

Поэтологические штудии

Корнелия Ичин

О чем говорят животные у Александра Введенского

Kornelija Ičin

What Vvedensky's Animals Are Talking About

Корнелия Ичин (Белградский университет, филологический факультет, ординарный профессор; доктор филологических наук) kornelijaicin@gmail.com.

Kornelija Ičin (Dr. habil.; Tenured Professor, Faculty of Philology, University of Belgrade) kornelijaicin@gmail.com.

Ключевые слова: Введенский, язык животных, потусторонний мир, метаморфозы

Key words: Vvedensky, language of animals, world of afterlife, metamorphoses

УДК: 82-14

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_254

UDC: 82-14

DOI: 10.53953/08696365_2023_179_1_254

В статье рассматривается язык животных, которые так или иначе связаны со смертью и потусторонним миром, и тем самым посвящены в их тайны. Наша задача исследовать характеристики речи животных, птиц, насекомых и рыб и показать, как они соотносятся с идеей Введенского провести поэтическую критику разума, открыть новый тип связей в мире, ощутить его бессвязность и раздробленность времени и в конечном итоге доказать, что разум не понимает мира. Язык животных анализируется в контексте задуманной Введенским новой космогонии, которая должна нас вернуть к исходной точке — к сотворению мира, к гармонии, в которой человек, растения и животные общались между собой и понимали друг друга.

The article examines the language of animals, who are, in one way or another, connected to death and the afterlife, and thus let in on their secrets. Our task is to investigate the speech characteristics of animals, birds, insects, and fish and how they relate to Vvedensky's ideas of conducting a poetic critique of reason, discovering new types of connections in the world, feeling its disconnection and fragmentation of time, and, finally, proving that reason does not understand the world. The language of animals is analyzed in the context of the new cosmogony conceived by Vvedensky that should take us back to the starting point — to the creation of the world, to harmony, in which man, plants, and animals talked to and understood each other.

Дошедшая до нас поэзия Александра Введенского — настоящее царство животных. Она хранит в себе почти сто пятьдесят видов домашних и хищных зверей, птиц, рыб, насекомых. Наряду с растениями, облаками, ветром, небесны-

ми светилами и разными стихиями они участвуют в новой космогонии — в сотворении нового мира и новых взаимоотношений между вещами. В этом мире язык присущ и человеку, и окружающим его предметам, животным, природе. Человек наравне общается с рыбой, с горой, с камнем, и все друг друга понимают. Мир, созданный Введенским, во многом напоминает первобытный мир библейского Эдема, в котором человек и животные понимали друг друга, составляя единое целое¹. Это не удивительно, поскольку такие отношения характерны для космогонического процесса, в котором сотворение мира происходит в одной мифической пространственно-временной точке («в центре мира», «в начале»), предшествующей всякому разделению в эмпирическом (историческом) времени и пространстве.

В этой точке зарождается космическая ось — мировое древо, объединяющее все сферы мироздания (небо, землю и преисподню) и выступающее звеном «между вселенной (макрокосмом) и человеком (микрокосмом)», то есть «местом их пересечения» [Топоров 1987а: 405]. Одновременно троичность мирового древа «подчеркивается отнесением к каждой части особого класса существ, чаще всего животных», а именно: с верхней частью связываются птицы, с серединой — копытные, с низом — змеи, лягушки, рыбы, хтонические чудовища [Там же: 400]. В поэтическом мире Введенского легко соотносить животных с трехчленной структурой мирового древа, однако гораздо сложнее понять, почему иные из них говорят на понятном всем языке, о чем они вещают, в какие отношения вступают с человеком, какова их роль в жизни мира, наконец, почему в небольшом наследии Введенского так много животных.

Мы сосредоточимся на тех «персонажах» животного царства, которые в текстах Введенского представлены прямой речью², таких как собака Вера, лев, волк, жираф, свиней поросенок (в «Елке у Ивановых»), ласточка (в «Сутках»), птички, лев, пеликан (в стихотворении «Две птички, горе, лев и ночь»), червяк (в стихотворении «Мне жалко, что я не зверь»), муравей (в «Святом и его подчиненных»), лягушка, верблюд, бараны (в «Мире»), рыбы (в «Где. Когда»). Уже на первый взгляд понятно, что все они связаны со смертью, с потусторонним миром, с загадкой времени.

-
- 1 Мир зверей, птиц, рыб, пресмыкающихся наполняет страницы Ветхого и Нового Заветов. В Книге Бытия человек создан Богом, чтобы владычествовать «над рыбами морскими, и над птицами небесными, и над скотом, и над всею землею, и над всеми гадами, пресмыкающимися по земле» (Быт. 1: 26). Владычество человека над животными осуществляется наречением именем каждой живой души: Адам в райском саду нарекает имена «всем скотам и птицам небесным и всем зверям полевым», нарекает и «жене своей: Ева» после грехопадения (Быт. 2: 20; 3: 20). До грехопадения человек живет в гармонии с животным миром в райском саду, однако общается он только с Богом. Сотворением жены вводится диалог между ней и змеем, они понимают друг друга, мир пока един и неразделен, говорит на одном языке. С изгнанием Адама и Евы из райского сада звери, птицы и рыбы продолжают играть важную роль в жизни человека, в общении с ним (вспомним Ноев ковчег или слова Иова, напутствующие спросить у скота, птиц и рыб, кто сотворил все живущее), в прославлении Бога. Особое место в Ветхом Завете занимает притча об ослице жреца Валаама, заговорившей на человеческом языке (Чис. 22: 28—30).
 - 2 Правда, в мире Введенского все обладает голосом, на что в своей книге указала и А. Стоун-Нахимовски: «Все имеет свой голос — абстракции, мифические фигуры, геологические особенности, люди, животные» [Stone-Nakhimovsky 1982: 118].

Лейтмотив из «Некоторого количества разговоров» (1936—1937) «Уважай бедность языка. Уважай нищие мысли», объявляющий «уход» языка, наглядно переходит в мертвый язык в пьесе «Елка у Ивановых» (1938). С мертвым языком связаны не появляющиеся в пьесе действующие лица — учителя латинского и греческого языка; мертвый язык (латынь) готов изучить лесоруб Федор, единственный персонаж, который не умирает в финале «Елки у Ивановых». На фоне всеобщей смерти занятие мертвым языком представляются вполне логичными, они должны подготовить Федора ко встрече с миром умерших. Однако гибель человеческого языка показана намного раньше: в сцене с поющими лесорубами, которые, как выяснилось, «не умеют говорить» и общаются «знаками», а то, что они «только что пели — это простая случайность, которых так много в жизни» [Введенский 1993, 2: 51]³; в сцене с Пузыревыми — отцом и матерью, обезумевшими от горя, которые «страшно кричат, лаят и мычат» [Там же: 50]; в сцене с Федором, который, узнав об убийстве Няньки, начинает квакать, мяукать и петь птичьим голосом [Там же: 59]⁴.

По-другому обстоит дело с животными: они говорят на человеческом языке. Во второй картине «Елки у Ивановых», после того как Федор и лесорубы отравились к семье Пузыревых с елкой, из леса выходят звери: «Жирафа — чудный зверь, Волк — бобровый зверь, Лев-государь и Свиной поросенок» [Там же: 51], чтобы провести урок на тему времени. «Урок», проводимый жирафом, основывается не на научных знаниях, которые в поэтике Введенского имеют сугубо отрицательное значение, а на свободных ассоциациях (будто речь о психоаналитическом тесте), освобождающих бессознательное:

Ж и р а ф а. Часы идут.
 В о л к. Как стада овец.
 Л е в. Как стада быков.
 С в и н о й п о р о с е н о к. Как осетровый хрящ.
 Ж и р а ф а. Звезды блещут.
 В о л к. Как кровь овец.
 Л е в. Как кровь быков.
 С в и н о й п о р о с е н о к. Как молоко кормилицы.
 Ж и р а ф а. Реки текут.
 В о л к. Как слова овец.
 Л е в. Как слова быков.

