привычное для Хармса построение финала поэтического текста: «всё» - одновременно и точка рационального снятия проблемы, и имплицитное сохранение интонации вопроса в почти тоталитарно звучащей лексеме – отличает, например, «Встречу» и «Случай с Петраковым».

Дело уничтожения наррации может перекладываться и на плечи героев, как это произошло в тексте «Неудачный спектакль»: каждого из участников, как только он пытается начать говорить, рвёт, и герой убегает. В финале маленькая девочка сообщает зрителям, что спектакля не будет, т.к. всех

тошнит. Произвольно обрывается каждый из сегментов вертикально пронумерованного текста, озаглавленного как «Пять неоконченных повествований».

Но проводимые поэтом разрушения и «обнуления» имеют не деструктивный характер: такой «нуль» и такое «отсутствие» изначально содержат в себе иные, возможные присутствия. Подобно тому, как отсчет новым суткам начинается после наступления 00:00 (ноль-ноль часов, ноль-ноль минут).

Вечность обретается за пределами земной последовательности событий. Прорыв и выход возможен за счет алогизма, темпорального скачка, введения парадоксального элемента, случайной точки (эффект «вдруг» выводит читателя за пределы *линейной* логики, *линейного времени*). В поэтике Хармса жест бабушки и алогичное обращение паровоза к детям оказываются единым действием, как в «Случае на железной дороге». Линия для поэта – символ духовно отрицательного развития, когда предсказуемость определяет состояние мира в его отсутствующей динамике. Лишь преодоление смерти, уход от обязательности хрестоматийно линейного дискурса приводит к позитивной встрече с тьмой и смертью. В типологическом взаимодействии здесь можно вспомнить Хайдеггера, по словам которого сущее не открывается при свете дня. Необходимо Ничто со своим парадоксальным светом. Тогда при отсутствии «официального», символически объединяющего гносеологические и социальные пути, акт познания по-настоящему возможен.

«В светлой ночи ужасающего Ничто впервые происходит простейшее раскрытие сущего как такового: раскрывается, что оно есть сущее, а не Ничто. Существо Ничто исходно и заключается в этом: оно впервые ставит наше бытие перед сущим как таковым» [Хайдеггер 1993: 112]. Таким парадоксальным образом обретается подлинность. Отрицание этого рода М. Ямпольский назвал «негативной трансценденцией» [Ямпольский 1998: 372], приводящей к утверждению. В очищенном от «обиходной шелухи» пространстве, в онтологической пустоте, высветляет себя «суровый

хармсовский Бог» [Липовецкий 2003: 125]. *Смерть сюжета, ре-семантизация письма возвращает слову его сакральность. Бессмертие утверждается через разрушение текста как такового, путем обнуления повествовательных векторов.* Утверждение реальности ин-финитума присутствует здесь в негативной, апофатической форме. «Ничто» в системе экзистенциализма – не противоположность сущего, но его часть. В «Ничто» субъект «научивается», таким образом, опыту бытия.

Без «исходной открытости Ничто» невозможно обретение «никакой самости и никакой свободы» [Хайдеггер 1993: 60]. «Ничто» является целью жизни человека, соединением с абсолютным, – выводится из «Исследования ужаса» Л. Липавского. Подлинная сущность предметов и личности достигается только после этапа распада, освобождения от времени.

Подобно тому, как А. Введенский «зачеркивает все смыслы, чтобы появился Смысл» внутри сюжета, Д. Хармс достигает воплощения идеи бессмертия путем разрушения текста как такового, путем обнуления повествовательных векторов. В произведениях Хармса, в отличие от Введенского, нет воскрешения героев, потому что воскресение воскресение здесь (и это заметное отличие от поэтики Введенского) не столько факт сюжета, сколько сознание читателя (концепция Рымаря), постигающее исход из однозначности смерти в художественной диалектике встречи противоположностей.

1.3.2. Особенности функционирования лексемы «Бог» в текстологическом пространстве Д. Хармса

В данном разделе поэзия Даниила Хармса будет рассмотрена нами в двух аспектах: и как частное внеисторическое явление, и как знаковый феномен литературы начала XX века в целом. Исторически обусловленный контекст литературы обозначенного периода связан с активизацией большевистской программы тотальной дехристианизации масс. Борьба с сакральностью религиозных объектов привела к выхолащиванию содержания

слов, обозначавших эти сакральные объекты. Формы слов религиозного дискурса остались, но значение их было утрачено, либо трансформировано. В бытовом, не художественном контексте это имело такие последствия, как, например, переход священных обращений «Слава Богу!» и «Господи!», «Боже!» в разряд междометий – фатических восклицаний, не связанных с молитвенным обращением верующего. То есть образовалась ситуация, при которой сакральные слова утратили свою онтологию. А в условиях отсутствующей онтологии священных слов стали возможны любые рифмы, любые сочетания с лексемами, изначально обозначавшими религиозные понятия. Онтология, таким образом, вытеснилась чистой поэтикой; *что* заменилось на *как*. Именно в этот период как никогда сильно идеология захватила языковые процессы. В произведениях ранней советской литературы, которая относится еще к раннему русскому авангарду, наблюдается лингвистическая растерянность субъекта повествования в отношении к словам религиозного дискурса. С одной стороны, изображается пустота и бессмысленность таких слов (означающего) – вследствие мысли об отсутствии самого означаемого; то есть можно бесконечно шутить со знаком, если нет сущности. С другой стороны, наблюдается попытка разыскать священную сущность какими-то иными путями, за пределами избитых выхолощенных слов. В поэзии Обэриута Д. Хармса наблюдается очевидное колебание смысловой амплитуды религиозных лексем – от скоморошьей, шутовской игры с формами слов религиозного дискурса до выстраивания парадоксальной языковой стратегии христианского юродивого и реальных молитвенных обращений, когда сакральному слову возвращается его неразрывность с тем, что оно означает. Мы остановимся на функционировании в стихах Д. И. Хармса лексемы «Бог» и понятий, входящих в семантическое поле данной лексемы.

В одном случае в поэтическом мире Д. Хармса имя Бога влечет за собой положительно окрашенное сакральное содержание, в другом, через

соединение с комическими рифмами и сочетанием с низовыми лексемами, – профаническое и отрицательное, что подтверждается контекстом.

Один из пластов стихотворных текстов Д. Хармса, центрированных вокруг сакральных образов, – это стихи-молитвы, где оформляется речевая ситуация обращения к Богу. Так, например, в «Молитве перед сном» (1931г.) лирический герой просит Всевышнего о даровании ему творческой силы, которая позволит создавать поэтические произведения, и сам по себе этот акт уже будет прославлением Творца: «Господи, среди бела дня / накатила на меня лень. / Разреши мне лечь и заснуть Господи, / и пока я сплю, накачай меня Господи / Силою Твоей. / Многое знать хочу, / но не книги и не люди скажут мне это. / Только Ты просвети меня Господи / путем стихов моих. / Разбуди меня сильного к битве со смыслами, / быстрого к управлению слов / и прилежного к восхвалению имени Бога / во веки веков» [Хармс 2011: т. 1: 249].

Несмотря на отнесенность данного стихотворения к высокому жанру (ср. стихи, названные «Молитвой», у русских классиков), текст изобилует разговорными конструкциями («среди бела дня») и стилистически сниженной лексикой: «накатила (лень)», «накачай (меня)». При этом присутствуют и конструкции с возвышенной интонацией («просвети меня Господи») и архаичными формами («имени Бога») [Хармс 2011: т. 1: 249]. Такое соприкосновение в рамках одного текстового пространства высокой и низкой тональности (ср. явное несоответствие просьбы адресату: «разреши мне лечь и заснуть Господи») вызывает мысль о литературной маске юродивого, которую поэт использует с какой-то важной целью. Д. Хармс прекрасно разбирался в стилистике русского языка, и он не мог не чувствовать семантической несочетаемости выбираемых им слов, что позволяет говорить о сознательном приеме в случае сочетания несочетаемого. Подобная мысль была высказана также А. Квашиным в статье «Пара слов о... Хармсе»: «...заумный язык, притворяющийся безумным, необходимый поэту для описания сферы божественного, находящегося по ту сторону разума, весьма схож с глоссолалией («слова мутны») юродивого» [Квашин: эл.ресурс].

Еще один пример стихотворения-молитвы имеет ярко выраженную высокую окраску, восходящую к таким же высоким молитвам-псалмам библейского пророка Давида. Только несколько деталей снижают заданный стиль, создавая легкую пародийность используемого жанра. Это технологичные слова «паровоз» и «тормоза» - несомненный признак времени, но также показатель неспособности поэта оставаться в рамках сакрального нарратива: «Господи пробуди в душе моей пламень Твой / Освети меня Господи солнцем Твоим / Золотистый песок разбросай у ног Моих / Чтобы чистым путем шел я к Дому Твоему / Награди меня Господи Словом Твоим / Чтобы гремело оно восхваляя чертог Твой / Поверни Господи колесо живота Моего / Чтобы двинулся паровоз могущества Моего / Отпусти Господи тормоза вдохновения Моего / Успокой меня Господи / И напои сердце мое источником дивных Слов Твоих» [Хармс 2011: Т. 1: 361].

К чистому непрофаническому функционированию лексемы «Бог», несомненно, относится составленная самим Хармсом таблица, выражающая христианскую идею Троицы:

Бог Отец РАЙ	Бог Сын МИР	Бог Дух Святой РАЙ
1. пустота	существование	пустота
2. прошлое	настоящее	будущее
3. покой	движение	покой
4. творение	действие	разрушение уничтожение
5. религия	материализм	искусство
6. безгрешность	грех	безгрешность
7. рождение	жизнь	смерть
8. выход из рая	(мир) опускание землю	в возвращение в рай

[Цит. по: Кацисс 2000: 468].

Л. Ф. Кацисс пишет о том, что в таблице представлено три «завета»: Завет Бога-Отца, Завет Бога-Сына и Завет Бога-Святого Духа [Кацисс 2000: 468]. В данном аспекте наибольший интерес представляет третья колонка, посвященная Святому Духу, потому что в ней в одном столбце сосуществуют равноправно такие понятия, как искусство, исчезновение,

пустота, разрушение, уничтожение, воскрешение, смерть и возвращение в рай. «Категории, с рациональной точки зрения, понимаемые как отрицательные (разрушение, уничтожение, смерть), входят в положительный ряд рая-будущего» [Кацисс 2000: 470]. Если же смотреть горизонтально, то получается художественно оформленная «троица существования», возводящая данную «вещь» Хармса в ранг религиозно-философских произведений. Таким образом, лексема «Бог» в квазифилософских трактатах Хармса выступает организующим центром размышлений о структуре мира, его сотворении.

Сакральное поле лексемы «Бог» наблюдается также в обращениях лирического героя к святым в текстах, оформленных как отдельные молитвы (молитвенные стихи-обращения к св. Ксении Петербургской, например) или в репликах героев стихотворений («пощади меня, Святитель / преподобный Августин» [Хармс 2011: Т.3: 517]).

В данном контексте важно отметить, что обращение к святым / Богу («спасите Боги!», поэма «Гвидон» [Хармс 2011: Т.3: 516]) тесно сопряжено у Хармса с темой наказания («Священник строг / я опоздаю он накажет / а может быть казнить меня священник порешит») и априорной вины, что указывает на родственность эстетики Д. Хармса экзистенциалистским произведениям Ф. Кафки («Процесс», «Замок»).

Наряду с идеей вины и суда сюжетно оформляется ситуация отказа человека судить и карать: Гвидон в одноименной поэме ругает Лизу за бесстыдное поведение, обращается за поддержкой к настоятелю, тот же веско отвечает: «Я не Бог и судья» [Хармс 2011: Т. 2: 522]. Таким образом, идея суда и наказания опять-таки связывается с уровнем божественного, но не человеческого.

Метафизическое у Хармса теряет свою традиционную разделенность на «верх» и «низ», в этом присутствует элемент трагедийности (ср. у Введенского: «Вылетает ангел хмурый / из пучины...»; у Хармса: «кто ты чучело небес / ангел добрый или бес» [Хармс 2011: Т. 3: 517]) и значимая для Обэриутов константа: имеет значение само присутствие метафизического как

такового, определить же «верхнюю» или «нижнюю» его соотнесенность не представляется возможным. Возникает ситуация релятивности любого имени, что в творчестве Хармса связано с представлением о релятивности какого-либо знания в принципе. Ср. у А. Введенского: «Ты огонь владыка свечки / что ты значишь или нет» [Введенский 2011: 120].

Относительность «верха» и «низа» наблюдается и в образах чисто хтонических персонажей. В частности, в поэме «Гвидон» появляется Лесное чучело, заключающее в самом названии насмешку: традиционно ожидаемое «чудище» заменяется на «чучело», выражающее идею нелепости, несуразности, комического обличия.

В формировании Хармсом семантического поля лексемы «Бог» наблюдаются сопряжения далеких по значению понятий. Чаще всего значение лексемы «Бог» определяется у Хармса через парадоксы: «Бог велик и мал / аллилуйя / смерть и друг и враг / о монахи / Бог и свет и мрак / аллилуйя» [Хармс 2011: Т. 3: 519].

Подобные оппозиции формируются по законам апофатического построения мысли. Только применительно к художественному миру мы можем говорить об *апофатической поэтике*, но не об *апофатическом богословии*, хотя генезис данной поэтической модели вполне очевиден.

Профаническое содержание лексемы «Бог» выражается, как правило, через рифму – когда слово из сакрального семантического поля рифмуется со сниженно коннотированным словом: «храм» – «хлам» [Хармс 2011: Т. 1: 222], «Во Имя Отца и Сына и Святаго Духа / вчера я сидел у окна выставив ухо» [Хармс 2011: Т. 1:290], «Грянул хор и ходит бас / Бог с икон смотрел в анфас» [Хармс 2011: Т. 1: 291], «боги» - «дороги» [Хармс 2011: Т. 1: 389], «монастырь святителя Никола / А ныне только сад фруктовый» [Хармс 2011: Т. 1: 391].

В другом случае сакральная лексема положена в строку в сочетании с отрицательно окрашенным словом, что приводит к естественному уподоблению одному другому: «полубог и полуплешь» (стихотворение «Где

ж?..», [Хармс 2011: Т. 1: 202], «боги наги / боги маги» [Хармс 2011: Т. 1: 221], «воистину бе / начало богов» [Хармс 2011: Т. 1: 190].

В поэтическом пространстве Д. Хармса в одном синтаксическом ряду с понятием «Бог» часто находится понятие «смерть»: «Смерть кондуктор могил / о монахи / Бог свиреп и мил / аллилуйя / Рухнут жижа и твердь / о монахи / но не рухнут Бог и Смерть / аллилуйя» [Хармс 2011: Т. 1: 520]. Это важно для понимания литературно-философской стратегии Хармса. Сюда относится и сочетание других инвариантов лексемы «Бог» с сюжетом умирания (например, в поэме «Гвидон» описывается смерть «преподобного святителя Августина» [Хармс 2011: Т. 1: 521]. В финале поэмы «Гвидон», к тому же, появляется карета – образ перевозчика из загробного мира. Герой обращается к извозчику: «Ну с Богом, трогай!» [Хармс 2011: Т. 1: 523]. И здесь необходимо отметить еще одну область использования сакральной лексемы – в данном примере «Бог» только междометие, исключаящее всякую сакральность.

Исходное священное наполнение понятия выхолащивается, остается только оболочка, пустой знак, с которым можно обращаться как угодно. В «Набросках к поэме "Михаилы"» происходит смешение святого и низового в рамках традиции народно-смеховой балаганной культуры: «а когда мостами речка / заколодила тупыш / иесусовый предтеча окунается тудыж. / Ты мужик – тебе пахаба / только плюнуть на него / и с ухаба на ухабы / от иконы в хоровод / под плясулю ты оборван / ты ерёма и святой / заломил в четыре горла / – дребезжащую бутылку – / – Разве мало! / разве водка! / то посея – то пошла! / а сегодня надо вот как! / до последнего ковша» [Хармс 2011: Т. 1: 20].

С темой балаганной амбивалентности («от иконы в хоровод»; «ты ерёма и святой») соседствует тема конца всему; эсхатологические мотивы – также в рамках функционирования инварианта лексемы «Бог». Стихотворение «Конец героя» (1926 г.) уже в заглавии актуализирует апокалиптическую проблематику, сопряженную здесь с проблематикой экзистенциальной: «живи

<...> / за миром брошенных творений / бросая камни в небо в воду-ль / держась пустынным поодаль» [Хармс 2011: Т. 1: 53].

В данном фрагменте создается и образ бунта («бросая камни в небо»; «бросая в небо дерзкий глас» - ср. бросание пустой бутылки в солнце Захаром Воробьевым из одноименного рассказа И. Бунина), и образ экзистенциального отчуждения («держась пустынным поодаль»), особенно ярко манифестированном в романе А. Камю «Посторонний».

