



**University of  
Zurich** <sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
Main Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2004

---

## Aleksandr Vvedenskij i literaturnaja parodija epochi simbolizma

Burenina, Olga

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-83846>

Conference or Workshop Item

Originally published at:

Burenina, Olga (2004). Aleksandr Vvedenskij i literaturnaja parodija epochi simbolizma. In: Aleksandr Vvedenskij i russkij avangard. Materialy meždunarodnoj naučnoj konferencii, posvjaschennoj 100-letiju so dnja roždenija Aleksandra Vvedenskogo, Sankt Petersburg, Russia, 9 April 2004 - 11 April 2004.

## АЛЕКСАНДР ВВЕДЕНСКИЙ И ЛИТЕРАТУРНАЯ ПАРОДИЯ ЭПОХИ СИМВОЛИЗМА

### 1. Эпоха символизма и абсурд

В современном литературоведении уже отмечалась ориентация обэриутского творчества и, в частности, творчества Александра Введенского, на эпоху символизма<sup>1</sup>. Действительно, между абсурдным и символистским сознанием вообще и между поэтикой и эстетикой Введенского и представителей символизма, в частности, существует много общего. Для символизма все полно соответствий. Идея универсальных мировых соответствий, универсального изоморфизма разных явлений бытия друг другу, а также частички мира – мировому целому характерна и для взглядов Введенского. Первое же из сохранившихся стихотворений Введенского «И я в моем теплом теле...» содержит немало типично блоковской символики и метафорики: любимым поэтом Введенского в юные годы был Блок<sup>2</sup>.

Чтобы определить, каким образом поэтика абсурда взаимодействует с символизмом, попытаемся установить типологическую связь между абсурдной и символистской картинами мира. Близость символизма и абсурда обусловлена, с нашей точки зрения, следующими факторами. В эпоху символизма, вступившего в схватку с трансцендентализмом культуры, *нарушается кодифицированное понимание предела*. Предел для символизма перестает быть порождением смысла. Наоборот, его отсутствие воспринимается как возможность средствами искусства достичь качественно нового уровня Валерий Брюсов в своей программной статье „Ключи тайн“ писал:

Искусство только там, где дерзновение за грань, где порывание за пределы познаваемого в жажде зачерпнуть хоть каплю „стихии чуждой, запредельной“<sup>3</sup>.

Следовательно, символизм, выступивший импульсом к образованию иного мира, стал, по мнению Брюсова, коррелировать с пересечением границы, благодаря которому отдельный художник (недаром Брюсов цитирует „Художников“ Шиллера) и культура в целом могли достичь принципиально иного уровня. Можно предположить, что Брюсов накладывает понятие абсурда на понятие символизма: и абсурдное, и символистское миропонимания преодолевают каноническое видение мира и расширяют иррациональную основу мысли. Для символизма, как и для экзистенциальной философии, абсурд проявляется как в жизненных ситуациях, заставляющих человека пережить разлад с миром, так и в тщетности познать его. Выступавшее как антипод понятия разума, символистское „миропонимание“ соотносимо как с абсурдным сознанием экзистенциалистского толка, так и с постмодернистским мышлением, ставшим апогеем абсурда. И разум, и наука, с точки зрения символизма, бессильны перед непостижимостью мира. Человеку доступна не истина, а лишь символ, скрывающий „тайну бытия“. Наука и традиционная философия не способны постичь „тайну“, и только литература и искусство в состоянии ее приоткрыть:

Романтизм, реализм и символизм – это три стадии в борьбе художников за свободу. Они свергли наконец цепи рабствования разным случайным целям. Ныне искусство наконец свободно. Теперь оно сознательно предается своему высшему и единственному назначению: быть познанием мира, вне рассудочных форм, вне мышления по причинности [...] все ломы науки, все

<sup>1</sup> См., например, Кобринский 1999.

<sup>2</sup> См. Об этом: Мейлах 1980: XIII.

<sup>3</sup> Брюсов 1987: 86.

топоры общественной жизни не в состоянии разломать дверей, замыкающих нас, – искусство таит в себе страшный динамит.<sup>4</sup>

Более подробно об искусстве символизма как особом способе художественного видения мира, особой системе художественного миропонимания, отрицающей бессмысленность завершенной формы и, таким образом, способствующей новому смыслопорождению, высказался Андрей Белый в ряде программных статей о символизме и, в особенности, в статье „Символизм как миропонимание“:

Познание формально-логическое, описав круг, в своем развитии дало свободу символизму<sup>5</sup>.