-
- 3 Отметим здесь, что слова лесорубов, сказанные невпопад (фрукт, желтуха, помочи), можно связать с их хтонической натурой, которая неожиданно проступает наружу и заявляет о себе алогичным вторжением в язык. Их пение и их слова слышит только Федор, один из них и единственный, кому дано перемещаться из хтонического мира в упорядоченный, космический мир. В представлении Введенского хтонический мир связан с лесом и болотами — топосом, противостоящим Петербургу и требующим все новых жертв; на это намекают и мотивы «бедного» и «медного», отсылающие к пушкинскому «Медному всаднику» (с его героем бедным Евгением): «Бедный молится хлебу. / Медный молится небу» [Введенский 1993, 2: 60]. Несомненно, оппозиция лес — город, соотношенная с историей градостроительства, влечет за собой отрицательную коннотацию рубки леса и самих лесорубов, поэтому в конечном итоге «немоту» лесорубов можно связать с гробом как одной «из ярчайших реализаций метафоры срубленного леса» [Иванович 1983: 78].
- 4 И. Кулик отрицание языка усматривает также в сцене «суда, где “разговор про Козлова и Ослова велся просто для отвода глаз? — в сцене, отмеченной нагнетанием темы смерти» [Кулик 2021].

Свиной поросенок. Как богиня семга.
Жирафа. Где наша смерть?
Волк. В душах овец.
Лев. В душах быков.
Свиной поросенок. В просторных сосудах.
Жирафа. Благодарю вас. Урок окончен

[Там же: 52].

Жираф задает тему (часы идут; звезды блещут; реки текут), на которую откликаются своей мерой мира волк, лев и свиной поросенок. Эта «строгая четырехголосная полифония»⁵, построенная в виде тетраптиха, объединяет в себе отвлеченное и конкретное, небесное и земное, движение и окаменение, вечность и смерть. Часы, звезды, реки — все связано с текучестью времени⁶, только смерть — остановка времени и она определена мерой мира «присутствующих на уроке». Текучести соответствует глагол-действие, отсутствию текучести — существительное, которое свободно от времени⁷. Данным диалогом Введенский достигает еще одного эффекта: глаголы, которые являются связующим звеном между «часами» и «стадами» (идут), «звездами» и «кровью» (блещут), «реками» и «словами» (текут), одновременно формируют новые семантические союзы и открывают новые языковые возможности. На этом фоне реплики свиного поросенка звучат субверсивно: часы идут, как осетровый хрящ; звезды блещут, как молоко кормилиц; реки текут, как богиня семга; наша смерть

5 Термин Я. Друскина, которым определяет урок зверей [Друскин 1998а: 587].

6 В трактате «Теория слов» Л. Липавский утверждает, что «остатки, напоминание о бывшей проекции на жидкость можно найти во всех родах и рядах слов», и добавляет: «Мы не думаем сейчас, что голос есть жидкость; но РЕЧЬ // РЕКА (и мы говорим “плавная, текучая речь”, так же, как говорим “в течение времени”»)» [Липавский 2005: 228]. О теории происхождения языка у Липавского см. более подробно в: [Цивьян 2001: 232–243]. Текучесть характерна для поэтики всех обэриутов; С. Сигей, анализируя поэзию Игоря Бахтерева, утверждает, что текучесть, связанную с мифологическим Океаном, с хтоникой, «манифестируют хтонические поэты (и сами пребывающие в подземном мире — андерграунде. — К.И.) через хтоническое: через фонетику и заумь», что в большинстве произведений Бахтерева «разворачивается космогоническая битва», сам поэт «не порождает «варианты», а настаивает на неизменности изменений» [Сигей 2006: 5, 8, 10]. Добавим здесь, что отсылки к Мандельштаму касательно отношения Батюшкова ко времени («Нет, не луна, а светлый циферблат»), Лермонтову («Выхожу один я на дорогу») и Державину («Река времен в своем стремленьи») в мотивах часов, звезд и рек напрашиваются сами собой; кроме того, в мотиве часов, организующем весь сюжет пьесы, нетрудно угадать намек на творческий вечер обэриутов «Три левых часа» десятилетней давности.

7 Мысли о текучести времени как текучести языка и, соответственно, об окаменении времени как окаменении языка не покидали Введенского никогда, поэтому и в «Серой тетради» можно прочитать по этому поводу:

Я думал о том, почему лишь глаголы
подвержены часу, минуте и году,
а дом, лес и небо, как будто монголы,
от времени вдруг получили свободу.
Я думал и понял. Мы все это знаем,
что действие стало бессонным китаем,
что умерли действия, лежат мертвецами,
и мы их теперь окружаем венками [Введенский 1993, 2: 77].

Другими словами, неподвластное времени, окаменевшее, неподвижное слово умирает и попадает в безвремяне.

в просторных сосудах; по сути, они напрямую демонстрируют эффект обманутого ожидания и распатанность устойчивых словосочетаний⁸.

Особое место в «Елке у Ивановых» занимает собака Вера, которая в терцетах произносит весьма своеобразное надгробное слово о Соне Островой, своей возлюбленной Дульчине. Она ритуально ходит вокруг гроба с мертвым телом, для нее нет сомнения, что смерть Сони лишь начало («эта смерть — это проба»), что властвуют «черные нравы», поэтому она и выносит вердикт: «Нянька нет вы не правы. / <...> / А теперь ты сама станешь труп» [Там же: 60]⁹. Собака соответствует своей роли помощника «в сражении» [Словарь античности 1989: 533], она сопровождает человека в жизни и проводит его через смерть, заступается за мертвого «перед богами подземного мира» (собака — атрибут Анубиса и Гермеса, бога-посланника) [Купер 1995: 307]¹⁰. Собака Вера своей преданностью Соне отчасти напоминает собаку Ксантиппа, отца Перикла, которая, «не перенеся разлуки с ним», «от изнеможения умерла» [Плутарх 1961: 153]; охраняя гроб с убитой Соней, она, подобно Керберу, охраняет границу между мирами, которую нельзя перешагнуть. Слова собаки слышит и понимает лишь годовалый мальчик Петя Перов, отвечающий на вопрос собаки «Вас не удивляет, что я разговариваю, а не лаю?» словами: «Что может удивить меня в мои годы. Успокойтесь» [Введенский 1993, 2: 61]. Эта реплика Пети Перова, соответствующая стариковскому возрасту, дана в ключе начальных строк из стихотворения «Значенье моря» с установкой на обратимость времени: «Чтобы было всё понятно / Надо жить начать обратно» [Введенский 1993, 1: 116]. Подтверждение тому и предвосхищающие будущие беды слова Пети: «За мою недолгую жизнь мне придется и не с тем еще ознакамливаться» [Введенский 1993, 2: 61]. Обратимость времени допускает Пете Перову превращаться из мудрого старика в мальчика и обратно, что закономерно отражается и в языке: от мудрых слов Петя Перов переходит к словам, символизирующим становление речи у детей (ср.: «Мне теперь год. Не забывайте. Папа. Мама. Дядя. Тетя. Огонь. Облако. Яблоко. Камень. Не забывайте» [Там же]). Разговор между Петей Перовым и собакой Верой, приводящий антропоморфизированную собаку в изумление (она просит стакан воды, чтобы успокоиться), возвращает нас к вопросу о праязыке, о потерянном общем языке всего сущего, который, видимо, возникает в граничных ситуациях. Примеры можно привести не только из Библии, но также из мифов, легенд, сказок, басен,

