

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

М. Ямпольский



БЕСПАМЯТСТВО  
КАК  
ИСТОК

ЧИТАЯ ХАРМСА • ЧИТАЯ ХАРМСА • ЧИТАЯ ХАРМСА

Михаил ЯМПОЛЬСКИЙ

# БЕСПАМЯТСТВО КАК ИСТОК

*(ЧИТАЯ ХАРМСА)*

Новое литературное обозрение  
Москва

# НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

Научное приложение. Вып. XI

Оформление серии

*Н. ПЕСКОВА*

На первой стороне обложки воспроизведен  
автопортрет Хармса у окна.

**Ямпольский М.**

**Беспамятство как исток** (Читая Хармса). — М.: Новое литературное обозрение, 1998. — 384 с.

Тексты Д. Хармса ясны и в то же время загадочны. Именно это побудило автора — известного культуролога и литературоведа — посвятить свое исследование поэтике, философским истокам и культурному контексту творчества писателя. Все, что в раннем авангарде служит магическому преображению действительности, у Хармса используется для деконструкции самого понятия «действительность» или для критики миметических свойств литературы. Автор просто читает Хармса, но это — творческое чтение или, иначе, «свободное движение мысли внутри текста», которое позволяет ему сделать важные наблюдения и выводы, касающиеся не только творчества Хармса, но и искусства XX в. в целом.

## Содержание

<i>Введение</i> .....	5
<i>Глава 1. Предмет, имя, случай</i> .....	17
<i>Глава 2. Окно</i> .....	42
<i>Глава 3. Падение</i> .....	74
<i>Глава 4. Время</i> .....	106
<i>Глава 5. История</i> .....	134
<i>Глава 6. Исчезновение</i> .....	161
<i>Глава 7. Шар</i> .....	196
<i>Глава 8. Рассеченное сердце</i> .....	224
<i>Глава 9. Троица существования</i> .....	255
<i>Глава 10. Вокруг ноля</i> .....	287
<i>Глава 11. Переворачивание</i> .....	314
<i>Глава 12. Серии</i> .....	343
<i>Заключение</i> .....	370



*В книге приняты следующие сокращения:*

Хармс Даниил. Собрание произведений. Кн. 1—4. / Сост. М. Мейлаха и В. Эрн. Bremen: K-Presse, 1978—1988 — ссылка на издание не дается, в скобках указываются номер книги и страницы, например: 1, 134.

Хармс Даниил. Полет в небеса / Сост. А. А. Александрова. Л.: Сов. писатель, 1988 — ПВН.

Хармс Даниил. Горло бредит бритвою. (Дневники Хармса и некоторые из его прозаических текстов, публикация А. Кобринского и А. Устинова) // Глагол. 1991. № 4 — ГББ.

Меня называют капуцином. Некоторые произведения Даниила Ивановича Хармса / Сост. А. Герасимовой. б. м.: МП «Каравенто» совместно с фирмой «Пикмент», 1993 — МНК.

«Философские» тексты обэриутов, в том числе «Разговоры» и «Исследование ужаса» Л. Липавского; «Вестники и их разговоры», «Это и то», «Классификация точек», «Движение» Я. Друскина и основные «трактаты» Хармса, опубликованные в журнале «Логос» (1993. № 4. Под ред. А. Герасимовой) — Логос.

Хармс Даниил. Том 1, том 2. [Это странное издание не имеет названия и не сообщает имени составителя.] М.: Виктория, 1994 — X1, X2.

Заболоцкий Николай. Столбцы и поэмы. Стихотворения / Сост. Н. Н. Заболоцкого. М.: Худлит, 1989 — Заболоцкий.

Введенский Александр. Полное собрание произведений в двух томах / Сост. М. Мейлаха. М.: Гилея, 1993 — Введенский, 1 и Введенский, 2.

Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995 — Жаккар.

## Введение

Введение пишется для того, чтобы оправдать книгу, объяснить то, что не удалось автору, или хотя бы сделать его намерения более ясными. Мое решение написать книгу о Хармсе, в какой-то степени неожиданное для меня самого, мотивировалось целым рядом проблем, с которыми я столкнулся в моей предшествующей работе. Конечно, определяющую роль в принятии этого решения сыграла моя читательская любовь к Хармсу. С момента моего знакомства с его текстами много лет назад он покорила меня своим юмором и, главное, отсутствием позы, характерной для многих русских писателей. Хармс никого не учил, никуда не призывал, и, хотя образ пророка Даниила был важен для его личной мифологии, он никогда не «играл» в пророка. Одно это делало его для меня исключительно привлекательным. Но, разумеется, всего этого было бы недостаточно, чтобы пуститься в рискованную авантюру написания книги.

Случилось так, что в начале 90-х годов я написал книгу об интертекстуальности — «Память Тиресия». Интертекстуальность в это время стала едва ли не ключевым словом для многих филологических штудий в России, все более основательно ориентировавшихся на поиск скрытых цитат и подтекстов. В «Памяти Тиресия» я попытался в какой-то мере осмыслить эту филологическую практику, становившуюся самодовлеющей и все в меньшей степени, к сожалению, вписывавшуюся в какую бы то ни было теоретическую рефлексию. Я попытался показать, что цитаты становятся таковыми и начинают вызывать к интертекстуальному полю в основном там, где смысл текста не может быть объяснен изнутри его самого. Мне показалось соблазнительным показать, что некоторые «темные» авангардные тексты, сознательно декларирующие разрыв с предшествующей традицией, в действительности являются интертекстуальными *par excellence*.

Именно в контексте этой работы меня впервые заинтересовал Хармс не как читателя, но как исследователя. «Случаи» Хармса, в отличие от большинства классических авангардистских текстов, написаны с предельной ясностью. Его короткие истории-анекдоты казались простыми и совершенно не побуждающими к контекстуализации для их понимания. И вместе с тем что-то в них было загадочным. Хармс представлялся мне таким писателем, к которому интертекстуальность в основном неприложима. Подтексты и цитаты мало что давали для его понимания. Можно было, конечно, попытаться найти литератур-

ные тексты, в которых какие-нибудь старушки падали из окон, и даже попытаться доказать, что Хармс их спародировал, но интуитивно было понятно, что такой поиск ничего не даст для более содержательного понимания хармсовских миниатюр.

После завершения книги об интертекстуальности область моих интересов сместилась в сторону изучения телесности в художественных текстах. Последняя моя книга — «Демон и лабиринт» — была в основном сфокусирована на феномене «диаграмм» — то есть таких знаков, в которых референция подавлена и которые главным образом отсылают к динамике сил, фиксирующейся в телесных деформациях. Диаграммы интересовали меня как некие «неполноценные» знаки, не вписывающиеся в систему классической семиотики. И вновь Хармс незримой тенью присутствовал в моей работе. Тело, телесные деформации не играли существенной роли в его писаниях. Правда, с телами у Хармса часто происходят совершенно немыслимые вещи — они трансформируются до неузнаваемости, расчлняются, гибнут самым причудливым образом. Но происходит это как будто без приложения к ним силы. Своеобразие Хармса в контексте этой проблематики заключалось в том, что у него как бы вообще не было тел, были имена, и с необыкновенной последовательностью прослеживался мотив *исчезновения тела*.

Работа над диаграммами имела для меня существенное значение, так как она вынуждала меня все более настойчиво проблематизировать методы традиционной филологии. Дело в том, что в филологии знак с его способностью разворачиваться диахронически в некое интертекстуальное пространство — это прежде всего носитель определенного рода истории, он историчен. По выражению Юрия Михайловича Лотмана, литературный знак (символ) хранит в себе память своих предшествующих употреблений. Диаграмма же антиисторична по своему существу, она выражает факт приложения к телу неких сил, а потому она значит лишь в той мере, в какой эти силы действуют или хотя бы фиксируются в некоем следе, отпечатке на теле. Диаграмма, таким образом, отражает *момент* приложения сил, но она ни в коей мере не отсылает к истории, а следовательно, и к любого рода цитированию. В этом смысле диаграмма — антифилологична.

Филология в современном понимании этого слова возникает в эпоху Ренессанса в результате открытия античной культуры и стремления к более полному ее пониманию и творческому усвоению. Понимание смысла с самого начала увязывается с историчностью текста, с его пониманием через контекст. Историзация литературы филологией, однако, с самого начала столкнулась с проблемой вневременного в тексте, его универсального значения, прежде всего интересовавшего теологическую экзегетику — вечного спутника и оппонента филологии. В теологической перспективе смысл Священного писания обладал вневременным, надисторическим значением, которое прежде всего выражалось в его аллегоричности. Аллегория — это попытка спасти текст от тотальной историзации и сохранить таким образом единство культуры как поля универсальных значений. Фило-

логия, однако, подвергла историзации и аллегорию, показав, что она также принадлежит определенному историческому контексту.

Эпоха романтизма внесла в репертуар филологического историзма важную новинку, увязав смысл текста с понятием *опыта*, в том числе и личного опыта автора. Смысл текста оказывается на пересечении истории употребления знаков и истории жизни автора. Ролан Барт отнес выражение личного «опыта» писателя к сфере «стиля», оставив за «письмом» функцию сопряжения авторской свободы с Историей:

Подобно самой свободе, письмо есть только момент, но это — один из наиболее очевидных моментов в Истории, ибо История, в первую очередь, — как раз и несет в себе возможность выбора и одновременно указывает на его границы. Именно потому, что письмо возникает как продукт значимого поступка писателя, оно соприкасается с Историей несравненно более ощутимо, нежели любой другой пласт литературы<sup>1</sup>.

Творчество Хармса, как и творчество любого другого художника, исторически обусловлено, но своеобразие его позиции заключается в том, что он сознательно пытался порвать с пониманием литературы и литературного «смысла» как исторических образований. «История» в ее традиционном понимании описывается им как «остановка времени», а потому как феномен антиисторический по существу.

Понимание Хармсом истории чрезвычайно близко тому, которое сформулировал на рубеже веков Георг Зиммель. Зиммель заметил, что в темпоральном аспекте история понимается нами как континуум, как непрерывность, в то же время этот исторический континуум дается нам как совокупность «исторических атомов» — событий:

Возникает довольно странное положение: соответствующее реальности, т. е. непрерывное, представляется только в форме абстрактной мысли, оторвавшейся от конкретного исторического содержания, тогда как картины этого содержания представляют его в чуждой действительности форме «событий». «Сражение под Цорндорфом» есть коллективное понятие, образованное из бесчисленно многих единичных событий. Вместе с познанием этих частных военной истории — о каждой атаке, укреплении, эпизоде, перемещении войск и т. д. — она все ближе приближается к тому, что «действительно было». Но ровно настолько же атомизируется и теряет непрерывность понятие этого сражения. Непрерывность передается только плавающим над этими атомами априорным знанием, проводящим идеальную линию сквозь все эти атомы<sup>2</sup>.

История возникает, таким образом, в результате абстрагирования реальности, приближение к реальности разрушает формы членения временного континуума, растворяет историю без остатка. То в текстах, что мы обычно относим к области исторического, в действительности является продуктом текстуальных практик. Хармс в целом ряде текстов играет с зиммелевским парадоксом, показывая, каким обра-

<sup>1</sup> Барт Ролан. Нулевая степень письма / Пер. Г. К. Косикова // Семиотика / Сост. Ю. С. Степанова. М.: Радуга, 1983. С. 314.

<sup>2</sup> Зиммель Георг. Проблема исторического времени / Пер. А. М. Руткевича // Зиммель Г. Избранное. Т. 1. М.: Юрист, 1996. С. 525—526.

зом история возникает в результате абстрагирующих практик, то есть по существу своему вневременных операций, укорененных в априорных формах нашего познания (в чем-то вроде кантовских «априори»). История как фундамент филологии оказывается укорененной в чем-то фундаментально внеисторическом. Но эти внеисторические формы принципиально отличны от аллегорий. Хармс сознательно противопоставляет свои тексты аллегориям. И, хотя во многих из них на первый план выступают некие вневременные абстракции, они антиаллегоричны по существу. Выпадающие из окна старушки, конечно, не могут быть отнесены к формам аллегорического мышления.

Распад исторического дается нам, следовательно, в двух формах: в виде аллегии и в виде «атомов», на которые распадается история. Зиммель писал о распаде исторического по мере приближения к событию еще и в таких выражениях:

...если обратимся к одной рукопашной схватке прусского и австрийского гренадеров под Кунерсдорфом, то это уже не будет историческим образованием, поскольку та же схватка могла произойти под Лейтеном или Лигницем<sup>3</sup>.

«Атом» истории, описываемый Зиммелем, — это уже не событие, но происшествие, «случай», который теряет историзм, выпадает из времени и капсулируется в собственной индивидуальности. Но индивидуальность эта особого свойства: «...та же схватка могла произойти под Лейтеном или Лигницем». Иначе говоря, «случай» при всей своей кажущейся единичности, теряя связь с историей, оказывается абстракцией, лишенной индивидуальности.

Хармс использует это свойство «случая» исключительно последовательно. Его интерес к «случаям» отражает его стремление разрабатывать не аллегорическую, но *атомистическую* модель разрушения исторической темпоральности. Характерно, что его «случаи» — одновременно и единичны, и безличны. Они могут происходить где угодно и когда угодно. Их протагонисты могут быть легко подменены иными. Аллегорическая абстракция у Хармса последовательно заменяется атомистической.

Чтобы понять своеобразие литературной позиции Хармса, лучше представить ее на фоне рефлексии об истории, занимавшей Мандельштама. Атомизация истории, описанная Зиммелем в теоретическом ключе, переживалась Мандельштамом как распад Истории. Мандельштам использует метафору, особенно интересную для меня в контексте творчества Хармса:

Состояние зерна в хлебах соответствует состоянию личности в том совершенно новом и немеханическом соединении, которое называется народом. И вот бывают такие эпохи, когда хлеб не выпекается, когда амбары полны зерна человеческой пшеницы, но помола нет, мельник одряхлел и устал, и широкие лапчатые крылья мельниц беспомощно ждут работы.

<sup>3</sup> Зиммель Георг. Цит. соч. С. 527.



Духовная печь истории, некогда столь широкая и вместительная, жаркая и домовитая духовка, откуда вышли многие румяные хлебы, забастовала<sup>4</sup>.

Мандельштам описывает классическую Историю как мельницу, измельчающую зерно («исторические атомы», в терминологии Зиммеля) в муку, в которой дробление достигает такой степени, что оно как бы трансцендируется в некую нерасчленимую массу — континуум — Историю. Нынешнее время, по мнению Мандельштама, — это время непреодолимой атомизации. История не выпекается. Этот мотив проецируется им на роман, в котором вместе с чувством исторического времени исчезает фабула. Роман характеризуется Мандельштамом как

композиционное, замкнутое, протяженное и законченное в себе повествование о судьбе одного лица или целой группы лиц<sup>5</sup>.

Иными словами, классический роман подобен Истории. Распад истории, выражающийся в остановке мельниц, приводит и к распаду романной фабулы, ее дисперсии. «Египетская марка» — это проза, в которой Мандельштам демонстрирует литературную форму в период атомизации Истории.

Для такого «филологического» писателя, как Мандельштам, существует непосредственная связь между тем, как дается нам переживание истории, и литературной формой. Мандельштамовскую параллель, конечно, можно легко перевернуть. В той же степени можно, конечно, утверждать, что история перестает «выпекаться» потому, что оформляющая ее литературная форма подвергается распаду. Так или иначе, Мандельштам чрезвычайно последовательно выражает идею филологического историзма. Текст в его представлении буквально впитывает историю. Тогда же, когда история распадается, происходит нечто странное. С одной стороны, распадается фабула романа. Однако этот распад фабулы, вообще говоря, не означает конца литературы. Он означает *исторически* предопределенное исчезновение *исторической* по своему содержанию формы. Что такое форма романа без фабулы, такая форма, в которой, по выражению Мандельштама, «тяга от центра к периферии» (атомизирующая тяга) возобладает над центростремительной формой исторического мышления? Эта форма выражает наступление конца (или хотя бы приостановку) истории. В «Египетской марке» эта остановка истории прежде всего выражается в массивном производстве аллегорий. Я имею в виду, например, изобилие египетских реалий в повести, отсылающих к остановке времени, к замене текучего времени индивида неподвижными глыбами столетий. Египет понимается Мандельштамом именно как аллегория остановки времени:

<sup>4</sup> Мандельштам Осип. Пшеница человеческая // Мандельштам О. «И ты, Москва, сестра моя, легка...» М.: Московский рабочий, 1990. С. 260.

<sup>5</sup> Мандельштам Осип. Конец романа // Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Терра—Terra, 1991. С. 266.

Мы считаем на годы; на самом же деле в любой квартире на Каменноостровском время раскалывается на династии и столетия<sup>6</sup>.

Крах истории обнаруживает за завесой времени абсолютное, вневременное в форме аллегии, которая, согласно тонкому наблюдению Вальтера Беньямина, неотделима от меланхолии, «одновременно матери аллегии и их содержания»<sup>7</sup>. Поэтому сам распад романной формы — это не конец литературы, а именно *аллегория* распада Истории. Роман предстает в виде аллегорической руины собственной, когда-то целостной (исторической) формы.

Хармс в полной мере осознает проблематику конца Истории, переживавшуюся Мандельштамом, и не только, конечно, им одним. Но его реакция на эту проблематику совершенно неортодоксальна. Хармс также часто работает в поэтике фрагмента, несомненно отражающей распад большой литературной формы. Но короткие тексты Хармса сами по себе даются как законченные «атомы». Его «обломки» не являются руинами, отсылающими к некоей высшей целостности, они самодостаточны. Форма же самопроявления вневременного у него принципиально, как я отмечал, антиаллегорична. Вневременное принимает у него форму либо «атомистического», либо «идеального». Отсюда повышенный интерес писателя к своеобразной квазиматематике, геометрии и метафизике — важной сфере его литературной референции. Хармс решительно выходит за рамки литературы и строит свою литературу как антилитературный факт. Показательно, что у него часто возникает мотив мельницы, но, в отличие от Мандельштама, он также облачен в антиаллегорические формы. Колесо мельницы у него — это абстракция — круг, ноль, это образное выражение неких идеальных, а потому внеисторических понятий.

Антиаллегоричность Хармса позволяет ему решительно преодолеть искус меланхолии, вызываемой созерцанием остановки времени в аллегорической «руине». Рефлексия над историей, как правило, принимает у него форму юмористическую, ироническую.

Остановка времени у Хармса прежде всего фиксируется через постоянно повторяющийся сюжет — забывания, отсутствия всякого предшествования литературному дискурсу, творения от нуля, от ничего, монограмматизма и т.д. Континуум прерван, и разрыв в континуальности — есть форма беспамятства. Именно беспамятство и позволяет преодолевать меланхолию, являющуюся, согласно Фрейд, «работой памяти». Вся практика классической интертекстуальности так или иначе основывается на меланхолической памяти, трактующей цитату как обломок прошлого, как вневременной фрагмент (цитата всегда выламывается из континуума), по существу, аллегорического содержания.

