

МИР, ИСКАЖЁННЫЙ СТРАСТЬЮ (НИКОЛАЙ ОЛЕЙНИКОВ И РУССКИЙ АВАНГАРД)

В посвящённых обэриутам исследованиях последнего времени фигура Николая Макаровича Олейникова оттеснена на второй план творчеством его собратьев по литературному цеху, в первую очередь, Хармса и Введенского¹. Эти авторы, благодаря публикации их философских произведений, предстали в новом свете и снова дали повод для литературоведческой рефлексии. Чем она плодотворнее, тем очевиднее глубина и размах художественных поисков “главных” обэриутов и тем яснее, что всё, сделанное в литературе Олейниковым, гораздо скромнее по своему художественному значению. “Поэзия Олейникова представляется (...) несколько более узкой по своим масштабам, чем творчество Введенского и Хармса”, – сдержанно констатирует М.Мейлах². Рядом с “неиссякаемо загадочными” Введенским и Хармсом Николай Олейников кажется “слишком” понятным, окончательно разъяснённым. “Исчерпывающая” характеристика, которую дают этому автору, обычно содержит всего два пункта: во-первых, “неумолимый ироник”³ – в творчестве и в жизни. Это, судя по некоторым намёкам на связь обэриутов с традициями романтической литературы, заставляет думать, что его ирония родственна романтической⁴. Во-вторых, поэт, работавший в том же ключе, что и создатели “мнимой поэзии”, – “внук Козьмы Пруtkова”, как он сам себя называл. Обе эти традиции сами по себе достаточно далеки от творчества обэриутов и авангарда вообще, так что встаёт вопрос: что же, помимо биографических моментов (дружеских контактов, участия в общих беседах и застольях), связывает Олейникова с русским авангардом?

Попытки на него ответить, как правило, приводят к одному: Олейников демонтировал прежнюю литературу, расчищая строительную площадку для новой. Так, Л.Я.Гинзбург пишет: “Он начинает с уничтожения наследственных сокровищ. Для того, чтобы расчистить дорогу новому слову, ему нужно умертвить

старые”⁵. Обычно, оценивая роль Олейникова в становлении русского авангарда второй волны, исследователи этим и ограничиваются. Однако согласно мнению той же Л. Гинзбург, характер стихов Олейникова, “начинавшего с уничтожения”, к одному уничтожению не сводится. Во всяком случае, в её воспоминаниях о поэте есть такой выразительный эпизод:

“Я сказала как-то Олейникову:

- Я люблю ваши стихи больше стихов Заболоцкого... Вы расшиблись в лепёшку ради того, чтобы зазвучало какое-то слово... А он не расшибся.

Он ответил:

- Я только для того и пишу, чтобы оно зазвучало”⁶.

Из более широкого контекста ясно, что “завучавшее слово”, о котором говорят Олейников и Гинзбург, — это слово “наполненное”, сохраняющее незыблемую связь с реальностью даже там, где все прочие отношения между знаковым и предметным миром разрушены бесповоротно. Выходит, Олейников, освобождая территорию для нового литературного строительства, отбрасывает за ненадобностью далеко не всё, для чего-то делает исключение? Что же именно не подлежит или не поддаётся деструкции? И вообще: чем мотивирована эта разрушительная работа, в чём она находит своё оправдание? Иначе говоря, какова позитивная программа, заключённая в творчестве поэта, что и во имя чего он разрушает? Чтобы понять это, вернёмся к основным слагаемым его устойчивой литературной репутации.

Итак, прежде всего Олейников воспринимался и воспринимается как поэт, для которого ирония была не только художественным орудием, но и “способом существования”⁷. Это означает, что свойственная всем обэриутам ироническая интонация являлась для него единственно возможной, “неразлучной” с его художественной манерой и стилем житейского поведения и что, в частности, в своих художественных произведениях Олейников был лишён возможности непосредственного самовыражения, права на прямое слово. Его поэзия, как пишет А. Герасимова, “надстраивается на литературе, на культуре чувств вообще. Она подчёркнуто не имеет самостоятельного значения: ирония надстраивается на иронии, пародия — на пародии, игра — на игре”⁸.

С понятием иронии связано представление о двусмысленности, которую читателю предлагается распознать. Основание

этой двусмысленности коренится в природе языка, его отношениях с реальностью. Она вытекает из несовпадения знака с обозначаемым, слова с вещью — как принадлежащих разным планам реальности — знаковой и предметной. Принципиальное несовпадение между планом содержания и планом выражения приводит к тому, что содержание сообщения, полученного реципиентом, никогда не бывает тождественно “вложенному” значению, — даже если автор сообщения стремится к их совпадению. Язык, вовлекаясь в отношения между автором и реципиентом, не способен оставаться пассивным посредником: он неизбежно остраивает предмет разговора.