-
- 8 М. Мейлах в примечаниях к пьесе указывает на связь «блеска звезд» и «молока кормилиц» через образ Млечного Пути, тогда как мотив «осетрового хряща» возводит к поговорке «Кому арбуз, а кому свиной хрящик»; к тому же последнюю часть «урока», посвященную смерти, он толкует в ключе индоевропейских представлений «о скоте как воплощении душ умерших» [Мейлах 1993а: 194]. Однако слова свиного поросенка о смерти, которая таится в «просторных сосудах», скорее всего, намекают на древнеегипетские ритуальные сосуды, так называемые каноны, в которых хранились органы умершего, извлеченные при мумификации.
- 9 Параллельно, в то же самое время (с 8 до 9 утра), совершается суд над нянькой Аделиной Францевной Шметтерлинг с постановлением: «казнить-повесить» [Введенский 1993, 2: 64].
- 10 Трехголовая собака-чудовище (Кербер) охраняет границы между двумя мирами, сторожит этот переход, она страж мира подземного, прислужница мертвых, психомп. Так или иначе, собаки подземного мира олицетворяют «неприветливость рассвета и сумерек, опасного и демонического времени, когда бродят враждебные силы» [Купер 1995: 309].

отражающих мифопоэтическое сознание. Говорящие животные встречаются в культурах всех народов — от шумерского «Эпоса о Гильгамеше» и басен Эзопа и «Панчатантры» до средневекового «Романа о Лисе» и литературных сказок вроде «Кота в сапогах» Перро, «Алисы в Стране чудес» Кэрролла или «Книги джунглей» Киплинга. В них кризисная ситуация, олицетворенная в образе говорящих лиминальных существ, как правило, связана с героем, который должен преодолеть ее на пути собственного развития, что в «Елке у Ивановых» доведено до конечной точки — смерти всех персонажей (кроме Федора), готовых к последнему преображению в канун Рождества. Поэтому мир говорящих животных Введенского нельзя подвести под басни, передающие человеческие характеристики, или литературные сказки и фантастические произведения для детей¹¹. У Введенского, скорее всего, речь об открывающейся сфере возможностей на границе двух миров — здешнего и нездешнего, посюстороннего и потустороннего, где совершаются чудеса. У гроба Сони собака Вера произносит стихотворную речь в форме трехстиший Данте и Петрарки¹², прославлявших красоту своих почивших прекрасных дам Беатриче и Лауры, раскрывает суть борьбы двух противоположных начал: «Жизнь дана в украшенье, / Смерть дана на утрашенье» [Там же: 60], воеет, чтобы воскресить Соню-Дульцинею, и все это воспринимается мальчиком Петей как «тихий плач» по Соне Островой.

В жанре «плача» написано и стихотворение «Две птички, горе, лев и ночь» (1929). Пролетая над широкой морской гладью, одна птичка горюет по солнцу, а заодно и по невозможности понять мир без солнца:

о горе птичка говорит одна
не вижу солнечного я пятна
а мир без солнечных высоких пятен
и скуп и пуст и непонятен
и я не таю как струна

[Введенский 1993, 1: 88]¹³.

Тогда как вторая птичка, обнаружив опасность от «злого зверька» тушканчика, которого не постичь без солнечных лучей, призывает молиться Богу:

-
- 11 Правда, если брать произведения Введенского для детей (например, книги «Мяу», «Много зверей», «Мед», «Щенок и котенок», стихотворения «Сон», «Стихи про орла, про лису, про медведя» и др.), то в них несомненно обнаружим след сказок и басен, но эта тема остается за рамками данной работы.
 - 12 Данте пишет «Божественную комедию» в терцинах с особо продуманной схемой рифмовки, Петрарка использует рифмованный терцет в своих сонетах для поэтического сборника «Канцоньере». И Беатриче, и Лаура в последней части произведений Данте и Петрарки предстают в роли кормчей звезды по загробному миру.
 - 13 В этих строках нетрудно обнаружить космогоническую картину в начале Книги Бытия, до отделения света от тьмы: «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою» (Быт. 1: 1–2). Установка на связь ночи (тьмы) и моря (океана), которую обнаруживаем в стихах Введенского, прослеживается в разных космогонических мифах о зарождении порядка из хаоса, воплощенного в образе бездонного океана; представление о водяном хаосе связано со всемирным потопом, укрощение которого привело к возникновению земли из воды и, далее, к космическому упорядочиванию мира (ср.: «и отделил Бог свет от тьмы», «И сказал Бог: да будет твердь посреди воды, и да отделяет она воду от воды» (Быт. 1: 4, 6)).

<...> носится тушканчик
 куда несется злой зверек
 и что он значит поперек
 я не могу постичь зверька
 без золотого козырька
 пойдём молиться Богу горе
 дорогое не гляди на море
 [Там же].

Озабоченные постижением смысла в космогоническом процессе разделения дня и ночи птички вводят важнейшую для Введенского тему непонимания, характерную для его более поздних произведений¹⁴. Непониманию сопутствует темнота, связанная с ночью и великим окостеневшим морем как архетипами бессознательного и одновременно представлениями эсхатологического ужаса. Не случайно птичка уговаривает хромое горе, сочетающее в себе сатаническое начало и рациональное познание мира¹⁵, не смотреть на море («до-

- 14 М. Мейлах указывает на дальнейшее развитие темы установления смысла в текстах «Значенье моря», «Кончина моря», «Потец» а также в «Серой тетради» [Мейлах 1993а: 234]. Отметим здесь, что непонимание сопутствует разным представлениям о сотворении мира; так, например, в «Ригведе» (в гимне о космогонии), с которой Введенский мог ознакомиться благодаря христианско-философским исследованиям религиозного мыслителя А. Введенского, читаем:

Кто воистину знает, кто здесь провозгласит.
 Откуда родилось, откуда это творение?
 Далее боги (появились) посредством сотворения этого (мира).
 Так кто же знает, откуда он возник? //
 Откуда это творение возникло:
 Было ли оно создано или же нет —
 Кто надзирает за этим (миром) на высшем небе,
 Только он знает или же не знает [Ригведа 1999: 286].

- 15 Хромота не только один из сатанических признаков, встречающийся в фольклорных преданиях (хромота — символ низвержения с небес — связывалась со вспышками молний, которые у древних ассоциировались как «с летучими, окрыленными стрелами», так и «с ногами как необходимыми орудиями движения резвого бега» [Афанасьев 1994: 2]) или в художественной литературе (например, в романах Валес де Гевары и Лесажа «Хромой бес» или в «Фаусте» Гёте), но и характеристика богов-кузнецов в разных мифологиях (Гефеста в древнегреческой, Вёлунда в скандинавской, Тваштара в индуистской). Этот физический недостаток указывает на несовершенство богов-кузнецов, «кующих несовершенный мир» [Купер 1995: 354], а также на их неотлучность от земли и подземного огня, владыками которого они являются. С другой стороны, горе, вечный спутник познания, обретенного ценою потеряннго рая, подается в паре с мудростью и в Книге Екклесиаста: «...во многой мудрости, много печали; и кто умножает познания, умножает скорбь» (Екк. 1: 18). В шумеро-аккадском заклинании (в переводе В. Шилейко) скорбь поражает все живое:

Скорбь, как воды речные,	устремляется долу,
Как трава полевая,	вырастает тоска,
Посреди океана,	на широком просторе,
Скорбь, подобно одежде,	покрывает живых;
Прогоняет китов	в глубину океана,
В ней пылает огонь,	поражающий рыб;
В небесах ее сеть	широко распростерта,
Птиц небесных она	утоняет как вихрь

[Ассирио-вавилонский эпос 2007: 539—540].