<sup>6</sup> Мандельштам Осип. Египетская марка // Мандельштам О. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. С. 6. Египетское безвременье Петербурга связывается с одной из важных «фабульных» линий повести, повествующей о человеке, которого ведут топить «за американские часы, за часы белого кондукторского серебра, за лотерейные часы» (Там же. С. 18). Безвременье как бы наступает в результате похищения времени, часов.

<sup>7</sup> Benjamin Walter. The Origin of German Tragic Drama. London; New York: Verso, 1977. P. 230.

Основная и крайне амбивалентная связь хармсовских текстов с интертекстуальным полем выражается в его практике пародирования. Конечно, пародия, как мы знаем со времен тыняновских штудий, — это тоже форма переписывания текста, форма литературной референции. Главным же объектом хармсовского пародирования является газетная хроника происшествий. Хармсовские «случаи» откровенно ориентированы на этот газетный жанр (что пародически объединяет Хармса с влиятельным слоем литературы двадцатых годов, ориентировавшейся на газету как форму представления «материала»). Хроника газетных происшествий интересна в данном контексте тем, что она безлична. Когда-то Вальтер Бенъямин написал, что цитируемое слово становится «именным» словом, оно получает знак авторства — имя. Он же заметил, что высшим достижением Карла Крауса является его способность делать даже газету цитируемой, то есть придавать принципиально безличной форме — индивидуальному голосу<sup>8</sup>. Хармс пародирует газету, оставляя за «оригиналом» статус безличности. Его пародирование отталкивается от формы, как бы не имеющей индивидуального истока, не связанной с именем. Слово в такой пародии остается безымянным, источник не обладает памятью имени. Пародируемый текст, хотя и связывается с газетой, все же возникает как будто ниоткуда. Газета, вероятно, и интересует Хармса потому, что она парадоксальным образом воплощает отсутствие памяти культуры, отсутствие имени. К хронике происшествий это относится еще в большей мере, чем к иным газетным жанрам. Хроника — амнезический жанр, рассчитанный на мгновенное забывание. Происшествие, теряющее индивидуальность в силу его выпадения из истории, у Хармса к тому же не входит в сферу индивидуальной памяти потому, что отсылает к газете.

То, что Хармс не работает в режиме классической интертекстуальности, то, что память в его текстах ослаблена до предела, именно и ставит его творчество на грань традиционных филологических представлений о литературе, и делает его исключительно интересной фигурой для сегодняшнего исследователя.

С точки зрения Хармса, цитирование, пародирование, перевод — любую форму обработки предшествующего текста следует понимать как принципиальный разрыв со всем полем предшествующих значений. Любое изменение делает текст-предшественник неузнаваемым и может пониматься как стирание мнемических следов. У Хармса есть рассказ про Антона Антоновича, который сбрил бороду и которого «перестали узнавать»:

«Да как же так, — говорил Антон Антонович, — ведь, это я, Антон Антонович. Только я себе бороду сбрил».

«Ну да! — говорили знакомые. — У Антона Антоновича была борода, а у вас ее нету».

<sup>8</sup> Benjamin Walter. Karl Kraus // Benjamin W. Reflections / Ed. by Peter Demetz. New York: Schocken, 1978. P. 268.

«Я вам говорю, что и у меня раньше была борода, да я ее сбрил», — говорил Антон Антонович.

«Мало ли у кого раньше борода была!» — говорили знакомые (МНК, 135).

В такого рода текстах Хармс постулирует невозможность сохранения идентичности, в случае если в облик вносятся пусть даже незначительные трансформации. Антон Антонович отправляется к своей знакомой Марусе Наскаковой, которая также не может узнать его. На все попытки героя напомнить Марусе о своем существовании, приятельница отвечает:

Подождите, подождите... Нет, я не могу вспомнить кто вы... (МНК, 135)

Случай с Антоном Антоновичем транспонируется уже непосредственно в область письма в ином тексте, который я процитирую полностью:

Переводы разных книг меня смущают, в них разные дела описаны и подчас даже очень интересные. Иногда об интересных людях пишется, иногда о событиях, иногда же просто о каком-нибудь незначительном происшествии. Но бывает так, что иногда прочтешь и не поймешь о чем прочитал. Так тоже бывает. А то такие переводы попадают, что и прочитывать их невозможно. Какие-то буквы странные: некоторые ничего, а другие такие, что не поймешь чего они значат. Однажды я видел перевод, в котором ни одной буквы не было знакомой. Какие-то крючки. Я долго вертел в руках этот перевод. Очень странный перевод! (МНК, 238)

Перевод — это общее обозначение практики трансформации или транспонирования текста. Хармс, однако, шутливо описывает перевод именно в смысле трансформации внешности Антона Антоновича. Речь идет не о переводе с языка на язык, а о каких-то манипуляциях со знаками, деформации графем. Как будто перевести текст с русского на английский означает деформировать кириллицу в латиницу. Но деформация эта сохраняется в переводе именно как разрушение внятной графической формы письма. Обработка текста-предшественника — это его деформация, разрушающая память. Вместе с деформацией исчезают значения. Перевод в таком контексте — это практика антиинтертекстуальная по существу, потому что она делает текст неузнаваемым (как Антона Антоновича) и в пределе нечитаемым. Перевод означает не воспроизведение оригинала в новом языке, но фундаментальное разрушение оригинала. Сам Хармс увлекался экспериментами по деконструкции графем и изобретению собственного письма, «лишенного памяти». Более того, сохранились опыты Хармса по переводу его собственной загадочной тайнописи на язык придуманных им иероглифов (см.: ПВН, 501) — «каких-то крючков», если использовать его собственные слова.

Хармсовский «опыт» о переводе связан с несколькими аспектами его поэтики. Во-первых, он на материале письма интерпретирует идею филологического историзма. В тексте-оригинале описываются, по словам Хармса, «разные дела и подчас даже очень интересные», иногда «события», иногда «незначительные происшествия». Оригинал как бы состоит из «атомов» истории, в том числе понятой и как хроника

газетных происшествий — «случаев». Перевод разрушает понятие «события» как некой смысловой или текстовой связности, он еще более атомизирует события вплоть до их полного исчезновения. Он трансформирует события в графы, которые подвергаются деформации и превращаются в чистую графическую арабеску — линию (крючки). В ряде текстов слова разлагаются на буквы, превращаются в монограммы. Историческое, таким образом, разрушается вместе с памятью текста и одновременно трансформируется во внеисторическое — букву, закорючку, граф, «крючок». Этот специфический распад «события» в граф, осуществляемый переводом, действительно вводит его в область, к которой неприменимо историческое мышление.

Но что такое хармсовские «крючки» или странные значки его тайнописи? С одной стороны, это, конечно, абстрактные линии. С другой же стороны, и это особенно важно, они не превращаются в идеальные геометрические знаки, обладающие вневременным, «идеальным» содержанием. Особенность этих «крючков» — в том, что они знаки письма, но письма, лишенного универсальности, не включенного в память общей коммуникации. Эти значки обладают смыслом лишь в некоем совершенно единичном *случае*. В конечном счете они имеют значение только для одного человека — «переводчика» или — как в случае с тайнописью — Даниила Хармса.

Статус «крючков» перевода в этом смысле эквивалентен единичному и одновременно абстрактному статусу происшествия, «события» оригинального текста. «Крючки» — *недописьмо и недогеометрия*. Они выражают то напряжение между единичным и абстрактным, которое характерно для всего творчества Хармса, как бы раздираемого между двумя полюсами — внеисторичности единичного «случая» и внеисторичности геометрических и метафизических абстракций. «Крючки» — это как раз то звено, через которое оба эти полюса взаимодействуют.

Переход от одного полюса к другому у Хармса часто выражается в деконструкции события, случая, предмета, исчезновении его в неких геометрических формах (например, в превращении в шар, круг) или просто в полном растворении формы предмета. Мельничное колесо у Хармса — хороший пример того, как предмет превращается в умоглядную абстракцию (круг, ноль). Геометрия — это наиболее радикальный полюс исчезновения предмета, само понятие о котором последовательно проблематизируется писателем. Интерес к геометрии, квазиматематике для Хармса мотивирован тем, что она относится к области идеального, вневременного, трансцендирующего историю, и одновременно объективного<sup>9</sup>. Такому подходу нельзя отказать в логичности. Поскольку литература имеет дело с областью идеального не в меньшей мере, чем с областью «реального», она хотя бы в силу этого не может быть сферой исключительно «исторического», традиционно уводящего в тень ее фундаментальный онтологический аспект.

<sup>9</sup> См. о соотношении геометрии и истории «Происхождение геометрии» Гуссерля и комментарий к этому эссе Деррида: *Husserl Edmund. L'origine de la géométrie: Traduction et introduction par Jacques Derrida. Paris: PUF, 1974.*



Сказанное объясняет точку зрения на Хармса, выбранную мной в этой книге, состав ее глав, в которых специально и подробно обсуждается темпоральность у Хармса, его понимание истории, разложение текста на элементы, в том числе алфавитные и супраалфавитные, понимание геометрии, серийности, использование мотива ноля и т. д. В мою задачу, понятным образом, не входило сколько-нибудь полное описание всех аспектов хармсовского творчества.

По образованию я филолог, и преодолеть искус филологии было непросто. Я не отказывал себе в удовольствии обращаться к некоторым филологическим параллелям, однако на протяжении всей книги я старался интерпретировать их вне рамок интертекстуальности (исключением является глава, в которой оккультные подтексты важны для понимания общей стратегии текста). В тех случаях, когда я обращался к творчеству писателей, особенно актуальных для Хармса, — Хлебникова, Белого, Гамсуна, Льюиса Керролла и, разумеется, обэриутов, я, однако, не стремился к выявлению скрытой цитатности. Речь в таких случаях шла о параллелях в интерпретации темпоральности, памяти или редукции дискурсивной линейности к дискретности алфавита. Гораздо большее место, чем это принято в филологических текстах, в книге занимает философия. Это обусловлено пристальным вниманием Хармса именно к философским, метафизическим понятиям, к сфере «идей». Существенно, однако, то, что философия интегрируется Хармсом не в некую собственную философскую систему, а в ткань художественных текстов. Поэтому, несмотря на изобилие отсылок к философам, эта книга не является философской. Меня, разумеется, интересовали не философские идеи как таковые, а их использование Хармсом для конструирования нового типа литературы и их потенциал для объяснения некоторых явлений, обнаруживаемых в литературном дискурсе.

Тип литературы, с которым экспериментирует Хармс, можно назвать «идеальным». Он строится на своеобразно понятой онтологии литературного умозрительного мира, возникающего в результате распада мира исторического. И, как всякий «идеальный» мир, — это мир внетемпоральный. Одна из наиболее радикальных утопий Хармса — это его попытка создать литературу, преодолевающую линейность дискурса, казалось бы соприродную любому литературному тексту и со с времен Лессинга считающуюся основополагающим свойством словесности. Для Хармса же темпоральность выводит литературу из сферы идеального в область дурного исторического. Именно с этой утопией связаны основные аспекты хармсовской поэтики. Поскольку опыт Хармса — это опыт переосмысления некоторых фундаментальных аспектов словесности и именно он по преимуществу интересовал меня, я позволял себе иногда уходить в сторону от главного персонажа книги и сосредоточиваться на некоторых теоретических аспектах или решении сходных проблем другими художниками и мыслителями. Читатель держит в руках книгу о Хармсе, но и книгу о некотором роде «идеальной» литературе как антилитературе, элементы которой разрабатывались и иными авторами.

Все сказанное, как давно уже понял проницательный читатель, призвано, хотя бы отчасти, отвести от себя упреки в «неправильной» филологии. Образ разгневанного филолога преследовал автора этой книги в ночных кошмарах.

Принятая в этой книге точка зрения находится, мягко выражаясь, на периферии филологии. Филологические исследования творчества Хармса цитируются поэтому не часто. Это объясняется не моим пренебрежением «хармсоведением» (к сожалению, не часто радующим глубокими исследованиями), а просто иной точкой зрения. Синтезирующий и пионерский труд Жана-Филиппа Жаккара «Даниил Хармс и конец русского авангарда» — лучшее из написанного о Хармсе — даст читателю достаточно полное представление о современном состоянии филологических знаний о Хармсе. В нем затронуты важные аспекты творчества Хармса (в частности, его отношение к авангардной традиции в России), которых я не касаюсь вовсе.

Жанр этой книги определен в данном мной подзаголовке: «Читая Хармса». Эта книга мыслилась мной именно как опыт прочтения. Чтение, конечно, составляет часть филологического или философского труда. Но в обоих случаях чтение носит специализированный характер, оно ориентировано на решение определенных профессиональных задач, обусловленных спецификой этих профессий. Мне же хотелось обратиться к чтению как к неспециализированной рефлексии, к чтению как свободному движению мысли внутри текста. Так, во всяком случае, я определял для себя выбранный метод, если, конечно, его можно назвать методом. Желание восстановить права такого рода «чтения» связано с тем, что специализация дисциплин, к сожалению, оставляет все меньше пространства для свободной читательской рефлексии.

Известную трудность в работе над Хармсом представляет отсутствие «научно» изданного и прокомментированного издания всех его текстов. Основной корпус писаний Хармса к сегодняшнему дню обнародован, но подлинно филологическое издание — дело будущего. Лучшей, незаменимой публикацией, безусловно, является четырехтомник стихотворных опусов, подготовленный Михаилом Мейлахом и Владимиром Эрлем (Бремен, 1978—1988). И, хотя комментарии к этой публикации во многом устарели, составители привели варианты и разночтения, совершенно необходимые для работы над текстами. К сожалению, ничего подобного нет применительно к прозаическим опытам. Исключительно важной и стимулирующей для меня была публикация «философских» опусов обэриутов в журнале «Логос» (1993. № 4), подготовленная Анной Герасимовой. Остается лишь тешить себя надеждой, что будущие публикации не опровергнут сказанного на страницах этой книги.

Считаю своим приятным долгом поблагодарить людей, способствовавших появлению этой книги на свет.

Прежде всего, выражаю благодарность Ире Прохоровой, приютившей под сенью «Нового литературного обозрения» мою предыдущую

книгу и мужественно давшую согласие довести до читателя и этот труд.

Я признателен Бобу и Джинджер Комар, в чьем гостеприимном доме в Нью-Джерси летом 1995 года был набросан первый черновик. Целый ряд людей помогли мне своими знаниями или любезным разрешением пользоваться имеющимися в их распоряжении источниками. Это: Александр Барг, Александр Генис, Борис Кардимон, Ирад Кимхи, Илья Левин, Валерий Мандель, Лена Мандель, Орна Пенфил, Николай Решетняк, Андрей Устинов. Выражаю также благодарность администрации Нью-Йоркского университета, предоставившей мне отпуск для завершения книги.

## Глава 1

### ПРЕДМЕТ, ИМЯ, СЛУЧАЙ

#### 1

Манифесты опасно принимать всерьез. Они пишутся для того, чтобы указать, как *надо* читать текст. Иначе говоря, они созданы, чтобы деформировать, «исказить» чтение. И все же велик искуc увидеть в декларации ОБЭРИУ документ, отражающий фундаментальную программу группы. Искус этот силен хотя бы потому, что декларация обэриутов слишком явно контрастирует с расхожим мнением о принципах их творчества. Связь обэриутов с заумниками (Туфановым и через него с Хлебниковым) слишком очевидна. Их интерес к абсурду — общее место литературоведения. Почему в декларации все это отрицается совершенно категорически? Вот что говорится в ней:

И мир, замусоленный языками множества глупцов, запутанный в тину «переживаний» и «эмоций», — ныне возрождается во всей чистоте своих конкретных мужественных форм. Кто-то и посейчас величает нас «заумниками». Трудно решить, что это такое: сплошное недоразумение или безысходное непонимание основ словесного творчества? Нет школы более враждебной нам, чем заумь. Люди реальные и конкретные до мозга костей, мы — первые враги тех, кто холостит слово и превращает его в бессильного и бессмысленного убоюдка. В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии — столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики. Вы как будто начинаете возражать, что это не тот предмет, который вы видите в жизни? Подойдите поближе и потрогайте его пальцами. Посмотрите на предмет голыми глазами, и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты<sup>1</sup>.

Декларация очень энергичная, но недостаточно ясная. Много общих слов о конкретности, очищенности от шелухи, обнаружении предмета как он есть. На самом общем уровне эти темы вписываются в пост-символистскую тенденцию к возрождению «плоти слова», его «предметности», характерную как для футуристов, так и для акмеистов. И при этом смысл ее несколько иной.

В декларации уточняется, каким образом члены группы, каждый по-своему, выполняют задачу очищения и углубления смысла предметов. Введенский «разбрасывает предмет на части, но от этого пред-

<sup>1</sup> ОБЭРИУ <декларация> // Ванна Архимеда / Сост. А. А. Александрова. Л.: Худлит, 1991. С. 457—458.

мет не теряет своей конкретности»<sup>2</sup>, у Заболоцкого же «предмет не дробится, но, наоборот, — сколачивается и уплотняется до отказа, как бы готовый встретить ошупывающую руку зрителя»<sup>3</sup>. Особая задача стоит и перед Хармсом,

внимание которого сосредоточено не на статической фигуре, но на столкновении ряда предметов, на их взаимоотношениях. В момент действия предмет принимает новые конкретные очертания, полные действительного смысла<sup>4</sup>.

Уже из этих уточнений ясно, что «предмет» обэриутов — нечто совершенно иное, чем «предмет» или «вещь» иных представителей российского авангарда<sup>5</sup>. Что значит, что он разбрасывается на части, но не теряет конкретности, что он «уплотняется до отказа» или «принимает новые конкретные очертания»? Почему «это не тот предмет, который вы видите в жизни»?

Очевидно, что предмет обэриутов — это вовсе не конкретный, реальный предмет. Мне кажется, что понятие «предмет» у обэриутов, столь центральное в их декларации, может быть соотнесено с контекстом первых феноменологических исследований, донесенных в Россию прежде всего в интерпретации Густава Шпета<sup>6</sup>. Хармс читает «Явление и смысл» Шпета в 1925 году (ГББ, 76). В этой книге задача философии формулируется так: создать научную герменевтику различных форм интеллектуальной деятельности, раскрывающей «смысл предмета».

Гуссерль, вслед за Brentano<sup>7</sup>, показал, что наше сознание интенционально, то есть всегда сознание некоего предмета. При этом предмет интенциональности дается нам через синтез множества восприятий, воспоминаний, образов. Предмет интенциональности возникает как некая идеальная константа, трансцендирующая постоянно меняющийся поток различных форм (фаз) репрезентации предмета. Предмет, таким образом, оказывается продуктом сознания и одновременно коррелятом его активности. Через формирование предмета осуществляется и формирование связанных с ним смыслов. Идеальность смысла может существовать лишь в той мере, в какой она связывается с единством и постоянством предмета. Эти идеи Гуссерля представлены в шпетовском «Явлении и смысле». Гуссерль полагал,

<sup>2</sup> Там же. С. 458.

<sup>3</sup> Там же. С. 459.

<sup>4</sup> Там же. С. 459.

<sup>5</sup> См. попытку осмыслить обэриутское понятие «предмета» в контексте экспериментов сюрреалистов в статье: Цивьян Татьяна. Предмет в обэриутском мироощущении и предметные опыты Магритта // Русский авангард в кругу европейской культуры: Материалы международной конференции. М., 1993. С. 151—157.