Ирония использует этот “дефект” — происходящее при вмешательстве языка смысловое смещение — в своих интересах. Прежде всего, она гипостазировывает язык, выводя его из тени и предъявляя в качестве значимого участника коммуникативного процесса. Более того, его “искажающие” возможности активизируются. Зато и ответственность за исход коммуникации теперь перекалдывается именно на язык, на его “игры”. В случае иронии мы всегда присутствуем при “тайном сговоре”: язык и автор меняются правами и полномочиями, так что язык “по доверенности” автора получает право “официального представительства” в произведении, а автор, внешне поступаясь своими “хозяйскими” прерогативами, скрывается под маской языка, активно пользуется его способностью создавать иллюзии, рождать побочные смысловые эффекты, вообще — преступать границы эстетически дозволенного, не бросая тени на себя самого.

Благодаря авторскому стремлению сохранить инкогнито, ироническое повествование всегда включает момент фантомности: автор в нём оказывается неопределённой или даже мнимой величиной, от его имени действует “распоясавшееся” слово. По С.Кьеркегору, “все сущее становится чуждым ироничному субъекту, а он становится чуждым всему сущему, и как действительность утрачивает для него свою законность, так и он в некоторой степени становится недействительным”⁹. В ироническом повествовании подлинная картина реальности вытесняется иллюзорной, внутри которой создаётся новая — соответствующая авторским представлениям об идеале — система отношений между людьми, между человеком и предметным миром, между вещью и словом. И где фигура автора (а поручив действовать языку, он из источника творческой активности

превращается в персонаж) расцветивается теми красками, какие он пожелает. В конечном счёте, реальное здесь обменивается на иллюзорное. Отношения с действительностью препоручаются языку, а автор благополучно дистанцируется от неё и связанных с нею сложностей.

Но использовать возможности, которые заложены в позиции ироника, можно по-разному. Например, романтическая ирония – “умная” ирония. Автор в этом случае позволяет языку вытеснить себя из объективной действительности (той, где осуществляется коммуникация), но одновременно обнаруживает свою принадлежность иному – онтологическому – плану бытия. Отметим сразу, что связь олейниковской поэтики с романтизмом крайне сомнительна. Как писал Н. Берковский, в романтической поэтике “вся полнота мировой жизни в иронии и через иронию держит свой суд над ущербными явлениями, от неё оторвавшимися и притязующими на самостоятельность”¹⁰. Иначе говоря, романтики дискредитируют социопирическую действительность с позиции высшей реальности, демонстрируют её ничтожество в сравнении с величием тех возможностей, которые она в себе загубила. У Олейникова эта “полнота мировой жизни”, в свете которой становится очевидным несовершенство “ущербных явлений”, попросту отсутствует. Критерием оценки выступает то же самое “я”, которое служит её субъектом. Художественный мир этого поэта однопланов: он расколот противоречивостью субъекта и в то же время вращается вокруг субъекта как единственной несомненной реальности.

Значительно более важными для понимания природы творчества Олейникова кажутся традиции “мнимой поэзии”. Имеется в виду та линия развития литературы, что связана с эпигонством и графоманством, а точнее, – их литературной репрезентацией, – творчество Козьмы Пруtkова, Мятлева, поэтов “Искры” и “Сатирикона”. Всё это своего рода “поэтическая самокритика” – сатира, для которой объектом насмешки становятся “болезни” самой литературы: парадоксы взаимоотношений поэта и читателя, биографического автора и его литературной “роли” и т. д. В частности, высмеиваются завышенные авторские амбиции, паразитирование на высоких чувствах и на высоких стилях разных эпох.

В поэзии такого рода “соглашение автора с языком” изображается как своего рода “договор с дьяволом”, все преимуще-

ства которого оказываются ложными, а невыгоды — очевидными. В “мнимой” поэзии субъект творчества, ощущая свою человеческую ординарность, узурпирует чужой язык, “высокий слог”, — то есть те возможности художественной речи, которые способны возвысить заурядную личность автора, сообщив ей свой масштаб и приобщиив её к собственному великолепию. Но “спрятаться” за язык не удаётся, автор оказывается “одурачен”: язык вероломно “проговаривается” о том, кто за ним стоит. Комический эффект основан здесь на несоответствии языковых амбиций и “случайно” проступающей в тексте подлинной языковой реальности творческого субъекта. Автор не может удержаться на им же заданной высоте и постоянно “соскальзывает” в другую языковую плоскость. Он оказывается заложником крайне дискомфортной ситуации, которую, однажды создав, не способен изменить, и поэтому бесконечно попадает в одни и те же ловушки, совершает одинаковые ошибки.