рогое не гляди на море» [Там же]). Страх от возвращения в хаотическое состояние она связывает с застывшей водой, чем поддерживает космогонические представления о сотворении мира из Мирового океана. Отсюда и призыв молиться Богу, лишь бы совершился процесс выведения элементов порядка из первоначального хаоса, что не поддерживается хромым горем как олицетворением хтонических сил: «лишь полдень Бог тебе покажет / ты зря Его боготворишь» [Там же].

Метаморфозы птички в частицы, половинки, беса и овеществленную медную птичку свидетельствуют о властвующем над птичкой хтоническом принципе, то и дело демонстрирующем непостоянство облика существования и самого существования. К тому же слова «игрушка бледная / при разговоре / теряет смысл и бытие» [Там же: 89] подчеркивают невозможность языкового определения смысла бытия, так как все сущее подвластно смерти и возвращается в добытийный хаос, в чем нас заверяют и финальные строки текста.

Описание космогонического отделения дня от ночи начинается с упоминания меры (числа) в словах второй птички:

а я как десять без изъяна
я как число достойна смеха
я вся из времени и меха

[Там же].

Введенский отрицает категорию числа как символа научного описания мира, подвергает насмешке возможность познания мира измерением, пародирует «совершенство» числа (десять как сочетание единицы и нуля, между которыми проходит жизнь от становления до исчезновения). Отчет времени, который начинается сменой светил для управления днем и ночью на четвертый день сотворения мира¹⁶, Введенский ставит под сомнение, так же как и регистрацию мира (лев, четыре птички, тушканчик, пеликан, лопух, ковыль), ибо ответа на вопрос о смысле существования они не дают. Поэтому слова ночи о множестве, которого ей не постичь, или о непонимании нуля вещи как исчезновения, приобретают особый смысл, ибо она не знает о делении на части, она остается неделимой единицей: «не понимаю слова много / не понимаю вещи нуль» [Там же: 90]. Ночь, рожденная морем-хаосом, так же как и ее брат день, знает, что

16 Отсюда и «кузен четверг», именующий себя днем. Введенский, по-видимому, с четвергом связывает четвертый день творения, когда появляется время, однако нельзя забывать, что «четыре» и «четверг» в его поэтической практике возникают для иллюстрации новой (абсурдной) системы связей между понятиями («плечо» и «четыре») или для создания самых загадочных строк (из пьески «Мир»): «На обоях человек, / а на блюдечке четверг» [Введенский 1993, 1: 160], названных Я. Друскиным иероглифом, «последним пределом мысли» [Друскин 2001: 455]. Этот «иероглифический» способ мышления, согласно А. Герасимовой, представляет «воспоминание о первобытном мировосприятии, когда вся вселенная была читаема как единая книга», что, бесспорно, соответствует поэтическим поискам Введенского [Герасимова 1990: 197]. В данном контексте интересными представляются размышления М. Евзлина о том, что сотворенное в три дня библейской космогонии пространство представляет «идеальную форму», а сотворенное четвертого дня творения время — «реальное содержание», которое конкретизирует предвещающее его пространство (небо/земля, вода/твердь, суша/растительность) [Евзлин 2007: 83, 84].

все множество мира вернется в первоначальный хаос, и это низвержение мира в Ничто представлено всеобщим апокалипсическим пожаром в заключение стихотворения «Две птички, горе, лев и ночь».

С категорией времени и числа связан также диалог «Сутки» (1934?)¹⁷, построенный на чередовании вопросов и ответов, выступающих главными персонажами. Поскольку в некоторых случаях ответ назван «ответом ласточки» и «несуществующим ответом ласточки», и сама «ласточка» заменяет собой ответ, весь диалог можем воспринять как прямые или косвенные ответы ласточки на заданные вопросы¹⁸. Образ ласточки обладает широкой символикой: она связана с возрождением, приходом весны, положительным переходом, новой жизнью; вместе с тем ласточка является также посредником между смертью и жизнью. В греко-римской мифологии ласточка посвящена Афродите (Венере)¹⁹, в древнеегипетском мифе Изиды в облике ласточки «отправляется искать тело убитого и разъятого на части мужа Осириса», в христианской традиции ласточка — одно из воплощений Христа, ласточке уподобляются также молящиеся [Топоров 1987б]²⁰. На вопрос «кто ты?» «ласточка небес» в «Сутках» заявляет о себе как о часовщике или солдате (причем дважды). Она на страже времени, отвечает за время. В этом нас заверяет и зеркальная эхо-реплика, фиксирующая протекание времени, которую дважды произносят Вопрос и Ответ: «Проходит час времени» [Там же: 186, 187].

Ласточке принадлежит описание вырывающегося из ночи рассвета, с которым связано и ее появление:

Сбегает ночь с вершины горной.
Вершина пребывает черной.
Звезда нисходит с небосклона.
Он пуст
как куст.
<...>
Стал небосклон пустым и чистым
как небосвод.
Прохладу Бог послал,
день встает

[Там же: 186].

Мотивы «горных вершин», нисходящей «звезды» и «пустоты» небосклона окажутся ключевыми также для «Элегии» (1940). И в этом итоговом стихотворении Введенского особая роль отведена птицам: они отвечают за ход

17 В отличие от М. Мейлаха, который датирует «Сутки» возможным 1934 годом, Я. Друскин указывает временем их написания 1931—1933 годы [Друскин 1998а: 621].

18 Я. Друскин называет «Сутки» наиболее полифоничными: «это строгий двухголосный контрапункт: один голос — вопросы, другой — ответы»; с его точки зрения, «в них чувствуется покой, удовлетворение, которых обычно в вещах его нет» [Друскин 1998б: 643].

19 Возможно, по этой причине ласточка охарактеризована как алая планета, то есть Венера: «Не небосклон ли ты жалеешь, / когда на нем как планета алеешь» [Введенский 1993, 1: 186].

20 О державинском подтексте в «Сутках» см.: [Мароши 2006а].

времени — «отсчитывают время» и «испытывают бремя» [Введенский 1993, 2: 69]. При этом само время в «Элегии», преломленное через образ пушкинского седока из «Телеги жизни», олицетворяет «возница хилый и сварливый» [Там же], соответствующий облику старика в «Сутках»²¹. Пробуждение мира в «Сутках», связанное с наступлением утра как «понятного» времени²², ласточка представляет просыпанием камней и оживлением пустых чисел:

Мы чуем камни просыпаются,
они заводят разговор,
они как листья осыпаются
с вершины благородных гор.
Пустые числа оживлены
сиянием от нас уходящей луны

[Введенский 1993, 1: 187].