Сильна нота скорби, уныния, связанная с представлением о пустынной смерти и релятивности границы между миром живых и миром мертвых: «Восстанет мёртвый на помост / с блином во рту промчится пост» [Хармс 2011: Т. 1: 55]; «Пройдя всего лишь жизни треть / его схватили и связали <...> и запотев в могучем росте / всегда ликующий такой / Никто не скажет и не спросит / и не помянет за упокой» [Хармс 2011: Т. 1:55].

Мир предстает охваченным метафизическим пожаром (стихотворение «Пожар») и мраком [Хармс 2011: Т. 1: 53].

«Скука» и «тоска» выступают у Хармса иноформами смерти: «Он был уже немного скучный, / так неожиданно умерев» [Хармс 2011: Т. 1: 56]; «и виден мне келейник ровный / упряжка скучная и дровни» [Хармс 2011: Т. 1: 55]. Героев одолевает «потусторонний страх» («Казачья смерть»); в животном мире также царит апокалиптическое настроение (встречаем в «Казачьей смерти» «седеющих волчат» - образ, пугающий сочетанием детства и смертности).

«Конец» представлен тотальным событием: «Ты убит в четыре места / Под угрозой топора / Кличет на ветру невеста / Ей тоже умирать пора» [Хармс 2011: Т. 1: 57]; «потом приходит ей конец» [Хармс 2011: Т. 1: 72].

Лексема «Бог» нередко функционирует в художественном пространстве Хармса не только как эсхатологическая составляющая, но и в качестве организатора апокалиптической проблематики: «Гнев Бога поразил наш мир. / Гром с неба свет потряс...» [Хармс 2011: Т. 1: 398]. И далее следуют картины конца, когда пирующие перестают пировать, когда стены и кровля трещат, всё

ломается, дрожит, рушится Земля, по воде плывут «разбитые суда», повсюду слышатся стон и плач, подобный вою псов. Божья кара привела к тому, что ледяная зима входит в сердца людей, небеса раскалываются.

Подводя итоги, назовем варианты инварианта лексемы «Бог» в поэтическом мире Хармса: «монастырь», «монахи», «темная риза», «Святой Августин», «церковь», «замаливать грехи», «обедня», «колокольня», «звонари», «икона» - атрибуты церковной жизни, «свет и мрак», «небо», «суд», «наказание». Сакральное слово в художественном пространстве поэта-Обэриута, таким образом, погружено в парадоксальные контексты, что отчасти объясняется особенностями исторического фона.

1.3.3. «Обнуление» времени в дискурсивной стратегии Д. Хармса

В предыдущих разделах мы рассмотрели несколько принципов апофатического метода в творчестве Д. Хармса. Мы выяснили, что апофатизации подвергается на содержательном уровне тема Бога и всего священного, а на формальном - сама наррация. Также апофатическая стратегия реализуется у Хармса через различные виды негации – утрату знаков препинания, релятивность употребления строчных и прописных букв, метатекстовые элементы – знаки вторжения нарратора, принудительно завершающего повествование. Подобная «девиация в области орфографии и пунктуации» (Токарев), попросту говоря, отсутствие знаков препинания, «служит разрушению ограничений, создаваемых дискурсивным разумом. То есть модулируется способ охватить мир во всей полноте одномоментно».

Подобным же образом негации подвергается в творчестве Хармса категория *времени*.

В начале XX века в искусстве категория времени становится ведущим принципом творчества. Поэзия Хармса здесь отчасти попадает в исторический контекст: практически все системы – живопись, музыка, театр, литература – «разбирались» с новым представлением о времени, инспирированным

новейшими открытиями физики (Теория относительности), развитием техники (кино, телефон).

Время дефинируется, осмысляется поэтом апофатически, то есть через отрицательные конструкции, а на уровне сюжета – через разрушение, остановку времени, что имеет целью исследовать саму эту категорию в чистом виде, без примеси антропоморфности. Философский смысл работы с негацией категории времени – попытка «нащупать» и приблизить вечность, бессмертие.

В утверждениях философа Я. Друскина, входившего в группу ОБЭРИУ, постулировалась такая же идея конструктивного разрушения: «Тогда мир перед Богом, как он есть до грехопадения, чистый, сотворенный в начале из ничего. В начале не во времени. Если же не во времени, то от вечности. <...> А начало в вечности» [Друскин 2000: т. 1: 25].

Когда в стихе мы видим раздробленное на части явление, разрушенные лексические и синтаксические сочетания, то мы имеем дело с разрушением автоматизированного понимания этой вещи и обретением иной цельности, связанной с истинным восприятием явления.

Ибо разума недостаточно в поисках высшего смысла бытия, а абсурд, уничтожающий привычное значение, указывает на путь обретения нахождения подлинного смысла понятия. Это своего рода утверждение через отрицание, что теснейшим образом граничит с апофатическим богословием.

В художественной реальности Даниила Хармса всем управляет «вдруг»-событие, случайная флуктуация (отклонение, вспышка) темпоральности. Эффект «вдруг» действует как взрыв, как прорыв за границы линейной последовательности.

«Есть одна прямая линия, на которой лежит все земное. И только то, что не лежит на этой линии, может свидетельствовать о бессмертии» [Хармс 2006: 17].

Темпоральная модель в такой картине мира – это время события, отклоняющегося от линейной направленности темпорального вектора; выход ЗА прямую линию посредством алогизма, абсурда; прорыв в нелинейность, а

следовательно, в бесконечность. Борьба с условностью всяческих последовательностей и чередований: лирический герой Хармса недоволен системой смены времен года, дня и ночи, бессистемностью погодных изменений. Сознание спорит с четкостью уже данных фактов, которые не подлежат оспариванию. В теоретической авторефлексии ОБЭРИУТЫ постулировали идею «расширения» и «углубления» смысла предметов и слов, а отнюдь не разрушения его. В «Манфесте Обэриу» заявлено их принципиально новое положение в мире искусства, в котором, подобно супрематическим построениям К. Малевича, на передний план выступает очищенный от бездумного обывательского восприятия предмет.

В этом смысле становится понятно, почему Хармса занимало только ЧУДО, чудесное: «Интересно только чудо, как *нарушение физической структуры мира*» [Хармс 1993: 120].

Именно такое, чудесное, отклонение от земной линии и подарили ОБЭРИУТЫ миру. Мы исходим из убеждения о том, что языковой и семантический кажущийся хаос в построениях Обэриутов «*потенциально космичен*» [Токарев 2002: 312].

По мысли Делёза, смысл обретается вне здравого смысла, если под здоровым понимать смысл общезначимый; именно «в муках парадокса» [Делёз 1995: 98] рождается истинное значение явления.

Механизм порождения смысла приводится в действие парадоксальным элементом, случайной точкой (эффект «вдруг» выводит за пределы *линейной* логики, *линейного времени*), как это происходит в хрестоматийно известном стихотворении Хармса «Случай на железной дороге»: «Как-то бабушка махнула / И тотчас же паровоз / Детям подал и сказал: / Пейте кашу и сундук» [Хармс 2011: Т. 3: 340].

Время в представлении Хармса не длится, не течет, не замыкается в круг, оно рассыпано и дискретно: «Мне всё чаще кажется странным, / что время ещё движется, / что оно ещё дышит. / Неужели время сильнее смерти?» [Хармс 1993: 105].

И чтобы обрести Вечность, бессмертие, необходимо вырваться из пут земного парцелирования времени на прошлое, настоящее и будущее. Инфинитивная инициатива, снимающая власть прошедшего времени, проявляет себя в «Нетеперь». По мнению Д. Токарева, ставка Хармса на доминирование инфинитива представляет собой исход из конкретности и обязательности состоявшегося времени ради предложения системы, при которой все времена возможны, потенциально заложены и активизированы в инфинитивной форме.

В стихотворении «Нетеперь» «это», «то», «не то», «не есть», «тут», «там», «где же» образуют круговорот частиц – откровенное снижение, практически уничтожение поэтической реальности ради создания концепции, отказывающейся от эстетической образности ради прецедентного сюжета взаимодействия бытия и языка, причем специально лаконичное явление речи лишь усиливает апофатический характер существования мира. Универсальное «нетеперь», по Хармсу (см. его Трактат «О времени, о существовании, о пространстве»), обесценивает безапелляционное звучание «прежде» и «после», выстраивает такие отношения во времени, когда классическая линейность представляется знаком плоского мира, не имеющего отношения к акту познания, в том числе поэтического.

Физиологичность времени была открыта физикой (время, исходя из Теории Относительности Эйнштейна, пространственноподобно, оно – ось четвертого измерения наряду с известными нам тремя осями – высотой, глубиной, шириной).

В повести «Старуха» человек обретает стрелки, часы же их теряют. Человек есть время земной жизни – движение минут и часов в принципиально ограниченном хронотопе. Но потерявшие стрелки часы оказываются в иной области. Они, избавляясь от методичного движения, развития по временной линии, начинают сближаться с образом вечности и смерти. Что и показывает наглядно образ старухи. Единственная, она способна понять эти новые часы и, как следствие, сближается и даже отождествляется с их скрытым

символизмом, то есть умирает. Здесь (как и у Введенского) смерть останавливает время, актуализирует смерть и выводит субъект за ее пределы. Однако хармсовская Старуха (как образ особой поэтической материализации) тяготеет к образцу-мифу, к явлению времени, смерти и одновременно ее преодоления в одном эстетическом сращении.

«Который час?», - спрашивает герой-повествователь, но не смотрит при этом на стенные часы в руках старухи. Она же вместо ответа-определения времени говорит: «Посмотрите». Однако на часах не оказывается стрелок. «Тут нет стрелок», – снова пытается поддержать тему герой. Старуха смотрит на циферблат и отвечает на самую первую реплику героя: «Сейчас без четверти три». Герой уходит: «Старуха кричит мне что-то вслед, но я иду не оглядываясь» [Хармс 2011: Т. 2: 262].

Далее в повести герой постоянно фиксирует время: «сейчас только пять часов», «уже двадцать минут шестого». И время это всегда движется рывками – прошедшее (уже столько-то времени) или настоящее (сейчас столько-то).

Герой-повествователь делит время на отрезки, часы и минуты. Они похожи: «пять часов, должно быть, утра», «сейчас, должно быть, белая ночь».

Часто в повести личное время героя не совпадает со временем города, и, вероятно, отсутствие стрелок на часах Старухи можно воспринять как «намек на существование иного времени», а отсутствие времени – не намек ли это на существование Вечности?..

Подобно тому, как Лобачевский разрушил плоскостную геометрию с ее условностями, Даниил Иванович Хармс разрушает условность и искусственность человеческого восприятия времени, которое парадоксально в корне своем. Почему, например, мы делим неделю на дни? «Неделя – великана дуля / Неделя – в буквах неделима / Так неделимая неделя / Для дела дни на доли делит» [Хармс 2006: 97].

Дискретность свершается только на уровне разума, ложных, 'умных' напластований: «Видишь новая неделя / Стала разумом делима / Как ладонь из пяти пальцев / Стало время течь неумолимо» [Хармс 2006: 98].

Истинное же время (=Вечность) абсолютно и трансцендентно-континуально, непрерывность которого разрушает смертный человек: «Так мы строим время счет / По закону наших тел. / Время заново течет / Для удобства наших дел. / Неделя – стала *нами делима* / Неделя – дней значок пяти» [Хармс 2006: 97].

И чтобы вернуться к истоку, требуется вторичное разрушение – разрушение разрушенного, что последовательно совершается поэтом в стихотворении «I Разрушение»: «Ура – короткая неделя / Ты все утратила! / И теперь можно приступить / к следующему разрушению. / в с ё» [Хармс 2006: 95].

Вместе с Казимиром Малевичем Хармс разработал теорию цисфинитума, напрямую соотносящуюся с супрематическими построениями художника. «Мы собираемся все свести к нулю», – заявили поэт и живописец. Размышления Хармса о «числах меньше нуля» сводятся к необходимости разрушения принятых логико-грамматических связей между словами. Это четко оформленная «Логика бесконечного небытия», раскрывающая «текучесть жизни, призрачность устойчивого бытия» и художественно воплощенная в стихотворении «Третья цисфинитная логика бесконечного небытия» с продолжением в стихотворении «Звонитьлететь», в котором происходит разрушение традиционное восприятие часов-минут, человеческого деления времени, причем каждое новое утверждение о времени подвергается оспариванию следующей строке, и в финале стиха сообщается, что «все части часа всегда только были, / А теперь их нет!» [Хармс 2011: Т. 1: 315].

Далее следует очень значимое для темпоральности Д. Хармса разделение: «Вот час всегда только был. / Вут час всегда теперь быть» [Хармс 2011: Т. 1: 316].

«Быть» - это даже не «есть», не настоящее время; это глагольная форма, лишенная временной отсылки и тем самым выводящая за пределы плоскостной реальности и временности. В теоретической авторефлексии

«Одиннадцать утверждений Даниила Ивановича Хармса» (1930 г.) мы читаем рассуждения поэта о том, что время как форма создает условия подвижной дискретности, а пространство делает мир раздробленным на кусочки одновременно совершающихся множественных присутствий в мире: «Предметы пропали. /.../ Новая человеческая жизнь двинулась и потекла. Она стала текучей. Старая человеческая мысль говорит про новую, что она «тронулась». Вот почему для кого-то большевики сумасшедшие. /.../ Один человек думает логически; много людей думают ТЕКУЧЕ. Я хоть и один, но думаю ТЕКУЧЕ» [Хармс 2006: 440].

«Текуче» здесь – значит цельно, целостно, континуально.

В размышления о времени Хармса много научных утверждений о времени, пространстве, материи, которые пересекаются в определенных точках, образуя тем самым «узел Вселенной» – как ведущие элементы существования. В этом «узле» возможна встреча с Богом: «быть / Я, мы, Бог» [Хармс 2006: 106].

Таким образом, инфинитив – это одновременно и «нуль», и такое «отсутствие», которое изначально содержит в себе возможные, иные присутствия. Подобно тому, как отсчет новым суткам начинается после наступления 00:00 (ноль-ноль часов, ноль-ноль минут): «В Неве тоскливый тает лед / В ладоши бьет земля и люди / И в небо смотрит мудрый скот / Но наступает 0 часов и... / начинается Новый Год». [Хармс 2006: 267].

Выводы к разделу 1.3.

В «11 утверждениях» Д. Хармс сформулировал главную тему своего творчества – бессмертие. И негация наррации, и исчезновения героев, и работа с сакральными образами, и разрушение времени осуществляются поэтом для того, чтобы словесно материализовать выход сознания в область, где обретается истинное понимание времени, Бога, смерти – и через это – бессмертия. «Все земное свидетельствует о смерти, - пишет Хармс в названном философском трактате. - Есть одна прямая линия, на которой лежит

все земное. И только то, что не лежит на этой линии, может свидетельствовать о бессмертии. И потому человек ищет отклонения от этой земной линии и называет его прекрасным или гениальным» [Хармс1993: 120]. По нашему мнению, именно таким «отклонением» является весь корпус текстов Обэриута.

ГЛАВА 3. АПОФАТИЧЕСКИЙ «КОД» В ТВОРЧЕСТВЕ ПОЭТОВ РУССКОГО ПОСТАВАНГАРДА

3.1. Редукция апофатической проблематики в поэзии Московской концептуальной школы

Семантическим приемом создания смысла текста в практике Московских концептуалистов является система отрицаний, или негация. Негация в данном случае служит реализации апофатической стратегии, но в концептуализме (как постмодернистском факте) происходит значительная редукция исходного значения богословского термина. За отрицанием византийских теологов (прежде всего (Псевдо) Дионисия Ареопагита) всегда стоит ясное, неделимое, сверхсмысловое ядро – Бог. За отрицанием ОБЭРИУтов также скрывается интенция дойти до не абстрактного ощущения трансцендентных явлений – Бога, смерти и времени / вечности. Принципиальное отличие построений концептуалистов от представителей раннего авангарда и тем более византийских богословов – в ОТСУТСТВИИ какого-либо центра. Это отсутствие, не буддийская пустота, многоступенчато конструируется Л. Рубинштейном и А. Монастырским, что мы показываем на примере конкретных текстов поэтов. Мы наблюдаем в творчестве названных поэтов редукцию, доводящую исходное понятие до нуля, что позволяет отнести поэзию Московских концептуалистов к постмодернистскому дискурсу, для которого характерны децентрация, смерть руководящей инстанции – Бога, автора, метанарратива.

На уровне формы может наблюдаться своеобразная «игра в апофатику», целью которой не является установление первичных смыслов трансцендентных понятий. По этой причине поэзию Л. Рубинштейна и А. Монастырского характеризует бинарная отнесенность: с точки зрения языкового эксперимента, игры с формой, этот пласт словесности тяготеет к авангарду; с точки зрения смыслового наполнения и целевых установок, это типичные постмодернистские авторы.

Основная категория постмодернистского сознания – эпистемологическая неуверенность, которая обосновывается кризисом веры во все устоявшиеся авторитеты, крахом научного детерминизма (когда мир в силу социально-политических причин предстает хаосом, непознаваемой субстанцией, в которой нет управляющего разумного центра – читай: Бога). В классической мировоззренческой парадигме сознание человека упорядочивается представлением о Логосе, Боге, законах физического мира. Для постмодернистов нет ничего упорядочивающего; «ничто ничем не управляется» - таков лозунг сознания, утратившего идею Центра. Отсюда возникает распад формы – карточки Льва Рубинштейна, «стихи» из газетных вырезок Дмитрия Пригова, акции группы «Коллективные действия» Андрея Монастырского как «литература».