<sup>6</sup> Феноменология в двадцатые годы оказала воздействие на целый ряд мыслителей, среди которых, разумеется, доминируют Шпет и Лосев (о Лосеве мне еще неоднократно придется упоминать в этой книге). О распространении феноменологии в России см.: Haardt Alexander. Gustav Shpet's «Appearance and Sense» and Phenomenology in Russia // Shpet Gustav. Appearance and Sense. Dordrecht; Boston; London: Kluwer Academic Publishers. 1991. P. XVII—XXXI.

<sup>7</sup> Хармс упоминает Brentano в списке книг, с которыми он знакомится (ГББ, 76).



что различные трансцендентальные теории восприятия, интуиции, воли и т. д. должны будут со временем соединиться в общую теорию «предмета в целом»<sup>8</sup> и что эта «объективная теория» заменит собой психологию.

Программа обэриутов похожа на гуссерлевскую программу описания «предмета», данного в различных формах сознания. Каждый из обэриутов как будто исследует собственную процедуру постулирования предмета и неотделимого от этого «смысла». Один рассматривает формирование «предмета» в формах его «разъятия», иной в формах «уплотнения» и т. д.

## 2

Шпет подробно останавливается на понятии «предмет» в контексте словесного творчества в своих «Эстетических фрагментах» (1922). Прежде всего, он различает два типа предметности. Первый — *номинативный*, второй — *смысловой*. Номинативная предметность — это простое указание на предмет, как в словаре. Номинативную предметность Шпет сравнивает со стоическим «лектон». Шпет поясняет:

Словарь не есть в точном смысле собрание или перечень слов с их значениями-смыслами, а есть перечисление *имен* языка, называющих вещи, свойства, действия, отношения, состояния, и притом в форме всех грамматических категорий <...>. Мы спрашиваем: «что *значит* *pisum*?», и отвечаем: «*pisum* *значит* горох», но в то же время спрашиваем: «*как* полатыни или в *как* в ботанике горох?», и отвечаем: «*pisum*», т. е. собственно в этом обороте речи подразумевается: «*как называется* и пр<оч.>». «Горох», следовательно, не есть значение-смысл слова *pisum*<sup>9</sup>.

Шпет утверждает, что название не есть смысл, а потому многие номинативные обороты в его терминах вообще не имеют *смысла*. Смысловая предметность возникает там, где речь начинает взаимодействовать с мышлением. Номинативная предметность — название — подобна указанию на нечто. И это нечто, возникая в сознании собеседника или читателя, и есть *предмет*. В отличие от «вещи» — реального объекта, «предмет» — это идеальная, мыслимая вещь, не имеющая никакого подлинного существования и характеризующаяся главным образом своей идеальной устойчивостью. Предмет дается нам в мышлении через слово, а потому он есть основа и носитель смысла. Вот как Шпет определяет существо «предмета»:

...потому, что предмет может быть реализован, наполнен содержанием, овеществлен и через слово же ему будет сообщен также смысл, он и есть формальное образующее начало этого смысла. <...> Он держит в себе содержание, формируя его со стороны семасиологической, он «носитель» смысла, и он переформирует номинальные формы, скрепляет их,

<sup>8</sup> Husserl Edmund. Méditations cartésiennes. Paris: Vrin, 1953. P. 44.

<sup>9</sup> Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты // Шпет Г. Г. Сочинения. М.: Правда, 1989. С. 390.

утверждает, фиксирует. Если бы под словом не подразумевался предмет, скрывающий и цементирующий вещи в единство мыслимой формы, они рассыпались бы под своим названием, как сыпется с ладони песок, стоит только сжать наполненную им руку.

Предмет есть подразумеваемая форма называемых вещей, конкретная *тема*, поскольку он извлекается из-под словесно-номинальной оболочки, но не отдирается от нее. <...> Сфера предмета есть *сфера* чистых онтологических форм, сфера формально-мыслимого<sup>10</sup>.

Здесь прежде всего существенно то, что предмет «цементирует вещи в единство мыслимой формы», без него вещи бы сыпались, как песок. Иначе говоря, он единственная гарантия единства мира, идентичности объектов реальности. Он то, что противостоит Гераклитовой изменчивости и времени. Шпет в ином месте даже вынужден обозначить «я» как предмет:

...мы рассматриваем я как *предмет*, т. е. как носитель известного содержания, сообщающий также последнему то необходимое единство, в котором и с которым выступает перед нами всякий предмет<sup>11</sup>.

«Я» является предметом, конечно, не в смысле своей материальности, а только в смысле своей идентичности, а потому и своего рода внетемпоральности. Предмет, таким образом, — это странное образование за словом, неотделимое от слова и вместе с тем несущее в себе главный потенциал антиисторизма. Внеисторическое в слове — предметно в шпетовско-гуссерлевском смысле.

Как мыслимый субстрат, предмет, стоящий за словом, — чистая абстракция, его форма, его плоть — это слово. Шпет даже формулирует: «Чистый предмет — член в структуре слова»<sup>12</sup>. В качестве мыслимой абстракции он принадлежит логике, но в качестве конкретной предметности он относится к слову, единственному носителю его материальности.

Предмет как бы возникает на пересечении слова и мышления, он оформляет смысл, вне мышления его нет, он исчезает, как не присутствует он в номинации, лишь указывающей на него, отсылающей к нему, извлекающей его на свет.

Конечно, обэриуты — не феноменологи. Мне, однако, представляется, что их понимание «предмета» близко феноменологическому. Во всяком случае, шпетовская дефиниция «предмета» вполне согласуется с хармсовским его пониманием. Предмет у Хармса — также мыслимый, идеальный объект, применительно к которому позволительно говорить о «расширении и углублении *смысла*», а также о том, что в поэзии предмет с точностью выражается столкновением словесных смыслов. Предметы обэриутской литературы обыкновенно принадлежат не реальности, а области мысленного эксперимента, которая приобретает смыслы через «предметы». Хармс буквально закликает этот

<sup>10</sup> Там же. С. 394—395.

<sup>11</sup> Шпет Г. Г. Сознание и его собственник // Шпет Г. Г. Философские этюды. М.: Прогресс, 1994. С. 33.

<sup>12</sup> Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты. С. 398.

мыслимый объект, призывая его явиться вместе со словом. В коротком «Трактате о красивых женщинах...» (1933) это слово составляет почти весь текст. Предмет как бы призван проступить сквозь него:

Предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет (МНК, 89).

В 1930 году Хармс пишет миниатюру, в которой пытается определить «предмет»:

Дело в том, что шел дождик, но не понять сразу не то дождик, не то странник. Разберем по отдельности: судя по тому, что если стать в пиджаке, то спустя короткое время он промокнет и облипнет тело — шел дождь. Но судя по тому, что если крикнуть — кто идет? — открывалось окно в первом этаже, откуда высывалась голова принадлежащая кому угодно, только не человеку постигшему истину, что вода освежает и облагораживает черты лица, — и свирепо отвечала: вот я тебя этим (с этими словами в окне показывалось что-то похожее одновременно на кавалерийский сапог и на топор) дважды двину, так живо все поймешь! судя по этому шел скорей странник если не бродяга, во всяком случае такой где-то находился поблизости может быть за окном (МНК, 27).

Этот текст хорошо выражает одну из наиболее броских черт хармсовской поэтики: совершенную конкретность «предмета» и его совершеннейшую умозрительность. Конкретность предмета выражается в том, что он является чем-то совершенно материальным — то ли дождем, то ли странником. При этом в обоих случаях «предмет» является только косвенно: дождь — через намокший пиджак, странник — через «что-то похожее одновременно на кавалерийский сапог и на топор». Почему, собственно, вещи не явиться во всей своей конкретности? Связано это, конечно, с тем, что обе называемые вещи не обладают устойчивой формой. Вспомним шпетовское:

Если бы под словом не подразумевался предмет, сковывающий и цементирующий вещи в единство мыслимой формы, они рассыпались бы под своим названием, как сыпется с ладони песок, стоит только сжать наполненную им руку.

Дождь — «странная» вещь, он выражает неопределенность, текучесть, это «предмет», не имеющий места, нигде не помещенный, а потому предмет, как бы трансцендирующий статику собственной идентичности. То же самое можно сказать и о страннике, который движется, не имеет места, *идет*. Проблема существования смыслов за этими вещами — как раз в том, что они *идут*, что они *уходят*. Под собственными названиями странник и дождь «рассыпаются», вернее, «растекаются», а вместе с этим растеканием утекает и смысл.

Если непредставимы сами вещи, потому что они подвижны, то предмет — нечто противоположное вещи, он неизменен, как неизменен смысл слова «дождь» или слова «странник». Более того, за двумя вещами в пределе может скрываться даже один предмет, как-то связанный со словом «идти» — словом, сохраняющим причудливую константность при переходе от дождя к страннику.

«Предмет» в отличие от «вещи» неизменен, но не имеет материальности. Он где-то рядом, но его нельзя увидеть. Хармс отмечает (и это замечание только на первый взгляд загадочно), что «странник если не бродяга, во всяком случае такой где-то находился поблизости может быть за окном». Конкретность такого «предмета» — это вовсе не конкретность футуристического или акмеистического предмета. Это конкретность смысла, данная через столкновения слов. Но это конкретность, скрывающаяся от взгляда, невидимая, нематериальная, несмотря на предьявление «сапога». «Предмет», который у Заболоцкого «сколачивается и уплотняется до отказа», не становится от этого более материальным. Парадоксальность ситуации заключается в том, что *материальное выступает как эфемерное, лишенное предметности, а умозрительное — как устойчивое, несокрушимое, предметное.*

В такой ситуации совершенно особое значение приобретает имя. Имя указывает на «предмет», закликает его, но не выражает его смысла. Имя у Хармса чаще всего подчеркнуто бессмысленно. Вот характерный пример, относящийся к тому же 1930 году:

1. Мы лежали на кровати. Она к стенке на горке лежала, а я к столу лежал. Обо мне можно сказать только два слова: торчат уши. Она знала все.
2. Вилка это? или ангел? или сто рублей? Нона это. Вилка мала. Ангел высок. Деньги давно кончились. А Нона — это она. Она одна Нона. Было шесть Нон и она одна из них (МНК, 28).

Текст написан от имени «предмета» и о «предметах». На сей раз оба «предмета» имеют места, и эти места подробно определены. «Предметы» локализованы, но от этого они не становятся определенной. Хармс пытается определить их негативно — не вилка, не ангел, не сто рублей. Позитивная идентификация наконец происходит, один из «предметов» получает имя — Нона, другой с самого начала определен как «я» (ср. с мыслью Шпета о возможности понимать «я» как предмет), но, в сущности, она ничего не меняет, она столь же бессодержательна, как и негативное определение. Имя Нона — такое же пустое, как местоимение «я», оба — чистые указатели. Происходит нечто сходное с примером Шпета про горох, который по-латыни называется *pisum*. Утверждение Шпета, что «горох» «не есть значение-смысл слова *pisum*», относится и к тексту Хармса, в котором Нона не есть «значение-смысл» искомого предмета. Более того, Хармс, и это для него характерно, одновременно обесмысливает само имя Нона, ведь имя это относится к одной из шести существующих Нон.

## 3

Шпет спрашивает себя: почему в качестве примера он выбрал именно «горох»? И отвечает:

...потому что, например, надоело замызганное в логиках и психологиках «яблоко», а может быть, и по более сложным и «глубокомысленным»

соображениям, может быть, по случайной ассоциации и т. п. — все это психологическое, «личное», субъективное обрастание, *ek parergon*, но не вокруг смысловой, а около той же *номинативной* функции слова, направленной на вечно (*res*) предметный момент словесной структуры<sup>13</sup>.

Нетрудно предположить, что выбор «гороха» мог, например, определяться полукوميческим для русского уха звучанием латинского *pisum*.

Выбор Ноны у Хармса, вероятно, также определяется неким «субъективным обрастанием» вокруг «номинативной функции». Возможно, Нона — это трансформация латинского *non* — «не», «нет». В таком случае само имя Нона возникает как материализация отрицания — это *не* вилка, это *не* ангел, это *не* деньги, это вообще — НЕ. «Предмет», таким образом, получает «имя» как выражение его непредставимости. Другое «субъективное обрастание» может быть связано с латинской вопросительной формой *nonne* — «разве не?», подразумеваемой «вопросованием» «предмета». И наконец, цифра шесть, связанная с Ноной, отсылает к латинскому *nonus*, *nona* — числительному девять, которое совершенно в духе хармсовских манипуляций с числами (о которых ниже) может через переворачивание превращаться в шесть<sup>14</sup>.

Имя у Хармса очень часто определяет именно отсутствие имени, указывает на несуществующую идентичность<sup>15</sup>. История европейской ономастики развивалась от крайней индивидуализации имен к постепенному стиранию их многообразия<sup>16</sup>. Эта униформизация имен сопровождалась массивным забыванием и утерей генеалогий. Андрей Белый, например, считал, что невероятные, причудливые имена Гоголя — это реакция

отщепенца от рода над безличием родового чрева; даже имя «*Николай*» (почему «*Николай*»?) превращает я Гоголя в безыменку; почему оно — Николай, когда любое «ты» — Николай, любое «он» — Николай?<sup>17</sup>

У Хармса фигурируют как «заурядные», так и необычные имена, но последние никогда не индивидуализируют героев, вроде гоголевских, по выражению Белого, «звуковых монстров»<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> Шпет Г. Г. Цит. соч. С. 392.

<sup>14</sup> Нельзя исключать и другого числового «обрастания»: латинское *nonae* — «ноны» означает пятый день месяца.

<sup>15</sup> Можно предположить, что это «опустошение» имени связано также с массовым процессом смены имен в послереволюционной России, коллективным отказом от исторической памяти и генеалогий, зафиксированных в именах. См.: Селищев А. М. Смена фамилий и личных имен // Труды по знаковым системам. Вып. 5. Тарту: ТГУ, 1971. С. 493 — 500.

<sup>16</sup> Перелом произошел в XI—XII веках. Так, например, в целом ряде районов Франции в X веке на сто человек приходилось 60—80 разных имен. В XIII веке эта цифра в некоторых районах упала до 16 имен на сто человек. Таким образом, постепенно множество людей стало называться одним именем, что отчасти стерло индивидуальность наименования. См. *Gery Patrick J. Phantoms of Remembrance. Memory and Oblivion at the End of the First Millennium*. Princeton: Princeton University Press, 1994. P. 75.

<sup>17</sup> Белый Андрей. Мастерство Гоголя. М.: МАЛП, 1996. С. 233.

<sup>18</sup> Вот, например, список имен, придуманный Хармсом: «Брабонатов, Сенерифактов, Кульдыхонин, Амгустов, Черчериков, Холбин, Акинтерть, Зумин, Гатет, Люпин, Сипавский, Укивакин» (МНК, 218). Можно сравнить его с гоголевскими именами, собранными



В середине 1930-х годов он, например, сочинил текст, пародийно соотносимый с «Носом» Гоголя. Вот его начало:

Однажды один человек по имени Андриан, а по отчеству Матвеевич и по фамилии Петров, посмотрел на себя в зеркало и увидел, что его нос как бы слегка пригнулся книзу и в то же время выступил горбом несколько вперед (МНК, 147).

Петров отправляется на службу, где сослуживцы приступают к обсуждению его носа. Все обсуждение строится Хармсом как накопление имен, каждое из которых как будто отмечено индивидуальностью, но в действительности не вносит в повествование никакой конкретности, ясности, а только запутывает его:

— Я вижу, что тут что-то не то, — сказал Мафусаил Галактионович. — Смотрю на Андриана Матвеевича, а Карл Иванович и говорит Николаю Ипполитовичу, что нос у Андриана Матвеевича стал несколько книзу, так что даже Пантелею Игнатьевичу от окна это заметно.

— Вот и Мафусаил Галактионович заметил, — сказал Игорь Валентинович, — что нос у Андриана Матвеевича, как правильно сказал Карл Иванович Николаю Ипполитовичу и Пантелею Игнатьевичу, несколько приблизился ко рту своим кончиком.

— Ну уж не говорите, Игорь Валентинович, — сказал, подходя к говорящим, Парамон Парамонович, — будто Карл Игнатьевич сказал Николаю Ипполитовичу и Пантелею Игнатьевичу, что нос Андриана Матвеевича, как заметил Мафусаил Галактионович, изогнулся несколько книзу (МНК, 147).

Имя, с которым прежде всего связана *память* о человеке и роде, в данном случае как будто испытывает сами возможности запоминания, существуя почти на границе амнезии. Накопление имен и их безостановочная комбинаторика делают запоминание невозможным. Память дает сбой, и сослуживцы Петрова превращаются в некие безличные функции. Характерно, что Хармс сам в конце концов путается в именах и называет Карла Ивановича Карлом Игнатьевичем, но эта ошибка не имеет существенного значения и едва ли обнаруживается читателем.

Имя у Хармса настолько не нагружено смыслом, что оно первым подвергается забыванию. Многие тексты Хармса описывают творческий процесс писателя как мучительную борьбу с беспамятством (об этом подробно будет говориться позже), и имена играют в этом процессе забывания свою существенную роль. Поскольку за именем нет «предмета», придающего имени смысл, оно не попадает в сферу деятельности сознания. Оно произносится и сейчас же вытесняется точно таким же новым именем. Накопление имен — это не движение смыслов, не интеллектуальный процесс, а нечто подобное метанию карт из колоды. Каждая новая карта накрывает предыдущую. Каждое

---

Белым: «Бувьба, Козолуп, Попопуз, Вертыхвист, Шпонька, Чуб, Курочка из Гадяча, Земляника, Яичница, Товстогуб» и т. д. (*Белый Андрей*. Мастерство Гоголя. С. 233). Разница между двумя списками хорошо видна. У Гоголя имена обладают внешней конкретностью, у Хармса они необычны, но совершенно абстрактны. Акинтетерь или Гатет ни к чему не отсылают, ничего не значат.

новое имя просто стирает старое. Забывание, амнезия — относятся прежде всего к области имен, но не к области «предметов». У Хармса часто забвение — это неспособность ответить на вопрос: «как это называется?»

Необязательность имен, их семантическая пустота (своеобразный «антикратилизм» Хармса) делают их в итоге почти эквивалентными местоимениям. В конце концов можно всех этих мафусаилов галактионовичей просто обозначить местоимениями — «он», как у Белого: «любое «он» — Николай».

В стихотворении 1935 года Хармс описывает стариловскую амнезию, когда рассказывающий историю старик

пытается ненужную фамилию припомнить <...>  
летит вперед, местоименьями пересыпая речь.  
Уже давно «они» кого-то презирают,  
Кому-то шлют письмо, флакон духов и деньги.  
Старик торопится и гневно морщит брови,  
а слушатель не знает кто «они».