Неоправданные стилистические перепады, косноязычие, языковые неловкости, которые об этих промахах свидетельствуют, в высшей степени характерны и для манеры Олейникова. Но считать его “ещё одним” Козьмой Прутковым было бы крайне опрометчиво: эта традиция здесь не только воспринимается, но и преломляется: внук Козьмы Пруткова — не копия деда. Начать с того, что Козьма Прутков претендовал на высокое родство с Анакреонтом, а Олейников довольствуется семейной близостью с самим Прутковым. Прутков, претендуя на высокий сан поэта, неумело скрывал свою ограниченность, внешнюю непрезентабельность, прозаическую профессию (чиновник пробирной палатки), — Олейников готов принять в качестве наследства и скудоумие, и дурные манеры, и саму поэтическую несостоятельность предшественника. То, что в “предке” подлежало осмеянию, “потомок” воспринимает как ценность. Непоследовательность, несбалансированность слов и мыслей становятся основой его обаяния. Там, где “дедушка” хотел бы быть естественным, а нелепым и нарочитым оказывается против своей воли, — там “внук” нарочитостью несколько не тяготится и с удивительной грацией меняет одну “противоестественную позу” на другую.

В декларации группы ОБЭРИУ говорилось, что каждый её участник “не скользит по темам и верхушкам творчества, но ищет органически нового мироощущения и подхода к вещам... Мы — творцы не только нового поэтического языка, но и сози-

датели нового ощущения жизни и её предметов”¹¹. Однако олейниковский “подход к вещам” специфичен для этого круга художников. В представлении большинства из них, предмет, вещь в силу своей материальности с трудом вписывается в семиотическое пространство, обходится минимумом постоянных значений (по преимуществу утилитарных и эстетических) и, следовательно, дольше всего сохраняет верность изначально присутствующему ей смыслу, противостоит всеобщему распаду. Творчество Олейникова имитирует пристрастие к тому же материальному миру – миру конкретно-осязаемых предметов, узнаваемых лиц, бытовых мизансцен. Не считая себя профессиональным поэтом, Николай Олейников по преимуществу сочиняет стихи “на случай” и “по поводу” – в связи с чьими-то юбилеями, рождением детей и т.д. Это мастер поэтических “подношений”, виртуоз шуточного экспромта и рифмованного комплимента. Жанр его посланий удостоверяет прямую зависимость поэта от быта и бытовых ситуаций – доподлинной, знакомой каждому “настоящей” жизни. Но, как совершенно справедливо пишет А.Герасимова, “действительность, стоящая за строками, не деформирована, а фиктивна”¹². У знака отсутствует денотат, обозначаемый предмет. Слово свободно от владычества реальности: оно не воспроизводит, а “производит” её, но сочиняет, конструирует по своему усмотрению. Язык ничего не отражает, не описывает, а приписывает действительности черты, слабо коррелирующие с теми, что существуют на деле.

Собственное значение предмета, необходимость с этим значением считаться (и готовность его удостоверить) осмеивается Олейниковым как совершенно необоснованная претензия:

Все пуговики, все блохи, все предметы что-то значат.

И неспроста одни ползут, другие скачут.

Я различаю в очерганиях неслышный разговор:

О чём-то сообщает хвост,

на что-то намекает бритвенный прибор.

Тебе селёдку подали. Ты рад.

Но не спеши её отправить в рот.

*Гляди, гляди! Она тебе сигналы подаёт*¹³.

Сплошь и рядом ситуации, описанные в стихах Олейникова, совершенно неправдоподобны, переживания героев фантастичны. Гибнут от неразделённой любви блоха мадам Петрова (“Генриху Левину по поводу влюбления его в Шурочку Любар-

скую”) и юный карась (“Карась”). Герой “Перемены фамилии” совершает “двойное самоубийство”: убивает сначала себя-Козлова, а потом себя-Орлова. Сторонница “безубойного питания” (“Фруктовое питание”) живёт 1000 лет и после смерти не тлеет в могиле, а обжора (“Чревоугодие”) разлагается заживо и на том свете мучается от голода и т. д.