Кризис привычных авторитетов приводит к созданию своих собственных форм художественного авторитета. Иными словами, все «исты» раннего авангарда (дадаисты, сюрреалисты, футуристы и пр.) на место Центра, Бога ставят что-то свое.

Концептуалисты же исключают возможность наличия какого-либо центра в принципе. Предельная стохастичность (случайность) в конструировании стиха, предельное преодоление «онто-тео-телео-фалло-фоно-логоцентризма» [Можейко 2002: 543].

Во Всемирной энциклопедии М. А. Можейко объясняет данное понятие следующим образом: это деконструирование, разрушение всего, что можно назвать онтологией, теологией, метафизикой; разрушение логоцентризма. Абсолютный «запрет на метафизику», представление о мозаичности и неистинности мира; отказ от веры во внешнюю причинность явлений. Отсюда – возникновение ризомной и номадической организации текста (от ризома – корневище без центра; и номад – кочевник, блуждающий, бесцентровый субъект).

Философия постмодернизма фиксирует также отказ от представления о целесообразности протекания мирового процесса, отдельных событий; отсюда

– отсутствие категории истинно / неистинно, отсутствие бинарных оппозиций вообще. На этом поле появляются такие понятия, как «пустой знак» и «скриптор» (вместо «автора»).

В текстах концептуалистов, репрезентирующих философию постмодернизма, наблюдается представление об отсутствии «имманентного миру смысла», логики бытия, которую можно было бы «увидеть» в когнитивных актах, в акте интерпретации (с. 544). Построения концептуалистов, если рассматривать их в контексте постмодернистского дискурса, находятся, по словам Ж. Бодрийяра, «по ту сторону истинного и ложного, по ту сторону эквивалентного» [Бодрийяр 2000: 621].

Субъект в текстах Л. Рубинштейна и А. Монастырского сам предстает децентрированным, т.е. растворенным в формах языковых конструкторов, организуя этим ситуацию деперсонификации. Возникает естественный разлад между означающим и означаемым, слова уже могут не значить того, что за ними закреплено, и объединяться в словосочетания, словесные цепочки без всякой смысловой соотнесенности друг с другом. Происходит, как сказал Р. Барт, отказ от «репрезентативной теории знака»: «...знак уже более не является чистой и простой связью... между тем, что означает, и тем, что обозначается» [Барт 1989: 622].

В постмодернистском дискурсе «слово перестает выступать референтом выраженного соответствующим понятием объекта» [Барт 1989: 622]. В частности, в «картотеке» Рубинштейна представлена тотальность языка: языковая реальность выступает как единственная и самодостаточная, т.е. не нуждающаяся ни в какой внеязыковой соотнесенности. В постмодернистском видении мира бытие вообще предстает сугубо как жизнь языка. Отсюда – невозможность говорения об «истинности» текста, так как он не может быть адекватен чему бы то ни было.

3.1.1. Продуктивное отрицание в акционном искусстве

А. Монастырского

Творчество поэта-концептуалиста А. Монастырского принято интерпретировать в рамках общей концептуалистской стратегии, свойственной и другим авторам этого художественного направления (Л. Рубинштейну, Т. Кибирову, Д. Пригову, В. Сорокину, В. Некрасову) и сводящейся к таким понятиям, как «авторская стратегия» (следствие «атрофии жанра»), «назначающий жест» (превращение нехудожественных объектов в произведения искусства), проектное, акционное, жестовое искусство (методологическая основа не миметического акционного искусства, или визуально-вербальная деятельность в единстве), постмодернистская деконструкция в трех ее разновидностях («смерть Бога», «смерть автора», «смерть читателя») и др.

В автоопределениях писателей-концептуалистов (см. Словарь терминов московской концептуальной школы под ред. А. Монастырского) преобладают дефиниции, выраженные в форме всевозможных негативных понятий, фундирующих пустотность и деструкцию как предмет и метод изображения («спокойный подсчет несуществующих предметов (спнп) — нефункциональная практика, продолжающая *апофатическую* линию КД напекор ангажированной актуальности конца 90-х годов» (Ю. Лейдерман. *Спокойный подсчет несуществующих предметов, 1998*); «тело-без-имени — альтернативная художественная среда, отказавшаяся от наименования и конкретизации своей социокультурной идентичности с целью физического выживания»; «одинокая собака, заглядывающая в глаза — раздвоение личности, где оба наблюдающие, но где личность в виде собаки что-то понимает, а личность в виде человека еще *никогда ничего не понимала, не чувствовала, не жила*»; «пустое — амбивалентное понятие, оно есть и абсолютное *ничто*, и абсолютная полнота»; «ВОК - высшая оценочная категория: отказ от оценки и осознание невозможности такого отказа»; «гнилое бридо — образ распадающейся материи, энтропия мира»; «Гугуце

синдром – синдром тотального непонимания»; «колумбарные машины – объекты, инсталляции, призванные разрушать предзаданный контекст»; «нет меня - полная амнезия, вызванная высокой степенью непонимания всего»; «антигравитационные мероприятия»; «конец географии»; «незалипание»; «незаметность»; «неизвестное»; «пустое действие»; «пустотный канон»; «путь концентрации невнимания»; «тупик как жанр»; «треснутая матрешка»; «белое бумаги или картины»; «бис-пустотники»; «провалы («черный» декаданс)»; «три этапа отстранения»; «детриумфация»; «пустое действие»; «пустые фотографии»; «пустотный канон»; «книга небытия»; «невидимость»; «незаписанность»; «непроисходящее/происходящее»; «неизображаемость»; «неслучайная пустота» и др.).

Константы поэтики, таким образом, определяются авторами школы «Московского концептуализма» через отрицания. Такое количество разнообразного «не» в дефинирующей авторефлексии и в самой ткани художественных текстов позволяет рассматривать творчество концептуалистов, и в частности А. Монастырского, в контексте византийской апофатической традиции, создавшей модель отрицания любых утверждений, касающихся определений сакрального. Тема сакрального играет в творчестве концептуалистов очень значительную, если не определяющую, роль (см. статью «Антропологическая трещина»: концептуализм revisited. Четыре беседы о сакральном // НЛЮ. 2011. № 111. С. 234-260). «...в России импульс находится не в пределах эстетических и художественных проблем, а вне художественных сфер, и потом проектируется и реализуется в эстетических формах. Мотивы появления этого стиля лежат... не в художественном пространстве, а в человеческом» (из беседы с Ильей Кабаковым, с. 237). Концептуальное искусство поднимает экзистенциальные проблемы, показывая ситуацию человека, «потерявшего автоматiku бытия»; человека, «который задает вопросы там, где вообще не может быть вопросов... это как бы патологическое вопрошание... один вопрос по поводу всего. <...> Сама природа концептуальности как поведения, как стратегии бытия, требует

ответов на эти вопросы...» (с. 238). Концептуалист чувствует себя в бытии – как «ребенок, который живет всегда всю жизнь в гостях» (с. 238), т.е. экзистенциально покинутым. «...общая ситуация богооставленности в России совпала с социально-политической ситуацией» (с. 239). «Метафизика внутри твоего "я", а повседневная жизнь вне твоего "я"» (с. 239). В картинах Илья Кабаков применял апофатический метод: дошел до белого листа, до «полной визуальной пустоты», когда «душа уже умерла и приготовилась отлететь туда, откуда она появилась» (с. 241).

Когда творческое сознание апофатически привязывается не к предметам, а к пустоте, то возникает представление о глубинной связи всего со всем, изначальной родственности слов и явлений, и тогда «между ложкой и чашкой» не обнаруживается разницы, можно сказать, что «чашка есть петух», и это будет правильно. «На этом этапе ты уже привязан не к пустоте, но привязан к свободе» (с. 242). Поэт-обэриут А. И. Введенский также считал, что «стаканы нужно множить на апельсины», а «плечо надо связывать с четыре» (Разговоры, с. 623; с. 593), а фраза «он одел шапку, и начало светать, и небо взлетело как орел» - не бессмысленна, но глубинно реалистична (к вопросу о «реальном» искусстве, манифестированном в квазиаббревиатуре «ОБЭРИУ» - «объединение *реального* искусства»). Стихи обэриута Д. Хармса изобилуют подобными построениями: «лицо как мышь / крыло как нож, / ступня как парходик, / <...> халат как бровь атланта. / <...> Я тулуп» («Злое собрание Неверных» // Хармс Д. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1: Авиация превращений. СПб., 2011. с. 149-150); «турка скачет в облака / дайте турке молока» (с. 231). Когда фиктивное «я» человека уступает его другому «я», человек все видит правильно, очень остро (при восприятии концептуалистского произведения).

Концептуалистское искусство касается смысла существования человека. Задача художника-концептуалиста, согласно мысли И. Кабакова, «выражать коллективное сознание места и времени, в котором он живет, но с сознанием еще чего-то другого» (НЛО с. 245). В произведениях мы наблюдаем совмещение «темы коллективного целого и отщепенца» (с. 246).

Д. Пригов считает, что сакральное присутствует во всех сферах человеческой деятельности («сакральное есть в каждой точке нашего существования», НЛО с. 247). А. Монастырский в интервью журналу НЛО подтвердил, что работает в области сакрального искусства. А «нащупывает» сакральность в десакрализованном мире с помощью построения «лингвистических смотровых площадок, площадок дискурса для того, чтобы уже с этих площадок, используя специфические языковые приемы, обнаружить сакральные зоны для современного сознания, которое выражается в произведениях искусства» (НЛО, с. 249).

Акции КД «действуют на границе непосредственного знака сакрального и непосредственного знака реального быта» (с. 250). Человек, участвующий в акции, приводится в такое состояние, в котором он освобождается от «тяжелой гносеологической решетки, которую он накопил», т.е. избавляется от сакральности как таковой и начинает воспринимать непосредственное, чистую предметность. Задача акций, таким образом, - «создать комфортные условия для восприятия непосредственного», когда «человек выходит в сферу отпущенности, в сферу непосредственно личных впечатлений»; он «возвращается к самому себе», входит в контакт «реальной предметной онтологией». То есть «искусство предполагается как жуткая бетонная стена, через которую нужно пройти для того, чтобы попасть в эту сферу» (НЛО с. 250-251).

В акциях КД Монастырский меняет местами сакральное и банальное (например, предметом искусства становится «мягкая ручка», радиоприемник, сообщающие: «СТОП! Здесь нет никакой сакральности, здесь реальная предметность»), таким образом из зрителя «выбивается его идеологическое сознание» (с. 252).

Эдуард Штейнберг называет концептуальное искусство искусством, «которому не безразлична истина» (НЛО с. 254). Даже в отрицании Христа, считает он, содержится у русских художников любовь к Христу (что это, если

не апофатический тип мышления?). Искусство, по Штейнбергу, есть «сакральное окно» (в том значении, в каком окно понимается под иконой).

О контексте «философско-религиозного дискурса» и соотнесенности текстов А. Монастырского с индуистско-буддийскими писаниями, медитативно-мантрическими формами, с апофатическим богословием и – структурно – Пятикнижием Моисея пишет Д. А. Пригов в «Предуведомлении» к поэтическому сборнику А. Монастырского «Поэтический мир» [Пригов Д. А. Машина осмысления (вполне необязательное предуведомление) // Монастырский А. Поэтический мир. М.: Новое лит. обозрение, 2007, с. 8].

О сакральности концептуалистского творчества пишет и Б. Гройс в работах «Московский концептуализм, или репрезентация сакрального» (1991 г.) и «Московский романтический концептуализм» (1979 г.): «Русское искусство от иконы до наших дней хочет говорить о мире ином. <...> Культура выступает и как хранительница изначального откровения, и как посредница для новых откровений. Язык искусства отличается от просто языка, от языка обыденности... не тем, что он говорит о мире более красиво и изящно,... а тем, что он говорит о мире ином, о котором может сказать только он один. Своим внутренним строем язык искусства обнаруживает строй мира иного, как строй языка обыденного обнаруживает строй мира здешнего. И каждая обнаружившаяся для языка искусства возможность сказать что-либо новое обнаруживает новое и ранее неизвестное в строении иного мира. <...> Искусство в России – это магия» (Гройс, Искусство утопии, с. 185). Мир иной – это и тот мир, который открывается религией, и тот, который открывает искусство. «Поэтому отношения между искусством и верой в России столь напряженны». Мир иной, создаваемый искусством, - это «то, что присутствует в настоящем, во что можно уйти без остатка. Для того чтобы жить в церкви или в искусстве, не надо ждать и не надо хлопотать. Надо просто сделать шаг в сторону и очутиться в другом месте. Это так же просто, как умереть. И, по существу, то же самое, что умереть. Умереть для мира и воскреснуть рядом с ним. Магия существует в пространстве, а не во времени. Сам космос устроен

так, что в нем есть место для разных миров» (с. 185). Концептуалисты «нерелигиозны, но насквозь проникнуты пониманием искусства как веры, как чистой возможности существования, как чистой представленности (откровения, несокрытости) или как знака, подаваемого свыше и требующего истолкования, - искусство есть для них вторжение мира иного в наш мир... . Вторжение, которое осуществляется через них самих и за которое мы не можем не быть им благодарны. Ведь с помощью такого рода вторжения мира иного в нашу Историю мы можем сказать о нем нечто такое, чего он не может сказать нам сам о себе. А именно, мы можем сказать, что мир иной не есть иной мир, а есть наша собственная историчность, открытая нам здесь и сейчас» (с. 186). «Истина изображения» (Б. Гройс) здесь не в сходстве, не в миметической подаче материала, но в особом художественно-мистическом опыте, «не менее понятном и прозрачном, чем научный» (Гройс с. 170). Романтическое искусство не означает утраты соотнесенности искусства со сферами познания и действия. «"Романтический концептуализм" в Москве – это не только свидетельство сохраняющегося единства "русской души", но и позитивная попытка выявить условия, которые делают возможным для искусства выход за свои границы, т.е. попытка сознательно вернуть и сохранить то, что констатирует искусство как событие в Истории духа» (Гройс, с. 172). Русский концептуализм, по мысли Б. Гройса, выступил с требованием «господства художника как продуцента над потребителем искусства, или с требованием тотального художественного переустройства мира. При этом, однако, предельный акт творчества был понят как акт предельного разрушения, символом чего стал «Черный квадрат» Малевича как знак чистого Ничто», - в этом продуктивный «нигилизм» авангарда (Московский концептуализм, или репрезентация сакрального, с. 227).

По мысли искусствоведа, у А. Монастырского «орудия разрушения и демифологизации сакрального выступают одновременно как орудия новой сакрализации» (с. 230). И даже демифологизирующая ситуация по своей сути мифогенна, а «десакрализация сама сакрализует» (с. 231). В этом

двусмысленность современной культурной ситуации. Таким образом, поэт-постмодернист как бы предлагает читателю своего рода суррогат бессмертия – за счет бесконечно длящегося, принципиально не завершающегося текста.

А. Монастырский в своем творчестве художественно оформляет, концептуализирует прочтение литературы не на уровне текста, а на уровне «жеста, стратегии и проекта» (Поэтический мир, с. 8). Поэтическая работа происходит по модели совмещения визуального и словесного. Поэзия его таким образом характеризуется через такие понятия, как акционность (акции группы «Коллективные действия»), проектность, перформативность, жестовость. «Сходные жесты были характерны и для радикальных авторов авангарда начала столетия» (см. о жестовой литературе дис. Модернизм, авангард, футуризм – поэтика жеста).

Помимо экспериментальной составляющей, поэтический мир А. Монастырского находится также в контексте философско-религиозного дискурса: речь идет о соотнесенности текстов поэта-концептуалиста с индуистско-буддийскими писаниями, с медитативно-мантрическими структурами, с византийской апофатической традицией (отмечает Д. Пригов в «Предуведомлении...»).

Словесные ряды жестовой, акционной литературы направлены на преодоление границ текста и выход в физику тела (читающий погружается в измененное состояние сознания). Жест искусства выходит за пределы полотна («Я сразу смазал карту буден, / плеснувши краску из стакана»), в реальность не словесную, или не только словесную. Акции группы «Коллективные действия» сводятся к тому, чтобы плоть стиха сделалась плотью телесных движений. Стих, выведенный в лес (зарытый в сугробе колокольчик, к примеру), выглядит абсурдно. Тот же образ, но оставшийся внутри словесного произведения, выглядел бы поэтически изящно, потому что в пространстве художественной словесности своя логика, своя прагматика. Прагматика жеста не текстового принципиально иная. Монастырский, выводя художественное во внетекстовый мир, создает акционное искусство, призванное размывать

границы между литературным текстом и улицей, по которой движутся автомобили. Тем самым реальность внелитературная становится текстом (постмодернистская концепция), а литература – нелинейной. Подобное осуществляли художники-авангардисты, ломая рамки картины, вписывая в полотно четвертое измерение – время – в полотно картины (скрипка Пикассо, лошадь Бурлюка).