Рассуждая о границах „формально-логического познания“, уже „описавшего свой круг“, Белый отводит искусству символизма роль иррациональной формы познания „идей“. Само бытие, как показывает Белый, лишено для символизма всякого смысла. Художественное произведение становится отказом от логики как переходом к логике трансцендентного, отказом от разума как переходом к разуму „запредельному“.

Таким образом, точки соприкосновения между абсурдным и символистским сознанием прослеживаются, во-первых, в области смыслового „сдвига“, который приводит к логическому абсурду в художественном тексте, а во-вторых, метафизического „сдвига“, дающего художнику возможность проникновения в „миры иные“. Важно, что идея абсурдности бытия как его алогичности и аномальности легла в основу эстетического видения русских символистов, в высказываниях которых доминировал отказ от рационально-логического мышления, от разума как способа творения и творчества.

Именно с эпохи символизма начинается тенденция культуры русского модернизма к сдвигу, причиной которой стало ускользание от завершенности, а одним из важных проявлений была критика логического восприятия мира. Символизм с его алогическим видением мира, с выведением слова из автоматизма восприятия плавно переходит сначала в парадоксы авангарда, а затем постмодернизма. Но в первую очередь, символистский сдвиг предела трансформируется в авангардистскую идею „сдвига“. Важно, что в XX в., начиная с символизма, абсурд становится в искусстве и литературе величиной постоянной. Ключ к пониманию абсурда символистской эпохи, а также эпох последующих, включая эпоху Введенского, заключается в том, что для символистского сознания синтез, о котором столько писалось и говорилось в эпоху символизма, был принципиально недостижим. Абсурд в символизме функционирует как кризис символистской „игры“ в *Gesamtkunstwerk*-дискурс и выход за рамки этой игры. Он порождает не только новые смыслы, но и самые неожиданные формы внутри самой системы. *Абсурд в символизме реализуется как стремление к гипотетическому Gesamtkunstwerk-дискурсу и одновременно как невозможность данное стремление реализовать*. Таким образом, именно символистский абсурд с его страхом перед синтезом, с его постоянным распадом целостности и стоит у истоков абсурда XX в., становится моделью для абсурда в авангарде, обэриутского абсурда, абсурда Александра Введенского.

## 2. Введенский и символистская (авто)пародия

Именно в связи с тем, что символистская литература является, с нашей точки зрения, началом литературы абсурда XX века, в символистскую эпоху активизируется жанр литературной (авто)пародии<sup>6</sup>, на который в свою очередь существенно

---

<sup>4</sup> Брюсов 1987: 87.

<sup>5</sup> Андрей Белый 1994: 245.

<sup>6</sup> См. об этом подробно: Тяпков 1980:9 и далее.

ориентировались все представители поэтики абсурда, включая Введенского. Ведь пародия – жанр, в основе которого в большинстве случаев заложен алогизм, нарушение законов логики. Вместе с тем, пародия в силу специфики жанра быть одновременно и художественным, и критическим текстом, во все литературные эпохи идеально эксплицировала художественный, логический и бытийный абсурд. То же самое можно сказать и о карикатуре<sup>7</sup>.

Будучи воплощением в художественных образах критики символистской литературы и самой символистской эпохи, пародия в эту эпоху усиливает свою абсурдную сущность за счет того, что как жанр, основанный на логическом абсурде, она направлялась на произведения символистского абсурда. Стихотворение из журнала «Сатирикон» (1910 г, №5), пародирующее стилистическую манеру символистов использовать номинативные предложения, было в свое время приведено Перльмуттером:

Полы. Прилавок. Покупатель.  
Чулки. Сорочек ряд. Духи.  
Перчатки. Палки. О. Создатель.  
О. Как. Легко. Писать. Стихи.<sup>8</sup>

Этот текст Перльмуттер считал образцом пародии на выбор символистами формы.