Но даже там, где темой стихотворения становятся отношения с конкретным человеком, например, любовь к женщине, у которой есть вполне реальный прототип, – возлюбленная оказывается неузнаваемой. Авторские художественные усилия превращают её в невообразимое существо с какими угодно, только не человеческими чертами. Например, в “Послании”, адресованном Ольге Михайловне Фрейденберг (впоследствии знаменитому литературоведу), система уподоблений превращает героиню то в вилку, то в человека с “нависшими” над книгой глазами и чем-то “кишащим” в волосах, то в куст, где нашла приют многочисленная лесная живность. Понятно, что всё это трудно выстроить в один непротиворечивый образный ряд и женщина, объявленная “красавицей”, восприимчивому читателю должна показаться монстром. Не легче представить лирического героя, который одновременно напоминает бутылку воды, катушку, стружку, что-то, способное “вянуть”, и судака, а в финале объявлен “гением”:

*Блестит вода холодная в бутылке,
Во мне поползновения блестят.
И если я – судак, то ты подобна вилке,
При помощи которой судака едят.*

*Я страстию опутан, как катушка,
Я быстро вяну, сам не свой,
При появлении твоём дрожу, как стружка...
Но ты отрицательно качаешь головой.*

*Смешна тебе любви и страсти позолота –
Тебя влечёт научная работа.*

*Я вижу, как глаза твои над книгами нависли.
Я слышу шум. То знания твои шумят!
В хорошенькой головке шевелятся мысли,
Под волосами пышными они кишмя кишат.*

ковой: слова и вещи одинаково производны от идей, имеют одну природу и в произведениях поэта вступают в соперничество на равных. Объективно присущие предмету свойства и те, которые возникли как результат художественного иносказания, порождены фигурами речи, у Олейникова претендуют на одинаковую достоверность, равное право представлять от имени материального мира. Например, в послании “Шуре Любарской” поэт сравнивает ухо возлюбленной с розой; в результате роза и ухо оказываются одинаково реальными предметами. Они обмениваются своими признаками (поэтому ухо можно “сорвать”, как розу), меняются местами между собой и с самой героиней:

*...Я пойду туда, где роза
Среди дудочек растёт,
Где из пестиков глюкоза
В виде нектара течёт.*

Эта роза – Ваше ухо:
Так же свёрнуто оно,
Тот же контур, так же сухо
По краям обведено.

Это ухо я срываю
И шепчу в него дрожа,
Как люблю я и страдаю
Из-за вас, моя душа...

Хлещет вверх моя глюкоза!
В час последний, роковой
В виде уха, в виде розы
Появись передо мной.

(Шуре Любарской, 1932. С.130-132).

Но такого рода “подмены” возникают как результат, итог художественных преобразований. А первоначально деятельность языка проявляет себя в качестве силы, внешней материальному миру, вторгающейся в него со стороны и облакающей его явления в готовые формы, совершенно не учитывающие реальных свойств происходящего. Как пишет А.Герасимова, “основные средства создания “эффекта смешного” у Олейникова таковы: в схему изложения “серьёзного” содержания укладыва-

ется содержание травестированное (...); в схему построения “серьёзного” высказывания укладывается высказывание пародийное; на место привычно-“поэтического” слова подставляется неадекватное, пародийно-графоманское”¹⁴. Художественный язык входит в произведение как заранее существующая, узаконенная жанровым и стилевым употреблением, но никак не соотносённая с описываемой реальностью “интонация” – гневная, восторженная, покаянная, легкомысленная и т. д. Она механически прилагается к вещам и ситуациям, которые, с точки зрения здравого смысла и литературных обыкновений, требуют совсем другого “обращения”. Например, там, где можно ожидать куртуазной игривости, интонация оказывается патетической:

*Веществ во мне немало,
Во мне текут жиры,
Я сделан из крахмала,
Я соткан из икры.*

Но есть икра другая,
Другая, не моя,
Другая, дорогая...
Одним словом – твоя.

*Икра твоя роскошна,
Но есть её нельзя.
Её лишь трогать можно,
Безнравственно скользя.*

Икра твоя гнездится
В хорошеньких ногах,
Под платицем из ситца
Скрываясь, как монах...