Предстающие перед нами камни — живые, антропоморфные существа, отсылающие к архетипической модели мира, в которой они выступают, по мнению Т. Цивьян, не только символом «неподвижности, холода, немоты (= смерти, нижнего мира, хтоничности)», но и полной противоположностью — одушевленными существами: «камень растет, дышит, смотрит, движется, разговаривает, действует», сливаясь двумя ипостасями «в вечном круговороте жизни и смерти» [Цивьян 2015: 100, 101], раскрывающемся как в сюжетном плане, так и в заглавии диалога «Сутки». Вместе с тем кажется, что эти камни во многом обязаны философскому вопросу, поднятому Тютчевым в диалоге со Спинозой²³ в стихотворении «Problème» (1833, 1857):

-
- 21 Образ старика возникает дважды: в словах ласточки он предстает посторонним наблюдателем смены дня и ночи («Сидел старик. / Из рук он делает щитки / для сохранения глаз / от блеска» [Введенский 1993, 1: 186]), а в словах Вопросы — как символ протекания времени, дополнительно оснащенный мотивом «реки» как времени и жизни («И рыбак сидящий там где река / незаметно превращается в старика. / Быть может он боится блеска» [Там же: 188]).
- 22 «Понятное» утро, отождествляющееся с видимым миром, в поэтической системе Введенского имеет отрицательный оттенок. В «Серой тетради», возникшей в то же самое время, что и «Сутки», Введенский пишет о времени как о непонимании: «1) Всякий человек, который хоть сколько-нибудь не понял время, а только не понявший хотя бы немного понял его, должен перестать понимать и все существующее. 2) 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. // Тем не менее, может быть что-нибудь можно попробовать и написать если и не о времени, не по поводу непонимания времени, то хотя бы попробовать установить те некоторые положения нашего поверхностного ощущения времени, и на основании их нам может стать ясным путь в смерть и в широкое непонимание. // Если мы почувствуем дикое непонимание, то мы будем знать, что этому непониманию никто не сможет противопоставить ничего ясного. Горе нам, задумавшимся о времени. Но потом при разрастании этого непонимания тебе и мне станет ясно что нету ни горя, ни нам, ни задумавшимся, ни времени» [Введенский 1993, 2: 79].
- 23 Рассуждая о свободной воле, Спиноза приводит пример камня,двигающегося под воздействием внешних сил, чтобы указать на заблуждения человека, верящего в свободу воли, но действующего под влиянием неподвластных ему сил [Спиноза 2006: 513].

С горы скатившись, камень лег в долине —
Как он упал? никто не знает ныне —
Сорвался ль он с вершины сам собой,
Иль был низринут волею чужой!..

[Тютчев 1987: 121].

Этим стихотворением Тютчев вводит в русскую поэзию понятие камня-слова, на котором вырастет поэтика акмеизма с установкой на архитектурный принцип поэзии; зиждущийся на логосно-готическом начале камня-слова, акмеизм начинает борьбу с пустотой неба (см. манифест «Утро акмеизма» и поэтический сборник «Камень» О. Мандельштама, а также сборники «Жемчуга» и «Чужое небо» Н. Гумилева)²⁴. Для Введенского, проводящего «поэтическую критику разума» и ищущего пути словом реконструировать мир [Липавский 1998: 186], стихотворение «Камень» (1908) Гумилева, положившее начало акмеизму, могло представлять определенный интерес. Написанное в духе традиции друидов, которая тайными знаниями, заключенными в обрядных словах, могла вызвать к жизни даже камень, оно открывало пути поэзии как чуда. Так или иначе, ожившие камни и пустые числа в «Сутках» перекликались с поэтическим универсумом Гумилева, в котором Слову подчинялись и космос, и числа²⁵.

С наступлением дня «мир растет»²⁶, увеличивается видимость мира, и ласточка отмечает, что «проплыли тучи», «жук пробежал», «трава подвинулась», «ногой ударил муравей упавшую звезду», «в море плыл корабль» [Введенский 1993, 1: 187]; наступление ночи возвращает мир ко сну, это конец суток:

С вершин травы роса стекает.
Жук спать идет. Звезда мелькает.
Планетами вновь полон небосклон.
Меркнет море. Где муравей, зрит волны он.
Он потирает лапой точку песка.
Плывет потушенная рыба.
Сутки прошли

[Там же: 188].

24 Об архитектурном начале в акмеизме более подробно см.: [Ичин 2011]. Возможно, мысли акмеистов о том, что Творцу можно вернуть лишь преображенный, подвернутый логосному прочтению камень, находят отклик у Введенского в его понимании поэзии, которая должна производить не только словесное, а настоящее чудо [Липавский 1998: 186]. К этим выводам склоняет нас и тот факт, что Введенский, по свидетельству Я. Друскина, отправлял свои стихи Гумилеву в 1920 или 1921 году и сам часто посещал «Цех поэтов», что не могло не оставить следа в его творчестве [Друскин 1993: 169].

25 Введенскому не могло не быть близким скептическое отношение Гумилева к числам как категории измерения и познания мира:

А для низкой жизни были числа,
Как домашний, подъяремный скот,
Потому что все оттенки смысла
Умное число передает.
Патриарх седой, себе под руку
Покоривший и добро и зло,
Не решаясь обратиться к звуку,
Тростью на песке чертил число [Гумилев 1991: 291].

26 И ласточка в глазах Вопросы разрастается до коршуна: «Ах ласточка ты коршун» [Введенский 1993, 1: 187].

В диалоге «Сутки» разрабатывается тема протекания времени и воды, сплетенных воедино: «Безупречная вода. / Она бежит бездонные года, / она стоит на месте миг» [Там же]²⁷. С этой целью и ласточка дважды повторяет свои реплики: «Не есть ли море лучший мир»²⁸ в середине текста и «Сутки прошли» в его заключительной части [Там же: 187, 188]. В «Сутках» тема воды показана во всех своих проявлениях: морем, снегом, ручьем, тучей, волной, водой, рекой²⁹, росой, влагой; особо подчеркнута противостояние снега и ручья, вернее, превращение снега как статичной, делимой и исчислимой ипостаси воды («Снег был зимой числом. / Он множествен» — [Там же: 187]) в ручей как динамическую, текучую и неделимую стихию³⁰. Не случайно морская стихия, ассоциирующаяся с первобытным хаосом (Мировым океаном), и мир становятся взаимозаменяемыми и отражающимися друг в друге, чему способствует и чередование гласных «и» и «о» в корне слов: «Здесь мира нет. / Здесь моря нет» [Там же]. По контрасту с темой могущественной воды выступает мотив одинокой свечи-души, терпевшей поражение в этом неравном поединке и возвращавшейся в лоно хаоса, что влечет за собой непрекращающуюся молитву:

Еще раз
на бранном месте
где происходила битва
вновь опускается молитва.
Тут совершается молитва

[Там же: 188].

Однако в стихах Введенского звучит не только молитва по «угасшей свече», но и ропот поэтического субъекта против ограниченности человека обликом, пространством, временем. Так, в стихотворении «Мне жалко что я не зверь» (1934)

-
- 27 В примечаниях к тексту «Сутки» М. Мейлах справедливо указывает, что «в свернутом виде» связь времени и воды присутствует «в самом названии стихотворения», как это следует из строк мистерии «Кругом возможно Бог»: «глядите вся земля вода. / Глядите вся вода сутки» [Мейлах 1993б: 267].
- 28 Согласно М. Мейлаху, «этот вопрос является одновременно как бы формулировкой “проблемы” двух более ранних произведений Введенского — *Значения моря* и *Кончины моря*» [Мейлах 1993б: 267].
- 29 В. Мароши в своей статье рассматривает мотив реки как «трансцендентной субстанции воды в ее динамике и метаморфозах, никому не подвластной», «самодостаточной творящей полноты, противопоставленной убогому человеческому мерилу», представленному пустыми пузырьками, используемыми в научных экспериментах [Мароши 2006б: 230].
- 30 Эта непрерывная текучесть присутствует во всем творчестве Введенского: космогоническая текучесть превращается в поэтическую текучесть, вследствие чего все его тексты взаимопереплетаются и взаимопереливаются, разгадывая текучесть Времени и его останков Смерть. Текучесть характеризует также произведения других обэриутов: Хармса, Липавского, Друскина, Бахтерева; С. Сигей, исследовавший творчество обэриутов и, в частности, Бахтерева, приходит к выводу, что обэриутская «непрерывная течь приводит к парадоксальной ситуации: произведения текучи, а Время неподвижно», другими словами, что «постоянное переделывание собственных произведений (характерное для Бахтерева — *К.И.*) есть не только битва с движением времени, но и явное неразличение движения и остановок: обэриутское время вечно, оно здесь и сейчас» [Сигей 2006: 12].