Существенную роль в истории поэтики абсурда и в творчестве Введенского сыграл Владимир Соловьев. В статье «Еще о символистах», охарактеризовав символизм как направление, лишенное смысла, он сформулировал и, главным образом, проиллюстрировал на примере трех своих пародий («Горизонты вертикальные...», «Над зеленым холмом...» и «На небесах горят паникадила...») несколько типично абсурдистских приемов, одним из которых был нарушающий коммуникативные постулаты метод антиномий, порождающий логические противоречия (ср., например, „Светит в полдень звезда“). Основной порождающей матрицей бессмыслицы в большинстве случаев для Соловьева оказываются аллитерация и рифма. В соловьевских пародиях наиболее яркой формой абсурдной аллитерации служит повторение однородных звуковых элементов, создающих иллюзию симметрической звуковой организации речи. Такое дублирование однородных звуков, входящих в состав бессмысленных слов, делает эти слова еще более бессмысленными. Что касается рифмы, то ее функция во всех трех стихотворениях заключается в том, что она выделяя слова, связанные бессмысленным звуковым повтором, разрывает семантические связи и усиливает абсурдную сферу произведений. Подобно Соловьеву, к аллитерации и рифме как порождающим механизмам бессмыслицы прибегал известный критик символизма Александр Измайлов:

Я с рассветом привскочу  
На иглу адмиралтейства,  
Я мандрилла захвачу  
Для блаженства чародейства.  
Слаще был бы страстный грех  
Только с нильским крокодилом!..  
О, блаженный миг утех  
С поэтическим мандриллом!<sup>9</sup>.

Пародии Измайлова в совокупности с его же серьезными критическими произведениями были своеобразными „текстами-двойчатками“. Тексты из сборников

<sup>7</sup> См. Буренина 2001/1 Или: Буренина 2001/2 .

<sup>8</sup> Перльмуттер 1938: 62.

<sup>9</sup> Измайлов 1910: 96.

«Кривое зеркало» или «Осиновый кол», идеально дополнявшие книги «На переломе. Литературные размышления», «Помрачение божков и новые кумиры. Книга о новых веяниях в литературе», были знакомы широкому кругу читателей того времени. Аллитерация и рифма как источники бессмыслицы хорошо обыгрываются еще одним непримиримым оппонентом символизма Виктором Бурениным в пародии на Брюсова с симптоматичным названием «Песнь о чепухе»:

Сапоги всмятку – душа моя.  
Идиотом-поэтом сделался я.  
Сидит лягушка на берегу  
Рот открыт, а сама ни гу-гу.  
Что ни насторочу – нельзя читать,  
На всем чепухи лежит печать.  
В стихах сумбур и пустота.  
Над тихим морем ишу креста.  
На колокольне вижу корабли,  
Солнце проникло до пупа земли<sup>10</sup>.

Буренин не только репрезентирует абсурдную природу символизма в стихотворной форме, но и вскрывает интертекстуальные источники символистского абсурда. Первая строка стихотворения „Сапоги всмятку – душа моя“ отсылают читателя к рассказу Чехова «Сапоги всмятку». Как показал Томас Венцлова, этот чеховский рассказ является образцом поэтики абсурда<sup>11</sup>. Абсурд выступает в рассказе на многих уровнях: 1) ономастическом (ср. „говорящие“ имена героев – Пантелей Тараканович, Дормидонт Дифтеритович Дырочкин, Семен Крокодилович, Мордемондия Васильевна и др.); 2) избыточная и нулевая информации, нарушающие постулаты о неполноте описания и постулат об информативности (например: „Это был человек с глазами, носом и ушами“); 3) нарушение смысловой связности, перпутывание семантических рядов („Было у них много мебели: стол, самоварная труба, утюг, намордник, клещи и прочие вещества, необходимые для хозяйства“); 4) нарушения синтаксиса („Брючкины были богаты: у них в конюшне была лошадь, которая быстробегающая“); 5) соединение вербального с иконическим; 6) бессюжетность; 7) отсутствие концовки; 8) нулевые персонажи и др.

Открывая свою пародию словосочетанием „Сапоги всмятку“, Буренин как раз и добивался того, чтобы у читателя возникли ассоциации с одноименным чеховским рассказом и с абсурдом, его наполняющим, который, в свою очередь, проецируется на символистские тексты. Томас Венцлова считает, что Чехов, дискредитирует в этом рассказе навязанные смыслы, устойчивые схемы бытия: реализм доводится им до того предела, когда сам себя начинает отрицать. Иными словами, отрицание происходит в момент, когда автоматизированный мир оказывается в состоянии кризиса. Буренин, подобно Чехову, доводит в «Песни о чепухе» до отрицающего предела символизм, дискредитирует его знаковый мир. Символизм в его пародии разрушает себя сам.