(4, 83)

Имя — первое слово, подвергающееся забыванию, и местоимение выступает как знак амнезии. В середине 30-х годов Хармс написал небольшой текст, который начинается с обсуждения смысла имен:

Нам бы не хотелось затрагивать чьих-либо имен, потому что имена, которые мы могли бы затронуть, принадлежали столь незначительным особам, что нет никакого смысла помянуть их тут, на страницах, предназначенных для чтения наших далеких потомков. Все равно эти имена были бы к тому времени забыты и потеряли бы свое значение. Поэтому мы возьмем вымышленные имена и назовем своего героя Андреем Голловым (МНК, 150).

Имя, данное герою, объявляется не его именем. Оно дано, просто чтобы как-то его обозначить. Оно возникает в контексте неизбежного забывания имени, как бы из предвосхищения будущего беспамятства. Проектируемая амнезия создает имя.

#### 4

Что означает имя в истории? Поль Вейн, пытаясь понять, что такое история, обратился к примеру популярного издания «Франс-Диманш», чьи материалы заведомо существуют на периферии всего исторического.

Еженедельник «Франс-Диманш» говорит либо об интересных приключениях неизвестных лиц, либо о скучных приключениях, которые представляют интерес только потому, что они произошли с Елизаветой Английской или Брижит Бардо<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Veyne Paul. Writing History. Middletown: Wesleyan University Press, 1984. P. 55.

Оба разряда анекдотов, публикуемых «Франс-Диманш», не имеют шансов попасть в историю. В одном случае потому, что герои их безымянны, во втором — потому, что имена, по мнению Вейна, здесь взяты внеисторически. Он объясняет:

...история начинается с общего обесценивания — Брижит Бардо или Помпиду более уже не известные личности, вызывающие желание и восхищение, а представители своих категорий; первая — звезда, второй поделен между отрядом учителей, обращающихся к политике, и отрядом глав государств<sup>20</sup>.

В начале шестидесятых годов Клод Леви-Строс включился в дискуссию о статусе личных имен с Аланом Хендерсоном Гардинером. Гардинер проводил различие между дезигнацией (*designation*) и значением (*significance*) и утверждал (совершенно так же, как и Шпет), что имена не имеют значения, что они лишь указатели, дезигнаторы<sup>21</sup>.

Леви-Строс решительно не согласился с Гардинером. По его мнению, имена прежде всего указывают на положение в семье, клане и — шире — в социуме, а потому они не просто *указывают* на индивидуума, они проецируют на него значение. Имена поэтому относятся к области смысла, а не простой дезигнации. Более того, он утверждал, что в традиционном обществе истинно *личное* имя имеет лишь ребенок, до вхождения в социум в качестве полноправного члена. «Социальным» именем является некроним, то есть «освободившееся» имя умершего предка. «Личное имя — это обратная сторона некронима»<sup>22</sup>, — замечает ученый.

Леви-Строс утверждает, что через личное имя

с помощью трансформаций можно перейти от горизонта индивидуализации к более общим категориям<sup>23</sup>.

Более того, он считает, что личное имя настолько укоренено в социальных классификациях и парадигматизме, что вообще не может органично вписаться в синтагматическое измерение. Во французском его характеризует отсутствие артикля и заглавная буква в начале, как бы выталкивающие личное имя из синтагматической решетки.

Если сопоставить утверждения Леви-Строса с наблюдениями Вейна, то мы увидим, что в обоих случаях речь идет о способе историзации имени и способах историзации личности через имя. В историю проникает лишь человек, чье имя как бы оторвалось от него как индивида и стало обозначением определенного социального класса или группы. В терминах Гардинера, можно сказать, что историческим является имя, перешедшее от чистой дезигнации к *смыслу*, или к *парадигматическому* измерению — в терминах Леви-Строса. Но это означает и переход от темпорального (синтагматического) к внетем-

<sup>20</sup> Ibid. P. 56.

<sup>21</sup> Gardiner A. H. The Theory of Proper Names: A Controversial Essay. London; New York: Oxford University Press, 1957.

<sup>22</sup> Lévi-Strauss Claude. La pensée sauvage. Paris: Plon, 1962. P. 259.

<sup>23</sup> Ibid. P. 230.

поральному (парадигматическому). В сфере имен, таким образом, историзация осуществляется за счет выпадения из временного измерения. Имя у Хармса — это тоже своего рода «атом» истории, выпадающий из континуума. И это выпадение из истории и позволяет именам меняться местами. Отмеченное Леви-Стросом выламывание имени из синтагмы, однако, никак не связано с парадигматическим, смысловым, языковым измерением. Оно совершенно механично, и причина его не «значение», а большая буква, если использовать наблюдение французского антрополога.

Хармс принципиально не допускает перехода от дезигнации к смыслу в использовании имен. Даже в тех редких случаях, когда он использует имена культурных героев — Пушкина, Гоголя, они в действительности отрываются от своего исторического «значения» и сводятся к чистой дезигнации некоего тела.

Хармс любит использовать псевдоисторические имена. Например:

Прав был император Александр Вильбердат, отгораживая в городах особое место для детей и их матерей, где им пребывать только и разрешалось. <...> Великого императора Александра Вильбердата при виде ребенка тут же начинало рвать, но это нисколько не мешало ему быть очень хорошим человеком (X2, 90—91).

Вильбердат — это типично хармсовское пустое имя, которому приписаны черты историзма, но в таком смехотворном контексте, который подрывает «смысл» имени. Историческое имя часто используется как раз «поперек» своего значения, как, например, в миниатюре 1938 года, в которой Хармс заявляет:

...не дает мне покоя слава Жана-Жака Руссо. Почему он все знал? И как детей пеленать, и как девиц замуж выдавать! (X2, 99)

Имя Руссо помещено в некий предельно деформированный исторический контекст, где оно связывается со *знанием*. Повествователь как бы вступает в соревнование с Руссо за право сохранить свое имя для истории. Он сообщает свои соображения о пеленании детей, которых «не надо вовсе пеленать, их надо уничтожать». Затем он приступает к рассуждениям о способах выдавать девиц замуж:

Все, от 17 до 35 лет, должны раздеться голыми и прохаживаться по залу. Если кто кому понравится, то такая пара уходит в уголок и там рассматривает себя уже детально. Я забыл сказать, что у всех на шее должна висеть карточка с именем, фамилией и адресом. Потом тому, кто пришел по вкусу, можно послать письмо и завязать более тесное знакомство (X2, 99).

Эта карточка с именем на голом теле — лучшая метафора хармсовского представления об именах. Карточку можно заменить на другую. Тело под карточкой безлично и приобретает от карточки только тень индивидуальности. Брак, собственно, и может представляться как обмен именами-карточками, перевешиваемыми с одного голого тела на другое. Точно так же можно перевесить имя «Руссо» на тело

повествователя. Это вовсе не фундаментальное приобретение значения через присвоение имени-места в социуме.

Этот обмен именами, — по существу, основа всего рассказчика Хармса. Герой мечтает занять место Руссо, стать Руссо, но в действительности он приобретает совершенно иное имя:

Идя на улицу, я всегда беру с собой толстую, сучковатую палку. Беру ее с собой, чтобы колотить ею детей, которые подворачиваются мне под ноги. Должно быть, за это прозвали меня капуцином (Х2, 99).

Рассказчик превращается не только в капуцина, но и в императора Александра Вильбердата. Имя легко переносится с тела на тело потому, что оно исключительно указатель, деизгнат, но не носитель смысла. Имя «капуцин» (будь то монах или обезьяна) в своем значении, конечно, никак не зависит от сучковатой палки для избияния детей.

## 5

Вернемся к тексту про человека, чье имя столь незначительно, что оно неотвратимо забывается и потому заменяется Хармсом вымышленным именем Андрей Головой. Дальше тот же текст разворачивается неожиданным образом как описание сновидения Голового, сначала герой видит себя на зеленой лужайке, но постепенно в сон проникает что-то неопределимое:

Тут, как бывает во сне, произошло что-то непонятное, что Андрей проснувшись уже вспомнить не мог. Дальше Андрей помнит себя уже в сосновой роще. Сосны стояли довольно редко и небо было хорошо видно. Андрей видел как по небу пролетела туча. Тут опять произошло что-то непонятное, чего Андрей потом даже не мог вспомнить (МНК, 150).

Забвению имени в первой части рассказа соответствует амнезия второй части. Андрей не может вспомнить, что он видит. Человек с незапоминаемым именем сталкивается с невспоминаемым объектом, который и может быть назван «предметом». Разница между двумя амнезиями заключается в том, что имя не имеет смысла, оно едва связано с телом и стирается из памяти, в то время как «предмет» сопротивляется называнию, хотя и неотделим от структуры слова, от которой он с трудом отслаивается лишь как умозрительная абстракция.

Хармс определяет место явления «предмета» — сон. Но сон также имеет «место» — это «сосновая роща». Сама структура слова «сосновая» — не что иное, как трансформация слова «сон»: со сна — сосна. Сон является в сосновой роще. Невозможность удержать «сон» в памяти как «предмет», определить его, описать задается как раз тем, что «предмет» сон и есть «сосновая роща», которая не является сном, но выступает как слово, в структуру которого встроен неназываемый абстрактный «предмет».

В данном случае слово насыщается смыслом, за которым мерцает предмет, как значение этого слова, избегающее называния. Имя оп-

ределяет того, кто находится в собственном сне, который тонет в забвении. Андрей Головой<sup>24</sup> помещен в текст собственной амнезии. Такова функция имени.

«Предмет» невозможно вспомнить еще и потому, что он не знает времени, он не принадлежит прошлому. Не знает времени, как показал Фрейд, и такой «предмет», как сон. «Предмет» существует только теперь, но, как и всякая умозрительность, он вечен и принадлежит вневременному настоящему. Он возникает в некоем пространстве вечности. В «Пассакалии № 1» (1937) Хармс так описывает место, в котором «предмет» являет себя:

Тихая вода покачивалась у моих ног.

Я смотрел в темную воду и видел небо.

Тут на этом самом месте Лигудим скажет мне формулу построения несуществующих предметов (МНК, 229).

Несуществующий предмет являет себя между водой и небом. В тексте 1940 года, в котором вновь речь идет о «предметах», в качестве такого называется пыль:

Как легко человеку запутаться в мелких предметах. Можно часами ходить от стола к шкапу и от шкапа к дивану и не находить выхода. <...> Или можно лечь на пол и рассматривать пыль. В этом тоже есть вдохновение. Лучше делать это по часам сообразуясь со временем. Правда, тут очень трудно определить сроки, ибо какие сроки у пыли? (МНК, 329)

Пыль — странный «предмет», он не имеет формы, границ и весь состоит из мельчайших пушинок. Но главное даже не в этом. Пыль — это зримый след времени, и вместе с тем она полностью трансцендирует время. Слой пыли означает, что в данном месте время как бы остановилось, что здесь ничто не нарушало покоя, ничего не происходило, здесь не действовал человек. Это след времени, перешедшего в атемпоральность. Отсюда замечание Хармса о том, что за пылью лучше следить по часам, то есть наблюдать процесс ее накопления как временной процесс. Но отсюда же следующее его замечание: «Правда, тут очень трудно определить сроки, ибо какие сроки у пыли?»

Шпет отмечал, что смысл есть некий продукт истории, трансцендирующий время:

Всякий смысл таит в себе длинную «историю» изменения значений (Bedeutungswandel). <...> То, что до сих пор излагают как историю «значений», в значительной части есть история самих вещей <...> но не «история» смыслов как идеальных констелляций мысли<sup>25</sup>.

Он пишет о том, сколь безнадежен подход,

когда за «историю значения» принимают *историю вещи* и, следовательно, но, геср. историю названия, имени<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> Любопытна эта «этимология» пустых, головных имен от слова «голова». «Капуцин», хотя и происходит от итальянского *capuccino* — «капюшон», явно отсылает к латинскому *capit* — «голова».

<sup>25</sup> Шпет Г. Г. Цит. соч. С. 418.

<sup>26</sup> Там же. С. 419.

Пыль как раз такой «предмет», который как «вещь» имеет историю, но как «предмет», то есть как «смысл», трансцендирует ее. Смысл пыли — это обозначение вневременного. В том же тексте Хармс пишет о созерцании воды — еще одного «предмета» без формы, прозрачного, проницаемого взглядом, еще одной модели идеальности:

Мы смотрели на воду, ничего в ней не видели и скоро нам стало скучно. Но мы утешали себя, что все же сделали хорошее дело. Мы загибали пальцы и считали. А что считали мы не знали, ибо разве есть какой-либо счет в воде? (МНК, 329)

В «Пассакалии № 1» Лигудим, обещавший формулу построения несуществующих предметов, созерцает «предмет» воду:

Прошло четыре минуты, в течение которых Лигудим смотрел в темную воду. Потом он сказал: «Это не имеет формулы. Такими вещами можно пугать детей, но для нас это неинтересно. Мы не собиратели фантастических сюжетов. Нашему сердцу милы только бессмысленные поступки. Народное творчество и Гофман противны нам. Частокол стоит между ними и подобными загадочными случаями (МНК, 229).

Невидимый умозрительный предмет, который созерцает Лигудим, противопоставляется иным объектам литературной фантазии — несуществующим «предметам» сказок или романтических вымыслов Гофмана. Существенно, однако, то, что созерцание этого «предмета», не имеющего формулы, неожиданно описывается Хармсом как «случай». «Случай» — важное понятие хармсовской поэтики. Лучшее произведение Хармса называется «Случаи». В истории с Лигудимом Хармс подводит под категорию «случая» обнаружение умозрительного «предмета», существующего вне времени. Случай — это парадоксальное событие столкновения с атемпоральным предметом, событие, однако, имеющее временную длительность. Лигудим смотрит в темную воду «четыре минуты». Он созерцает вневременное в течение определенного промежутка времени. Нечто сходное Хармс описывает и в созерцании пыли, которую следует созерцать с часами в руках. Речь идет об измерении времени предстояния перед «предметом», не имеющим временного измерения.

«Пассакалия № 1» играет на нескольких временных пластах. В начале текста повествователь ждет Лигудима. И это ожидание также отмечено своего рода «хронологией»:

Я буду ждать до пяти часов, и если Лигудим за это время не покажется среди деревьев, я уйду. Мое ожидание становится обидным. Вот уже два с половиной часа стою я тут, и тихая вода покачивается у моих ног (МНК, 229).

Неявление Лигудима аналогично неявлению «предмета». Лигудим — это слово, за которым, собственно, и скрывается «предмет». Ситуация почти повторяет историю с явлением сна Андрею Головому. Неявление предмета как-то связано с ожиданием Лигудима у воды. В обоих случаях мы имеем время ожидания, спроецированное на объект, существующий вне времени.

Каким образом Лигудим соотносится с «предметом», не имеющим формулы? Что значит это имя, не имеющее смысла?

Лигудим — древнееврейское словосочетание, обладающее двойным значением. Первое значение — «к евреям». Это странное имя, конечно, отсылает к тексту с таким названием — посланию апостола Павла к евреям. Это послание трактует вопрос о двух заветах — Ветхом и Новом. Два завета здесь противопоставлены как материальный (Ветхий) и идеальный (Новый). Образом этого противопоставления является скиния завета. Павел разбирает структуру скинии, разделенной на две части завесой. В первую скинию входят первосвященники с дарами, во вторую доступ разрешен лишь раз в год:

*Сим Дух Святый показывает, что еще не открыт путь во святилище, доколе стоит прежняя скиния. Она есть образ настоящего времени, в которое приносятся дары и жертвы, не могущие сделать в совести совершенным приносящего (9, 8—9).*

Эта скиния отмечена несовершенством, заключенным в ее материальности, как и в материальности жертв, приносимых в ней. На смену Моисеевой скинии приходит Христос со своей новой, новозаветной,

*большую и совершеннейшую скинию, нерукотворную (9, 11). Ибо Христос вошел не в рукотворное святилище, по образу истинного устроенное, но в самое небо, чтобы предстать ныне за нас пред лице Божие (9, 24).*

Завеса в Моисеевой скинии — это знак настоящего времени, за которой скрывается перспектива вечности и иного, нерукотворного, невидимого, чисто умозрительного, «предмета» — святилища, лишеного формы и облика, собственно неба.

«Пассакалия № 1» воспроизводит структуру завесы, через которую проступают контуры невидимого в самом начале: «Я смотрел в темную воду и видел небо». Вода — здесь именно завеса, за которой располагается невидимый «предмет» — небо. Ожидание в данном случае — это как раз фиксация настоящего, за которым должна открыться перспектива атемпоральности.

Второе значение имени Лигудим — это «вещи, которые никогда не существовали» — в принятом теперь произношении «лагадам» (*lgdm — lahadam* — аббревиатура от *lo hayou devarim meolam* — перевожу каждое слово в отдельности: «не существовали вещи никогда ранее»). По значению Лигудим оказывается сходен с «Ноной». Имя это отсылает как раз к несуществующему «предмету», формулу которого Лигудим должен открыть. Речь идет о предмете будущего (вечности), на который только указывает завеса настоящего.

Лигудим, конечно, и есть тот несуществующий «предмет», которого жаждет рассказчик. Рассказ строится как обман. Повествователь стремится получить формулу несуществующего «предмета». Такой формулой оказывается имя — Лигудим. Имя может быть формулой несуществования еще и потому, что оно не связано со значением. Рассказчик не может опознать искомой формулы потому, что имя



этого предмета для него не имеет смысла. Да и может ли иметь смысл имя, указывающее на несуществование?

«История значения», если использовать выражение Шпета, это история поиска значения, история ожидания, которое вписывается во время, а следовательно, и в повествование, но это, конечно, никак не история «вещи», а тем более не история «предмета», истории не имеющего.

## 6

Что же такое «случай», о котором говорит Лигудим? Как его определить? Возьмем расхожее представление о случае. Это нарушение обычного хода жизни, нарушение жизненной рутины. Случай — это что-то необычное. Иначе рассказывать о нем и не стоило бы. Вот, например, случай:

Одна муха ударила в лоб бегущего мимо господина, прошла сквозь его голову и вышла из затылка. Господин, по фамилии Дернятин, был весьма удивлен... (ПВН, 293)

Удивление Дернятина понятно. Событие такое случается очень редко. Может быть, единожды за всю историю. Это настоящий *случай*! Такой случай не может быть назван словом. Его абсолютная единичность, уникальность исключает существование словарного определения для него. Слово «случай» похоже на слово «предмет». Оно является родовым понятием для чего-то совершенно уникального. Случай должен быть либо описан, либо он должен получить имя, не имеющее смысла, например «Пассакалия № 1». Описание случая в конечном счете — это форма его каталогизации, его названия.

В хармсовском цикле «Случаи» первый «случай» называется «Голубая тетрадь № 10». Публикатор Хармса А. А. Александров так объясняет происхождение этого названия:

Рассказ первоначально был записан Хармсом в небольшую тетрадь, обложка которой была обтянута голубым муаром, и значился там под № 10 — отсюда и его название (ПВН, 528).

Название этого «случая» случайно. Невозможно представить себе его происхождение иначе, чем в результате чисто случайного стечения обстоятельств. Сам рассказ — *случай*, как и почти любой текст, который волей случая складывается именно из этих слов, именно в эту минуту, именно на этом листе бумаги. Поэтому название «случай» относится также и к форме его регистрации. Хармс в данном тексте играет двумя названиями. «Случай»: «Голубая тетрадь № 10». Одно заглавие озаглавливает другое. Одно без другого не может существовать. «Случай» потому, что «Голубая тетрадь № 10» — случайность.