«Стихи» А. Монастырского в сборнике «Поэтический мир» построены как «лаконичные словесные формулы, паттерны, сквозь которые последовательно и довольно произвольно прогоняются разнообразные единицы смысла, для проверки их укладываемости в эти канонические формы» (Пригов, с. 9). Текстовая ткань состоит из дискретных, но «онтологически минимальных, предельных» (с. 10) единиц; абстрактно-интеллектуальные их детали пересекаются с конкретно бытовыми, рождая «специфического литературного жанра текст и жест» (Пригов, с 11).

Книга «Поэтический мир» - пятитомник, изначально сделанный в сопряжении с визуальным эффектом: 1000 страниц, распределенных по пяти книгам, включающим строго 200 страниц каждая; один текстовый блок располагался на одном листе, переплеты же не были одноцветными. Визуальность «работает» в данном случае на создание жесткого канона формы, и этой же задаче отвечает поэтическая структура каждой книги. Первый том – «Всё в движении» – имеет предельно однообразный графический и грамматико-морфологический рисунок: на одной странице строго четыре строфы, каждая строфа (всего их 196) состоит из шести строк, каждая строка отвечает заданной ей согласно расположению системе сочетания частей речи и их грамматических форм:

Было беззвучно
все было беззвучным
беззвучно было везде
беззвучнее не было никогда
всюду беззвучно

все стало беззвучным

В дальнейших строфах меняется только ключевое слово, каркас же строфы неизменен. Охарактеризуем этот каркас. Первая строка: безличное предложение, состоящее из глагола-связки быть (грамматического показателя прошедшего времени здесь) в форме 3 лица, ед.ч., ср.р. в сочетании с наречием («было беззвучно»). Вторая строка: двусоставное предложение, начинающееся всегда с грамматической основы, в которой подлежащее выражено определительным местоимением среднего рода «все», а сказуемое – составное именное сказуемое со связкой «быть» в форме прошедшего времени и именной частью – прилагательным в Творительном падеже («все было беззвучным», и далее – «мягким», «новым», «хорошим», «неутолимим», «больным»), либо кратким причастием («все было унесено», «все было развеяно»). Третья строка: повторяется наречие, заявленное в первой строке, снова поставленное в рамки безличного предложения с пространственным указателем – наречием места в крайней степени существования значения – «езде» («беззвучно было езде»). Четвертая строка усиливает звучание первых трех (градация) через форму сравнительной степени и двойного отрицания (частица «не» и местоименное наречие «никогда»): «беззвучнее не было никогда». Пятая строка, состоящая из двух слов, несет в себе семантику обобщения через константное присутствие местоименного наречия со значением предельного охвата пространства («всюду») в сочетании с наречием, данным в первой строке («всюду беззвучно»). Шестая строка: двусоставное предложение с подлежащим, выраженным определительным местоимением «всё» и составным именным сказуемым, связка в котором – фазовый глагол «становиться» в прошедшем времени, а именная часть – прилагательное в творительном падеже («всё стало беззвучным»): параллелизм со второй строкой, за исключением различия в связках – «было» - «стало».

Здесь мы наблюдаем парадокс: происходит апофатическое расширение в рамках жесточайшего норматива строфы, в которой меняется лишь одно

слово (и его варианты). Утверждается канон строфы: было – все было – было везде – не было никогда – всюду – все стало. Абсолют утверждения/отрицания. Пустота с каркасом. Мнимость свободы, зажатой моделью строфы.

Гимн отрицанию и нирване. Но в подсознании буддизма всегда есть Будда, как бы он ни отрицался. Здесь в подсознании есть строфа, от которой легко можно отказаться.

Свободнее/лучше/ближе, радостнее (и т.д.) не было никогда. Поэма эсхатологической точки. Мгновение этого апокалипсиса – четвертая строка каждой строфы («беззвучнее не было никогда»), композиционно представляющая собой кульминацию, самую высокую точку напряжения (climax) – эсхатологическая экстремума достигнута, после следует понижение напряжения, разрядка, результативирование действий словесной машины:

было светло
все было светлым
свет был везде
светлее не было никогда
всюду свет
все светилось

Строфа предстает как форма ритуально-поэтической адаптации каждого состояния. Особенно интересна в этом отношении шестая строка каждой строфы, она принципиально отличается от всего строя стихотворения, и интонационно, и содержательно. В первых пяти строках происходит литературное описание, касающееся пространства слова, которое через многократное повторение усиливается, разрастается и – в шестой строке – преодолевает границы стиха. Шестая строка самой своей формой сообщает, что «словесная машина», заведенная в предыдущих строках, заработала и изменила внелитературную реальность, сделав ее такой, какой она была описана в поэтических образах.

Этот особый прием московские концептуалисты назвали «значающим

жестом», или ГОРГОНАЛЬНОСТЬЮ — «прямой взгляд, ведущий к прямому действию» (Словарь терминов московской концептуальной школы). Таким образом, «всё» «становится» таким, каким оно было названо в стихе:

Было бессмысленно
все было бессмысленным
бессмысленно было везде
бессмысленнее не было никогда
всюду бессмысленно
все стало бессмысленным

«Было» относится к пространству собственно литературному, «стало» - к тому, что слово делает с действительностью внехудожественной. Происходит очерчивание временного вектора чувственного восприятия действия (дособытийного, событийного и послесобытийного – «стало... бессмысленным, свободным, радостным» и т.д.).

О «словесных машинах» писал и предшественник концептуалистов Д. Хармс: «Существует 4 словесные машины, способные привести в действие физический мир, - это молитва, стихотворение, заговор и песня. Эти машины построены не путем вычисления или рассуждения, а иным – путем, название которого АЛФАВИТ» (Цитата, с. 7).

Также Хармсу было присуще представление о художественном творчестве как о магии, дающей слову плоть («Стихи нужно писать так, что если бросить стихотворение в окно, стекло разобьется»), - ссылается антиплаг на токарева- отсюда частотные ритмические и лексические повторения в его текстах, имеющие заклинательную функцию. Хармс писал о близости стиха к нетекстовой реальности, материальной, эмпирически данной, т.е. о слово, по Хармсу, наделено потенциальной возможностью самостоятельного существования: «Это уже не просто слова и мысли, напечатанные на бумаге, это вещь, такая же реальная, как хрустальный пузырек для чернил, стоящий передо мною на столе. Кажется, эти стихи, ставшие вещью, можно снять с

бумаги и бросить в окно, и окно разобьется. Вот что могут сделать слова!»
[Тучков В. Параллельщик // Цитата. Классики глазами наших современников. Хармс. 2008. № 4 (16). С. 6-7].

«Эстетика реального действия» сближает авангардистские течения в русской поэзии – поэзию ОБЭРИУтов и московских концептуалистов. В обоих случаях, можно сказать, акционизм (стратегия творческой провокации, нацеленной на творящую свободу субъекта, свободного от императивных дискурсов) выше и значительнее миметизма (установки на сюжетно-образном подражании жизни в ее природной линейности). Отрицание языковой референтности и семиологической релевантности, создание словесных единиц, относящихся к физическим свойствам материи.

Хармс рассуждает о силе слов, способных двигать предметами. При этом поэт указывает на неопределимость главной силы слов, которая явно не ограничивается перемещением вещей в материально выраженном пространстве.

Подобную же энергию слова ощущал и Обэриут А. И. Введенский, «ставя слово шкаф» так, как будто слово «шкаф» и есть сам предмет шкаф. А. Монастырский работает со словом не менее материалистично: выводит поэтическую метафору в лес (см. 6 томов описания акций группы «Коллективные действия»).

Таким образом, и ранним авангардистам, и поздним (концептуалисты) присуща методологическая установка словом что-то делать с реальностью несловесной. Позже, в постмодернизме закрепляется константное понятие «мир как текст».

В безличности предложений книги Монастырского «Все в движении» апофатическое начало усиливается, можно говорить о фиксации «смерти субъекта». С одной стороны, это лингвистическая коллизия: текст начинает напоминать эксперимент в области языка. С другой стороны, ситуация приобретает ярко выраженный психологический характер: в лингвистической выраженной «смерти субъекта» субъект речи избавляется от страха

исчезновения. В привычной для поставангардистов наивности, приобретающей при этом философские черты, наблюдается классическая для словесности работа – катарсическое устранение ужаса собственного конца. Терминологическое поле (включающее слова «колобковость», «лыжник», «агент», «незалипание» и другие) свидетельствует об одном важнейшем движении – об устраняющемся «Я», которое остается в онтологическом статусе. Этот статус – стремление подчеркнуть, что субъект лишь тогда имеет какой-то смысл, когда он покидает все возможные центры, становится недоступным для акта идентификации субъекта как существующей в материальной действительности субъекта.

«Было свободно» - «Все стало свободным». Между этими тезисами помещаются другие тезисы с очевидным безличным значением. Нет ни знаков препинания, ни рифмы, не присутствия лирического героя. Ничто не мешает аллюзивному присутствию нирваны как буддийского идеала, перенесенного в принципиально не религиозный мир советского интеллигента, отстраняющегося от участия как формы существования.

Складывается поэтический гимн отсутствию / присутствию. Отсутствует субъект, но утверждается рождение тотальности явления-состояния, обозначенного в начале строфы («превосходно», «весело», «изумительно», «странно», «нежно», «ослепительно»). Возможно, «смерть субъекта» здесь - реакция на унижение и рационализацию человека в 20 в. Пусть человек не будет вовсе... Победить нелюбимый авангардистами и поставангардистами «совок» можно лишь окончательным устранением человека. И в этом трагизм концептуализма: раз соцчеловек так властен, пусть не будет человека вовсе.

Мы говорим о поэтике, и книга «Ничего не происходит» (часть «Пятикнижия») уже самим заглавием показывает избранный автором путь. Через лексемы отрицания уничтожается событие, а на его месте оказывается исчезнувшая или преодоленная событийность – экспериментальная пустота, свободно сочетающая ничто и любую, но лишь потенциальную мысль о

полноте. Поэтика в данном случае не собственно художественный мир, определяющий персональное бытие конкретного произведения, а логический принцип, явление метода, знак универсальности, направленный на сближение поэзия и бытия в негативном отстранении от содержательно-воплощенных единиц речи и жизни. Автор не столько сообщает о факте присутствия конкретной идеи, сколько посылает сигнал о типологиях. Они – типологии индийские, византийские, христианские – создают эффект «единой волны», особой солидарности с мировой традицией парадоксального участия в деятельности «Ничто». Чувство удовлетворения от философско-поэтического акта негации – в сопричастности великих формам апофазиса. Но – и это не менее важно – без намека на ритуализацию, на погружение в специфические миры каждой отдельной традиции. В этом случае апофатическое действие по-настоящему имеет смысл, а апофатические традиции, конечно, присутствуют – но в отрицании, а не в утверждении их религиозно-исторической обособленности. «Ничего нет / ничего не осталось / здесь пусто» - в этом тексте Монастырского не столько поэтически, сколько теоретически достигается предел пустоты. Каждый из всемирно значимых сюжетов негации здесь может быть помыслен и допущен, но главное заключается в том, что смысл имеет лишь одна негация как акт глобального, лаконично выраженного, чуждой красоты неучастия.

На одном полюсе предположений – хаотические действия, энтропия, распад самой материи слова. На другом полюсе – апокалипсис, последняя катастрофа, метафорически перенесенная из религиозного контекста в контекст риторический. Но и энтропия, и эта в большей степени теоретическая апокалиптика лишь языковые знаки процесса отрицания.

Слова Монастырского – «кажется, что всему конец» - сокращение философии негации до вывода, в данном случае имеющего даже модальные характеристики. Эсхатологический код тезиса – не использование потенциала духовного катастрофизма, а знак его присутствия, своеобразный аскетизм согласия с исчезновением. Другая формула Монастырского – «как будто

ничего не начиналось» - инициирует моментальное движение на другой фланг воображаемой истории. Таким образом, весь мир в его бесконечно разнообразных движениях охватывается категорическими признаниями итога и как бы исчерпывается, перестает иметь смысл в образах дифференциального присутствия.

«Призрачный мир» не выдерживает агрессии пустот. «Здесь вообще ничего нет» - хаос и чистота смыкаются, образуют концептуальное единство. Думается, есть смысл говорить о психологическом феномене поставангардистского решения всех потенциальных проблем через отрицание самой возможности их присутствия. И когда мы говорим о создании одного семантического ряда, в котором дискурс, например, Монастырского сближаются с дискурсами Хайдеггера, Дерриды или византийских богословов, необходимо обратиться к вопрошанию о наличии учения в границах апофазиса. И вот напрашивается значимый вывод: никакого учения у Монастырского просто не может быть. Чтобы встреча пустоты и чистоты все-таки состоялась, необходимо обнуление и сакральных смыслов, и возможной формы проповеди.

Неведение, непонимание является ключевой установкой авторского сознания в художественном мире поэта-обэриута А. И. Введенского. Я. Друскин описывает даже некие «стадии» этого непонимания. Монастырский также продлевает ситуацию непонимания («шапка Гугуцэ» – синдром тотального непонимания, при котором сознание оказывается охваченным тьмой, - зафиксировано в Словаре московской концептуальной школы), связывая ее со свободой: «ни одной мысли / приятное ощущение / свободен от всего / <...> здесь что-то не так / что-то не то / во всяком случае, не совсем то / может быть и по-другому / но что это другое / <...> неплохо было бы узнать / <...> я даже не понимаю, / что это такое» [Монастырский 2007: 72].

Праздник непонимания, который устраивают авангардисты, *понятен* как акция. Утрачена ясность времени и пространства (рухнули границы – классическая мечта советского интеллигента). Наступил «конец всему» [там

же: 73], поэтому «нет забот». Очень честно. Но христианский апокалипсис не есть «конец всему», там риториков кое-что ожидает, поэтому – невроз. А тут ничто ничего нигде все всегда везде. Следовательно, исчезает *юридическая картина мира*, предполагающая возможность суда.

«Нет никаких желаний никаких страданий» [там же: 76]. «Тупорылые причины» [там же: 77]. Буддизм близок. Из всех религий он здесь – модель. Авангардизм и мысль о «последней поэме», которая снимет с человека тяжелую обязанность писать стихи. Против ада – и социального, и метафизического. Никакой лексики, способной к конкретизации.

Со с. 84 появляется «я», кризисность возрастает. «Я» – потенциальный конец апофазиса. Это продемонстрировано. «Я» появилось, чтобы показать смысл исчезновения [там же: 102]. В исчезновении – смысл существования. «Я» нужно осознать, чтобы с ним расстаться. «Здесь я могу делать все что угодно» [там же: 107].

«Потому что ничего не происходило никогда» [там же: 118]. Непростая задача: сделать *бывшее небывшим* – убрать *невроз истории*. Поэтический мир (в широком значении) и есть снятие невроза. «Поэтический мир» Монастырского – снятие невроза поэзии, последнего пристанища истории. Здесь не поэтика сомнений, а поэтика тоталитарного *утверждения отрицания*. «Поэтический мир А. Монастырского организует собой версию философской лирики неклассической формы» [Татарина : 76].

Пустота концептуалистов – торжество хаоса, результат разрастания вируса абсурда Обэриутов, разрастания противоречия между человеком и миром до размеров Вселенной. Знаки выступают против означаемых. Вследствие этого должен произойти метафизический сдвиг в сознании человека. Цивилизация перерастает границы здравого смысла и предстает как абсурд. Отсюда выбирается поэтика абсурда как изображение цивилизации. Борьба за право мыслить абсурдно (против цивилизации) перерастает в борьбу за право мыслить вообще (оппозиция логике цивилизации, доведенной до абсурда). И в итоге Абсурд становится стилем.

В книге «Так же, как везде» снова моделируется возвращение обратно – взрыв первых строк первой главы Евангелия От Иоанна. Поэт постулирует отсутствие Логоса примерно в следующей формуле: Ничто ничего не творило, ничто ни в чем не воплощалось. Апофатическим предстает даже хронотоп. Где он? Нигде? Или в сознании поэта, пишущего эти строки?

20 век: открытие безрелигиозной пустоты, имеющей этический смысл. Парадокс: апофазис требует ритуальности; ритуальность творит форму для могилы апофазиса.

Переход концепции в практику. Сначала прием утверждает концепцию, потом ритуал порождает практику. Думается, что этот ритуал не нуждается в исполняющем субъекте, сам факт его создания/написания есть форма его бытования. Чем больше читаешь, тем меньшее значение имеют слова. Значит, в практике открывается свободное осмысление. Поэтому: лучшая реакция на Монастырского – философская мысль. Апофазис как удовольствие длящегося *ничто*. Длящееся *ничто* так приятно автору, что допустимы любые слова.