Следует отметить, что выделенные Венцловой в рассказе Чехова уровни организации абсурда целиком входили и в ткань пародийных произведений символистской эпохи. Разумеется, к ним добавлялись и многие другие порождающие механизмы бессмыслицы, к примеру, уже упомянутые выше антиномии, аллитерация и рифма.

Не только пародии Владимира Соловьева, ставшие своеобразным символом абсурда символистской эпохи, но и пародии Виктора Буренина, Александра Измайлова и др. значительных критиков символистской эпохи были, безусловно, хорошо знакомы

<sup>10</sup> Буренин 1916:163.

<sup>11</sup> Анализ этого рассказа см: Венцлова:1997.

представителям авангарда, включая Введенского. И для Введенского, излюбленным приемом является лишенное смысла рифмическое плетение словес, ставшее для пародистов символизма главным приемом. Ср.: „Вдруг музыка гремит // Как сабля о гранит. // Все открывают дверь // И мы въезжаем в Тверь<sup>12</sup>.“ Создавая бессмысленное плетение словес, Введенский, безусловно, ориентировался на некоторые пародирующие символистские произведения тексты.

В связи с этим, можно предположить, что некоторые, так называемые фрагменты утерянных сочинений Введенского („из-за леса выходит – ская“ или «Ода отвращения» („все люди лягут вяло // на правый бок“<sup>13</sup>)), были, скорее, своего рода моностихами, подобными брюсовскому „О закрой свои бледные ноги!“, который можно считать автопародийным текстом, негативным автоподобием символистского текста. Ведь в нем сочетаются приметы и свойства канонического символистского сверхнарратива, стремившегося компенсировать нереализованность гипотетического дискурса о Gesamtkunstwerk’е, и одновременно их негативное подобие. Тем более, что он был воспринят современниками как проявление логического абсурда. Подобно брюсовскому моностиху, фрагменты Введенского можно рассматривать как своего рода, литературную полемику с идеей синтеза. Брюсовский моностих стремится к синтезу, так как, будучи обращенным к Христу, эквивалентен целому тексту-молитве и, в более широком смысле, символистской культуре в целом. Моностих как любой типичный символистский сверхнарратив претендует на сверхсемантизацию, на сверхинформативность и сверхкоммуникативность, подчеркивая избыточность дополнительного контекста и стремление избавиться от слова. Одновременно брюсовский моностих воплощает собой невозможность достижения синтеза, что сказывается на его незавершенности, фрагментарности, отсутствии информативности, распадении коммуникации. Фрагменты Введенского также можно рассматривать в качестве пародий или в качестве негативного подобия синтеза или негативного подобия законченности как таковой.

Следует подчеркнуть, что у Введенского, подобно авторам символистской эпохи, трудно определить границу между текстом и автопародией. В определенной степени его произведения можно трактовать, с одной стороны, как непрерывную цепь автопародий. С другой стороны, он создает тексты, во многом сходные с пародиями на символистский бесконечно самопородирующий себя сверхнарратив. Так, «Куприянова и Наташу» он строит на стремлении к синтезу, понимаемому как эротический акт, и одновременно на невозможности достижения телесного слияния. Одним из источников была для него пародия на брюсовский моностих Щеголенка, опубликованная в „Крокодиле“ за 1905 г. и ставшая своего рода попыткой развернуть содержание моностиха, чтобы еще раз подчеркнуть его бессмысленность, довести оригинал до полной нелепости:

О, укрой свои бледные ноги,  
Желторусые ноги твои!..  
Я ведь бог, а ты знаешь, что боги  
Любят только страданья свои.

Ноги – смертных одних достоянье,  
не понятен вам их символизм...  
Пятка Нимфы им даст обаянье  
О плешивый, святой кретинизм.

Мы ведь боги! Нам чувства иные,  
Непонятные миру, даны.

<sup>12</sup> Введенский (1980): т. 1. 172.

<sup>13</sup> Введенский (1980): т. 2., 206, 210.

Как мечтанья гиены, больные,  
Словно черви мучные, сильны.

Спрячь же прочь свои бледные ноги.  
Непонятны мне чувства твои.  
Я ведь бог, а ты знаешь, что боги  
Любят только страданья свои<sup>14</sup>.