Приведу целиком текст первого «случая»:

Жил один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно.

Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа у него не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего не было! Так что непонятно, о ком идет речь. Уж лучше мы о нем не будем больше говорить (ПВН, 353).

Описанный «рыжий», конечно, вариант все того же несуществующего «предмета», все того же Лигудима. Это существо — чистая умозрительность, совершенно «идеальное», негативное тело, о котором нельзя сказать ничего, «так что непонятно, о ком идет речь». Речь идет о столкновении с «предметом» как чистым смыслом, и это столкновение называется «случай», как и в «Пассакалии № 1».

На полях этого текста Хармс пометил — «против Канта». Действительно, этот «случай» вписывается в почтенную историю философствования, берущую начало в первом из «Размышлений о первой философии» Декарта. Декарт исходит из радикального сомнения в данных эмпирических ощущений. Он в том числе подвергает сомнению представления о существовании таких, казалось бы, самоочевидных объектов, как части нашего собственного тела: «глаза, голова, руки и все остальное тело» в принципе неотличимы от иллюзий, испытываемых нами в сновидениях. Стремясь найти безусловные основания для знания, Декарт пишет, что, хотя

глаза, голова, руки и подобное могут быть воображаемыми, все же следует признать, что существуют еще более простые и общие вещи, которые истинны и существуют...<sup>27</sup>

Эти «общие вещи» относятся к разряду философских универсалий — протяженность, количество, число, величина. Это картезианское «эпохе», если использовать феноменологический термин, было обосновано Кантом, превратившим декартовские категории в априорные трансцендентальные понятия, которые предшествуют всякому знанию и делают знание как таковое возможным. Кант замечает:

Мы не можем *мыслить* ни одного предмета иначе как с помощью категорий; мы не можем *познать* ни одного мыслимого предмета иначе как с помощью созерцаний, соответствующих категориям<sup>28</sup>.

Кант попытался заложить основы чистой, «рациональной» психологии, которая имеет априорный характер и исключает любой элемент эмпирического знания о предмете. В рамках такой психологии, даже когда речь идет о саморефлексии, редукции должны быть подвергнуты *любые* эмпирические данные обо мне самом, например данные о моем теле (все те же декартовские «глаза», «голова», «руки»). Мысль в рамках такой психологии,

если она должна быть отнесена к предмету (ко мне самому), не может содержать ничего иного, кроме трансцендентальных предикатов пред-

<sup>27</sup> Descartes. Méditations touchant à la première philosophie // Descartes. Oeuvres et lettres. Paris: Gallimard, 1953. P. 269—270.

<sup>28</sup> Кант. Критика чистого разума / Пер. Н. О. Лосского. М.: Мысль, 1994. С. 117.

мета; ведь самый ничтожный эмпирический предикат нарушил бы рациональную чистоту и независимость этой науки от всякого опыта<sup>29</sup>.

В такой перспективе мышление не может содержать в себе восприятия предмета, а только возможность его. Чистое мышление у Канта не дает знаний о предмете, а связано лишь с некими логическими функциями. Чисто умозрительный «предмет» оказывается лишенным любых данных восприятия, телесности, например как в хармсовском тексте, где человек не имеет глаз и ушей, как не имеет вообще никакого тела, ведь последнее относится к сфере эмпирического чувственного опыта. Мыслимый «предмет» поэтому, как часто у Хармса, невидим.

С какой стати Хармс в самом начале своего цикла обращается к этой абстракции? Согласно Канту, эмпирический опыт должен быть отмечен в рамках трансцендентального метода потому, что на его основании невозможно получить никакого сколько-нибудь надежного знания. Ведь у такого знания всегда будет шаткая эмпирическая база. Условно говоря, на основании нашего эмпирического опыта мы будем считать, что муха не может пройти сквозь голову бегущего человека и выйти из его затылка. В рамках логической умозрительности этому, однако, ничто не препятствует.

В рамках эмпирического знания слишком многое зависит от капризов опыта, от одного единичного случая. Все здание эмпирического опыта, таким образом, в конечном счете опирается на случай или на предположение, что такой случай невозможен, так как опыт его не зарегистрировал.

Первый «случай» Хармса и описывает существование человека, который живет вне эмпирического опыта, то есть вне сферы случайности, которая есть сфера существования.

## 7

Здесь уместно вспомнить фразу из декларации ОБЭРИУ: «Вы как будто начинаете возражать, что это не тот предмет, который вы видите в жизни?» Такого человека быть не может, возражает воображаемый читатель, основываясь на своем эмпирическом опыте. Тогда Хармс ему возражает: именно такой «предмет» только и может существовать, потому что это именно предмет чистой мысли, никак не связанный со случайностью.

Существование такого «предмета», однако, эквивалентно его несуществованию. Более того, Хармс предлагает читателям случай, повествующий о «предмете», изначально помещенном вне сферы случайного. Чисто случайно, как случайно возникло название этого случая, *существовал*, то есть *не существовал* человек, мыслить которого можно исключительно вне сферы случайного.

Ситуация оказывается, пожалуй, даже более логически трудной. Дело в том, что сама *случайность* существования такого человека ло-

<sup>29</sup> Там же. С. 242.

гически доказывает, что этот человек *не существовал*. Выходит, что логический вывод в данном *случае* базируется на *случайности*, то есть на чем-то лежащем вне оснований логики. Такова апория первого «случая».

Если у такого «внеэмпирического» тела отнять все атрибуты телесности, то есть все связанное со случайностью, то и тело само исчезнет. А отсюда и вывод: «Ничего не было!» Не было ничего, что может быть отнесено к случайности, то есть к случаю. Речь идет, однако, не просто о некой пустоте, чистой негативности, абсолютном небытии. Хармс дает иную формулировку: «Так что непонятно, о ком идет речь».

На самом деле Хармс опять касается вопроса о назывании — о имени. Если это бестелесное тело, лишенное акциденций, то оно не может быть названо. Именем обладает только единичное, то есть принадлежащее миру случайностей. Трансцендентальное не имеет имени. Сфера смыслов, как мы уже знаем, оказывается по ту сторону наименования. Мы можем предположить, что «один рыжий человек» — это что-то вроде хармсовской версии Бога, не имеющего имени.

Первый «случай», таким образом, говорит об условиях невозможности случая. Рыжего человека не было. «Ничего не было». Имени для такого «случая небытия» нет. «Случай» этот не может быть назван прямо, но только косвенно — «случай» или, по прихотливой ассоциации (случайно), — «Голубая тетрадь № 10». Это просто «предмет». «Предмет», который не может быть назван потому, что для случайного нет слова, а для трансцендентального — имени.

Есть, однако, определенный класс случаев, которые могут быть обозначены некими понятиями. Этот класс случаев особенно интересует Хармса. Я имею в виду — смерть или падение. Смерть или падение не являются чем-то совершенно уникальным, неслыханным, беспрецедентным. Они относятся к случаям не в силу уникальности, а в силу непредсказуемости. Идет человек и падает. Падение случайно потому, что оно нарушает автоматизированный ритм ходьбы, оно вторгается в существование человека как случайность.

Смерть также случайность, едва ли не самое полное воплощение случая. Никто не может предугадать, когда он умрет, смерть не зависит от воли человека<sup>30</sup>.

Между падением и смертью есть, однако, существенная разница. Падение случайно, но не обязательно. Нет, вероятно, людей, которые бы в жизни никогда не падали, но нет и закона, делающего падение человека неизбежным. Падение — не телеологично.

<sup>30</sup> В конце тридцатых годов, когда жизнь писателя стала совершенно невыносимой, в дневнике его стали появляться обращения к Богу и просьбы даровать ему смерть:

23 октября 1937: «Боже, теперь у меня одна единственная просьба к тебе: уничтожь меня, разбей меня окончательно, ввергни в ад, не останавливая меня на полпути, но лиши меня надежды и быстро уничтожь меня во веки веков» (ГББ, 133—134).

12 января 1938: «Удивляюсь человеческим силам. Вот уже 12 января 1938 года. Наше положение стало еще много хуже, но все еще тянем. Боже, пошли нам поскорее смерть» (ГББ, 137).

Смерть посылается извне как «случай». Смерть, как известно, пришла к Хармсу совсем не так, как он того молил.

Смерть — неизбежна. Ею всегда завершается жизнь человека, а потому она является ее «целью» — «телосом». При этом каждый раз она наступает от разных причин. Причин множество, а финал один. Смерть — это *случайная* реализация *неизбежного*.

Смерть — «телос» человеческой жизни. Но человек считает своей целью бессмертие. Хармс так сформулировал для себя эту дилемму:

Цель всякой человеческой жизни одна: бессмертие. <...> У земного человека есть только два интереса: земной — пища, питье, тепло, женщина и отдых — и небесный бессмертие. <...> Все земное свидетельствует о смерти. <...> Есть одна прямая линия, на которой лежит все земное. И только то, что не лежит на этой линии, может свидетельствовать о бессмертии. <...> И потому человек ищет отклонение от этой земной линии и называет его прекрасным или гениальным (ГББ, 139—140).

Все земное выстраивается в одну линию, в единую цепочку, ведущую к смерти. Все, что ведет к бессмертию, — это лишь «отклонения» от этой линии. «Отклонения» — то есть случайности. Бессмертие, вечность как будто относятся к сфере, лежащей по ту сторону акциденций, в действительности же они зависят от случайностей, а смерть — непреднамеренный и случайный финал — целиком закономерна. Все это объясняет, почему в «случаях» так много смертей и падений.

Второй «случай» цикла называется «Случай». Он весь состоит из почти никак не связанных между собой происшествий, например смертей, падений или прочих «несчастий»:

Однажды Орлов обжелься толченым горохом и умер. А Крылов, узнав об этом, тоже умер. А Спиридонов умер сам собой. А жена Спиридонова упала с буфета и тоже умерла. А дети Спиридонова утонули в пруду (ПВН, 354) и т. д.

В этой серии, построенной по одной из классических моделей хармсовского повествования, случаи повторяются. Закономерно и название: «Случай».

Весь второй «случай» интересен тем, что он составлен из множества случаев. Случай, как уже говорилось, — событие неординарное, противоречащее идее повтора. Но Хармс любит включать единичное в серии. Попадая в серию, «случай» становится своей противоположностью, элементом «порядка», прогрессии. Он начинает относиться к миру закономерного, а не случайного. Смерть как раз и оказывается таким случаем — закономерным и уникальным одновременно. Она все время повторяется и в силу этого относится к миру сериальности. Что же отличает одну смерть от другой?

Витгенштейн заметил:

Если кто-то со дня на день обещает другому: «Завтра я навешу тебя», — говорит ли он каждый день одно и то же или каждый день что-то другое?<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Витгенштейн Людвиг. Философские исследования, 226 / Пер. М. С. Козловой, Ю. А. Асеева // Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. 1. М.: Гнозис, 1994. С. 168.

Ответ на этот вопрос может быть разный в зависимости от того, увидим ли мы в принципе построения серии некое правило или нет. Мы обычно признаем наличие серии, а следовательно, и единообразия, если мы можем установить некое правило ее развертывания. Если реплика: «Завтра я к вам зайду» — каждый раз возникает в одном и том же предсказуемом контексте, мы имеем дело с повтором, то есть воспроизведением той же реплики. Если нет — то нет.

## 8

Существует ли что-то общее между смертями Орлова, Крылова, Спиридонова, его жены и детей? Хармс кончает второй «случай» иронической декларацией такого правила: «Хорошие люди и не умеют поставить себя на твердую ногу». Выходит, все покойники второго «случая» — «хорошие люди», и в том, что они хорошие, заключается сходство между ними. Все эти смерти, как бы ни были они различны по обстоятельствам, входят в серию «смерти хороших людей». Но даже без такой сериализации смерть предстает здесь неким одинаковым и повторным событием, лишенным фундаментальной индивидуальности. Мы просто имеем повторение: умер, умер, умер, умер<sup>32</sup>.

Может ли быть случай, состоящий из случаев как из элементов серии? Может ли в таком случае быть случай, который сам является серией? Что это такое за сериальный случай? Случай, состоящий из элементов, отрицающих случайность, потому что подчиняющихся правилу?

Существует ли что-то отличающее одну смерть от другой во втором «случае»? С одной стороны, это серия причин и обстоятельств, приведших к смерти. Именно в них как будто и заключена сама сущность случайности — «объелся горохом», «упал» или просто «умер сам собой», — то есть без причины, так сказать, случайность. Однако, как будет видно, уже начиная с третьего «случая» такая форма индивидуализации случаев подвергается сомнению.

Иная форма отличия заключена в именах. Отличается не столько сам случай, сколько тот, с кем он произошел. Случайное связывается с именем.

Представим себе следующую серию: N умер, N умер, N умер, N умер, N умер. Будет ли эта серия описывать одно событие или разные? Ответить можно так: если под N подразумевается одно и то же лицо, то событие описывается одно, а если разные — то разные, ведь здесь *одинаковые* события случаются с *разными* индивидами.

Значит, серия: Орлов умер, Крылов умер, Спиридонов умер, жена Спиридонова умерла — описывает разные события потому, что име-

<sup>32</sup> Конечно, подлинного повторения одинакового даже такая серия не дает. Еще Юм показал, что, даже если ничего не изменяется в повторяющемся объекте, в воспринимающем его субъекте обязательно происходят изменения, вносящие в повторение различие. См. об этом: *Deleuze Gilles. Différence et répétition*. Paris: PUF, 1968. P. 96—97.

на в серии разные. Стоит заменить эти разные имена общим наименованием, и события перестанут различаться между собой. Например: хороший человек умер, хороший человек умер, хороший человек умер, хороший человек умер. Что это: серия разных событий или одинаковых?

В третьем «случае» Хармс как раз и создает такого рода серию. Называется «случай» «Вываливающиеся старухи»:

Одна старуха от чрезмерного любопытства вывалилась из окна, упала и разбилась.

Из окна высунулась другая старуха и стала смотреть вниз на разбившуюся, но от чрезмерного любопытства тоже вывалилась из окна, упала и разбилась.

Потом из окна вывалилась третья старуха, потом четвертая, потом пятая. Когда вывалилась шестая старуха, мне надоело смотреть на них, и я пошел на Мальцевский рынок, где говорят, одному слепому подарили вязаную шаль (ПВН, 356).

Почему рассказчику надоело смотреть на вываливающихся старух? Потому, что в описанном «случае» не осталось почти ничего случайного. Действие все время повторяется, да и объекты (или субъекты?) его почти не различаются. Одинаково падают одинаковые старухи. Имен у них нет, и они отличимы только что по номерам. Но откуда взялись эти номера? От порядка падения старух? Упала старуха и стала первой, потом упала старуха и стала второй. Или иначе: все старухи пронумерованы заранее и падают в порядке номеров? Здесь так мало от случая, что интересней пойти на Мальцевский рынок, где одному слепому подарили вязаную шаль.

В этом «случае» есть, впрочем, одно интересное обстоятельство. Хармс придумывает для старух странный способ умирания: падение из окна. Из окна падают дети или самоубийцы, но не старухи. Почему? Да потому, что само слово «старуха» уже указывает на приближение смерти, и притом совершенно определенного типа, — как говорится, «от старости». Майкл Риффатер заметил, что любой текст строится на принципе повторения. Повторение заложено в основе организующих текст сем и создает эффект правдоподобия. Так, сема «старуха» включает в себя определенный семантический ареал, в котором смерть занимает, разумеется, не последнее место. Сказать: «старуха умерла», с точки зрения риффатеровской теории, — значит лишь эксплицировать смысл, уже заложенный в семе «старуха». Такое высказывание не вносит в текст ничего нового, оно построено на повторении смысла, уже существующего в семе. И именно такое повторение и создает эффект правдоподобия. Высказывание: «старуха умерла» — это правдоподобное высказывание. Риффатер даже утверждает, что во множестве текстов

тело, если аллегория состоит в персонификации, есть только предлог для повторения персонифицированного понятия»<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> Riffaterre Michael. *Fictional Truth*. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, 1990. P. 17.

«Старуха» в такой перспективе — это аллегория, персонифицирующая понятие «смерть», «умирание». Более того, текст генерируемый такими аллегориями, — это телеологический текст, движущийся к нарративному развертыванию персонифицированного понятия через структуру повторов. Хармсовский случай в какой-то мере иллюстрирует риффатеровскую теорию. Ведь он весь построен на повторном эксплицировании смысла изначальной, телесной, персонифицированной аллегории.

Но Хармс идет в своем следовании законам правдоподобия слишком далеко. Структура повтора, неотделимая от правдоподобия, превращается им в бесконечно развертывающийся повтор смерти. Сема не устает беспрерывно разворачиваться в однообразный сюжет. И само это повторение начинает в какой-то момент разрушать правдоподобие.

Но, что еще важнее, способ смерти, придуманный Хармсом, нарушает принцип повторения и вступает в противоречие с требованиями правдоподобия. Выпадение из окна никак не входит в семантический ареал «старухи». Выходит, что, убивая старух «серийно», повторяя смерть, Хармс постоянно нарушает принцип повторения. Смысл эксплицируется и саморазрушается одновременно.

Конфуз Раскольников или Германна состоял в том, что они убили старуху. Старуху нельзя *убить*, она *должна умереть* сама, так сказать, «естественной смертью». Умирание настолько вписывается в существо старческой жизни, что сама смерть может оказаться нарушением рутины умирания, странным «случаем» смерти, нарушающим закономерность умирания. У Бориса Пильняка есть рассказ «Смерти» (1915) об умирании столетнего старца, который уже давно лишился любых чувств и мыслей:

Он ни о чем не думает. И нет у него ощущений. То место, что он занимает, что занимает его тело, похоже на большой, темный, пустой ларь, в котором нет ничего<sup>34</sup>.

На этом фоне смерть — хоть какое-то наполнение бесконечной повторяемости умирания.

Старухи умирают в комнате. Случай такой смерти не в самом событии, а в том, где и когда старухе заблагорассудилось умереть. В «Старухе» Хармса сама смерть посетительницы не вызывает никаких эмоций, только факт ее смерти в комнате рассказчика:

Меня охватывает страшное чувство досады. Зачем она умерла в моей комнате? Я терпеть не могу покойников. А теперь возись с этой падалью, иди разговаривать с дворником и управдомом, объясняй им, почему эта старуха оказалась у меня (ПВН, 403).

Падение, выпадение из окна вносит в ритуал смерти тот момент случайности, который снимается телеологичностью смерти. Падение гораздо более «случайно», чем смерть, вернее, случайно — иначе.

<sup>34</sup> Пильняк Борис. Соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Лада М, 1994. С. 410. Пустому «ларю» Пильняка в «Случаях» Хармса соответствует «сундук» — также место умирания.



«Вываливающиеся старухи» Хармса, однако, показывают, что причины смерти могут быть совершенно случайными — как, например, падение — и вместе с тем друг от друга не отличаться. Правда, спрашивается: возможны ли два одинаковых падения, если падение воплощает в себе случайность?