В четвертой книге «Пятикнижия» Монастырского - «Все, вместе взятое» мы наблюдаем, как древний синкретизм выступает против трагедии (депрессии фабулы). Бог, который *бытийствует в несуществовании*, препятствует оформлению «Я», рождающему тревогу и, как следствие, смертный мир. Бог был бы здесь «великой депрессией», потому что онтологизировал мир. Текст постепенно переходит в факультативность. Мысль читателя образует самостоятельный поток. Игры с небытием здесь обязательны 186. Апофатический ритуал в своем разворачивании не оставляет места для суеты. Возможно, такая поэзия есть форма преодоления страха смерти 187. Сюжет бытия/небытия есть поток поэтической речи, избегающей фабульности. Здесь этически ориентированный Логос поместиться не может. 220. Поэтика обслуживания ключевого слова: художественное омовение лексем, приобретающей прозрачность.

Последняя, пятая книга - «По-другому» - утверждает с первых же строк: «в тебе нет ничего» (266); «не придумывай!». Истинная личность не

метафизически трансцендентна, а имманентна отрицающему поэтическому слову. *Монстр отсутствия* способен появиться здесь. Не есть ли все это молитва этому монстру? Поэтическое слово – весть об отсутствии.

Здесь не поэтика сомнений, а поэтика тоталитарного *утверждения отрицания*. Отсутствующая сущность лишает слова веса. Такая апофатика ставит под сомнение христианскую апофатику, помогая активизироваться системным людям. 247 «В тебе нет ничего за что бы я мог благодарить тебя». Благодарность за полноту равнодушия. ...Дорогой Субъект, спасибо, что тебя нету... Это поощряет разговор об онтологии стиха, но не о его поэтике. Поэтический мир – познание онтологии. Онтологии нет без поэзии. Но настоящему нет ни онтологии, ни поэзии. Главный проект концептуализма – принципиальное отсутствие всего. 268 Отрицание меняет стратегию – преодолевается само существование оппозиций. Появляются дикие сопоставления: милосердие – гнилье, близость – сладость, крылатое – поджаренное на сале. Танец отрицания – 274. Увеличивается скорость произнесения, как бы образуя воронку отрицания, поглощающего мир. «В тебе нет ничего найденного мной». Следовательно, все произнесенные в поэме слова не должны восприниматься как истина.

Таким образом, в текстах А. Монастырского наблюдается достаточно объемный и полноценный апофазис – в классических традициях: он косвенно близок и Дионисию Ареопагиту, и М. Хайдеггеру. Оформляется внешняя серьезность речи, имплицитный автор которой предстает *священником* отсутствующей религии.

3.1.2. «Смерть автора» в поэзии

Л. Рубинштейна

Словарь московской концептуальной школы (о терминах которой мы говорили выше, при рассмотрении поэтики Монастырского) – пример реализованного тезиса о «смерти автора». Собрание текстов Л. Рубинштейна – в этом контексте. Постмодернизм может быть упомянут, но если

постмодернисты не игнорируют протяженность повествования, отдают дань сюжетике, то концептуализм – тяга к максимальному лаконизму, к деэстетизации художественного дискурса, который сразу же задает вопрос о степени своей художественности.

Приоритет «ускользания», «незалипания» и других аналогичных действий оказывается основой «картотеки». Обратим внимание на некоторые апофатические конструкции Рубинштейна.

«Только начнешь понимать, что к чему, как пора уходить» (карточка № 10 из «Все дальше и дальше»). Типичный для концептуализма пример расширяющего использования обыденной речи, когда трюизм, формульно захватывающий философский опыт, существует словно в двух мирах – в пространстве житейских повторов, бесконечных вздохов о скоротечности жизни и в пространстве минималистской, но все же очевидной философии, отрывающей человека от того самого быта, в границах которого фраза рождена. «Смерть субъекта» здесь тоже явлена в двух вариантах: субъект растворяется в безличной мудрости, равняющей всех мастеров дискурса в общеупотребительной мысли о всегда близком уходе и субъект скорбит о своей неполноценности, личной обреченности на небытие. Минорный смысл фразы не обходится без скрытой иронии банального суждения. Однако в этом есть смысл увидеть тот минималистский, парадоксальный трагизм концептуалистов, которые хотят всемерно способствовать негации мира, который и без них обречен на смерть.

«№ 1. И ангелы бывают разные. № 2. Ну и скамейка! № 5. Да или нет? № 6. Георгий Назарыч. № 12. Перстами легкими как сон... № 33. Неудачное сватовство или любовь к кукурузным палочкам. № 34. Сто восемьдесят на девяносто. № 35. Мама! Он пришел! («Шестикрылый Серафим»)). Первый номер – явление фрагмента условного «народного богословия», который может появиться и на уличной скамейке, и в тиши интеллигентского кабинета. Второй номер – возглас удивленного субъекта, который – по концептуалистским законам – не проявился до конца, застрял в эмоции

удивления. Пятый номер – вопрос, который может прозвучать и завязывающемся любовном диалоге, и в беседе с самим собой, и в экзистенциалистском дискурсе, посвященном судьбам бытия. Номер шесть – сниженное явление имени-отчества, случайность и мнимая индивидуализация субъекта, обманчивая персонификация. Номер двенадцать – поэтическая строка, репрезентация классического слова, которое может быть использована в сопровождении любого чувства, даже предельно иронического настроения. При этом само произнесение авторского стиха в безличной атмосфере моделирует путь самой классической из возможных риторик – стать внеавторской нормой речи. Номер тридцать три – может быть воспринято как инверсионное название какого-нибудь водевиля; фарсовость – подтекст концептуалистского высказывания. Номер 34 – антропоцентрически ориентированное использование мира цифр, с акцентом на исчезновении имени в предельном лаконизме математической адаптации всех возможных сущностей. Тридцать пятый номер – достижение поэтическим инфантилизмом своей кульминации; детское признание незащитности (впрочем, и допустимой радости) при встрече с тем, кто (или что) может появиться, вызывая мысль о неспособности к ориентации в мире со столь разными и одинаковыми в многозначности речевыми потоками. Если при этом появится чувство равнозначности всех дискурсов – эта реакция не будет неверной.

«№ 32. Можно никуда не смотреть, но все видеть; № 33. Можно все видеть, но ничего не понимать... » («Каталог комедийных новшеств»). Концептуалистская свобода реализуется не в категориях этики и нравственного выбора. Рубинштейн демонстрирует взаимодействие лексемы «можно» и отрицательных частиц. Знаменитое «незалипание» московской школы получает при этом новую силу. Даосские (восходящие к Лао-цзы) истоки подобного опыта можно описывать с использованием многочисленных китайских цитат. Но этот пафос лишь подразумевается, но не используется Рубинштейном. В психологических допущениях, которые придают данному дискурсу черты художественности, реализуется желание не быть связанным

ни действием, ни его итогом. Более того, оценочный смысл тезиса № 33 остается специально туманным. «Ничего не понимать» - это пример глупости, но эта та форма глупости, которая освобождает от рационального знания и приобщает к истине. Правда, к истине – через отрицание того, что истиной не является. То, что это «комедийные новшества», устанавливает необходимую зону фамиллярности – принцип сохраняющейся свободы субъекта от императивных выводов.

«Жизнь как чтение, как существование в невозможном пространстве литературного языка» («Вопросы литературы»). В этом важном признании Рубинштейна, как нам представляется, честно показан предел апофатических мыслей и чувств. С одной стороны, мир литературы беспределен в предлагаемых эмоциях и сюжетах. Именно здесь – в тексте – и проявляет себя настоящий, не связанный условиями никакой школы концептуализм, сжатие сущности до линейных движений языковых знаков. С другой стороны, это именно мир литературы – не предполагаемого чистого бытия или оригинальной негации в новаторской эмоции, а именно текстово зафиксированный мир. Возможно, именно в этом главное отличие московского концептуализма от великих древних традиций. Они воспринимали написанное как посредника между субъектом и пустотой, как зону дидактического назначения. У Рубинштейна эта зона пуста, зато предельно активизирован литературоцентризм как косвенное разоблачение апофатических тенденций концептуалистов. То, что так напряженно стремится к цитатности, к пребыванию в книге, не может обеспечить подлинной свободы.

Путь рубинштейновского проекта – в констатации хаотичности реальности, которая может быть воспринята как ответ на рационализацию бытия в состоявшихся сюжетах литературы. Рубинштейн предлагает то, что можно назвать «постлитературой» - реакцией уставшего, безэмоционального субъекта, воспринимающего апофатический метод как способ защиты.

Причем, защиты не только от тоталитарных социумов, но и от напряженных движений литературы.

3. 3. Художественное преодоление симулякра

в поэзии Г. Сапгира

В творчестве Генриха Сапгира развернуто и масштабно раскрывается тема *поиска подлинности* и утверждения её различными художественными способами. Необходимо преодолеть разросшуюся подделку. И автор выбирает стратегию продуктивного разрушения, или *кенозиса* – саморазрушение языка и самоустранение автора с целью возвращения к первобытной чистоте мира, в котором подлинность еще не была вытеснена размноженной копией: «Верни нам наивных ангелов / верни примитивных демонов / верни нам Себя чтоб узрели - / и в Библии и в саду» [Сапгир 2008: 191]. «...Верните! Юность и нищету / Душу! Но не эту – правильную... А еще ту» [Сапгир 2008: 130].

Начало движения, как правило, - всевозможные разрушения, редукция композиции и сюжета в самом «Прологе», так и не развившемся в то, что следует после него. «Пролог» в одноименном стихотворении [Сапгир 2008: 19-22] является и названием, и героем. Заявляет о своей коммуникативной установке в первых же строках: «Не говорить я вышел, а молчать / И даже не мычать – молчать и точка / Молчать – о чем? О многом мы молчим / Но можно т а к молчать, а можно – э д а к // Давайте вместе помолчим сегодня / О том, что хорошо нам помолчать / И что молчанье – добрый плод общенья» [Сапгир 2008: 19].

Далее следует своего рода гимн молчанию, читателю / зрителю / слушателю сообщается, что Пролог «возник из немоты», а немота, *отсутствующая структура*, ценнее видимости присутствия. Сам Пушкин «эти паузы любил», и исправленное императором «народ ликует» на «народ безмолвствует» представляется Прологу более точным выражением задуманного.

Тема *мнимости видимого* нагнетается от строфы к строфе различными средствами: это и уровень лексики («*бытописатель нашей мнимой жизни*», «*поверенный вселенской пустоты*», «*молчат мои никто*»), и, собственно, сама нарративная стратегия, ведущим принципом которой является редуцирование, обнуление повествовательных векторов: «...нервничает Автор / и тут меня поставил объявить / что он надеется... что вы ему, конечно... / Как в общем-то похоже все на сделку!.. / Он очень постарается... а вы – / само собой... поскольку вы... и он... / ПРОЛОГ, совершенно смешавшись, умолкает» [Сапгир 2008: 22].

Разладу в мире соответствует и сознательно конструируемый распад формы, стилевая какофония. В текстах Сапгира много нарушений, отступлений от «гладкописи «правильного» письма» [Орлицкий 2008: 155]. Интересно при этом, что «поэт в своих текстах движется по «шкале редукции» до конца, до нулевой отметки, изображая пустоту (молчание, обрыв) значимым элементом конструкции» [Михайловская 2003: 117].

Иноформами такой пустоты выступают всевозможные фигуры отсутствия, умолчания: пробелы, паузы, отсутствующие знаки препинания, скобки, обрывы строк, разломы, строчные вместо прописных букв в начале предложений. В пьесе «Глушилка», в соответствии с названием поступательно происходит редуцирование наррации, выстроенное по модели убавления звука в радиоприемнике. Вот пример из текста: «В заключение полчаса музыки. Мы передаем произведения Моцарта и Бе..... Эта гениальная музыка в свою очередь вдохновляла Шиллера и Ге..... Исполняет лауреат конкурса имени.....в сопровождении..... Человек долго стоит перед нами, раскрыв рот. Но всю прекрасную музыку заглушает громовое молчание» [Сапгир 2000: 27].

«В зоне нулевого измерения возможно воскрешение заново и обретение утраченного единства с вечностью»[Орлицкий 2008: 63]. Пустота фигурирует как постоянно присутствующая структура в цикле Сапгира «Монологи»: «Ты выставил вперед ладони, оглаживаешь пустоту, как будто здесь стена или

стекло» [Сапгир 2000: 23]. Реальность подменили. Подменили литературными клише, стереотипами, сюжетными схемами, дагерротипами. Доминантная тема циклов «Монологи», «Рисующий ангелов», «Тактильные инструменты» - Пустота, лишенный сущностного статуса мир. Остается только копия, только видимость присутствия вещи, которой нет: «Вон сколько лиц! <...> А между тем к любому подойти / просунь – смелее! – руку между глаз / Насквозь пройдет – не колыхнется даже / Изображенье. Видимость одна» [Сапгир 2000: 45]. Мир подобий, бутафорий, подделок («все на свете из пластмассы / и вокруг пластмассовая жизнь»): «Нет, сахарин сам знает, что – не сахар / А маргарину ясно: он – не масло / и если даже он совсем как масло / то все равно он – только маргарин / Про колбасу мы и не говорим: нет естества, нет даже существа...» [Сапгир 2000: 50]. От мира осталась последняя буква – Омега – она и выступает здесь субъектом речи: «Один остался – сам и говорю / (Кричит.)» [Сапгир 2000: 46]. «Кругом слова – <...> и башни вавилонские из слов...» [Сапгир 2000: 47].

Симулякрные образования почти всевластны, философия неподлинного мира умещается в философию Упаковщика: *«все вокруг упаковано: в кожуру, в чешую, в перышки»*; *«Люди, я несу вам великую истину: НЕТ УПАКОВКИ, КРОМЕ УПАКОВКИ, И УПАКОВЩИК – ПРОРОК ЕЕ»* [Сапгир 2000: 85]. Симулякр – пустой, лишенный содержания знак, видимость присутствия. Небесная Упаковка становится провозвестником и основателем простого доброго рая, который здесь, в земной плоскости, и все в нем есть: *«Все, в чем вы нуждаетесь, у вас уже есть, - Упаковка»* [Сапгир 2000: 85]. В мире симулякр *«форма есть любое содержание»* (там же). Субъект в таком мире – *«мертвый на совесть»*: *«все есть / и все не живет»* [Сапгир 2000: 118]. А Никто и Ничто – главные организаторы пространства и времени. *«Никто меня не признавал / но признавал Никто / никто с мной не выпивал / но выпивал Никто»* [Сапгир 2000: 176]. *«Мнимые – среди нас»* [Сапгир 2000: 194]: *«Бородач в берете - / с кем я говорил? - / скамейка пуста»* (стихотворение «Никто»); *«...случайно прикоснулся к закрутившемуся рукаву шубы. Но*

вместо енота моя ладонь ощутила плотную фотографическую бумагу» («Картины и фотографии», [Сапгир 2000: 257]). Снова подделка, кукла, неправда. «...дальше под соснами – нарисованные, как и сосны, впрочем, декорации», они «шевелились, жестикулировали – все были вроде настоящие». «Просто видимость, что лазуритовые брошки, зеленый стеклярус, а проведешь рукой – просто связки сушеных грибов» [Сапгир 2000: 260]. В пространстве тотальных подмен и подделок плоские картины и эскизы предстают «более значительными и настоящими, чем все кругом» [Сапгир 2000: 257].

Мир не выдерживает проверки на истинность, и единственной эпистемологической стратегией субъекта становится онтологический скепсис, сомнение в сущностном статусе объектов познания. *«Ткни-ка в пространство – нет ничего / возможность всего проступает» (Странная граница, [Сапгир 2000: 285]).*

Реальность признается неверной, и в то же время слышится тоска по истокам, началам: *«Верни нам наивных ангелов / верни примитивных демонов / верни нам Себя чтоб узрели - / и в Библии и в саду» (Оглядываясь, с. 191).* Мотив «возвращения» очень силен в поэзии авангардистов, к которым, безусловно, принадлежал Г. Сапгир. Возвращение к первобытной чистоте мира, в котором подлинность еще не была вытеснена размноженной копией: *«...Верните! Юность и нищету / Душу! Но не эту – правильную... А еще ту» (Дружба, [2; 130]).*

Возвращение к подлинному происходит через разные виды негации (сюжетные и языковые разрушения) и сознательно конструируемую пустоту. Но это не просто Пустота, «рождающая бытием / награждающая бытие» [2; 203]. Разрушения Г. Сапгира отчетливо очерчивают истинные предметы, противопоставляемые декорациям, бутафории и любым симулякрным образованиям.

Даются конкретные решения проблемы неподлинности многого в мире через предметное, овеществленное соположение в пределах одного текста

симулякра и антисимулякра (формула компоновки образов: симулякр VS антисимулякр). Видимый и слышимый мир разрушаются автором как выхолощенный. Но тут же происходит и созидание, высветление подлинного.

«Для того чтобы началось нечто истинно новое, нужно полностью уничтожить остатки всего старого цикла. Иначе говоря, если мы желаем абсолютного начала, то конец мира должен быть самым радикальным» [3; 54]. Цель возвращения к истоку, основная этого построения в том, что значимым может быть только первое явление какой-либо вещи, все последующие же проявления неистинны. Разрушения необходимы для того, чтобы достичь абсолютного начала, вернуться в докультурное состояние и на разрушенном основании начать процесс возрождения мира.