В стихотворении пародируется обращение Брюсова к распятому Христу, виденному им в Италии<sup>15</sup>. Если Брюсов молит христианского Бога отринуть смущающее его обличье человека-мученика, то автор указанной пародии превносит в свое произведение эротический оттенок. «Ноги» – эротический знак, отрицаемый героем<sup>16</sup>. Здесь наблюдается еще и своего рода обыгрывание соловьевской идеи слияния с Христом, иллюстрируется одновременно происходящие стремление к Христу и отрицание его. И в поэме Введенского полное слияние может осуществиться только с божеством, но никак не с простым смертным. Поняв, что перед ним находится создание из плоти, Куприянов, подобно герою пародии на Брюсова, отказывается от Наташи и исчезает. Религиозная страсть побеждает эротическое желание. Ноги героини, создают, как и в брюсовском моностихе и пародии на него, препятствие между Куприяновым и Наташей.

Вообще целый ряд пародий можно рассматривать в качестве интертекстуальных источников произведений Введенского. Одним из таких источников была пародия Буренина «Шаги командора»:

В спальне свет. Готова ванна,  
Ночь, как тетерев глуха.  
Спит, раскинув руки, донна Анна,  
И под нею прыгает блоха.

Дон-Жуан летит в автомобиле,  
На моторе мчится командор,  
Трех старух дорогой задавили...  
Черный, как сова, отстал мотор...

Настежь дверь – и Дон-Жуан сел в ванну,  
Фыркать начал, будто рыжий кот.  
Вдруг шаги. – «Подай мне донну Анну» –  
Командор неистово орет.

Но, дурацким криком не сконфужен,  
Дон-Жуан все фыркает в воде.  
«Я ведь к Анне зван тобой на ужин:  
Где же донна Анна, где?»

На вопрос жестокий нет ответа.  
Фыркает среди ванны Дон-Жуан.  
Донна Анна дремлет до рассвета.  
Командор стоит как истукан<sup>17</sup>.

В том, что Введенский с этой пародией был знаком, сомневаться не приходится. Поскольку любимым его поэтом в юные годы был Блок, Введенский не мог не знать и некоторые пародии на его прои

<sup>14</sup> Щеголенок 1905:5.

<sup>15</sup> См. об этом: Нива 1995:88.

<sup>16</sup> Идентификация ноги и фаллоса позже будет обыграна в рассказе Юрия Мамлеева «Нога».

<sup>17</sup> Цит. по: Чуковский 1990:424.

зведения, в особенности те, которые высоко ценил сам поэт-символист. Блоковская реакция на эту пародию хорошо описана Корнеем Чуковским:

Ему действительно нравилась пародия В.П.Буренина, в которой тот втапывал в грязь его высокое стихотворение «Шаги командора». Показывая «Новое время», где была напечатана эта пародия, он сказал: – Посмотрите, не правда ли очень смешно [...] Мне показалось, что такое откровенное хрюкание было ему милее, чем похвалы и приветы многих презируемых им тонких эстетов.<sup>18</sup>

Некоторые аллюзии на пародию Буренина обнаруживаются в пьесе Введенского «Елка у Ивановых», которая открывается следующей ремаркой:

На первой картине нарисована ванна. Под сочельник дети купаются. Стоит и камод. Справа от двери повара режут кур и режут поросят. Няньки, няньки, няньки моют детей. Все дети сидят в одной большой ванне, а Петя Петров годовалый мальчик купается в тазу, стоящем прямо против двери. На стене слева от двери висят часы. На них 9 часов вечера<sup>19</sup>.

Ванна, приготовленная для Дон-Жуана, связывается в пародии Буренина наряду с эсхатологическим смыслом с архетипическим образом морской стихии как первоначального хаоса, к которому все в конечном итоге должно вернуться. Донна Анна спит беспробудным сном, Дон-Жуан плещется, командор остается неподвижным. Герои не взаимодействуют друг с другом. В пародии Буренина кровавая развязка лишь подразумевается. И ванна у Введенского суть свернутое море: она также подобна образу морской стихии, (ср. стихотворения поэта «Значенье моря», «Кончина моря»). Именно во время купания в ванне, происходит убийство: нянька отрубает голову Соне Островой<sup>20</sup>.