(“Послание, бичующее ношение длинных
платьев и юбок”, 1932. С.126)

С мелодраматическим надрывом может рассказываться о былой любви... к мухе:

*Забывшие чувства теснятся в груди,
И сердце мне гложет змея,
И нет ничего впереди...
О муха! О птичка моя!*

(“Муха”, 1934. С.155)

Чёрный юмор (дружеский совет – застрелиться) маскируется под романтическое отчаяние:

Всё равно надежды нету
На ответную струю,
Лучше сразу к пистолету
Устремить мечту свою...
(“Генриху Левину по поводу влюбления его
в Шурочку Любарскую”, 1932. С.118)

Во всех подобных случаях на предметы надеваются словесные одежды не по размеру, вещи называются “не своими” именами, и это оказывается разрушительным и для вещей, и для имён.

Совсем необязательно, чтобы характеристики людей компрометировали их явно, были злобными и оскорбительными. Напротив, даже там, где они могут такими показаться, подчёркнутая “нелепость” текста уничтожает их разрушительный потенциал.

Ненавижу я Шварца проклятого,
За которым страдает она!
За него, за умом небогатого,
Замуж хочет, как рыбка, она.

(Генриетте Давыдовне, 1928. С.70)

Вряд ли эти строки очерняют Евгения Шварца, – “чуждаковатые” стихи, с речевыми ошибками (“за которым страдает она”) и комичными сравнениями (“замуж...как рыбка”) не воспринимаются буквально, – умышленное косноязычие автора придаёт всему сказанному условный, “невзаправдашний” характер. Однако оно отрывает от действительности не только текст, но и тех, о ком он повествует. Репутация реального человека не страдает, но он становится не вполне реальным.

Материализуя те уподобления, которые он находит для своих персонажей, то есть “реализуя” метафоры и сравнения, Олейников не столько создаёт, сколько дробит, “расчленяет” эту возникающую жизнь. Например, в любовных стихах, словесно притязая на душу женщины, герой всегда имеет в виду только тело, даже – части тела. О женских ножках Олейников написал, кажется, не меньше Пушкина:

О ножки-птички, ножки-зяблики...
(Шурочке (на приобретение
новых туфель). С.95)

И я думаю, что согласятся даже птицы
Целовать твои различные частицы.
Обо мне уж нечего и говорить —
Я готов частицы эти с чаем пить...
(Татьяне Николаевне Глебовой,
1931. С.91)

Дитя, страшися тлена!
Да здоровствует нога,
Вспорхнувшая из плена
На вешние луга!
(Послание, бичующее ношение
длинных платьев и юбок, 1932. С.127)

Верный раб твоих велений,
Я влюблён в твои колени
И в другие части ног —
От бедра и до сапог...
(Шуре Любарской, 1932. С.130)

Только вы одна и ваши сочленения
Не имеют пошлого предназначения.
Ваши ногти не для поднимания иголок,
Пальчики — не для ощупыванья блох,
Чашечки коленные — не для коленок,
А колени вовсе не для ног...
(Лиде, 1932. С.140).

И т. д.

В конечном счете, предметный мир, человеческие переживания, художественный язык — все те стороны бытия, которые соучаствуют с поэтом в создании его произведений, — поставлены друг с другом в такие отношения, когда положение каждой крайне невыгодно. Из-под всего “выдернута” онтологическая “почва”. Слагаемые поэтического творчества введены в состояние своего рода “распри”, в ходе которой каждый из её участников приводит неопровержимые доказательства неподлинности, условности своих контрагентов. И авторские усилия направляются на то, чтобы эта “междоусобица” не прекращалась.

Созданная Олейниковым картина мира находится в постоянном превращении. Художественной реальности не дано сбалансироваться, стать привычной, устойчивой, упокоиться в себе самой, — её хаотичность всё время напоминает о власти твор-

ческого субъекта, “взбаламутившего” этот мир. В отличие от Козьмы Пруtkова, которому просто “не удаётся” спрятать своё подлинное “я”, субъект повествования у Олейникова постоянно выставляет себя напоказ — под маской и без, в каждой из своих ролей и в качестве гениального актёра, которого ни к одной из них нельзя свести.