Сапгир «отыскивает в истрепанном языковом сознании современности те уголки, которые еще теплят живое существование» [1; 188]. Поэтический язык побеждает собственную погруженность в шаблоны сочетаемости через выстраиваемую сознательно бедность словаря и синтаксиса, «аскетичность мыслеформ», выразительные средства сводятся к синтаксическим фигурам, обозначающим элементарные образования, как *вдох* и *выдох*: «*Конец света // (вдох) / Свет / (выдох) / Конец света*» [2;325]. Или: «*Ты // вдохни себя // выдохни себя (4 раза) <...> вдохни себя – как ты вырос / выдохни себя – ты бесконечен*» (328). «*Преображение / (такой глубокий и тебя расширяющий вдох – / вдохни в себя весь мир) / (осторожно / выдохни лишнее) / (вдохни / новую атмосферу) / (выдохни / мир обновленный) / (и теперь вдохни его / простирая руки / окрыленный)*» [2; 331].

Ритмичное движение между полюсами крайней оппозиции становится спасительным выходом: «*вдох – вход / выдох – выход*» [2; 343].

Мир настоящий создается на выдохе («*выдохнул...- весь мир если кратко*»), поэт участвует в его образовании через избавление от ненужных пустых «литер»:

(вдохнул) – образование

(выдохнул) – образование

(вдохнул) – азование

(выдохнул) – зование

(вдохнул) – ование и т.д. Последняя пара:

(выдохнул) – е

(вдохнул) – !

(выдохнул) (Поглощение, [2; 349])

Вдохи и выдохи далеки от симулякров, они - скорее кванты человека, минимальны, естественны, неподдельны. Им можно доверить создание настоящего мира. От выдыхов «взлетают колонны», стены храма становятся толще; выдохи «вылепят купол», позже - алтарь. Для того, чтобы быть настоящим, не нужно много языковых средств, терминологических изощрений. Достаточно минимального «Весеннего букваря» (одноименное стихотворение), обладающего потенцией мифологического переименования-пересоздания мира. Герой этого межжанрового текста учится произносить звуки с нуля: «А. А. У. АУ. Забавно!» [2; 86]. Слова, в их не стертой ценнейшей отдельности, рождаются, «раздвигаются», «разлепляются» прямо здесь, из ниоткуда. Они обступают героя как «отдельные предметы», «самостоятельные вещи», каждую из которых он может горячими брать в руки и «свободно называть». Читатель видит ни больше ни меньше демиурга, помещающего всю искусственную сложность имеющихся названий в 4 букварных конструкции: МАША МАЛА, У ШУРЫ ШАРЫ, НЕ БЕЙ ШУРА МАШУ, МАМА МОЕТ РАМУ. Этих простых предложений оказывается достаточно для того, чтобы вернуть *весну* и «младенца-небо». Несколько звуков и букв оказываются способными описать «облупившуюся штукатурку», окна и горячий чай; ими можно называть магазины и разнимать дерущихся собак. «Теперь все будет иначе, - обещает читателю новый Адам, - *все будет хорошо. Все своим именем назову...*» [2; 88]. «Буква, по мысли В. Каменских, есть идеально-конкретный символ зачатия мира».

Пустым упаковкам противопоставлена простая синтаксическая конструкция. *«МАМА МОЕТ РАМУ! МОЕТ добрая душа, МОЕТ РАМУ – и все! Все ты можешь назвать, все изъяснить»*.

Буква предстает первоэлементом мира, в котором сохранена еще настоящесть. Буква, звук обретают свою самостоятельную плоть-ность, овеществляются, участвуя в творении. Минимальным набором звукоинструментов пересоздается растиражированный на пустые копии мир: *«каждое утро / так! воздвигаю / светлым желанием / строю дыханием / незримый собор»* (Храм, [2; 372]).

Таким образом, у Г. Сапгира преодоление «ненастоящесть» происходит через возвращение к первоэлементам, к азбуке, к звуку-выдоху.

3. 3. Апокалиптические мотивы в поэзии

Анны Герасимовой как реализация апофатического метода в современной рок-поэзии

Анна Герасимова, родившаяся в 1961 году, являет уникальный в современной словесности пример совмещения двух редко сочетаемых видов деятельности. Она – серьезный ученый-филолог, написавший и защитивший в конце 80-х годов кандидатскую диссертацию о поэтике комического в творчестве поэтов ОБЭРИУ. Она же – принципиально далекий от рациональной учености поэт и автор песен, пребывающий на грани между бардовской песней и рок-музыкой, регулярно гастролирующий с концертами под сценическим псевдонимом «Умка». Можно сказать, что Анна Герасимова одновременно поэт-авангардист и крупный специалист в деле изучения русского авангарда. Стоит также заметить, что давно расставшись с мыслью о системной научной карьере и вузовском преподавании литературы, она время от времени возвращается от жизненной практики, сближающей с хиппи, и напоминает о своей ипостаси исследователя. Например, подготовкой и изданием собрания текстов Александра Введенского, которое в настоящее

время признается образцовой репрезентацией творчества замечательного русского поэта – с удивительными произведениями и трагической судьбой.

Анна Герасимова (Умка) активно представлена в сетевом пространстве, не дистанцирована от аудитории, всегда охотно идет на контакт и специально разъясняет, что ее собственное творчество состоит из песен, которые не стоит читать, и из стихов, которые не исполняются под гитару. В данном разделе диссертации мы останавливаемся на текстах, которые Герасимова считает стихами, предназначенными только для чтения.

Мир у Герасимовой «на краю обрыва», «на краю потопа». В стихотворении 1987 года «Не подавая виду...» апофатические традиции Введенского и Хармса подвергаются концептуализации в согласии с языковыми традициями эпохи Перестройки, когда резкая лексическая ненормативность все еще согласована с социальным сюжетом в духе характерного для времени распада Советского Союза критицизма.

Отметим в указанном стихотворении основные – так называемые апокалиптические – мотивы. 1) Смертельные болезни («Спид» и рак) присутствуют в тексте как знаки человеческого несовершенства, вместе с разнообразными падениями «неформалов» знаменующие общее приближение к концу. 2) Одна из главных тем – «привыкание» к смертельной динамике, к энтропии, согласие с тем, что уже состоявшееся движение вниз, к «ядерному сезону» нельзя остановить, и главное, что нет воли для создания самого прецедента остановки. 3) Грубая, вульгарно-разговорная лексика, воссоздающая атмосферу ленинградской подворотни, свидетельствует о том, что субъектом апокалиптического дискурса является падающий человек с сохраняющимся нравственным чувством. Он одновременно пророчествует об апокалипсисе и является его участником, включенным в эсхатологические процессы лицом. 4) Последнее четверостишие инициирует образ поколения, объединяет «неформалов» с обывателями в поэтической концепции тех, кто «оставил Отца», следовательно, у Бога есть полное право сурового ответа тем, кто «повернулся спиной». 5) Можно сделать вывод, что традиции негации,

характерные для авангардистской эсхатологии, здесь менее сильны, чем знаки эпохи, нацеленной на социальный критицизм. «Мы на краю обрыва» - не столько обобщающий образ в границах апофатического метода, сколько достаточно пафосный текст отрицания коллективного движения в исторический ад. Здесь Герасимова в одном и том же творческом акте – и поэт, близкий панк-культуре, и социально активная личность.

Конечно, можно говорить об эсхатологическом векторе в поэзии Анны Герасимовой. Она идет за Введенским и Хармсом, за ОБЭРИУтским гротеском и сарказмом. Это неудивительно, потому что эсхатология, способная объединить религиозный и поэтический дискурсы, эффективный прием отстранения от житейских, бытовых контекстов. Эсхатология, выведенная за пределы конфессионального контекста, может превратиться в устойчивый образ понятного страха и адаптированного кошмара, когда апокалиптика (знак мистического и сверхъестественного) как бы с другой стороны согласуется с новыми житейскими правилами, становится одним из кодов позднесоветского поэтического творчества.

У Анны Герасимовой есть стихотворение под названием «Эсхатология». Эсхатология – «за углом», «в каждый дом», она – «наука умирать». Смыслы в этом стихотворении с богословским названием обнаруживаем следующие. 1) Эсхатология – и красивое слово, приятное для произнесения, и важный жест масштабной негации. Теологический термин оказывается своеобразным методом обнуления реальности, потенциального превращения любого социально-бытового фантома в ничто. 2) В стихотворении ощутима атмосфера тревоги и возможной смерти; таким образом, эсхатология – это тот практически ежедневный стиль, который отмечает практику конкретной жизни авангардиста, пытающегося в своем движении к слишком близкому концу найти высокие смыслы, активизированные в слове «эсхатология». 3) Как известно, классическая эсхатология – религиозная наука о последних днях истории, о завершающей битве добра и зла, о воскрешении мертвых и Страшном суде. У Герасимовой есть лишь намек на подобное развитие

событий. Прежде всего, эсхатология – поэтическая фигура почти трагической независимости. 4) Важно и другое: рефреном в стихотворении звучит тезис «ничего не происходит». В этом контексте эсхатология еще и средство от скуки, способ насытить обыденную речь высокими смыслами, эпохальной драмой, даже эпическим героизмом. 5) Смерть – повседневный подтекст человеческого существования, мы – «живая мишень», следовательно, эсхатология может быть признана синонимичной самой идее конца.

Стихотворение «Небесная дверь» состоит из одного четверостишия:

«Если откроют небесную дверь
Кончится слово "теперь"
Слышите ангелов призрачный смех
Неба хватает на всех».

На первый взгляд, обыкновенная, ничем не примечательная миниатюра. Во-вторых, здесь может быть найден и религиозный смысл. Лирический герой сообщает о каркасе духовной ситуации, в которой – вполне согласно с поэтикой Александра Введенского – игра со временем приводит к негации стандартных хронотопов ради актуализации образа освобождающей вечности. В-третьих (и это особенно важно для поэзии Герасимовой), видна хроническая усталость от обыденно энтропийного бытия, и эсхатологические игры есть еще и способ хиппи-релаксации. Мир может быть объявлен несуществующим, что все нерешенные проблемы подверглись обнулению.

Анна Герасимова – на одной волне с русским авангардом. Однако в ее творчестве апофатическая модель приобретает черты рациональной формы. Мы имеем ввиду следующее. Интересы сценического исполнения и включение в социальные процессы несколько снижают эстетический пафос в творчестве Умки (Герасимовой). Лингвистические эксперименты, столь важные для русского авангарда его классической эпохи, в поэзии Анны Герасимовой выражены значительно умереннее.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Завершая исследование, представим в рациональной форме его основные итоги.

1. Закономерно ограниченное время творческой активности обэриутов и поставангардистов мы оценивали с точки зрения «большого времени», которое позволяет изучить отдельное художественное явление в контексте сложных традиций – не только поэзии, но философской и религиозной мысли. Речь не идет о доказанных влияниях, о заимствованиях или близких религиозно-философских движениях. В данном случае важен единый тип мышления, располагающий субъекта к константному взаимодействию с миром через замену риторической агрессии и захвата по отношению к объекту на признание значительного объема непознанного и непознаваемого, ощущаемого и переживаемого, но не находящего выражение в четкой, рационально организованной структуре. Религиозно-философское и неизбежно художественное сознание Индии, Китая, буддизма, христианства, постмодернизма не просто представляется в данной работе, но и выстраивает ракурс восприятия русских поэтических миров XX века. Мы не утверждаем, что необходим знак равенства между текстами Введенского или Хармса и текстами древних традиций. Смысл в ином действии – в типологическом воссоздании общих принципов, которые заставляют творческого субъекта использовать путь негации, ставя апофатические принципы выше принципов катафатических.

2. Для представленной нами апофатической модели важны следующие установки, активно использованные в творчестве избранных поэтов: амбивалентный характер поэтического события, часто не дающего ответ на вопрос о рациональных смыслах происходящего; эффект духовной ситуации, мистической встречи, чудесного события, парадоксального вывода, практически всегда помещенных в атмосферу двойственности, в границы дискурса, объединяющего духовное и светское, философское и бытовое; при этом сюжеты, тяготеющие к бытовым сферам, явления обыденной, заведомо

сниженной речи занимают значительное место, как бы доводя нисхождение в быт до точки отрицания вроде бы заинтересованно изображаемой повседневности; корректирующая ирония (она сближает обэриутов и поставангардистов с поэтикой постмодернизма) настолько доминирует в поэтическом дискурсе, что внешний и имплицитный смех провоцирует появление карнавального хронотопа, ставящего под сомнение диктат любой идеологической схемы и мировоззренческой определенности; провокация – и фигура стиля, и способ установления контакта между поэтическим миром и читателем: реципиенту трудно оставить сомнения, окончательно выбрав между философской и игровой стратегиями потенциального прочтения художественного текста.

3. Творчество Александра Введенского рассмотрено нами как полюс «высокого апофазиса». Гротескный характер поэтического события на этом полюсе никогда не оказывается явлением низменно-карнавальной стихии, выстраивающей концепцию сугубо телесного, буквально растворенного в низменных контекстах человека. Мир Введенского трагичен. Это не греческий и не ренессансный трагизм, это не трагизм в его эпическом варианте, знакомом поэту по социалистической эстетике. Задача Введенского – предложить духовно-поэтическое пространство, где по законам апофатически выстроенного художественного дискурса многочисленные исчезновения, гибели, казусы деформации времени ставят вопросы об отношениях человека с миром, о мрачных авантюрных рефлексах души, чей образ типологически близок экзистенциалистским тенденциям времени жизни и творчества Введенского.

4. Творчество Даниила Хармса изучено в диссертации как полюс «низкого апофазиса». И здесь перед читателем раскрывается гротескный характер поэтического события. Однако его внешняя и внутренняя формы обладают более развитой, можно сказать, наступательной телесностью, создают эффект грубого, площадного, фарсового смеха, который не исчерпывается в эмоциональной реакции и как бы задает вопрос и о

смеющемся субъекте, и о том объекте, что подлежит осмеянию. Хармс стремится к эпистемологической двойственности, к рождению нового мифа через деконструкции. Мифологических (и социально-мифологических) констант, но у него в значительно большей степени, чем у Введенского, на первом плане оказывается абсурд как философия жизни и поэтика текста. С одной стороны, он допускает присутствие трагических мотивов. С другой стороны, не допускает появления философии трагедии.

5. Апофатический эсхатологизм, по-разному достигающий вершин в творчестве Введенского и Хармса, присутствует и в творчестве московских концептуалистов, и лианозовца Генриха Сапгира, и в творчестве Анны Герасимовой (Умки). Поэтика иного, значительно более спокойного времени, лишённого обостренной экзистенциальности, выстраивает иные формы апофатического метода. Особенно хорошо этот путь виден на примере книги Андрея Монастырского «Поэтический мир». Динамика сюжетного воссозданного абсурда, неизбежной войны личности с «низом» и «верхом» здесь уступает место каталогизации примеров негации, своеобразной апофатической энциклопедичности, выраженной в разнообразных лингвистических экспериментах. Лев Рубинштейн, Генрих Сапгир, Анна Герасимова воплощают разные поэтические теории и практики, но в каждом из этих авторов видна определенная необязательность, факультативность художественного дискурса, который находит выражение или в комфортной жизни советского интеллигента, или в предсказуемой карьере жизнелюбивого, свободного от трагизма панка.

6. Мы специально подчеркиваем относительный, необязательный характер типологического соотнесения византийской апофатики и русских поэтических традиций XX века в рассмотренных нами явлениях. Никогда не стоит забывать, что классический религиозный апофазис – это духовная серьезность, жизненный выбор и живое воплощение методологии (в византийско-русском опыте) спасения. Апофатический метод в поэзии есть редукция религиозно-философских программ в рамках художественных

сюжетов. Конечно, и здесь появляются вопросы о жизни, смерти, Боге и погибели, но сам поэтический дискурс лишь усиливает апофатическое звучание речи, лишая ее онтологического статуса.

7. В ходе исследования мы пришли к убеждению, что самым сильным из изученных нами выразителем апофатического метода в художественном дискурсе является творчество Обэриута Александра Введенского, для которого характерен отказ от миметической референциальности языка с целью словесно выразить сакральные непознаваемые эмпирическим путем явления: Бога, смерть и время. Языковые “изломы”, травестийное снижение высоких понятий, отказ от логоцентричности текста, нелинейность организации стиха продиктованы стремлением поэта двигаться к истинному видению вещей, очищенному от господства тоталитарных идеологий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абаев Н.В. Чань-буддизм и культурно-психологические традиции в средневековом Китае. — Новосибирск, 1989.
2. Аверинцев С.С. Символ. // Философский энциклопедический словарь. — М., 1983.
3. Адо П. Апофатизм или Негативная теология. / Адо П. Духовные упражнения и античная философия. — М., СПб., 2005.
4. Александров А. Ученик Мельхиседека: о жизни и творчестве Александра Введенского. // Звезда. — №10. — 1989.
5. Апресян Ю.Д. Языковые аномалии: типы и функции // Res Philologica. — М.-Л., 1990.
6. Апресян А.Р. Наивное искусство и концептуализм // Философия наивности / Сост. А.С. Мигунов. — М.: МГУ, 2001.
7. Апресян А.Р. Эстетика московского концептуализма: дисс. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Апресян А.Р. — М., 2003.
8. Аристов В. Не гортензия (к портретам Александра Введенского). // НЛЮ. — № 108. — 2011. С. 215.
9. Арутюнова Н.Д. Аномалии и язык // Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. — М., 1988.
10. Афонасин Е. В. Античный гностицизм. Фрагменты и свидетельства. — М., 2002.
11. Афоризмы старого Китая. — М., 1988.
12. Ахметзянова Л.М. Антропонимы в художественных текстах Д. Хармса: структурно-семантический аспект: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.01 / Л.М. Ахметзянова. — Казань, 2009.
13. Бакеева Е.В. Понимание как воссоздание смысла бытия: апофатический путь: автореф. дис. ...док. филос. наук: 09.00.01. / Е.В. Бакеева. — Екатеринбург, 2005.