В пьесе Введенского «Елка у Ивановых» можно обнаружить аллюзии и на ряд других символистских пародий, к примеру, на пьесу Николая Вентцеля «Лицедейство о господине Иванове», выдержавшую выдержала в театре «Кривое зеркало» более пятидесяти успешных постановок и долгое время была на слуху. В пьесе Вентцеля, пободно тому, как это будет происходить позже в драматургии искусства абсурда, дробятся цельные элементы театрального представления и нарушается их реальная взаимосвязь. Автор ломает логику драматургического материала, в первую очередь стирая локальную и историческую конкретность. С определенностью ясно только то, что действие пьесы разыгрывается в XX веке. Об этом свидетельствует подзаголовок «Моралите XX века». Место действия вовсе не уточняется. Сюжет пьесы строится на том, что семья Ивановых решает перестроить зашедшие в тупик внутрисемейные отношения, разрушить устойчивый механизм семейного сознания. В результате чего, отец Иванов вступает в связь с дочерью, девицей Ивановой, а мать Иванова – с Ивановым-сыном. Нет сомнения, что основным объектом пародирования для Вентцеля был Вячеслав Иванов, который после смерти супруги Лидии Зиновьевой-Аннибал бракосочетался с ее дочерью В.К.Шварсалон, т.е. с собственной падчерицей, а также драматургия символизма и сам символизм. Совершенно в духе символизма, от эпохи остаются лишь намеки на нее, ее „колеблющиеся признаки“. Сама эпоха намеренно вытеснена автором за сценические рамки. Герои носят одну и ту же фамилию, что

<sup>18</sup> Чуковский 1990: 424.

<sup>19</sup> Введенский (1980): т. 1, 157.

<sup>20</sup> Об интересе к образу ванны со стороны обэриутов свидетельствует целый ряд фактов. Так, «Ванной Архимеда» именовался неизданный сборник, в котором должны были печататься представители формального метода в литературоведении. Хармс в стихотворении 1929 г. обыгрывает предполагаемый состав участников формалистского сборника. Одноименное название он дает и другому сборнику, участниками которого стали исключительно обэриуты.



способствует их деиндивидуализации. Автор подчеркивает сущностное тождество героев, у которых отсутствуют даже имена. Они заменены субстантивами „мать“, „отец“, „девица“, „сын“. Одним из повторяющихся образов символистской эпохи в пьесе Вентцеля становится диван. („Я – господин Иванов. // Я пролежал уже десятки диванов“<sup>21</sup>; „[...] господин Иванов [...] потихоньку подкрадывается сзади к Мысли Хорошей и дает ей подножку, затем с невинным видом опять садится на диван, скрестивши руки“<sup>22</sup>). Образ дивана маркирует приближение хаоса и гибели. И для Введенского диван оказывается частотным образом и связывается с хаосом и смертью. (Ср. в «Зеркале и музыканте»: „Ответит: звали Иваном // а умер я под диваном“<sup>23</sup>; в «Кончине моря»: „Слуги вносят большой диван. // На диване люди птицы // мысли мыши и кусты“<sup>24</sup>; в «Очевидце и крысе»: „Быть может страна иль диваны“<sup>25</sup>).

Подобно пьесе «Лицедейство о господине Иванове», признаками символистской эпохи насыщена и пьеса Введенского: в ней также пародируется и символизм, и один из его лидеров – Вяч.Иванов. Однако ни один из героев не носит фамилию «Ивановы». Введенский иллюстрирует нивелировку личности концепцией соборности, вслед за которой следует гибель героев. Но самое главное, свершение ожидаемого события останавливает время и приводит героев к гибели. Гибель оказывается вполне закономерным фактом развязки и в пьесе Вентцеля:

Г-г Иванов

О, нет границ и пределов моей лютой скорби...  
Ее не выразить самыми жалкими словами...

*В это время стены комнаты и потолок пошатнулись.*

Что это? Все рушится над нашими головами...  
(Обращаясь к окружающим.)  
Нам остается живописными группами  
Пасть на землю бездыханными трупами.