Анри Пуанкаре в 1908 году так рассуждал по поводу падения и случайности:

Если конус стоит на вершине, то мы знаем, что он опрокинется, но мы не знаем, в какую сторону. Нам представляется, что это полностью зависит от случая. Если бы конус был совершенно симметричен, если бы ось его была совершенно вертикальна, если бы он не был подвержен действию никакой силы, кроме тяжести, то он не упал бы вовсе. Но малейший изъян в симметрии заставил бы его слегка наклониться в ту или иную сторону; наклонившись же, хотя бы и весьма незначительно, он упадет в сторону наклона окончательно. Если бы даже симметрия была совершенна, то самого легкого дрожания, легчайшего дуновения ветерка было бы достаточно, чтобы наклонить его на несколько секунд дуги; и этим не только было бы решено его падение, было бы предопределено и направление этого падения, которое бы совпало бы с направлением первоначального наклона. Таким образом, совершенно ничтожная причина, ускользающая от нас по своей малости, вызывает значительное действие, которого мы не можем предусмотреть, и тогда мы говорим, что это явление представляет собой результат случая<sup>35</sup>.

С точки зрения Пуанкаре, случайность складывается из микроскопических причин, просто не попадающих в поле нашего внимания или понимания. Случайность оказывается заключенной не в падении, следующем законам физики, а именно в этих многообразных причинах, столь же темных, как и причины смерти. Сам характер падения и его направление предрежены этими причинами. Дуновение ветерка входит в систему событий, которые и называются «падением». Но тогда двух *одинаковых* падений не бывает.

9

У Хармса есть рассказы, в которых падение или умирание растянуто во времени и превращены в целую серию иных «случаев». Например, рассказ «Смерть старичка». Смерть старичка начинается как раз с падения:

У одного старичка из носа выскочил маленький шарик и упал на землю. Старичок нагнулся, чтобы поднять этот шарик, и тут у него из глаза выскочила маленькая палочка и тоже упала на землю. <...> В это время у старичка изо рта выскочил маленький квадратик. Старичок схватил рот рукой, но тут у старичка из рукава выскочила маленькая мышка (ГББ, 50).

<sup>35</sup> Пуанкаре Анри. Наука и метод // Пуанкаре А. О науке. М.: Наука, 1983. С. 322—323.

Старичок постепенно разваливается, из него вылетают странные предметы, наконец глаз его мертвеет и перестает двигаться. Хармс заключает рассказ следующей фразой: «Так настигла коварная смерть старичка, не знавшего своего часа».

Телесность умирающего старичка характерна для мира Хармса. Тело старичка начинено непредсказуемыми «предметами» — шариком, квадратиком, мышкой и даже прутиком, на конце которого сидит птичка. «Коварная смерть» связана именно с непредсказуемостью наполнения тела, с неопределимостью тела как «предмета». Весь процесс смерти описан именно как совокупность «случаев», как нечто непредсказуемое. Непредсказуемость состава тела, понимаемого как умозрительный «предмет», и придает смерти характер серии неожиданных, «случаев». Серийность случайностей связана с невыразимой серийностью состава «предмета».

Смерть старичка имеет у Хармса подчеркнуто внешний характер. Умирание никак не заключено внутри тела, оно обнаруживается через последовательность внешних проявлений. Что-то изнутри, из области «невидимого» неожиданно выскакивает наружу. Смерть, таким образом, оказывается как бы процессом самообнаружения тела. При этом тело старичка, конечно, не является телом в обычном понимании этого слова. Это все тот же хармсовский предмет. Умирание старичка похоже на исчезновение «одного рыжего человека». Из старичка выпадают части, которые одновременно и самообнаруживаются, и исчезают из тела, как бы «убавляют» тело.

Но главное сходство между «метафизическим» исчезновением рыжего и смертью старичка заключается в том, что в обоих «случаях» обнаружение «предмета» сопровождается его исчезновением. Только во второй версии этого события это обнаружение-исчезновение называется «смерть».

«Случай» у Хармса — это обыкновенно столкновение с «предметом», это его предстояние, которое дается в основном как его исчезновение в самообнаружении. Отсюда и значение смерти для цикла «случаев». Сам по себе этот процесс сходен с генерацией «смысла», который исчезает, улетучивается как раз в тот момент, когда он возникает. «Предмет» же Хармса — это нематериальный носитель смысла.


Отсюда — странный статус «случайного». «Случай» — это столкновение с умозрительным «предметом», который в принципе существует по ту сторону случайного, по ту сторону времени. Смерть поэтому идеальный «случай» — ведь это особый *момент*, открывающий измерение вечности или небытия, делающее само понятие о моменте бессмысленным. Не поэтому ли «случай» (воплощение единичности момента) в тот самый момент, когда он «происходит», уже перестает быть случаем.

## Глава 2


### ОКНО

#### 1

2 ноября 1931 года Хармс написал письмо Раисе Ильиничне Поляковской<sup>1</sup>, в котором он обращается к теме окна. Письмо — ироническое признание в любви. Но начинается оно с описания некоего загадочного значка:

Вы не забыли значки на стенах в моей комнате. Очень часто попадаете такой значок:  я называю его «окно».

<...> Так вот, Раиса Ильинична, можете считать это за шутку, но до Вас я любил по-настоящему один раз. Это была Эстер (в переводе на русский — Звезда). <...> Я разговаривал с Эстер не по-русски и ее имя писал латинскими буквами: ESTHER.

Потом я сделал из них монограмму, и получилось .

Я называю ее окном, сквозь которое я смотрю на небо и вижу звезду. А звезду я называл раем, но очень далеким.

И вот однажды я увидел, что значок  и есть изображение окна. <...>

И вот однажды я не спал целую ночь. Я лег и сразу встал. Я сел за стол и хотел писать. Я клал перед собой бумагу, брал в руки перо и думал. Я знал, что мне надо написать что-то, но я не знал что.

Я даже не знал, должны это быть стихи, или рассказ, или какое-то рассуждение, или просто одно слово. <...>

Я встал и подошел к окну. Я сел и стал смотреть в окно.

И вдруг я сказал себе: вот я сижу и смотрю в окно на...

Но на что же я смотрю? Я вспомнил: «окно, сквозь которое я смотрю на звезду». Но теперь я смотрю не на звезду. Я не знаю, на что я смотрю теперь. Но то, на что я смотрю, и есть то слово, которое я не мог написать.

Тут я увидел Вас. Вы подошли к своему окну в купальном костюме. Так я впервые увидел Вас. Увидел Вас сквозь окно (ПВН, 459—460).

Окно Хармса — очень необычный оптический «прибор». Это геометрическая сетка, составленная из букв монограммы, имени, но в которой буквы слиплись до полной нерасчлененности. Буквы здесь так сплелись, что превратились в «окно». Смотреть в это окно — все равно что смотреть в имя — Эстер, правда преобразенное в звезду. Окно Хармса — это преобразователь имени в пространственную, геометрическую структуру и геометрической схемы — в буквы.

<sup>1</sup> А. А. Александров, по-видимому, ошибочно называет адресата Поляковой. А. Кобринский и А. Устинов указывают на правильную фамилию — Поляковская (ГБР, 97, 172).

Смотреть в окно означает расшифровывать таинственную монограмму его графики. Во время бессонной ночи Хармс пытается увидеть, понять, ухватить нечто. Это нечто, конечно, относится к той же области, что и «предмет». Постепенно писателю становится ясно, что невидимый, загадочный этот «предмет» вписан в слово, в имя, что созерцание «предмета» и слова неотделимы друг от друга, как окно неотделимо от образующей его монограммы. Хармс вглядывается в «окно», но слово остается нерасшифрованным. И тогда окно начинает действовать как транслятор образов в слова и слов в образы. Монограммная сетка оказывается реальным окном, за которым Хармс видит Раю. Но Рая уже зашифрована в монограмму Эстер, потому что Хармс ранее называл звезду раем.

Эта игра слов, монограмм, каламбуров, пространственных решеток и образов более серьезна, чем кажется с первого взгляда. Хармс объясняет:

...Вы стали для меня не только женщиной, которую я полюбил, но вошли во все мои мысли и дела.

Здесь дело не в каламбуре — Рая и рай (ПВН, 461).

Хармс описывает механизм вхождения в мысли, проникновения внутрь. Окно в этом смысле — это еще и окно внутрь. Чтобы проникнуть внутрь, «предмет» должен преобразоваться в слово. Увиденное сквозь сетку окна — это и увиденное сквозь сетку букв, слов, речи, письма. Это уже вписанное внутрь. Окно создает странную нерасчлененность слов и предметов. Оно помогает разглядеть в предметах имя. Имя предмета обнаруживается, если смотреть на него в окно, которое вписывает в видимое начертания монограммированного алфавита.

## 2

У письма Поляковской есть, однако, и иной смысл, который следует рассмотреть отдельно. Рассмотрение его потребует от меня достаточно длительного экскурса в сторону от творчества Хармса.

Для начала замечу, что Эстер вовсе не значит «звезда». Хармс здесь насилует семантику имени. Ход его рассуждений можно восстановить с большой долей вероятности. Одним из возможных вариантов имени Эстер было имя Стелла. Именно так называл, например, Свифт свою корреспондентку Эстер Джонсон. Существует классический текст, в котором проводится систематическая ассоциация Стеллы со звездой. Это «Астрофил и Стелла» (или в дословном переводе «Влюбленный в звезду и звезда») Филиппа Сидни. «Астрофил и Стелла» — это цикл петраркистских сонетов, предполагающих двойной код чтения. С одной стороны, стихи могли читаться как цикл любовной лирики, посвященный, по общему мнению, Пенелопе Деверекс. С другой стороны, цикл имел мистический характер и отражал увлечение Сидни астрологией и оккультной философией<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> См.: *French Peter J. John Dee. The World of an Elizabethan Magus. London: Routledge and Kegan Paul, 1972. P. 126—159.*

Сидни ассоциирует глаза Стеллы со звездами — сравнение, конечно, уже и в XVI веке лишенное оригинальности:

Есть две звезды — глаза прелестной Стеллы,  
Что скажут мне судьбы моей пределы<sup>3</sup>.

(перевод Э. Шустера)

Девяносто девятый сонет цикла описывает ситуацию, близкую к той, которая занимает Хармса в его письме, — одинокий поэт во тьме, обуреваемый неясными, невыразимыми образами:

Когда глухая ночь дает всем знак,  
Что наступило наконец мгновенье  
Лишенные мишени стрелы зренья  
Укрыть в колчаны сна, насытив зрак, —

Лежит мой ум, раскрыв глаза, и так  
Он видит формы тьмы и наслажденья;  
В гармонии в часы ночного бденья  
И траур ночи, и душевный мрак<sup>4</sup>.

(перевод Л. Тёмина)

Символический смысл ряда стихов Сидни становится понятным из сопоставления с любовным циклом Джордано Бруно «*Egoici furor*», посвященным Сидни и явно вступающим в диалог с «Астрофилом и Стеллой»<sup>5</sup>. Бруно разъясняет, что эротическая сторона его стихов должна пониматься в духе неоплатонического Эроса. В цикле имеется эмблема двух звезд как двух глаз с подписью: «*Mors et vita*». Свет звезд-глаз в интерпретации Бруно — это обнаруживающий себя мистический божественный свет. Бруно поясняет: «Таким образом, свет прикрывается веками, и облачное небо человеческого разума не просвещается проникновением в метафоры и загадки»<sup>6</sup>.

Эдмунд Спенсер, друг Сидни, посвятивший ему ряд произведений, создал неоплатонические гимны «Небесной любви» и «Небесной красоте», в которых звезды прямо уподобляются божественному свету<sup>7</sup>.

Было бы натяжкой возводить письмо Хармса к Стелле Сидни. В обоих случаях мы имеем, однако, единый смысловой ход, питающийся общим послеренессансным культурным фондом<sup>8</sup>, в котором уже в сред-

<sup>3</sup> Сидни Филипп. Астрофил и Стелла. Защита поэзии. М.: Наука, 1982. С. 33.

<sup>4</sup> Там же. С. 131.

<sup>5</sup> Цикл Сидни был завершен в 1583 году, но напечатан только в 1591-м. Цикл Бруно был напечатан в 1585 году.

<sup>6</sup> Yates Francis A. Giordano Bruno and the Hermetic Tradition. London: Routledge and Kegan Paul; Chicago: The University of Chicago Press, 1964. P. 277.

<sup>7</sup> Complete Works of Edmund Spenser. London: Macmillan, 1879. P. 599—605.

<sup>8</sup> И Сидни, и Спенсер, и Хармс интересовались Гермесом Трисмегистом. В бумагах Хармса имеется даже переписанная им от руки «Изумрудная скрижаль» Гермеса Трисмегиста (Жаккар, 326). В «главном» труде «Трижды Величайшего» Гермеса — «Божественном Паймандере» (сыгравшем решающую роль в формировании ренессансного неоплатонизма) — содержится знаменитое уподобление божественного Света Слову (Логосу), которое, по-видимому, имело значение и для Хармса (одним из наиболее доступных Хармсу источников по этому поводу могла быть популярная в России книга Эдуарда Шюре «Великие посвященные»,

ние века начинает складываться устойчивая связь между Словом, Христом и Светом. Особое значение эта традиция имела для той части европейского богословия, которая известна как «негативное». Согласно учению основателя негативной теологии Псевдо-Дионисия Ареопагита, Бог не может быть назван, он не может иметь имени. Будучи единым и вбирая в себя всю полноту бытия, он «превыше любого слова». Поэтому Бог манифестирует свое единство и полноту не столько через имена (определяющие его лишь в аспекте его творения), сколько через Свет. Свет Бога — это особый умопостигаемый Свет. Свет, в отличие от человеческого слова, не дискретен, целостен, всеобъемлющ, а потому манифестирует первообраз Бога, его Благо, которое

...является источником преизобилующего светоизлияния, от полноты своей озаряющее всеобъемлющим, всепроникающим сиянием всех разумных существ, пребывающих будь то во вселенной, над вселенной или вокруг вселенной, совершенно обновляя при этом их мыслительные способности, то есть, как Сверхсветлое Светоначалое, оно просто само по себе господствует, превосходит, объемлет и собирает воедино всех как духовных, так и разумных существ, способных к восприятию света<sup>9</sup>.

Проблема, с которой столкнулась теология, — в контексте «теофании» это проблема определения существа некоего божественного Первослова, которое обладало бы теми же свойствами, что и всеобъемлющий свет.

Николай Кузанский — наиболее авторитетный представитель ренессансной негативной теологии — предложил решение, представляющее для нас особый интерес. Кузанец начинает с того, что уподобляет божественное единство точке (традиционная для мистической теологии метафора):

Простейшая точка обладает необъятной силой, которая дает о себе знать — как бы в разнообразных светах — только в нисходящих от этой простейшей точки количествах. Настоящее (*praesentialitas*) обладает простейшей необъятной силой, которая может быть охвачена только во временной последовательности. Со своей стороны все вещи по числу — в единице, по количеству — в точке, по временной последовательности — *в теперь* настоящего момента, а по всему тому, что они суть, чем они были и могут быть, — в бесконечной силе всемогущества. Ибо наш бог есть абсолютно бесконечная, полностью актуальная сила, которая, желая по благодати своей природы явить себя разнообразным светам, так называемым теофаниям, и во всех светах делает известными богатства сияния своей славы<sup>10</sup>.

---

в которой эта тема подробно развернута. — *Schuré Edouard. Les grands initiés. Paris: Didier-Perrin, 1905. P. 145—147.*)

Некое Священное слово опустилось на Природу из Света, и чистый огонь вырвался вверх, в высоту из влажной природы (*The Divine Pymander and Other Writings of Hermes Trismegistus. New York: Samuel Weiser, 1972. P. 2.*)

Чуть ниже в том же тексте световое слово, исходящее из высшего Разума Бога, называется Сыном Божьим (*Ibid. P. 3.*)

<sup>9</sup> Дионисий Ареопагит. О божественных именах / Пер. Л. Н. Лутковского // Общественная мысль. Исследования и публикации. Вып. 2. М.: Наука, 1990. С. 178.

<sup>10</sup> Кузанский Николай. О даре отца светов / Пер. В. В. Бибихина // Кузанский Николай. Соч.: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1979. С. 329—330.

Сила Бога сосредоточена в некоем свернутом состоянии, похожем на каббалистическое Эн Соф, в точке. В точке не существует времени. Это место постоянного настоящего. Свет лишь репрезентирует точку в формах экстенсии, которые подключают к манифестации божества временное измерение. Андрей Белый, которого интересовала символика окна, заметил по этому поводу, что проникающий в окно луч сохраняет в себе некую свернутость, некую мистическую невыявленность:

Луч света может пронизать ряд призрачных стекол. Он не может распластать на них действительность. Нужно превратить стекло в зеркало, покрыв его амальгамой. Только тогда безмерность мира опрокинется в зеркальной поверхности<sup>11</sup>.

И все же свет принадлежит не самой сокровенной точке средоточия силы, он является лишь внешней манифестацией этой невидимой и немислимой точки. Якоб Бёме сформулирует эту оппозицию в терминах сердца Божьего и звезд:

...звезды все сплочены воедино из Бога; но ты должен понимать различие между ними, ибо они не суть сердце и кроткое, чистое Божество, которому должно воздавать честь и поклонение, как Богу; но они суть самое внутреннее и острое рождение...<sup>12</sup>

Сын Божий является Светом именно в той мере, в какой он рождается из сокровенного сердца Бога.

Какое же место во всем этом занимает Слово, Логос? Дискуссия о статусе имени Божьего, так называемое «имяславие», получила особое значение в православии, особенно в полемике вокруг так называемого фаворского света — и в афонских дискуссиях 1912—1913 годов вокруг мистического опыта схимонаха Илариона. Активный участник этих дискуссий — Павел Флоренский указывал, что свет, как и слово Божье, — это божественная энергия, излучаемая единой и неделимой субстанцией. Флоренский приводит пример с солнечным светом:

...я могу сказать «Вот солнце», — а на самом деле я вижу лишь его энергию, но она есть объективная энергия именно солнца, и, воспринимая ее, мы имеем интуицию солнечного зрения <...>. Имя Божие есть Бог; но Бог не есть имя. Существо Божие выше энергии Его, хотя эта энергия выражает существо Имени Бога. То, что я вижу, глядя на солнце, есть именно солнце, но солнце само по себе не исчерпывается только действием, которое оно на меня производит. <...> А так как на Бога мы можем смотреть только снизу вверх, то, следовательно, мы не можем отделить от Бога Его энергию, различить в Нем его Самого и Его энергию<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> Белый Андрей. Окно в будущее // Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. М.: Искусство, 1994. С. 131.

<sup>12</sup> Беме Якоб. Аврора. М.: Мусагет, 1914. С. 362. Хармс читал «Аврору» и даже, согласно воспоминаниям В. Н. Петрова, давал почитать эту книгу своему отцу (ГБР, 143).

<sup>13</sup> Флоренский П. А. У водоразделов мысли // Флоренский П. А. Соч. Т. 2, М.: Правда, 1990. С. 328—329.