лирический субъект взывает к Творцу, высказывая свои «претензии»³¹, что он не зверь, не звезда, не ковер, не гортензия, не крыша, не орел, не ветер, не чаша, не роща, не трава, не свеча, не семя, не огонь... В ответ он слышит лишь голоса зверя и червяка. Зверь заявляет о себе как о существе с внутренним раздвоением души:

говорящий себе поверь,
а другому себе подожди немножко,
мы выйдем с собой погулять в лес
для рассмотрения ничтожных листьев

[Там же: 183],

которое потом обнаруживается и в лирическом субъекте под воздействием семантического раздвоения существительного «лист» (лист дерева; лист бумаги), при котором заодно произошло отождествление ничтожных листьев и ничтожных (незаметных) слов:

Мы выйдем с собой погулять в лес
для рассмотрения ничтожных листьев,
мне жалко что на этих листьях
я не увижу незаметных слов,
называющихся случай, называющихся бессмертие, называющихся вид основ

[Там же: 184–185].

Разговор, который заводит хтоническое насекомое червь с землей, пока прорывает норы, ожидаемо касается смерти, мертвых, разложения плоти:

Земля где твои дела,
говорит ей холодный червяк,
а земля распоряжаясь покойниками,
может быть в ответ молчит,
она знает что всё не так

[Там же: 184].

31 Отметим, что свои претензии к Богу высказывали также звери, сравниваемые Входящей бабушкой с атеистами и сатанистами, в ранней пьесе Введенского «Зеркало и музыкант» (1929):

все звери покидают норы
минорные заводят разговоры
и на своём животном языке
ругают Бога сидя на песке:
ты Бог наш плох
ты шар наш худ
от толстых блох
свирепый зуд
сердиты мы владыка всех владык
и в дикой ярости надуем свой кадык [Введенский 1993, 1: 94].

Образ зверей М. Мейлах соотносит с описанием народов в конце мистерии «Кругом возможно Бог», где «это описание, как и здесь, предшествует картине светопреставления» [Мейлах 1993б: 236].

Червь напоминает о бренности земного мира³², о предопределенности всего сотворенного на земле, о невозможности избежать земной участи: «Червяк ползет за всеми, / он несет однозвучность» [Там же: 185]³³. Тем не менее неотвратимая однозвучность сменяется песней, если червяки сталкиваются с умершими поэтами; поглощая поэтов, сами становятся певцами, как следует из «Разговора об отсутствии поэзии» в «Некотором количестве разговоров»: «Музыка в земле играет, / Червяки стихи поют» [Там же: 198].

Однако когда речь заходит о смертном часе лирического субъекта, как в последнем сочинении Введенского «Где. Когда» (1941), картина выглядит по-другому: происходит прощание одного с миром (деревьями, лесом, звездами, птицами, скалами, бабочками, камнями, тучами, травами, цветками, водой, рекой, морем, песком, раем, пустынями, львами, тетрадью, миром, человеческий край) и мира (деревьев, скал, камней, рыб, дубов, реки, моря) с одним. В мире без людей рыбы и дубы отличились последней радостью, которую дарят каменевшему поэту:

Рыбы и дубы подарили ему виноградную кисть и небольшое количество последней радости.

Дубы сказали: — Мы растем.
 Рыбы сказали: — Мы плывем.
 Дубы спросили: — Который час.
 Рыбы сказали: — Помилуй и нас

[Введенский 1993, 2: 72].

32 Не только червь. В пьеске «Мир» (1931?) звери вместе плачут о бренности мира: «Звери плача: ты висел. / Все проходит без следа» [Введенский 1993, 1: 159], в отдельности — они говорят рифмующуюся «древедень», в согласии с фонетическим экспериментом Введенского сближения слов не по значению, а по звучанию (ср. слова верблюда: «Отчего спросил верблюд. / Я не ем тяжелых блюд», рогатых баранов: «Мы во люду видали страны. / Мы рогатые бараны», лягушки: «Я лягушку родила. / Она взлетела со стола, / как соловей и пастила» [Там же: 158, 159]). И здесь, как в «Кругом возможно Бог», все происходящее совершается в канун конца света:

Бросьте звери древедень,
 настает последний день,
 новый кончился шильон,
 мир ложится утомлен,
 мир ложится почивать,
 Бог собрался ночевать.
 Он кончает все дела [Там же: 159].

33 Теме смерти и червя посвящены многие строки Введенского; обратим внимание хотя бы на попытку Изотова в пьеске «Пять или шесть» умилишить червяка ласкательными словами: «а земля черна как фрак / в ней наверно / есть червяк / червячек червячишко» [Там же: 83], или противостояние 4-го умирающего червя в «Четырех описаниях»: «Я говорю ему — нет командир, / червяк быть может сгложет мой мундир / и может быть в течение часа / мое сожрет все мясо. / Но мысль мою и душу / червяк не съест, и я его не трушу» [Там же: 171]. В продолжение темы смерти и души обращаем внимание еще на одно хтоническое насекомое — муравья из пьески «Святой и его подчиненные». На вопрос Святого: «муравей мой что ревешь / муравей кого зовешь», он отвечает: «я реву / я зову / бабочку из бездны» [Там же: 104], тем самым раскрывая, с одной стороны, смерть бабочки-души, с другой — надежду на ее воскресение, так как бабочка — символ вечного превращения и возрождения (из гусеницы через окукливание рождается бабочка). Тема насекомых

Рыбы, согласно их священной символике³⁴, произносят молитву вслед за скалами, оповещавшими поэта о гонце — последнем часе [Там же: 71]. И скалы, и рыбы, так же как вслед за ними прощавшиеся с поэтом река и море, — часть водяного мира, того бездонного и бесформенного первобытного хаоса, в который возвращается поэтический субъект. Отождествленный с тетрадкой³⁵ на берегу реки, цепеневший, леденевший, каменевший поэт уже не может ничего ответить ни дубам, ни рыбам, ни реке, ни морю. Окаменевшая тетрадь стихотворений остается памятником.

Богатый мир животных, птиц, насекомых и рыб в творчестве Введенского связан с его идеей провести поэтическую критику разума, открыть новый тип связей в мире, продемонстрировать ощущение «бессвязности мира и раздробленности времени» и в конечном итоге доказать, что «разум не понимает мира» [Липавский 1998: 186]. Новая космогония, которую предлагает Введенский, фактически должна нас вернуть к исходной точке — к сотворению мира, к космической гармонии, в которой человек, растения и животные понимали друг друга и общались между собой³⁶. То, что в поэтическом мире Введенского мало присутствует человек (даже когда присутствует, он разговаривает мыслями, как, например, в «Некотором количестве разговоров»), говорит о недоверии поэта к человеческому языку, опосредованному логическими законами разума. Наполняя стихи языком животных земной, воздушной и водной стихий,

исследована в тексте Е. Кусовац и Т. Беранович; согласно авторам, насекомые у Введенского «намного ближе к Богу, чем люди; это, может быть, обусловлено и их непониманием окружающего мира, неосознанием категории времени, и тем самым смерти, иными словами тем, что отличает животных от человека» [Кусовац, Беранович 2006: 123].

- 34 Рыба — раннехристианский символ Иисуса Христа Сына Божьего Спасителя (др.-греч. ἰχθύς — рыба). В евангельских текстах проводится параллель между ловлей рыбы и обращением людей в новую веру; одновременно она «символизирует силу вод как источника жизни и ее хранителя» [Кулер 1995: 282]. Однако нельзя забывать, что рыба является и символом философского камня в его первичном состоянии, ибо камень, как и рыба, рождается и живет в воде. Поэтому рыба — символ молчания. И это имеет немаловажную роль для Введенского, в поэзии которого животные, птицы, рыбы и насекомые говорят на своем языке и лирический герой, шагнувший за пределы земного (материального) мира, понимает их, приобщаясь к истокам жизни.
- 35 Тетрадка занимает особое место в поэтическом мире не только Введенского, но и других чинарей, она символ их поэтических творений, которые не были напечатаны. Поэтому не случайно уподобление лирического субъекта тетрадке, так же как не случайно в «Серой тетради» Свидерский, Кухарский и Колоколов поют «Песню про тетрадь»:

Море ты море ты родина волн,
волны это морские дети.
Море их мать
и сестра их тетрадь
вот уж в течение многих столетий [Введенский 1993, 2: 77].