*Все ложатся на пол в живописных позах, декорации падают и покрывают их.*<sup>26</sup>

Развязка драматургического действия эквивалентна гибели живых героев. Синтез, как уже было сформулировано нами выше, может быть лишь явлением потенциальным. В пьесе Введенского свершение события – появление долгожданной Елки – также приравнивается к гибели. Один за другим поэтому гибнут герои, начиная с Володи Комарова и заканчивая Пузыревой-матерью. Предшествующая гибели неожиданная сцена суда в «Елке у Ивановых» перекликается с внезапным появлением в пьесе Вентцеля одетого в черное Уголовного Кодекса, монолог которого, как и монологи судей у Введенского перекликается с монологами судей в русском балаганном театре:

#### УГОЛОВНЫЙ КОДЕКС

Господин Иванов... Я – Уголовный Кодекс ...  
Из-за ваших гнусных затей  
Нарушено несколько моих статей,  
Трактующих о дочерях и женах;  
Вы ответственны за нарушение оных –

<sup>21</sup> Вентцель 1976: 589.

<sup>22</sup> Вентцель 1976: 591.

<sup>23</sup> Введенский (1980): т. 1, 48.

<sup>24</sup> Введенский (1980): т. 1, 71.

<sup>25</sup> Введенский (1980): т. 1, 123.

<sup>26</sup> Вентцель 1976: 597.

Да будет это известно всем «урбі эт орби». <sup>27</sup>

Подведем некоторые итоги. Итак, влияние символистской пародии на Введенского проявляется во-первых, на уровне звуковой организации речи (аллитерация и рифма как средство порождения бессмыслицы), во-вторых, на уровне мировоззренческом (абсурд есть стремление к синтезу и одновременно невозможность его достижения), в-третьих, на уровне интертекстуальном. Целый ряд произведений Введенского можно считать местом аллюзивного пересечения (авто)пародий на символизм.

### Литература:

- Андрей Белый (1994): Символизм как миропонимание. В: Андрей Белый: Символизм как миропонимание. Москва: Республика, (244-255)
- Валерий Брюсов (1987): Ключи тайн. В: Валерий Брюсов: Собрание сочинений в двух томах, т.2. Москва: Художественная литература, (72-87)
- Виктор Буренин (1916): Сочинения, т. 4. Петербург.
- Ольга Буренина (2001): *Estetski raskol ili kvaziekfrazza i apsurd (O jednom litografiranom programu književne večeri)*. In: *Književna Smotra. Časopis za svjetsku književnost. Godište XXXIII, broj 122 (4)*, 13-22.
- Ольга Буренина (2001): Карикатура и абсурд. *Wiener slawistischer Almanach* 48, 79-107.
- Александр Введенский (1980): Полное собрание сочинений в двух томах. Michigan: An Arbor.
- Томас Венцлова. О Чехове как представителе «реального искусства» // *Собеседники на пиру: Статьи по русской литературе*. Vilnius: Baltos lankos, 1997. С. 33—47.
- Николай Вентцель (1976): Лицедейство о господине Иванове. В: М.Я. Поляков (Ред.): *Театральная пародия 2-й половины XIX - XX начала в. Москва: Искусство, 588-597.*
- Николай Евреинов (1976): Ревизор. В: М.Я. Поляков (Ред.): *Театральная пародия 2-й половины XIX - XX начала в. Москва: Искусство, 613-632.*
- Александр Измайлов (1910): *Кривое зеркало*. Санкт-Петербург.
- Александр Кобринский. *Поэтика «Обэриу» в контексте русского литературного авангарда // Учен. зап. / Московский культурологический лицей № 1310. М., 1999.*
- Манифест ОБЭРИУ. В: Даниил Хармс: *Собр. соч., т.2. Москва 1994, 280.*
- Михаил Мейлах (1980): Предисловие. В: Александр Введенский: *Полное собрание сочинений в двух томах, т. 1. Michigan: An Arbor, IX-XXXIII.*
- Жорж Нива (1995): *Русский символизм*. В: *История русской литературы. XX век. Серебряный век. Москва: «Прогресс» - «Литера», (73-179).*
- Л.Б. Перльмуттер (1938): Назывные предложения и их стилистическая роль (Исторический ракурс). В: *Русский язык в школе. № 2, (60-68).*
- Русская стихотворная пародия. (XVIII-начало XX вв).* Ленинград: Советский писатель. 1960.
- Сергей Тяпков (1980): *Русские символисты в литературных пародиях современников*. Иваново: Ивановский государственный университет.
- Корней Чуковский (1990): Александр Блок как человек и поэт. В: Корней Чуковский: *Сочинения в двух томах. Том II (Критические рассказы). Москва: Правда (390-498).*
- Щеголенок (1905): *О, укрой свои бледные ноги*. В: *Крокодил, № острозубый.*

---

<sup>27</sup> Вентцель 1976:597.