14. Балашов С. Поставангард или русское искусство 1920-1930 годов. // Артеология [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://arteology.ru/articles/20x20article/11/>
15. Барт Р. Мифологии. — М., 1996.
16. Барт. Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. — М., 1989.
17. Бернштейн Д. О молчании смысла // Поэт Александр Введенский. Сборник материалов конференции «Александр Введенский в контексте мирового авангарда». — Белград-М.: Гилея, 2006.
18. Бешукова Ф.Б. Медиадискурс постмодернистского литературного пространства: Монография / Науч. ред. Ю.В. Лучинский. — Майкоп: АГУ, 2008.
19. Бирюков С. Року укор. Поэтические начала. — М.: РГГУ, 2003.
20. Блинова М. П. Мортальный сюжет в нравственно-философском пространстве малой постмодернистской прозы (Русский и зарубежный опыт): дис. ...канд.филол.наук: 10.01.01, 10.01.03. — Краснодар, 2004.
21. Бобринская Е. Русский авангард: Истоки и метаморфозы. — М., 2003.
22. Богомолов Н. Дыр булл щыл в контексте эпохи (вступление в тему) // Александр Введенский и русский авангард: Материалы международной науч. конф. / Под ред. А. Кобринского. — СПб., ИПЦ СПГУТД, 2004.
23. Бодлер Ш. Плавание / Пер. М. И. Цветаевой. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vekperevoda.com\1887\tsvetaeva.htm>
24. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. Пер. с французского Зенкин С.Н. — М.: Добросвет, 2000.
25. Боровская А.А. Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века: дис. ...канд.филол.наук: 10.01.01. – Астрахань, 2009.
26. Булгаков С.Н. Свет невечерний. Созерцания и умозрения. Отдел первый. Божественное ничто [Электронный ресурс] / С.Н. Булгаков. – Режим доступа: <http://vehi.net/bulgakov/svet/001.html>
27. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. — М., 2001.

28. Буров С.Г., Ладенкова Л.С. Александр Введенский: равнение на смерть. –СПб.: Петрополис, 2017.
29. Валиева Ю.М. Поэтический язык А. Введенского. Поэтическая картина мира: дис... канд. филол. наук: 10.01.01. – СПб., 1998.
30. Валиева Ю.М. Игра в бессмыслицу: поэтический мир А. Введенского. — СПб.: Дмитрий Буланин, 2007.
31. Валиева Ю. Бедный детский человек (к аксиологии пространства А. Введенского) // Поэт Александр Введенский. Сборник материалов конференции «Александр Введенский в контексте мирового авангарда». Белград – М.: Гилея, 2006. С. 40-55.
32. Валиева Ю.М. Даниил Хармс: вопросы прагматики // Столетие Даниила Хармса. Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Даниила Хармса / Науч. ред. А. Кобринский. –СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2005. С. 18-26.
33. Валиева Ю.М. Пьеса Введенского «Куприянов и Наташа»: гностический аспект // Александр Введенский и русский авангард: Материалы междунар. науч. конф. / Под ред. А. Кобринского. – СПб., ИПЦ СПГУТД, 2004. С. 16-22.
34. Васильев А. Поэтический стиль Хлебникова. – СПб, 1991.
35. Васильев И. Е. Русский поэтический авангард XX века. – Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 2000.
36. Введенский А. И. Всё. / Сост. А. Герасимова. – М.:ОГИ, 2011.
37. Введенский А. Гость на коне / Илл. И. Улангина. – СПб.: Вита Нова, 2010.
38. Введенский А. И. Полное собрание произведений: В 2 тт. / Сост. М. Мейлах и В. Эрль. – М.: Гилея, 1993.
39. Введенский как событие // Новое литературное обозрение. – № 108. – 2011.
40. Великий Генрих. Сапгир и о Сапгире. / Сост. Т. Михайловская. – М.: РГГУ, 2003.

41. Вестстейн В. Г. Абсурд, смерть и Бог: Несколько заметок о пьесе А.И. Введенского «Ёлка у Ивановых» // Поэт Александр Введенский. Сборник материалов конференции «Александр Введенский в контексте мирового авангарда». – Белград – М.: Гилея, 2006.
42. Викторов Б. Александр Введенский, или «Плечо надо связывать с четыре». // Введенский А. Всё. / Сост. А. Герасимова. – М.:ОГИ, 2011.
43. Виноградов В.В. О теории поэтической речи. // Проблемы русской стилистики. – М., 1981.
44. Винокур Г.О. Маяковский — новатор языка. // О языке художественной литературы. – М.: Высшая школа, 1991.
45. Воронин В.С. «Законы» фантазии и абсурда в трагическом мироощущении русской литературы XX в.: дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Воронин В.В. – Волгоград, 2002.
46. Воскобоева Е.В. Творчество Н. Олейникова в контексте ОБЭРИУ: дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Е.В. Воскобоева. – СПб., 2010.
47. Гагаевы, братья. Апология порнографии и непристойности (о творчестве Даниила Хармса) // Литературная Россия. — № 25. — 2011.
48. Гарин И. И. Логоцентризм и экзистенция // Гарин И. И. Воскрешение духа. — М.: Терра, 1992.
49. Гаспаров Б.М. Несколько замечаний о понятии языковой правильности // Труды по знаковым системам. Т. V. — Тарту, 1971.
50. Гаспаров Б.М. Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. — М.: Новое литературное обозрение, 1996.
51. Гаспаров М.Л. Тезаурус формальный и тезаурус функциональный // Избранные труды. Т. 2: О стихах. — М.: Яз. русск. культуры, 1997.
52. Герасимова А.Г. Уравнение со многими неизвестными. Личный язык Введенского как система знаков // Московский вестник. — №7. — 1990. С. 192-206.
53. Герасимова А.Г. ОБЭРИУ (Проблема смешного) // Вопросы литературы. — №4. — 1988. С. 48-79.

54. Герасимова А.Г. Проблема смешного в творчестве обэриутов: дисс. ... канд. филол. наук.: 10.01.01 / Герасимова А.Г. — М., 1988.
55. Герасимова А.Г. Бедный всадник, или Пушкин без головы: Реконструкция одного сна // Введенский А. Всё. — М.: ОГИ, 2010. С. 663.
56. Герасимова А.Г. Стихи [Электронный ресурс] / А.Г. Герасимова. — Режим доступа: <http://www.umka.ru>
57. Гладких Н. В. Проза Даниила Хармса: Вопросы эстетики и поэтики [Электронный ресурс] / Н.В. Гладких. — Режим доступа: <http://gladkeeh.boom.ru/Kharms/Glava1.html>
58. Глоцер В. Марина Дурново. Мой муж Даниил Хармс. — М.: ИМА-пресс, 2005.
59. Глоцер В. ОБЭРИУ // Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987. С. 257-258.
60. Голышко Д.Ю. Современный русский поставангард: направления, модели, стратегии: дис. ...канд. искусствовед.: 17.00.09. / Д.Ю. Голышко. — СПб., 1999.
61. Григорий Нисский, св. Труды [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <https://predanie.ru/grigoriy-nisskiy-svyatitel/book/68911-grigoriy-nisskiy-tvoreniya>
62. Григорьев В.П. От редактора // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Тропы в индивидуальном стиле и поэтическом языке. — М.: Наука, 1994.
63. Григорьева Н.Я. Мистическая антропология авангарда – 2: ОБЭРИУ и французский (пара)сюрреализм [Электронный ресурс]. / Н.Я. Григорьева. — Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/v/misticheskaya-antropologiya-avangarda-2-oberiu-i-frantsuzskiy-para-surrealizm-predvaritelnye-zametki-k-teme-chast-2>
64. Григорьева Н. Соблазн безумия: заметки об антропологии Введенского. // НЛО. — № 108. — 2011. С. 217.

65. Гройс Б. Московский романтический концептуализм // Гройс Б. Искусство утопии. – М., 2003.
66. Гудков Д.Б. Язык и реальность (на материале текстов Введенского) //Язык. Сознание. Коммуникация. Сб.статей / Отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. Выпуск 8. – Москва: Диалог-МГУ, 1999, с. 99-109.
67. Дао дэ цзин //Дао: гармония мира. – М., Харьков, 2000.
68. Делёз Ж. Логика смысла. – М., 1995.
69. Державин Г.Р. Стихи. Оды. – М.: Азбука-Классика, 2006.
70. Деррида Ж. Оставь это имя (Постскрипtum) // Гурко Е. Деконструкция: тексты и интерпретация. Деррида Ж. Оставь это имя (Постскрипtum), Как избежать разговора: дегенерации. – Минск, 2001
71. Десятова А.В. Норма и аномалия в поэтическом идиолекте Александра Введенского: дис. ...канд. филол. наук: 10.02.01 / А.В. Десятова. – М., 2009.
72. Дионисий (Псевдо-Дионисий) Ареопагит. Мистическое богословие. Пер. Л. Лутковского [Электронный ресурс] / Дионисий (Псевдо-Дионисий) Ареопагит. – Режим доступа: <http://vehi.net/areopagit/mistich.html>
73. Дмитриева В.А. Категория ничто и ее методологическое значение: автореф. дис. ...канд. филос. наук: 09.00.01 / В.А. Дмитриева. – Саратов, 2013.
74. Дроздов К. В. Поэтическая философия чинарей: А. Введенский, Д. Хармс, Я. Друскин, Л. Липавский, Н. Олейников: дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Дроздов Кирилл Валерьевич. – М.: РГГУ, 2007.
75. Друскин Я.С. Коммуникативность в творчестве А. Введенского // Театр. – №1. – 1991.
76. Друскин Я. Лестница Иакова. Эссе, трактаты, письма. – СПб.: Академический проект, 2004.
77. Друскин Я.С. Материалы к поэтике Введенского // А. Введенский. Полное собрание произведений в 2-х томах. Т.2. – М.: Гилея 1993
78. Друскин Я. Стадии понимания / «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников:

«чиныари» в текстах, документах и исследованиях / Сост. В. Н. Сажин: В 2 т. – М.: Ладомир, 2000. Т. 1.

79. Друскин Я.С. Звезда бессмыслицы // РНБ. Отдел рукописей. Ф. 1232. №15.

80. Елгаева М.А. Традиции А. Введенского в творчестве Г. Сапгира // Александр Введенский и русский авангард. — М., 2004.

81. Есаулов И. Генеалогия авангарда // Вопросы литературы. — Вып. 3 — 1992. С. 176-191.

82. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. Ф.А. Перовской. — СПб.: Академический проект, 1995.

83. Жирмунский В.М. Задачи поэтики. // Поэтика. — СПб., 1919.

84. Заболоцкий Н.А. Манифест ОБЭРИУ [Электронный ресурс] / Н.А. Заболоцкий. — Режим доступа: <http://www.d-harms.ru/groups/manifest-oberiu.html>

85. Заболоцкий Н.А. Мои возражения А.И. Введенскому, авто-ритету бессмыслицы. Открытое письмо // А. Введенский. Полное собрание произведений в 2-х томах. Т.2. — М.: Гилея, 1993.

86. Заболоцкий Н. А. Стихотворения и поэмы / Сост., вступ. Ст. и прим. И. Волгина. — М.: Правда, 1985.

87. Захаров Е.В. Малая проза Даниила Хармса: авторские стратегии и параметры изображенного мира: дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Е.В. Захаров. — Екатеринбург, 2008.

88. Ивашкина О.В. Г. Сапгир и Л. Рубинштейн: кенозис языка. / Современная литература: поэтика и нравственная философия / под ред. А.В. Татаринова: сборник научных статей и творческих работ. — Краснодар: ZARLIT, 2010. С. 125-132.

89. Ивашкина О.В. Художественный апофазис в творческом методе ОБЭРИУтов. / Сборник статей по материалам XVI Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». МГУ, Москва: МАКС Пресс, 2010. ISBN: 978-5-317-03197-8. С. 624.

90. Иоффе Д. Fin de siècle трансгрессивности русского поставангарда: эстетика и практика трансфуризма. // НЛЮ. — №1. — 2018.
91. Исаев С.А. Вступительная статья // Антология французского сюрреализма. — М: ГИТИС, 1994
92. Исследования по истории русской мысли: Ежегодник за 1997 г. / Колеров М.А. — СПб.: Алетейя, 1997.
93. Ичин К. «Бескрылый эрос» поэзии Александра Введенского // Новое литературное обозрение. — № 108. — 2011.
94. Казарина Т.В. Поэтика “Столбцов” Николая Заболоцкого: вступление авангарда в период самокритики // Вестник СамГУ. — №3 (33). — 2004. С. 114-132
95. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. — New York: Междунар. лит. содружество, 1967.
96. Караулов Ю.Н. Общая и русская идеография. — М., 1976.
97. Кацис Л.Ф. Даниил Хармс и Александр Введенский в контексте Завета Св. Духа. // Литературное обозрение. — № 5. — 1994. С. 94-102.
98. Кацис Л.Ф. «Кругом возможно Бог» А. Введенского: Попытка разгерметизации, или Еще раз о «гибели Маяковского как литературном факте» // Кацис Л. Русская эсхатология и русская литература. — М., 2000. С. 512-540.
99. Кацис Л.Ф. Прологомены к теологии ОБЭРИУ (Даниил Хармс и Александр Введенский в контексте Завета Св. Духа) // Кацис Л. Русская эсхатология и русская литература. — М., 2000.
100. Кацис Л. Эротика 1910-х и эсхатология обэриутов // Кацис Л. Русская эсхатология и русская литература — М., 2000. С. 489-512.
101. Квашин А. Пара слов о... Хармсе [Электронный ресурс] / А. Квашин. — Режим доступа: <http://www.promegalit.ru/publics.php?id=4248&PHPSESSID>
102. Кобринский А. А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда: В 2 тт. — М., 2000.

103. Кобринский А. А. Даниил Хармс // Жизнь замечательных людей. — М.: Молодая гвардия, 2009.
104. Кобринский А.А., Мейлах М., Эрль В. Д. Хармс: к проблеме обэриутского текста // Вопросы литературы. — №6. — 1990. С. 250-259.
105. Кобринский А.А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда XX века: дис. на соискание уч. степени док. филол. наук. — СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 1999.
106. Кобринский А.А. Проза Даниила Хармса. дис. ... канд. филол. наук. — СПб., 1992.
107. Кобринский А. Система организации пространства в поэме Александра Введенского «Кругом возможно Бог» // Театр. - №11. – 1991. С.94-101.
108. Ковтунова И.И. Некоторые направления эволюции поэтического языка в XX веке // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идиостиль. — М.: Наука. 1990
109. Кожин В.В. К вопросу об эстетике русского авангардизма // Литературные направления и стили: Сб. ст., посвященный 75-летию профессора Г. Н. Пospelова / под ред. П. А. Николаева, Е. Г. Рудневой. – М.: Издательство Московского университета, 1976. – С. 318-330.
110. Козинцев А.Г. Человек и смех. — СПб.: Алетейя, 2007.
111. Красильникова Е.В. Н. Заболоцкий («Столбцы») // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Опыт описания идиостилей. — М.: Наследие. 1995.
112. Кружков Г. Предисловие // «Книга NONсенса. Английская поэзия абсурда в переводах Григория Кружкова». — М., 2000.
113. Крусанов А.В. Русский авангард: 1907 - 1932. (Исторический обзор). В 3тт.Т. 1. — СПб., 1996.
114. Крученых А. Наш выход. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / Вступ. ст., подг. текста и комм. Н. Гурьяновой. — М.: Гилея, 2006.