Тема, которая, на наш взгляд, не должна быть обойдена при анализе творчества Олейникова, — стиль его житейского поведения и его человеческие качества. Не потому, что неистовый нрав этого человека был притчей во языцех, — Олейников принадлежал к тому типу художников, которые не только воплощают в произведениях особенности личного восприятия, но и сообщают тексту свойства собственного характера. Сохранились многочисленные воспоминания о поступках Олейникова, который, не задумываясь о последствиях, в бесконтрольном “поэтическом” вдохновении, наговаривал на своих врагов и приятелей, настраивал их друг против друга, распалая взаимную подозрительность. Лучший друг поэта, Евгений Шварц, спустя много лет, когда страсти поостыли, продолжал считать Олейникова “человеком демоническим”: “Он был умён, силен, а главное — страстен. Со страстью любил он дело, друзей, женщин и — по роковой сущности страсти — так же сильно трезвел и ненавидел, как только что любил. И обвинял в своей трезвости дело, друга, женщину. Мало сказать — обвинял: безжалостно и непристойно глумился над ними. И в состоянии трезвости находился он много дольше, чем в состоянии любви или восторга. И был поэтому могучим разрушителем. И в страсти и в трезвости своей был он заразителен. И ничего не прощал. Если бы, скажем, слушал он музыку, то в требовательности своей не простил бы музыканту, что он перелистывает ноты и в этот миг не играет. Он возвёл бы это неизбежное движение в преступление и глумился бы над ним и нашёл бы множество сторонников. Был он необыкновенно одарён. Гениален, если говорить смело”¹⁵.

В неформальном сообществе “чинарей”, куда входили Я.Друскин, Л.Липавский, Д.Хармс, А.Введенский, Н.Заболоцкий, Н.Олейников и некоторые другие, во многом именно на Олейникова возлагали вину за взаимное охлаждение и наступивший со временем распад дружеских связей: “Николай Макарович, — считал Хармс, — обладает каким-то особым разрушительным та-

лантом чувствовать безошибочно, где что непрочно и одним словом делать это всем ясным. Поэтому-то он так нравится всем, интересен, блестящ в обществе. В этом его остроумие”¹⁶. В недобрых выходках Олейникова угадывается действие того же принципа, который неизменно проявляет себя в его поэзии: то и другое порождено разрушительной страстностью, крайней субъективностью, которая не признаёт над собой законов, игнорирует правила и нормы, принятые в окружающем мире, — она сама себе закон и готова стать мерой всех вещей. В поэзии Олейникова одни крайности переходят в другие: травестия — в гиперболизацию, самоумаление — в самовозвеличение, воспевание — в разоблачение. Это поэзия “перехлёстов” и несо-размерностей, отражающих “взрывчатость”, внутреннюю несбалансированность творческого субъекта.

Отмечавшееся многими сходство стихов Олейникова с виршами капитана Лебядкина (Олейников эту близость подчёркивал, взяв эпиграф из лебядкинского “Таракана” к своему) берёт начало в той же стихии самоупоения, абсолютной поглощённости своим “я”, — то есть воинственной субъективности, отвергающей любые внешние авторитеты и какой-либо контроль со стороны. В представлении Достоевского, этот “безудерж” самоутверждения — важнейший симптом времени, когда индивидуальное сознание зарождается повсюду и ещё не осознаёт собственных пределов, не научилось видеть “другого”. Для Олейникова это, скорее, общее и неотъемлемое свойство всякого человеческого мировосприятия и поведения, проявляющееся в большей или меньшей степени только в зависимости от индивидуального темперамента. Парадоксальность этого самоутверждения в том, что оно всегда начинается с неприятия себя, точнее, той телесной оболочки и социальной роли, которая навязана субъекту помимо его воли.

“Дедушка” Олейникова, Козьма Прутков, принадлежит к числу тех персонажей русской литературы, для которых главное — не быть собой. Именно так Ю.М.Лотман объяснял, в частности, характеры Хлестакова и Грушницкого: “Врун 1820-х гг. стремился избавиться от условной жизни, Хлестаков — от самого себя”. То, чего он для себя ищет, это “бытие, м а к с и м а л ь н о у д а л ё н н о е о т р е а л ь н о й ж и з н и”. Подобным же образом у Грушницкого “...поведение не вытекает из органических потребностей личности и не составляет с

ней нераздельного целого, а “выбирается” как роль или костюм, и как бы “надевается” на личность. Это приводит к возможности быстрых смен поведения и отсутствия в каждом состоянии памяти о предшествующем. Так кожа при любых её изменениях сохраняет память о предшествующем, но новый костюм памяти о предшествующем костюме не имеет. Не только отдельные личности в определённые эпохи, но и целые культуры на некоторых стадиях могут заменять органическую эволюцию “сменой костюмов”¹⁷.