Флоренский в теологическом аспекте обсуждает уже знакомую нам проблему соотношения «предмета» и имени. Имя относится к Богу, но не исчерпывает его сущности. При этом оно исходит из Бога, подобно свету, не исчерпывающему сущности солнца, но от солнца неотделимому. Свет вступает с «предметом» в отношения совершенно особой интимности, особой репрезентативности. Имя получает «смысл», соприкасается с сущностью тогда, когда оно уподоблено свету.

Андрей Белый выразил эту связь между светом звезды и словом в стихотворении «Дух» (1914):

Звезда... Она — в переменном блеске.  
Но бегает летучий луч звезды  
Алмазами по зеркалу воды  
И блещущие чертит арабски<sup>14</sup>.

Неделимость сущностного, неподвижного света, олицетворяющая Бога, попадая на зеркало, трансформируется в движение, которое приобретает темпоральное измерение и линейность. Луч звезды оказывается уже не собственно звездой, а светом, существующим во времени и лишь отсылающим к иному, вневременному свету, звездоточке. Высший свет преобразуется, таким образом, в свет-письмо. Но письмо это все-таки не обычное, хотя и не принадлежит «предмету», все же ему сосубстанциально.

## 3

Теперь мы можем вновь вернуться к письму Хармса Поляковской, в котором писатель по-своему сообщает об опыте постижения смысла. Он видит в окно звезду. Это рассматривание звезды сопряжено с поиском некоего слова, которое в каком-то смысле и есть звезда. При этом Хармс знает, что Слово, которое он ищет, по существу не является звездой:

Я встал и подошел к окну. Я сел и стал смотреть в окно.  
И вдруг я сказал себе: вот я сижу и смотрю в окно на...  
Но на что же я смотрю? Я вспомнил: «окно, сквозь которое я смотрю на звезду». Но теперь я смотрю не на звезду. Я не знаю, на что я смотрю теперь. Но то, на что я смотрю, и есть то слово, которое я не мог написать.

Хармс затрудняется сказать, на что именно он смотрит, потому, что он смотрит на некую точку, в которой имя еще не отделилось от смысла, от «предмета», которая поэтому еще не имеет имени, вернее, имя которой и есть свет.

Слово, заключенное в звезде, не может быть произнесено еще и потому, что оно лишено временного измерения, оно как бы свернуто внутрь себя и является неким мгновенным присутствием, моментом настоящего, не развертываемым в речевую цепочку.

<sup>14</sup> Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1966. С. 373.



Окно также создано из букв, составляющих слово *Esther*, но свернутых, спрессованных воедино, монограммированных таким образом, чтобы временное измерение этого слова-имени исчезло. Монограмма-окно оказывается эквивалентом точки-звезды. Точка-звезда подобна «предмету», окно — описывающему его слову. И то и другое лишено длительности.

Слово, которое созерцает Хармс в окне-звезде, — это слово, которое еще не стало словом. Это слово, как бы спрессованное в силу, предшествующую рождению Слова, Логоса.

Идея невидимого Слова, предшествующего видимому слову, характерна для каббалы и относится к Торе<sup>15</sup>. Так называемая «письменная Тора» видима только Богу, она написана белым невидимым огнем:

...белый огонь — это письменная Тора, в которой форма слов еще невидима и которая приобретает эту форму согласных и точек-гласных лишь благодаря силе черного огня, которым является устная Тора. Этот черный огонь — подобен чернилам на пергамене<sup>16</sup>.

Окно, в которое смотрит Хармс, — странная прозрачная структура, в которой письмо «свернуто внутрь себя», произносимо и невидимо.

По сообщению Шолема, каббалисты считали, что в Торе одна из букв (предположительно «шин») искажена или даже одна, двадцать третья буква алфавита, вообще отсутствует, что делает Тору неполной и нарушает ее силу<sup>17</sup>. Невидимая и произносимая буквы составляют элемент тайны имени Божьего. Так, например, христианские ренессансные каббалисты считали, что имя Христа IESU является тетраграмматомом, то есть аналогом мистического и произносимого имени Божьего — YHVN, в котором S («син») делает произносимым произносимый тетраграмматон. Таким образом, Иисус манифестирует в звуке (делает видимым) произносимое имя Бога<sup>18</sup>.

Наличие произносимой буквы существенно и для Хармса, который неожиданно заявляет в письме, что он писал имя Эстер латинскими буквами: ESTHER. Единственная существенная разница между русским и латинским написанием этого имени заключается в произносимой, скрытой, скрытой букве Н.

Эта буква — скрытая буква имени Эстер, но она же является основой самой монограммы «окно», и ее название на иврите попросту означает «окно». В финикийском алфавите буква «хейт» имела в точности форму хармсовской монограммы. Хьюберт Скиннер, писавший в начале века о фигуративной стороне букв, однозначно связывает «хе» и «хейт» с окном. Из «хе» в латинском алфавите возникает буква Е, а из «хейт» — Н:

<sup>15</sup> Гершом Шолем, например, сообщает, что эта предшествующая Тора — Tora Kelula, — в свою очередь, возникает из некой мистической первичной Торы (Tora Keduma) и постепенно приобретает временное измерение, которое она придает вещам мира. И лишь постепенно возникает письменная Тора, за которой следует Тора устная — наконец окончательно обнаруживающая себя.

<sup>16</sup> Scholem Gershom. La Kabbale et sa symbolique. Paris: Payot, 1966. P. 62.


<sup>17</sup> Ibid. P. 92—93.

<sup>18</sup> Yates Frances A. The Occult Philosophy in the Elizabethan Age. P. 19—20.

Нежный придыхательный звук, соответствующий нашему Н, назывался «khe» («hay») и соответствовал изображению окна. В старину окна были в основном не похожи на наши и были заставлены не стеклом, а решеткой. Слово означало *погляди!* или *смотри!*

Изначально это было восклицание — чтобы привлечь внимание человека, к которому обращались. <...> «Хей!» — кричали люди из окон или отверстий в стене, и это восклицание дало имя окну и косвенно — букве<sup>19</sup>.

Буква Н потому беззвучна, что она отделяется от голоса, превращается в графему, в которую сливаются иные буквы имени, превращаясь в некую монограмматическую точку, в «звезду».

Любопытно, что неслышимое придыхание внутри имени Эстер обнаруживается в имени Хармс как вполне слышимое «ха». Для Хармса эта неслышная буква имела, по-видимому, такое значение, что около 1929 года он иногда подписывается Ххармс, сдваивая «ха» и таким образом вводя в свое имя неслышимую букву рядом со слышимой (разумеется, границы, разделяющие два «ха», — чисто условны). Любопытно, однако, иное. Это сдваивание «ха» позволяет Хармсу составить монограмму из собственного имени. Два «ха» в ней, составленные из двух полукружий, соединяются таким образом, что образуют в середине круг:  (Жаккар, 265).

Круг этот имеет множество значений в хармсовском творчестве — это и знак Бога, и полноты бытия, и бесконечности, но это и ноль. Он в полной мере уместен внутри монограммы как воплощение бесконечной полноты неманифестированных смыслов<sup>20</sup>. Круг — это и невидимая буква О внутри хармсовской монограммы. В одном из вариантов Хармс вписывает внутрь круга монограмму Эстер — окно (воспроизведена в: Жаккар, 265), обрамляя одну монограмму другой — образом полноты и пустоты одновременно. Происходит взаи-

<sup>19</sup> Skinner Hubert M. The Story of the Letters and Figures. Chicago: Orville Brewer, 1905. P. 94. Ср. у Хармса:

Хармс из окна кричал один  
где ты моя подружка  
птица Эстер улетающая в окно...

(3, 88)

<sup>20</sup> Монограмматические конструкции Хармса приводят на ум иероглиф, придуманный английским мистиком XVI века Джоном Ди. Иероглиф Ди назывался Monas Hieroglyphica. Monas — единица, нечто вроде неделимой монады — взят из «Паймандера» Гермеса Трисмегиста. Этот знак представляет из себя круг с точкой в центре. Сверху он пересечен направленной вверх дугой. Снизу к кругу примыкает крест, заканчивающийся двумя полукругами, обращенными книзу. Ди попытался создать такой иероглиф, который вбирал бы в себя знаки планет, зодиака, — в частности, знак Овна (два нижних полукруга), огня, придававший иероглифу алхимическое измерение. Крест символизировал четыре стихии. Иероглиф также включал в себя основные геометрические фигуры — треугольник, квадрат, круг. К тому же он мыслится и как каббалистический знак, якобы связанный с элементами еврейского алфавита (Josien C. H. A Translation of John's Dee «Monas Hieroglyphica» // Journal of the Society of Alchemy and Early Chemistry. 1964. XII. P. 155—165). Monas Hieroglyphica, по мнению его создателя, вбирал в себя одновременно и алфавиты, и астрологическое, и алхимическое, и математическое знания, свернутые в некий знак, как бы извлеченные от текстовой развертки. Характерно, что некоторые современники Ди называли его знак «иероглифической звездой» (stella hieroglyphica) (Yates Francis. The Rosicrucian Enlightenment. London; Boston: Routledge and Kegan Paul, 1972. P. 46).

мопоглощение монограмм, одной сверхзначимой точки — другой, одного имени — другим. И в основе этого соединения монограмм лежит неслышимая буква Н, вписанная в удвоенное Х, «невидимая буква» внутри как исток самообнаружения.

Существенно, что Н дважды возникает в священном тетраграмматоне YHVN, обозначающем произносимое имя Бога. При этом в обоих случаях «хе» интерпретируется каббалистами как знак перехода. В первом случае эта буква обозначает переход от нерасчленного единства божественного милосердия, воплощенного в букве У («йод») к диалектике милосердия и суда. Во втором случае «хе» обозначает переход от единства божественного имени к множественности материального мира<sup>21</sup>. Таким образом, переход от необнаружимого к манифестированному как бы заложен в переходе от Н к Х.

В письме Хармса есть еще один момент, заслуживающий комментария. Это то место, где Хармс говорит: «звезду я называл раем». То, что Хармс видит через монограмму окна «звезду-рай», понять не трудно. Рай — это состояние атемпоральности и полной прозрачности, где означающие абсолютно адекватны означаемым. Христианская традиция связала замутнение этого состояния первозданной семиотической ясности с грехопадением и изгнанием из рая. Видеть «изначальную» точку эквивалентно созерцанию рая, потому что в этой точке сущность еще равна себе самой, она не искажена материальной манифестацией, сходной в этом смысле с грехопадением.

Дискурс и фигурация возникают в результате грехопадения. Но сам по себе дискурс уже является фигурацией, то есть непрямым обозначением явлений, своего рода риторической системой тропов и фигур. И связано это с тем, что дискурс темпорален, что он линейен и вытянут в цепочку. Поэтому любое дискурсивное описание додискурсивного «райского» состояния всегда искажающе. Ведь оно вводит линейность в описание того, что принципиально нелинейно и атемпорально<sup>22</sup>.

#### 4

То, что происходит в монограмматических текстах, также является своего рода фигурацией, но совершенно иной, нежели в текстах ли-

<sup>21</sup> Wald Stephen G. *The Doctrine of the Divine Name: An Introduction to Classical Kabbalistic Theology*. Atlanta: Sholars Press, 1988. P. 121.

<sup>22</sup> С раем связано множество каббалистических интерпретаций, некоторые из которых представляют для нас интерес. Известный талмудический анекдот, пересказанный в «Зогаре», сопоставляет четыре реки рая с четырьмя уровнями эзегетики (Le Zohar. Т. 1. Paris: Verdier, 1981. Комментарий по этому поводу см.: Scholem Gershom G. *La Kabbale et sa symbolique*. Paris: Payot, 1966. P. 69—71). Четыре мудреца пытались войти в рай (PARDES), однако удалось это только бен Акибе, который проник в него через букву Ш — мистический смысл: Sod. Дело в том, что рай буквально составлен из букв тетраграмматона. Так, река, вытекающая из рая, сверху, из бесконечного трансцендентного мира, и иссякающая внизу (ср.: Исайя, 19:5), представлена буквой У («йод»), а сам нижний мир буквой Н («хе»). Та же самая река в раю — это буква В («вав») (Le Zohar. P. 149). Та же буква «вав» в раю обозначает дерево жизни (Ibid. P. 151) и т. д.

неарного типа. Когда цепочка означающих разрушается, спрессовывается в точку, которая может быть сведена к букве, элемент, до которого спрессовывается синтагма, как бы вытесняется из темпоральности в атемпоральное *парадигматическое* пространство. Жак Лакан показал, каким образом слово «дерево» (все то же райское дерево, та же буква «вав») в состоянии изоляции может коллапсировать, подвергаться декомпозиции и трансформироваться в буквы, обнаруживаясь в форме креста или в знаке дихотомии —  $Y^{23}$ .

Это спрессовывание слова в букву — это одновременно и его переход в изображение. Буква не просто остаток слова, она, как и любой граф, зачаточная «фигура», через нее пробивается фигурация. То, что  $Y$  оказывается и деревом, и знаком дихотомии, означает, что такой переход совершился.

Кант использовал метафору монограммы при обсуждении «схемы чувственных понятий». Схема, как и монограмма, представлялась ему «фигурой в пространстве», не имеющей еще никакой предметной конкретности, но делающей возможным само появление образов<sup>24</sup>. Монограмма как бы предобраз, чистая «схема», «фигура», какая-то запись в пространстве, из которой что-то может развернуться затем в чувственный образ предмета.

Луи Марен связал монограмму с утопическим пространством, с фигурой «опространствливания» утопического дискурса:

...монограмма — это запись, *но* множественная. В единую форму, которую линии прочерчивают в пространстве воображения, вписаны *несколько букв*; несколько значимых пространственных очертаний дурачат друг друга и составляют *фигуру* имени. Таков код, позволяющий нам расшифровывать большую единицу означаемого, внутри единой записи. Эта единица дается здесь, но в скрытом виде. Она — происхождение и продуктивный источник, но при этом ее нет в означающем в самом непосредственном смысле слова<sup>25</sup>.

Монограмма — одновременно и перенасыщенная запись, в которой совмещено несколько знаков, и некая пустота, создаваемая отмеченным Мареном «отсутствием». Она буквально из себя самой запускает механизм субституции, парадигматической селекции, ведь в ней всегда есть одновременно и «отсутствие», и переизбыток скрытых элементов.

Но этот семантический механизм монограммы возможен только благодаря первичной изоляции букв и их элементов.

Какой смысл имеет эта изоляция? Наша речь дается нам как континуум. Только наши аналитические способности могут расчленить ее вплоть до минимальных смыслоразличительных единиц — фонем.

<sup>23</sup> Lacan Jacques. L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud // Ecrits I. Paris: Seuil, 1970. P. 261.

<sup>24</sup> «...Схема чувственных понятий (как фигур в пространстве) есть продукт и как бы монограмма чистой способности воображения а priori; прежде всего благодаря схеме и сообразно ей становятся возможными образы...» (Кант. Критика чистого разума / Пер. Н. Лосского. М.: Мысль, 1994. С. 125).

<sup>25</sup> Marin Louis. Utopics: The Semiological Play of Textual Spaces. Atlantic Highlands: Humanities Press International, 1984. P. 10.

Основной механизм членения речевого континуума в культуре — это алфавит, буквы. Именно буквы делают очевидной невидимую дискретность цепочки означающих, в том числе и существование фонем.

Принципиальную роль в членящем действии букв сыграла реформа алфавита, проведенная в Древней Греции. Здесь знаки силлабического финикийского письма подверглись дополнительному расчленению и впервые возникли отдельные графы для обозначения гласных и согласных. То, что согласные были впервые выделены из слогов, — чрезвычайно важно. Дело в том, что согласная как таковая, без гласной, не может звучать, она соноризируется гласной и таким образом манифестируется. Тот факт, что согласные получили обозначение отдельно от гласных (и, следовательно, слогов), свидетельствует о существенном шаге, сделанном греками в абстрагировании звучания на письме. Отныне обозначение получили незвучащие разделители континуума, специальные графы были приспособлены для обозначения *границ* между гласными.

Платон в «Филебе» устами Сократа описал это алфавитное расчленение первичного Единого:

Первоначально некий бог или божественный человек обратил внимание на беспредельность звука. В Египте, как гласит предание, некий Тевт первый подметил, что гласные буквы [звуки] в беспредельности представляют собою не единство, но множество; что другие буквы — безгласные, но все же причастны некоему звуку и что их также определенное число; наконец, к третьему Тевт причислил те буквы, которые теперь у нас называются немymi. После этого он стал разделять все до единой безгласные и немые и поступил таким же образом с гласными и полугласными, пока не установил их числа и не дал каждой в отдельности и всем вместе названия «буква» [«первоначало»]<sup>26</sup>.

Членение Единого алфавитом оказывается эквивалентом сотворению мира из Единого. Буквы оказываются манифестацией множества из нечленимого первозвука<sup>27</sup>.

Современный алфавит — инструмент членения и разграничения, разрушения континуальности. Сама структура окна как монограммы — это также диаграмма деления, отграничения, отсекающего пространств. Это структура пустоты, в которую вписаны границы.

Лакан был прав, когда утверждал, что изолирование элементов речи необходимо для того, чтобы запустить механизм парадигматической субституции, на котором в конечном счете основан весь процесс фигурации. Мы можем мыслить метафорами и метонимиями только потому, что смогли изолировать элементы, свести их к «букве» и тем самым включить в игру подмен. Эта игра замещений, которую Марен определил как «дураченье», возможна только в сфере означающих и

<sup>26</sup> Платон. Филеб, 18с / Пер. Н. В. Самсонова // Платон. Соч.: В 3 т. Т. 3(1). М.: Мысль, 1971. С. 20.

<sup>27</sup> Энн Карсон остроумно связала это изобретение греков с особым греческим сознанием границ и даже с изобретением греками пера, позволявшего подчеркивать остроту линии, граф как идеальную *границу* (Carson Anne. Eros. The Bittersweet. Princeton: Princeton University Press, 1986. P. 53—61).

только в результате членения их цепочки. Но эта риторическая игра замещений и фигураций, открывает, по словам Лакана, «нехватку бытия в отношении к объекту» (*le manque de l'être dans la relation de l'objet*)<sup>28</sup>. Эта фигуративная антибытийность позволяет желанию вписываться в структуру означающих и открывать пространство замещений для объектов желания.

Либидинозные отношения начинают подчиняться внутренним правилам языка. Фридрих Киттлер так определяет смысл буквенных перестановок:

Именно потому, что буквы не встречаются в природе, они являются ключами к бессознательному. Они элиминируют сознательную установку и герменевтическое понимание во имя того, чтобы подчинить людей языку<sup>29</sup>.

Мир как бы исчезает в перестановке букв, которые навязывают «семиотизированному» миру свой собственный порядок.

Хармс использует монограмму окна для того, чтобы осуществить необходимые ему перестановки и замещения. Имена женщин подвергаются расщеплению на элементы, которые, в свою очередь, подвергаются перестановке. В результате эта первичная, ядерная фигурация приводит к фигурации иного порядка. Рая начинает заменять, вытеснять Эстер, рай — звезду. И конечно, в этой перестановке «объектов желания» существенное значение имеет то, что имя Эстер кончается на Р, а имя Рая начинается с Р. Хармс описывает это алфавитное вытеснение, когда говорит об Эстер: «Эстер улетевшая в окно». «Улетевшая в окно» — не просто метафора расставания, это прежде всего описание фигуративного сдвига, который сопровождается стиранием первоначального лица, его забыванием, исчезновением, по выражению Поля де Мана, — «дефигурацией».