115. Кувшинов Ф.В. Художественный мир Д.И. Хармса: структурообразующие элементы логики и основные мотивы: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / Ф.В. Кувшинов. — Липецк, 2004.
116. Кузанский Н. Об ученом незнании // Николай Кузанский. Сочинения: В 2 т. — М., 1979. Т. 1.
117. Кукулин И. В. Эволюция взаимодействия автора и текста в творчестве Д. И. Хармса. дис. ...канд.филол.наук: 10.01.08 / И.В. Кукулин. — М., 1997.
118. Кулаков В. Минимализм: стратегия и тактика (о творчестве Л. Рубинштейна). // НЛО. — №23. — 1997 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/1997/23/kulackov.html>
119. Кьеркегор С. Повторение. Перевод П. Г. Ганзена. — М.: Лабиринт, 1997.
120. Лаврентьев М. «Он был сама поэзия...» // Литературная Россия. — №25. — 2011.
121. Левитин М. Обэриуты — это спасение // Театр. — №11. — 1991.
122. Лейферт А. Балаганы // Петербургские балаганы. — СПб.: Гиперион, 2000.
123. Летов Е. Стихи. — «ХОР»-«Нота-Р», 2003 [Электронный ресурс]. — Режим доступа: www.gr-oborona.ru
124. Липавский Л. Исследование ужаса. — М.: Ад Маргинем, 2005.
125. Липавский Л. Разговоры. // Всё. — М.: ОГИ, 2011.
126. Липовецкий М. Аллегория письма: «Случаи» Хармса (1993-1939) // Новое литературное обозрение. — № 5. — 2003. С. 198-203.
127. Липовецкий М. Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-х – 2000-х годов. — М.: НЛО, 2008.
128. Ломазов В. В отсутствие интонации. // Сапгировские чтения. Труды РГГУ. — М., 2011.
129. Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви. Догматическое богословие. — М.: Центр «СЭИ», 1991.
130. Лоцилов И.Е. Принцип «словесной машины» в поэтике Даниила Хармса // Эстетический дискурс: Семио-эстетические исследования в области

литературы: Межвузовский сборник научных трудов. — Новосибирск: Изд. НГПИ, 1991.

131. Малевич К. О поэзии // Изобразительное искусство: журн. отд. изобр. искусств КНП №1. — СПб., 1919.

132. Малыгина И. Ю. Художественная репрезентация абсурда в поэзии Д. Хармса : антропологический аспект : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / И.Ю. Малыгина. — Ставрополь, 2008.

133. Масленкова Н. А. Поэтика Даниила Хармса (Эпос и лирика): дис. ...канд. филол. наук. / Н.А. Масленкова. — Самара, 2000.

134. Мейлах М. Русский довоенный театр абсурда // Ново-Басманная, 19. 1990.

135. Мейлах М. Что такое есть потец? // А. Введенский. Полное собрание произведений в двух томах. — М.: Гилея. 1993.

136. Мейлах М. Б. К чинарско-обэриутской контроверзе // Александр Введенский и русский авангард. Материалы международной конференции. — СПб, 2004. С. 94-101.

137. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. — М., 1994.

138. Мильков Д. Э. Русский литературный авангард: Поэтика жеста. Символисты. — Футуристы. — ОБЭРИУ: дис. ...канд. филол. наук.: 10.01.01 / Д.Э. Мильков. — СПб., 2000.

139. Минский М. Остроумие и логика коллективного бессознательного // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 23 / Ред. Арутюнова Н.Д. Падучева Е.В. — М.: Прогресс, 1988. С. 281-309.

140. Можейко М.А. Онто-тео-телео-фалло-фоно-логоцентризм. // Всемирная энциклопедия: Философия XX век / Гл. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов. — М.: Аст, Мн.: Харвест, Современный литератор, 2002.

141. Монастырский А. Поэтический мир. / С предисловием Д. Пригова и послесловием автора. — М.: НЛО, 2007.

142. Мороз О. Н. Генезис поэтики Николая Заболоцкого. — Краснодар, 2007.

143. Московская Д.С. Поставангард в русской прозе 1920-1930-х годов (генезис и проблемы поэтики): дис. ...канд. филол. наук: 10.01.08. / Д.С. Московская. – М., 1993.
144. Народный театр / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.Ф. Некрыловой, Н.И. Савушкиной. — М.: Советская Россия (Библиотека русского фольклора: Т. 10), 1991.
145. Нечунаев В.В. Категория ничто и смысл негативности в апофатике Мейстера Экхарта: автореф. дис. ...канд. филос. наук: 09.00.03. / В.В. Нечунаев. – Новосибирск, 2005.
146. Новикова В.Ю. Семантика абсурда. — Краснодар: «Кубанькино», 2005.
147. Ольденбург С.Ф. Буддизм и массовые культы // Ольденбург С.Ф. Культура Индии. — М., 1991.
148. Оплетаева О.Н. Проблема “ученого незнания“ и апофатическая традиция в истории философии: от Сократа до Николая Кузанского: дис. ...канд. философ. наук: 09.00.03 / О.Н. Оплетаева. – Краснодар, 2008.
149. Орлицкий Ю. Открыватель новых миров. / Вст. ст. к изд.: Генрих Сапгир. Складень. – М.: Время, 2008.
150. Осташевский Е. Логико-философский “потец”: беглые замечания к теме “Введенский и Витгенштейн”. // НЛО. – №108. – 2011.
151. Павлов Г. Поэтический мир А. И. Введенского (Лингвостилистический аспект): дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Г. Павлов. — М., 2003.
152. Панов М.В. Даниил Хармс. // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Опыты описания идиостилей. — М.: Наследие, 1995.
153. Погребижская Е. Исповедь четырех. — М.: Нота-Р, 2007.
154. Подорога В.А. К вопросу о мерцании мира. // Беседа с В.А. Подорогой. — «Логос». — №4. — 1995. С. 139-150.
155. Подорога В. А. Обморок мира. Поэтика случая в литературе Обэриу // Подорога В. А. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы в 2 тт. Том 2. — М.: Культурная революция, 2011.

156. Полилог. Теория и практика современной литературы: Статьи, исследования, публикации, эссе, рецензии. Электронный научный журнал. Номер, посвященный Г. Сапгиру.— №2. — 2009.
157. Поставангард. // Энциклопедия русского авангарда.[Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://rusavangard.ru/online/history/postavangard>
158. Поэт Александр Введенский: сборник статей по материалам конференции «Александр Введенский в контексте мирового авангарда» / сост. и общ. ред. Корнелия Ичин, Сергей Кудрявцев. — Белград-Москва: Гилея, 2006.
159. Предтеченская Ю.В. Проблема определения Абсолюта в индийской религиозно-философской мысли: формула сат-чит-ананда и ее рецепции в христианской богословской литературе: автореф. дис. ...канд. филос. наук: 09.00.03. / Ю.В. Предтеченская. — М., 2010.
160. Пригов Д.А. Написанное с 1975 по 1989. — М.: Новое литературное обозрение, 1997.
161. Раков В.П. Апофатика литературно-художественного стиля (Опыт теоретического описания). // Раков В.П. Филология и культура. Статьи. — Иваново: МИК, 2003. С. 32.
162. Ревзин И.И. Грамматическая правильность, поэтическая речь и проблема управления // Из работ московского семиотического круга. — М.: Языки русской культуры, 1997, С.731-739.
163. Ревзина О.Г. От стихотворной речи к поэтическому идиолекту // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык идиостиль. — М.: Наука, 1990.
164. Рубинштейн Л. Регулярное письмо. — СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 1996.
165. Русская литература 1920-1930-х годов. Портреты поэтов. В 2 томах. Том 1 / ред.-сост.: А. Г. Гачев, С. Г. Семенова. — М.: ИМЛИ РАН, 2008.
166. Рымарь А. Н. Иероглифический тип символизации в художественном тексте : На материале поэтики Александра Введенского : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08 / А.Н. Рымарь. — Самара, 2004.

167. Рымарь А. Иероглифическая символизация в поэтике Д. Хармса и А. Введенского // Столетие Даниила Хармса. Материалы международной науч. конф. — СПб.: ИПЦ СПГТУТД, 2005. С. 76-80.
168. Рябкова О.В. Искусство отчуждения в поэтике Даниила Хармса и Иосифа Бродского: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.01 / О.В. Рябкова. — Екатеринбург, 2006.
169. Сажин В.Н. Хармсиздат представляет. Сборник материалов. — СПб., 1995.
170. Сапгир Г. Лето с ангелами. — М.: Новое литературное обозрение, 2000.
171. Сапгир Г. Складень. — М.: Время, 2008.
172. Сарафанова Н. В. Традиции русского народного театра в литературе авангарда 1910-х-1930-х годов: кубофутуризм, имажинизм, обэриу: дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Сарафанова Н. В. — М.: МГУ, 2008.
173. Силантьев А.Н. Феноменология и метафизика стихотворения «Гость на копе» А.И. Введенского // Язык. Текст. Дискурс: Межвузовский научный альманах / Под ред. проф. Г.Н. Манаенко. Вып. 6. — Ставрополь: ПГЛУ, 2008.
174. Силантьев А.Н. Феномены и смыслы переапокалипсиса в тексте А.И. Введенского// Принципы и методы исследования в филологии. Конец XX века. Сб. статей научно-методического семинара «ТЕХТУС». Вып. 6. — СПб.-Ставрополь, 2001.
175. Скидан А. Критика поэтического разума. // НЛО. — №108. — 2011. С. 257-263.
176. Славицка М. “Антропологическая трещина”: концептуализм revisited. Четыре беседы о сакральном // НЛО. — № 111. — 2011. С. 234-260.
177. Смех в литературе: семантика, аксиология, полифункциональность: Межвуз. сб. науч. ст. — Самара, 2004.
178. Смирнов К.С. Понятие “ничто” в философской онтологии и современность: автореф. дис. ...канд. филос. наук: 09.00.01 / К.С. Смирнов. — Волгоград, 1999.

179. Соколова М.Е. Апофатическая традиция и концепция философской веры К. Ясперса: автореф. дис. ...канд. филос. наук: 09.00.03 / М.Е. Соколова. – М., 1998.
180. Столетие Даниила Хармса. Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения Даниила Хармса / Науч. ред. А. Кобринский. — СПб., 2005.
181. Тмарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. — М.: РГГУ, 1999.
182. Татаринова О.В. Книга-акция А. Монастырского «Поэтический мир» как концептуалистская реализация апофатической стратегии. / Культурная жизнь Юга России: региональный научный журнал. № 1 (44), 2012. Краснодар. С. 75-77.
183. Татаринова О.В. Принципы апофатической поэтики в творчестве А.И. Введенского. / Теория и практика общественного развития. Научный журнал. № 7, 2011. Издательский дом «ХОРС». г. Краснодар. с. 357-360.
184. Татаринова О.В. Функции образов морской стихии в мифопоэтике А. И. Введенского / О.В. Татаринова // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета (Научный журнал КубГАУ) [Электронный ресурс]. – Краснодар: КубГАУ, 2012. – №02(076). С. 103 – 112. – Шифр Информрегистра: 0421200012\0170, IDA [article ID]: 0761202009. – Режим доступа: <http://ej.kubagro.ru/2012/02/pdf/09.pdf>, 0,625 у.п.л.
185. Токарев Д. В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. — М.: Новое литературное обозрение, 2002.
186. Токарев Д. В. Философские и эстетические основы поэтики Даниила Хармса: дис. ...докт. филол. наук: 10.01.01 / Д.В. Токарев. — СПб., 2006.
187. Торчинов Е.А. Религии мира: Опыт запредельного. Психотехника и трансперсональные состояния. 4-изд. — СПб., 2007.
188. Тюпа В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ). — М.: Лабиринт, РГГУ, 2001.

189. Тюпа В. И. Постсимволизм. Теоретические очерки русской поэзии XX века. — Самара, 1998.
190. Успенский Б.А. Поэтика композиции. — Спб., 2000.
191. Фещенко В.В. Лаборатория логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве. — М.: Языки славянских культур, 2009.
192. Философия наивности: сб. статей. / Сост. А.С. Мигунов. — М.: МГУ, 2001.
193. Флоренский П.А. У водоразделов мысли [Электронный ресурс]. / П.А. Флоренский. — Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Pavel_Florenskij/u-vodorazdelov-mysli-tom-1/4
194. Флейшман Л.С. Вступительная статья // Олейников Н.М. Стихотворения. — Времен: К-Press, 1975.
195. Флоровский Г., прот. Восточные Отцы Церкви. — М.: АСТ, 2015.
196. Фрейдберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. — М., 1997.
197. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / Пер. с немецкого В. Библихина. — М.: Республика, 1993.
198. Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. С. А. Ромашко. — М.: Языки русской культуры, 2001.
199. Хармс Д.И. Полное собр. соч.: В 3 тт. / Сост., подгот. текста и примечания В.Н. Сажина. — СПб.: Академический проект, 2011.
200. Хармс Д. О времени, о пространстве, о существовании и др. работы / Публикация и комментарии А. Герасимовой // Логос. — №4. — 1993. С. 102-124.
201. Хармс Д. И. Третья цисфинитная логика бесконечного небытия // Век Даниила Хармса. — М.: Зебра Е, 2006.
202. Чухров К. Некоторые позиции поэтики Александра Введенского. // НЛО. — № 108. — 2011. С. 249-257.
203. Шестов Л. Апофеоз беспочвенности. — М.: Азбука-Аттикус, 2011.

204. Ширяева О.В. Семантика повтора и разноуровневые средства его выражения в идиостиле Д. Хармса: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.02.19 / О.В. Ширяева. – Р-н/Д., 2009.
205. Шкловский В. О поэзии и заумном языке // Гамбургский счет. — М., 1990.
206. Шмид В. Нарратология. — М., 2003.
207. Шраер М., Шраер-Петров Д. Генрих Сапгир: Классик авангарда. — Екатеринбург: Ридеро, 2017.
208. Эйхенбаум Б.М. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б.М. О прозе. — Л. 1969. С. 306-326.
209. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. — СПб, 1998.
210. Элиаде М. Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения. – М., 1999.
211. Элиот Т. С. Избранная поэзия. Поэмы, лирика, драматическая поэзия / Пер. с англ. сост., вступ. ст. Л. Аринштейн. – СПб.: Северо-Запад, 1994.
212. Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. — №12. — 1991.
213. Эпштейн М. Апофатизм. // Эпштейн М. Русская культура на распутье [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.emory.edu/INTELNET/cr8.html>
214. Эпштейн М. Апофатическое сознание: концептуализм. // Эпштейн М. Вера и образ. Религиозное бессознательное в русской культуре XX века. – Tenaflly (New Jersey): Hermitage Publishers, 1994. С. 31-79.
215. Эпштейн М. Пустота как прием. // Эпштейн М. Вера и образ. Религиозное бессознательное в русской культуре XX века. – Tenaflly (New Jersey): Hermitage Publishers, 1994. С. 140-169.
216. Эрлих Вольф. Русский формализм: история и теория. — СПб.: Академический проект, 1996.

217. Эсслин Мартин. Театр абсурда. Пер. с англ. Г. Коваленко. — СПб.: Балтийские сезоны, 2010.
218. Эстетическое самосознание русской культуры: 20-ые годы XX века: Антология / Сост. Г.А. Белая. — М.: РГГУ, 2003.
219. Эткин Е.Г. Материя стиха. — СПб., 1998.
220. Юдина П.В. Из истории изучения сочетаний «прилагательное + существительное» // Вопросы филологии. — №3. — 2006. С.13-20.
221. Якобсон Р.О. Новейшая русская поэзия. // Р. Якобсон Работы по поэтике. — М: Прогресс. 1987.
222. Якушина И.Л. Русский поэтический концептуализм и его осмысление в прессе: автореф. дис. ...канд. филол. наук: 10.01.10 / И.Л. Якушина. — М.,2010.
223. Ямпольский М. Беспмятство как исток (Читая Хармса). — М.: Новое литературное обозрение, 1998.
224. Carrick N. Daniil Kharm's and the Art of Negation// Slavonic and East European Review, vol. 72, 1994. Pp. 623-645.
225. Carrick N. Daniil Kharm's: Theologian of the Absurd. (Birmingham Slavonic Monographs, 28) Birmingham: University of Birmingham. 1998 [Электронный ресурс] / N/ Carrick. — Режим доступа: <http://www.encyclopedia.com/doc/1G1-80191199.html>
226. Casasanto, D., & Boroditsky, L. Time in the mind: Using space to think about time, Cognition (2007), doi:10.1016/j.cognition.2007.03.004.
227. OBERIU Paper [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://alogist.wordpress.com/2007/05/11/oberiu-paper>
228. Roberts G. The last Soviet avant-garde: OBERIU — fact, fiction, metafiction. — Cambridge university press, 1997.
- Лексикографические источники
229. Всемирная энциклопедия «Философия XX век». / Под ред. Грицанова А.А. — Минск: Харвест, 2002.
230. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2 т. / сост. С.А. Токарев. — М.,1997.

231. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. — М.: Аграф, 2009.
232. Русский семантический словарь в 6 тт. / под общ. ред. Шведовой Н.Ю. — М.: РАН. Институт русского языка: Азбуковник, 2007.
233. Словарь терминов московской концептуальной школы. / Сост. и пред. А. Монастырский. — М. Ad marginem, 1999.
234. Толковый словарь русского языка. / С.И. Ожегов, Н.Ю. Шведова. — М.: Азъ. 1989.
235. Христианство. Энциклопедический словарь, тт. 1–3. — М., 1993–1995.
236. Частотный словарь русского языка. / под ред. Засориной Л.Н. — М.: Русский язык, 1977.
237. Энциклопедический словарь символов / авт.-сост. Н. А. Истомина. — М.: Астрель, 2003.
238. Энциклопедия символов / сост. В. М. Рошаль. — М.: АСТ; СПб.: Сова, 2008.
239. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / авт.-сост. В. Андреева и др. — М.: Астрель: МИФ: АСТ, 2001.