Двигатель поведения этих героев – презрение к собственной “невзрачности”. Именно поэтому они с такой готовностью обменивают своё действительное существование на роль, позволяющую создать более импозантный образ, чем их собственный. Они умышленно превращают себя в тень, символ, знак, жертвуя при этом подлинностью собственной жизни. Логика творческого поведения Олейникова, при всём внешнем сходстве, оказывается противоположной: он выступает то в одной, то в другой роли, но именно благодаря их постоянной смене, не даёт им овладеть собой, не позволяет маске прирасти к лицу. Непрестанно входя в роли и “выходя” из них, автор-персонаж перестраивает читательское восприятие: оно оказывается приковано даже не к самим смысловым смещениям, а к тому, кто, ничем не смущаясь, чинит этот произвол, – к творческому субъекту как источнику лихорадочной активности – активности самоутверждения.

Как создатель художественного универсума, автор вознесён над творимой реальностью, но настолько, насколько он “персонажен”, то есть овеществлён в тексте в качестве одного из героев, он, как и другие, оказывается жертвой тотального художественного произвола. Он тоже оторван от онтологических корней и остро переживает свою неприютность. У Олейникова те искренне звучащие, не преломлённые иронией слова, на которые обращала внимание Л. Гинзбург, – это всегда слова сочувствия самому себе, выражение тоски, обиды, страха смерти.

*Но нет мне ответа –
Скрипит лишь доска,
И в сердце поэта
Вползает тоска...*

(Чревоугодие, 1932. С.138)

Именно это, иллюстрируя свою мысль о “звучавших словах”, ради которых Олейников готов “расшибиться в лепёшку”, цитировала Л.Я.Гинзбург.

Очевидная “непочтительность к реальности” – черта “родовая”, объединяющая Олейникова с другими художниками авангарда: для них действительность приобретает смысл только тогда, когда она творчески преобразована художником. Поэтому произведения авангардистов, как правило, эксплицируют сам момент превращения, изменения мира под руками художника, обретение им собственной значимости – “самовитости”. Но Олейников, сравнительно с другими авангардистами, как бы не доводит разговор до конца: демонтирует наличную действительность, делает непримиримыми отношения между предметной и знаковой стороной бытия и... на этом останавливается, ограничившись одной лишь работой разрушения. У друзей Олейникова деструкция мира играла важную, но служебную роль: в действительности, “расчищенной” от ложных смыслов, проступали истинные. У Олейникова всё иначе: после всех поэтических “безумств”, окончательно “разворотив” мир, герой его стихотворений достигает удовлетворения, успокаивается в позе превосходства над этой нелепой реальностью (*“Любовь такая // не для меня.// Она святая // должна быть, да!”* – Любовь, с.60) или, по крайней мере, наконец обретает надежду на желательный для себя ход событий (*“Пускай уж я не тот! Но я ещё красивый! // Доколь в подлунной будет хоть один пиит, // Ещё не раз взыграет в нас гормон игривый. // Пусть жертвенник разбит! Пусть жертвенник разбит!”* – Деве, с.84).

Складывается ощущение, что в представлении Олейникова именно такой и только такой – деформированный – мир соприроден человеку, соответствует его потребностям, “похож” на него по складу и, значит, уютен. Упорядоченность противна человеческой натуре как система притеснений. Она в конце концов потребует от личности самоограничения, заставит подчинить порядку себя самого, ввести в определённые рамки свои мысли и чувства. Между тем “я” – начало стихийное, “самость” человека не желает знать границ и требует для себя абсолютной свободы. Поэтическая тема Олейникова – неукротимость личной воли, человеческая страсть как постоянный источник “возмущений” и потрясений, которые претерпевает мировой строй и от которых он стремительно разрушается.

Это тот поворот темы, который позволяет ощутить, что всё творчество Олейникова полемически повернуто против той программы переделки бытия, которой руководствовались авангардисты первого поколения. С точки зрения футуристов, воля художника, преобразующего мир, соответствует бесспорной готовности самого бытия освободиться от гнёта условностей. Чудо преображения оказывается в этом случае долгожданным для всех. Но совершить его может лишь тот, кто беспристрастно оценивает и контролирует ситуацию, кто способен воздействовать на неё извне. Художник является источником энергии, преобразующей жизнь, и орудием такого преображения. Это конструктор, создающий проект будущего, строитель, воплощающий проект в жизнь, — но, так или иначе, он существует отдельно от возводимого объекта. Его заинтересованность в успехе лишена личного оттенка, — творец бескорыстен, как Бог. С точки зрения Олейникова, такая внеаходимость, такое бесстрашие и бескорыстие — за гранью человеческих возможностей: живой человек, как его понимает этот поэт, — существо заинтересованное, по определению, существо страстное.