Напомним также, что Н. Заболоцкий в «Прощании с друзьями» (1952) изображает своих давно ушедших друзей-чинарей «с тетрадами своих стихотворений», закольцовывая стихотворение именно этой строчкой [Заболоцкий 2014: 304].

- 36 Намного позже, после открытия учеными способности рыб издавать звуки, дадаист Р. Хаусман напишет: «Это открытие большого значения и важности. Свист, возможно, лежал в основе многих человеческих языков, когда речевой аппарат еще не был достаточно развит» [Хаусман 2018: 181].

Введенский пытается восстановить ось мира, связывающую небо, землю и подземный мир. Таким образом, поэт отправляется в поиски Истока, а «это всегда область молчания», как замечает М. Ямпольский³⁷ и как это следует из последнего произведения Введенского «Где. Когда». То, что поэтический субъект ничего не может сказать в ответ деревьям, камням и реке, «не сумеет сказать спасибо» рыбам и дубам [Введенский 1993, 2: 72], — касается прежде всего смерти человеческой речи, которой, по словам В. Биbihина, «в отличие от голосов животных, могло не быть», то есть «человек мог и не заговорить» [Биbihин 2002: 29]. Язык, имеющий дело с бытием и небытием, Слово творящее и Слово молчащее, уходящее от мира, волнуют Введенского. Он разрывает границы языка человека и животных и вместе с тем границы космического и хтонического, физического и эсхатологического миров в поисках праязыка, который восстановит мироздание в новом космогоническом процессе.

Библиография / References

- [Ассиро-вавилонский эпос 2007] — Ассиро-вавилонский эпос / Пер. с шумер. и аккад. В.К. Шилейко. СПб.: Наука, 2007. (Assiro-avilonskiy epos / Transl. by V.K. Shilejko. Saint Petersburg, 2007.)
- [Афанасьев 1994] — *Афанасьев А.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. Т. 3. М.: Индрик, 1994. (*Afanas'ev A.* Poeticheskie vozzreniya slavyan na prirodu: In 3 vols. Vol. 3. Moscow, 1994.)
- [Биbihин 2002] — *Биbihин В.* Язык философии. М.: Языки славянской культуры, 2002. (*Bibihin V.* Yazyk filosofii. Moscow, 2002.)
- [Введенский 1993] — *Введенский А.* Полное собрание произведений: В 2 т. М.: Гилея, 1993. (*Vvedenskij A.* Polnoe sobranie proizvedeniy: In 2 vols. Moscow, 1993.)
- [Герасимова 1990] — *Герасимова А.* Уравнение со многими неизвестными // Московский вестник. 1990. № 7. С. 192—206. (*Gerasimova A.* Uravnenie so mnogimi neizvestnyimi // Moskovskiy vestnik. 1990. № 7. P. 192—206.)
- [Гумилев 1991] — *Гумилев Н.* Сочинения: В 3 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы. М.: Художественная литература, 1991. (*Gumilev N.* Sochineniya: In 3 vols. Vol. 1. Stikhotvoreniya. Poemy. Moscow, 1991.)
- [Друскин 1993] — *Друскин Я.* Материалы к поэтике Введенского // Введенский А. Полное собрание произведений: В 2 т. Т. 2. М.: Гилея, 1993. С. 164—174. (*Druskin Ya.* Materialy k poetike Vvedenskogo // Vvedenskij A. Polnoe sobranie proizvedeniy: In 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1993. P. 164—174.)
- [Друскин 1998а] — *Друскин Я.* Звезда бессмыслицы // «Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский. Л. Липавский. Я. Друскин. Д. Хармс. Н. Олейников. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. Т. 1 / Ред.-сост. Л. Друскина, А. Машевский, В. Сажин. [Б.м.], 1998. С. 549—642. (*Druskin Ya.* Zvezda bessmyslitsy // «Sborishche druzej, ostavlennyh sud'boju». A. Vvedenskij. L. Lipavskij. Ya. Druskin. D. Harms. N. Olejnikov. «Chinari» v tekstakh, dokumentakh i issledovaniyakh: In 2 vols. Vol. 1 / Ed. by L. Druskina, A. Mashevsky, V. Sazhin. [S.l.], 1998. P. 549—642.)
- [Друскин 1998б] — *Друскин Я.* Стадии понимания // «Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский. Л. Липавский. Я. Друскин. Д. Хармс. Н. Олейников. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. Т. 1 / Ред.-сост. Л. Друскина, А. Машевский, В. Сажин. [Б.м.], 1998. С. 642—651.

37 М. Ямпольский продолжает свою мысль о первослове: «Первослово — это слово молчания, это слово беспамятства. Любое название истока, называние себя первым всегда ложь» [Ямпольский 1998: 347].

- (*Druskin Ya. Stadii ponimaniya // "Sborishche družey, ostavlennykh sud'boyu"*. A. Vvedenskij. L. Lipavskij. Ya. Druskin. D. Harms. N. Olejnikov. "Chinari" v tekstakh, dokumentakh i issledovaniyakh: In 2 vols. Vol. 1 / Ed. by L. Druskina, A. Mashevsky, V. Sazhin. [S.l.], 1998. P. 642—651.)
- [Друскин 2001] — *Друскин Я.* Дневники. 1963—1979. СПб.: Академическая книга, 2001.
- (*Druskin Ya. Dnevnik. 1963—1979. Saint Petersburg, 2001.*)
- [Евзлин 2007] — *Евзлин М.* Библейская космогония // Евзлин М. Дюрер и Веласкес. Madrid: Ediciones del Hebreo Errante, 2007. С. 82—90.
- (*Evzlin M. Bibleyskaya kosmogoniya // Evzlin M. Dyurer i Velaskes. Madrid, 2007. P. 82—90.*)
- [Заболоцкий 2014] — *Заболоцкий Н.* Метаморфозы. М.: ОГИ, 2014.
- (*Zabolockij N. Metamorfozy. Moscow, 2014.*)
- [Ичин 2011] — *Ичин К.* Архитектонско начело акмеизма // Поэтика. 2011. № 2. С. 3—66.
- (*Ičin K. Arhitektonsko nachelo akmeizma // Poetika. 2011. № 2. P. 3—66.*)
- [Иванович 1983] — *Иванович М. А.* Введенский — пародист: к разбору «Елки у Ивановых» // Wiener Slavistischer Almanach. 1983. № 12. С. 71—86.
- (*Jovanovich M. A. Vvedenskij — parodist: k razboru "Elki u Ivanovykh" // Wiener Slavistischer Almanach. 1983. № 12. P. 71—86.*)
- [Кулик 2021] — *Кулик И.* Мертвый язык Александра Введенского // <http://poetrylibrary.ru/stixiya/856.html> (дата обращения: 28.12.2021).
- (*Kulik I. Mertvyu yazyk Aleksandra Vvedenskogo // http://poetrylibrary.ru/stixiya/856.html (accessed: 28.12.2021).*)
- [Купер 1995] — *Купер Дж.* Энциклопедия символов / Пер. с англ. М.: Золотой век, 1995.
- (*Cooper J. An Illustrated Encyclopedia of Traditional Symbols. Moscow, 1995. — In Russ.*)
- [Кусовац, Беранович 2006] — *Кусовац Е., Беранович Т.* Из жизни насекомых у Введенского // Поэт Александр Введенский / Ред.-сост. К. Ичин, С. Кудрявцев. М.: Гилея, 2006. С. 122—132.
- (*Kusovac E., Beranovich T. Iz zhizni nasekomykh u Vvedenskogo // Poet Aleksandr Vvedenskij / Ed. by K. Ičin, S. Kudryavzev. Moscow, 2006. P. 122—132.*)
- [Липавский 1998] — *Липавский Л.* Разговоры // «Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский. Л. Липавский. Я. Друскин. Д. Хармс. Н. Олейников. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. Т. 1 / Ред.-сост. Л. Друскина, А. Машевский, В. Сажин. [Б.м.], 1998. С. 174—254.
- (*Lipavskij L. Razgovory // "Sborishche družey, ostavlennykh sud'boyu"*. A. Vvedenskij. L. Lipavskij. Ya. Druskin. D. Harms. N. Olejnikov. "Chinari" v tekstakh, dokumentakh i issledovaniyakh: In 2 vols. Vol. 1 / Ed. by L. Druskina, A. Mashevsky, V. Sazhin. [S.l.], 1998. P. 174—254.)
- [Липавский 2005] — *Липавский Л.* Теория слов // Липавский Л. Исследование ужаса. М.: Ад Маргинем, 2005. С. 211—300.
- (*Lipavskij L. Teoriya slov // Lipavskij L. Issledovanie uzhasa. Moscow, 2005. P. 211—300.*)
- [Мароши 2006а] — *Мароши В.* «Ласточка» Г. П. Державина как метатекст поэзии А. Введенского // Поэт Александр Введенский / Ред.-сост. К. Ичин, С. Кудрявцев. М.: Гилея, 2006. С. 153—171.
- (*Maroshi V. "Lastochka" G.R. Derzhavina kak metatekst poezii A. Vvedenskogo // Poet Aleksandr Vvedenskij / Ed. by K. Ičin, S. Kudryavzev. Moscow, 2006. P. 153—171.*)
- [Мароши 2006б] — *Мароши В.* «Значение реки» в поэзии А. Введенского // Текст и интерпретация / Ред. Т. Печерская. Новосибирск: НГПУ, 2006. С. 229—234.
- (*Maroshi V. "Znachenie reki" v poezii A. Vvedenskogo // Tekst i interpretatsiya / Ed. by T. Pecherskaya. Novosibirsk, 2006. P. 229—234.*)
- [Мейлах 1993а] — *Мейлах М.* Примечания // Введенский А. Полное собрание произведений: В 2 т. Т. 2. М.: Гилея, 1993. С. 193—204.
- (*Mejlah M. Primechaniya // Vvedenskij A. Polnoe sobranie proizvedeniy: In 2 vols. Vol. 2. Moscow, 1993. P. 193—204.*)
- [Мейлах 1993б] — *Мейлах М.* Примечания // Введенский А. Полное собрание произведений: В 2 т. Т. 1. М.: Гилея, 1993. С. 223—284.
- (*Mejlah M. Primechaniya // Vvedenskij A. Polnoe sobranie proizvedeniy: In 2 vols. Vol. 1. Moscow, 1993. P. 223—284.*)
- [Плутарх 1961] — *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания: В 3 т. Т. 1 / Пер. с др.-греч. С. Маркиша и С. Соболевского. М.: Наука, 1961.
- (*Plutarh. Vioi parallhloi. Moscow, 1961. — In Russ.*)
- [Ригведа 1999] — *Ригведа* / Пер. с санскрита Т. Елизаренковой. М.: Наука, 1999.
- (*ऋग्वेद. Moscow, 1999. — In Russ.*)
- [Сигей 2006] — *Сигей С.* Идите и останавливайте время // Бахтерев И. Варвyra и другие стихотворения. Madrid: Ediciones del Hebreo Errante, 2006. С. 5—14.
- (*Sigej S. Idite i ostanavlivajte vremya // Bahterev I. Varvyr i drugie stikhotvoreniya. Madrid, 2006. P. 5—14.*)
- [Словарь античности 1989] — *Словарь античности* / Ред. Е. Гуццина и др.; пер. с нем. В. Горбушина и др. М.: Прогресс, 1989.

- (Lexikon der Antike. Moscow, 1989. — In Russ.)
 [Спиноза 2006] — Спиноза Б. Письмо Шул-
 леру [октябрь 1674 г.] // Спиноза Б. Со-
 чинения: В 2 т. Т. 2 / Пер. с лат. и гол.
 В.К. Брушлинского. СПб.: Наука, 2006.
 (Spinoza B. Letter 62 (58) to G.H. Schaller [Octo-
 ber 1674]. Saint Petersburg, 2006. — In Russ.)
 [Топоров 1987а] — Топоров В. Дерево миро-
 вое // Мифы народов мира. Энциклопе-
 дия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. Т. 1. М.:
 Советская энциклопедия, 1987. С. 398—
 406.
 (Todorov V. Drevo mirovoe // Mify narodov mira. Ent-
 siklopediya: In 2 vols. / Ed. by S.A. Tokarev.
 Vol. 1. Moscow, 1987. P. 398—406.)
 [Топоров 1987б] — Топоров В. Ласточка // Ми-
 фы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. /
 Гл. ред. С.А. Токарев. Т. 2. М.: Советская
 энциклопедия, 1987. С. 39.
 (Todorov V. Lastochka // Mify narodov mira. Entsi-
 klopediya: In 2 vols / Ed. by S.A. Tokarev. Vol. 2.
 Moscow, 1987. P. 39.)
 [Тютчев 1987] — Тютчев Ф. Полное собрание
 стихотворений. Л.: Советский писатель,
 1987.
 (Tyutchev F. Polnoe sobranie stikhotvoreny. Leni-
 ngrad, 1987.)
 [Хаусман 2018] — Хаусман Р. Язык рыб и
 птиц и звучание // Хаусман Р. По мне-
 нию Дадасофа / Пер. с нем. Т. Набат-
 никовой, М. Кузнецова и К. Дудакова-
 Кашуро; пер. с фр. М. Лепиловой. М.:
 Гилея, 2018. С. 181—184.
 (Hausmann R. Sprache der Fische und der Vögel und
 die Phonie. Moscow, 2018. P. 181—184. — In
 Russ.)
 [Цивьян 2001] — Цивьян Т. Семиотические
 путешествия. СПб.: Издательство Ива-
 на Лимбаха, 2001.
 (Civ'yan T. Semioticheskie puteshestviya. Saint
 Peterburg, 2001.)
 [Цивьян 2015] — Цивьян Т. Об энантиосе-
 мии камня: неподвижность versus дви-
 жение // Живой камень: от природы
 к культуре / Ред. и сост. Л. О. Зайонц.
 М.: Институт мировой культуры МГУ,
 2015. С. 100—110.
 (Civ'yan T. Ob enantioseemii kamnya: nepodvizhnost'
 versus dvizhenie // Zhivoy kamen': ot prirody
 k kul'ture / Ed. by L.O. Zaynots. Moscow, 2015.
 P. 100—110.)
 [Ямпольский 1998] — Ямпольский М. Беспам-
 ятство как исток. М.: Новое литератур-
 ное обозрение, 1998.
 (Yampol'skij M. Bepamyatstvo kak istok. Moscow,
 1998.)
 [Stone-Nakhimovsky 1982] — Stone-Nakhimovsky A.
 Laughter in the Void. An introduction to the
 writings of Daniil Kharms and Alexander Vve-
 denskii // Wiener Slawistischer Almanach.
 S.-bd. 5. Wien, 1982.