Мир футуристов — управляемый. В нём энергия бытия направлена в позитивное русло, деятельность художника носит созидательный характер. Олейников — поэт того же “революционного натиска”, ничем не смущающейся активности, но, в конечном счете, он же её и компрометирует. Для Олейникова человеческая субъективность, движущая человеком страсть — всегда разрушительна. Его художественный универсум — мир воинственного своеволия, сметающего всё на своём пути. У Олейникова неутомимое и неутомимое “я” не только требует, но и добивается власти над эмпирикой, используя два рычага: человеческую жалость — сострадание к слабому (отсюда постоянное самоумаление) и уважение к силе (отсюда — самовоспевание). Оно прибегает к помощи языка, поскольку тому позволена дерзость всего касаться, вербально овладевать реальностью, не разбирая, где “своё”, а где “чужое”. И оно же, это “я”, третирует язык, постоянно меняя его регистры, “включая” его то на одну, то на другую “мощность”, — чтобы держать его в подчинении, не впасть от него в зависимость.

Олейниковская “поправка”, внесённая в программу деятельности авангарда, — это поправка на субъективность всякой художественной активности. Не один Олейников — все авангар-

дисты второго поколения, в отличие от футуристов, начинают принимать в расчёт те искажения, которые привносятся в картину мира неизбежной пристрастностью художника — и как создателя этой картины, и как объекта изображения и преобразования. Для Хармса и Введенского невычленяемость субъекта из той реальности, которую они же подвергают трансформации, — самостоятельная и очень важная тема, и нельзя сказать, что обращение к ней спровоцировано именно Олейниковым, его творчеством. Скорее, это результат осмысления деятельности раннего авангарда, анализа его просчётов. Обэриуты и близкие к ним художники достаточно единодушно усомнились в праве всевластного “я” бесконтрольно перекраивать жизнь. Но, пожалуй, ни у кого из них, кроме Олейникова, мир, рождённый безраздельной властью творческого субъекта, не оказывался до такой степени искажённым страстью.

Примечания

¹ Николай Макарович Олейников формально не являлся членом группы ОБЭРИУ (принято считать, что препятствием к этому была его партийность: со времён гражданской войны он состоял в коммунистической партии), но реально был с нею тесно связан как человеческими, так и литературными связями.

² Мейлах М. Предисловие // Александр Введенский. Полное собрание произведений в 2-х тт. Произведения 1926-1937. Т.1. М., 1993. С. 16.

³ Герасимова А. ОБЭРИУ: Проблема смешного // Вопросы литературы. 1988, № 4. С.58.

⁴ “Романтиков нового времени” видит в обэриутах, например, А.Александров. См.: День поэзии, М.-Л., 1965. С.291.

⁵ Гинзбург Л. Николай Олейников // Олейников Н. Пучина страстей: Стихотворения и поэмы. Л., 1991. С.18.

⁶ Гинзбург Л. Указ. соч. С.17.

⁷ Каверин В. В старом доме // Звезда, 1971, № 10. С. 151.

⁸ Герасимова А. ОБЭРИУ: Проблема смешного // Вопросы литературы. 1988. № 4. С.58.

⁹ Кьеркегор С. О понятии иронии. (<http://musa.narod.ru/kjer.htm>. 23.08.2002). Перевод и примеч. А. Коськовой и С. Коськова.

¹⁰ Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С.84.

¹¹ “Афиши Дома печати”, 1928, № 2.

¹² Герасимова А. Проблема смешного в творчестве обэриутов. Ав-

тореф. дис. ... кандидата филолог. наук. М., 1988. С.13.

¹³ Здесь и далее произведения Н. Олейникова цитируются по изданию: Олейников Николай. Пучина страстей: Стихотворения и поэмы. Л., 1991. С.102. Номер страницы указывается в скобках после цитаты.

¹⁴ Герасимова А. ОБЭРИУ: Проблема смешного // Вопросы литературы. 1988. № 4. С. 55-56.

¹⁵ Шварц Е. Живу беспокойно...: Из дневников. Л., 1990. С. 239-240. 752 с. Ср. у Маршака: "Берегись Николая Олейникова,/ Чей девиз: никогда не жалея никого" (Чукоккала. М., 1979. С. 383).

¹⁶ Липавский Л. Разговоры. // Логос, 1993, № 4.С.52.

¹⁷ Лотман Ю.М. О Хлестакове // Избранные статьи в 3-х тт. Т.3. Таллинн, 1992. С. 347, 361.