## 5

Окно оказывается местом «дефигурации». Именно в нем происходят неожиданные подстановки и перемещения лиц. Мне хочется коротко остановиться на нескольких поэтических текстах, связывающих окно с дефигурацией или трансфигурацией. Первый принадлежит перу Джона Донна. Это стихотворение «Прощание: О моем имени в окне» (*A Valediction: Of My Name in the Window*). Поводом для написания стихотворения был отъезд Донна, выгравировавшего алмазом на память любовнице свое имя на ее окне.

Мне особенно интересна вторая строфа стихотворения:

'Tis much that glass should be  
As all confessing, and through-shine as I,

<sup>28</sup> Ibid. P. 274. В более широком контексте следовало бы перевести «отсутствие бытия».

<sup>29</sup> Kittler Friedrich A. Discourse Networks, 1800/1900. Stanford: Stanford University Press, 1990. P. 283.

'Tis more, that it shows thee to thee,  
 And clear reflects thee to thine eye.  
 But all such rules, love's magic can undo,  
 Here you see me, and I am you<sup>30</sup>.

Вначале Донн восхваляет стекло, которое столь же прозрачно и откровенно, как он сам. Эта полнейшая проницаемость, прозрачность окна парадоксально позволяет ему быть зеркалом. Адресат послания видит себя в окне потому, что видит в нем поэта, чью душу она заполняет. Надпись, однако, меняет ситуацию. Она не прозрачна, она работает как амальгама, та самая амальгама, о которой упоминал Андрей Белый. Таким образом, нарушая прозрачность, она меняет систему рефлексии. Теперь, глядя в окно, возлюбленная вновь видит поэта, но уже непроницаемого до конца, не растворяющегося в ее собственном облике. Поэт, однако, вновь превращается в его возлюбленную, но происходит это иначе. Из-за того, что буквы частично разрушили прозрачность стекла, в нем проступает уже не образ возлюбленной, запечатленный в душе поэта, а собственное имя поэта. Поэт становится видимым. При этом ситуация зеркальности разрушена не до конца, она «дефигурирована». Возлюбленная смотрит в зеркало и видит в нем себя как поэта. Таким образом, в иной семиотической ситуации она вновь оказывается существом поэта, только полюса на сей раз поменялись местами — поэт стал возлюбленной.

Зеркальность, описанная Донном, построена не на прямом отражении, а на стирании одного лица другим. И надпись, вписанная в окно, функционирует именно как механизм дефигурации, разрушающей прозрачность структуры, сходство отражения. Дефигурация основывается не на сходстве, а на различии. Слово выступает как отражение, как подмена иконического образа. Существенно, что стихотворение Донна соотнесено с расставанием, а следовательно, и с памятью/забыванием. Надпись на окне как бы сохраняет память, вгравировывает имя в поле зрения, но одновременно уничтожает прозрачность, стирает, замутняет.

Нечто сходное выразил Гельдерлин в конце «Патмоса», где возникает образ знаменитой «твердой буквы» (*der feste Buchstab* — ср. с мотивом твердости у Донна, донновскими сравнениями надписи со скалой, бриллиантом, гравировкой и т. д.), по мнению комментаторов, обозначающей богооставленность и в результате — нарастание непрозрачности, темноты языка<sup>31</sup>. Это письмо, выталкивающее читателя наружу от сокровенного, действует прямо противоположно окну средневековых соборов (и в принципе — хармсовскому окну), по мнению Рильке, «втягивающему» человека в область божественного:

Вот так соборов окна-розы встарь,  
 взяв сердце чье-нибудь из тьмы кромешной,  
 его бросали богу на алтарь<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> *Donne John*. The Complete English Poems. Harmondsworth: Penguin Books, 1971. P. 87.

<sup>31</sup> *Santner Eric L.* Friedrich Hölderlin. Narrative Vigilance and the Poetic Imagination. New Brunswick; London: Rutgers University Press, 1986. P. 106.

<sup>32</sup> *Рильке Райнер Мария*. Новые стихотворения / Пер. Е. Витковского. М.: Наука, 1977. С. 36.



Даниил Хармс. Автопортрет у окна

Среди целого ряда дошедших до нас автопортретов Хармса есть один у окна (воспроизведен: ПВН, 341). Автопортрет этот загадочен. Тяжелая, широкая рама окна рассекает видимого через нее человека надвое у пояса. Это значит, что человек за окном находится в доме и виден снаружи. Однако за его спиной располагается не комната, а схематически изображенный ландшафт. Иначе говоря, внешнее и внутреннее пространства зеркально взаимоотразились, проникли друг в друга. Но самое любопытное — у человека (то есть у самого Хармса) нет лица. На его месте черное пятно. Лицо стерто, дефигурировано и «фигурой» окна, и зеркальной, парадоксальной реверсией пространств.

Второе стихотворение, которое мне хочется привести, написано Гете в 1827 году:

Стихи подобны разноцветным стеклам  
Церковных окон. Заглянув снаружи,  
Мы ничего там не увидим толком.



«Сплошная муть, а может быть, и хуже!»  
 Так скажет обыватель. Он сердит,  
 Когда он ничего не разглядит!  
 И пусть его.  
 А вы — вступайте смело  
 В священные поэзии пределы!  
 Как хорошо! Как ясно и светло!  
 Сияет многоцветное стекло!  
 Да, новый свет откроется для вас.  
 Все возвышает дух, пленяет глаз,  
 И ежели в вас есть душа —  
 То вам  
 Он по душе придется, этот храм!  
 (перевод Б. Заходера)<sup>33</sup>

Гете разворачивает метафору письма, текста как игры прозрачности и непрозрачности. Текст кажется абсолютно непроницаемым, если смотреть на него снаружи. При этом эта непрозрачность, как и у Донна, создается «письмом» — живописью на стекле. В немецком подлиннике значится: «*Gedichte sind gemalte Fensterscheiben*»<sup>34</sup>. Много лет спустя Бодлер будет считать эту непроницаемость знаком некой особой инвертированной глубины, выворачивающей внутреннее на поверхность:

Тот, кто смотрит наружу через открытое окно, никогда не видит столько вещей, сколько смотрящий на закрытое окно. Нет более глубокого, более загадочного взгляда, более богатого, более темного, более ослепительного предмета, чем окно, освещенное свечой<sup>35</sup>.

У Гете, в отличие от Бодлера, смысл возникает не оттого, что он полностью разливается по непроницаемой поверхности, а оттого, что окно позволяет строить систему проникновений, превращающую поверхность в мембрану.

Смысл начинает прочитываться в результате двух «проникновений» — проникновения читателя внутрь храма и света через стекло. Смысл возникает именно на перекрестке взгляда и света, встречающихся в стекле. Это возникновение смысла в оконном стекле, которому уподоблены стихи, похоже на христианскую транссубстанциацию, преображение.

Лоренс Стерн придумал ироническую фантазию, касающуюся прозрачности окон и перехода души из одного мира в другой. В «Тристане Шенди» имеется фрагмент об окне, через которое можно заглянуть внутрь человека. Стерн фантазировал о жителях Меркурия, чьи тела от жары превратились в стекло:

...вместилища их душ сверху донизу представляют собой не что иное (поскольку самая здравая философия не в состоянии доказать обратное), как тонкие прозрачные тела из светлого стекла (за исключением пупочного узла); и вот, пока тамошние жители не состарятся и не пок-

<sup>33</sup> *Gete Иоганн Вольфганг*. Собр. соч. Т. 1. М.: Худлит, 1975. С. 433.

<sup>34</sup> *Goethe Johann Wolfgang*. *Gedichte*, 1800—1832. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1988. S. 542.

<sup>35</sup> *Baudelaire*. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1986. P. 174.

роются морщинами, отчего световые лучи, проходя сквозь них, подвергаются чудовищному преломлению, — или, отражаясь от них, достигают глаза по таким косым линиям, что увидеть человека насквозь невозможно, души их могут (если только не вздумают соблюдать чисто внешние приличия или воспользоваться ничтожным прикрытием, которое им представляет точка пупка) — могут, повторяю я, с равным успехом дурачиться как внутри, так и вне своего жилища<sup>36</sup>.

Окна позволяют переход-преображение душ, и преобразование это каким-то образом связано с тем, что поверхность метафорических окон покрывается слоем штрихов-графов, делающих видимым «текст» и нарушающих прозрачность. Уплотнение штрихов, создающее возможность чтения поверхности, делает, однако, непроницаемым смысл. Отсюда необходимость особого качества букв, графов, — необходимость их проницаемости, их субстанциального родства с огнем, светом.

Аббат Suger, настоятель Сен-Дени, оставивший описание аббатства, писал о том, как он украсил двери собора, так называемые «золотые двери», стихотворной надписью, выполненной из блестящего металла. Среди прочего в стихах, обрамлявших дверь, значилось:

...Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret  
Clarificet mentes, ut eant per lumina vera  
Ad verum lumen, ubi Christus janua vera.  
Quale sit intus in his determinat aurea porta:  
Mens hebes ad verum per materialia surgit,  
Et demersa prius hac visa luce resurgit<sup>37</sup>.

(Светло благородное творение, но, будучи светлым, оно должно просветлять разум, так, чтобы он мог отправиться в путешествие через истинные светлы к тому Истинному Свету, истинной дверью которого является Христос. То, как это случится, в этом мире определяет золотая дверь: непроясненный разум восходит к истине через материальное, и, видя этот свет, воскресает из своей бывшей погруженности [в материальное].)

Как заметил Луи Марен, само воскрешение духа, наступающее в результате проникновения внутрь через дверь, неотрывно связано со стихотворным текстом, «спроецированным» на дверь аббатом. Прохождение в храм означает и прохождение через буквы текста, которые столь же ответственны за преобразование, что и свет, воплощенный в золоте двери<sup>38</sup>. Марен отмечает, что транссубстанциация происходит на переходе от письма к золоту (сокровищам) аббатства. Между тем золотые буквы сами осуществляют фигурацию света, иными словами, преобразование материального в нематериальное.

Преобразование, впрочем, — та же дефигурация, что и у Гете, у Донна и у Хармса, и она осуществляется при проникновении, прохождении через буквы, через письмо, как через окно.

<sup>36</sup> *Степи Лоренс*. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена / Пер. А. А. Франковского. М.; Л.: Худлит, 1949. С. 74.

<sup>37</sup> *Abbot Suger. On the Abbey Church of St-Denis and its Art Treasures* / Ed. by Erwin Panofsky. Princeton: Princeton University Press, 1979. P. 46—48.

<sup>38</sup> *Marin Louis*. Des pouvoirs de l'image. Paris: Seuil, 1993. P. 216—218.

Описанная семиотическая ситуация своеобразна. Речь идет об означающих, которые располагаются на поверхности некоего материального носителя значений (листе бумаги, стекле и т. д.) и одновременно как бы проникают внутрь материи этого носителя. Стекло, бумага в таком контексте перестают быть просто внешней по отношению к знакам материей. Знаки входят в их плоть, проникают внутрь и тем самым преобразуют материю в нечто иное — они как бы пропитывают материю смыслом.

Знаки работают в данном случае подобно некоему метафорическому пятну, которое Поль Рикер связал с традиционным мотивом осквернения. Известно, что кровь или сперма обладают символическим «оскверняющим» свойством. Пятна, оставляемые этими жидкостями, подобны графам, они функционируют как знаки (греха, профанации и т. д.). Очищение от этих знаков предполагает ритуал очищения. Однако их невозможно просто смыть водой, потому что пятно в данном случае, по выражению Рикера, — это не пятно, а «как бы пятно, символическое пятно»<sup>39</sup>. Страх их символического воздействия связан с тем, что они могут проникнуть внутрь тела, сквозь кожу. То есть знаки здесь действуют именно как жидкость, а жидкость как знак. Или, вернее, знак (пятно) тут способен проникнуть «внутри» и преобразить своим проникновением тело. Носитель знаков в таком случае действует как защитная мембрана. По выражению Деррида, в данном случае мы переходим от логики поверхностей к «логике плевы»<sup>40</sup> (гимена).

Знаки на окне — это знаки, готовые к проникновению внутрь, готовые к преобразению тела. Но само это проникновение носит энергетический, силовой характер. Фаворский свет, лучи звезды — это к тому же и энергетические метафоры.

Нельзя не заметить того факта, что перекраивание слов, их расщепление, разъятие и последующая перестановка элементов также имеют не просто семиотический, но и энергетический характер. Слово должно быть разъято почти как тело. И это разъятие требует энергии, приложения силы. Собственно, ритм, пульсирующий в стихе, и есть наиболее зримое воплощение такой членящей силы. Ритм не только членит, он деформирует ту монограмматическую схему, которая возникает в результате разъятия. Хармс записал в «Записной книжке»:

Стихи надо писать так, что если бросить стихотворение в окно, то стекло разобьется (X2, 127).

В мае 1931 года он развивает свои мысли об энергетике слова:

Сила, заложенная в словах, должна быть освобождена. Есть такие сочетания слов, при которых становится заметней действие силы. Нехорошо думать, что эта сила заставит двигаться предметы. Я уверен, что сила

<sup>39</sup> Ricoeur Paul. The Symbolism of Evil. Boston: Beacon Press, 1967. P. 36.

<sup>40</sup> Derrida Jacques. La dissémination. Paris: Seuil, 1972. P. 262.

слов может сделать и это. Но самое ценное действие силы почти неопределимо. Грубое представление этой силы мы получаем из ритмов ритмических стихов. Те сложные пути, как помощь метрических стихов при движении каким-либо членом тела, тоже не должны считаться вымыслом. Эти грубейшие действия этой силы вряд ли доступны нашему рассудительному пониманию. <...> Пока известны мне четыре вида словесных машин: стихи, молитвы, песни и заговоры. Эти машины построены не путем вычисления или рассуждения, а иным путем, название которого АЛФАВИТ (ГББ, 93).

Есть искушение прочесть это рассуждение на фоне стиховедческих штудий формалистов, их интереса к ритму и метру в контексте семантики стиха. Но мне кажется, что Хармс размышляет о чем-то ином. Он делает акцент не на семантику, а на чистую энергетику, возникающую из определенного рода сочетаний слов. Речь идет о какой-то грубой, могучей силе, совершенно, впрочем, не представимой в плоскости смыслов.

Но самое любопытное, что все эти ритмические силовые словесные машины построены на основании алфавита, то есть фрагментации слов до уровня букв. Энергия алфавита — это как раз энергия расщепления. Мишель Лейрис сравнил перестановки букв алфавита с энергией игры в кости, когда каждое сочетание костей и знаков на них — проявление случая и непредсказуемых столкновений, по словам Лейриса, «последовательности кризисов»<sup>41</sup>. Более того, расщепление действует «против» семантики, оно производит «дефигурацию» слова, стирание его семантического поля. Одна буква наслаивается на другую, происходит взаимное стирание букв, их вычеркивание из памяти. Это вычеркивание образует зияния, которые обладают мощным энергетическим, в том числе и эротическим потенциалом.

Многие тексты Хармса строятся по принципу некоего энергетического вытеснения. Принципу такого вытеснения может соответствовать, например, неожиданная смерть героев, которые часто мгновенно умирают. При этом их смерть означает полное вытеснение их из наррации, стирание, забывание. К таким энергетическим структурам сдвигов и прерываний относятся типично хармсовские неожиданные потери, засыпания, просыпания и т. д. Все эти «неожиданности», «случайности», «случаи» в самом широком понимании создают ситуацию беспамятства, текстовой амнезии. Некий слой повествования прерывается и замещается иным блоком, «кирпичиком», элементом.

В рассказе «Утро» (1931), например, ситуация забытого слова, возникающая у Хармса неоднократно, мотивируется непрерывной сменной пробуждений и засыпаний, когда рассказчик перестает отличать реальность от сна. При этом каждое пробуждение и засыпание действует как амнезический шок:

Передо мной лежала бумага, чтобы написать что-то. Но я не знал, что мне надо написать. Я даже не знал, должны быть это стихи, или рассказ, или рассуждение. Я ничего не написал и лег спать. Но я долго не спал.

<sup>41</sup> *Leiris Michel. Biffures. Paris: Gallimard, 1948. P. 41.*

Мне хотелось узнать, что я должен написать. Я перечислял в уме все виды словесного искусства, но я не узнал своего вида. Это могло быть одно слово, а может быть, я должен был написать целую книгу. Я просил Бога о чуде, чтобы я понял, что мне нужно написать (ПВН, 442).

Любопытно при этом, что одно из засыпаний рассказчика сопровождается странным видением окна:

Я лег на левый бок и стал засыпать.

Я смотрю в окно и вижу, как дворник метет улицу.

Я стою рядом с дворником и говорю ему, что, прежде чем написать что-либо, надо знать слова, которые надо написать (ПВН, 443).

Засыпание связывается с процессом выметания, стирания. Метущий улицу дворник — это персонаж, освобождающий сознание от знания. Отсюда и странное поведение рассказчика, обращающегося к дворнику с монологом о знании и письме. Может ли быть письмо из чистоты, незнания, белизны, в пространстве, очищенном от памяти и одновременно пространстве палимпсеста — в окне?

Колоссальная энергетика беспрерывно возобновляющегося и прерывающегося начала, столь типичная для хармсовской наррации, сродни принципу «алфавитности», то есть расщепления на первоэлементы, которые могут переставляться в любом возможном порядке и высвобождать в результате таких перестановок «силу».

То, что амнезия связана с алфавитным принципом, явствует хотя бы из такой дневниковой записи Хармса 1932 года:

Я открыл окно и смотрел в сад. <...>

Было очень тихо и только под горой пели поезда.

Сегодня я ничего не мог делать. Я ходил по комнате, потом сидел за стол, но вскоре вставал и пересаживался на кресло-качалку. Я брал книгу, но тотчас отбрасывал ее и принимался опять ходить по комнате.

Мне вдруг казалось, что я забыл что-то, какой-то случай или важное слово.

Я мучительно вспоминал это слово, и мне даже начинало казаться, что это слово начиналось на букву М. Ах нет! совсем не на М, а на Р.

Разум? Радость? Рама? Ремень? Или: Мысль? Мука? Материя?

Нет, конечно, на букву Р, если только это слово!

Я варил себе кофе и пер слова на букву Р. О, сколько слов сочинил я на эту букву! Может быть, среди них было и то, но я не узнал его, я принял его за такое же, как и все другие. А может быть, того слова и не было (ГББ, 95—96).

Поведение Хармса в данном случае напоминает поведение некоторых из его собственных персонажей, например такого рассказа:

Один англичанин никак не мог вспомнить, как эта птица называется.

— Это, — говорит, — крюкица. Ах нет, не крюкица, а кирюкица. Или нет, не кирюкица, а курыкица. Фу ты! Не курыкица, а кукрикица. Да и не кукрикица, а кирикрюкица.

Хотите я расскажу вам рассказ про эту крюкицу? То есть не крюкицу, а кирюкицу. Или нет, не кирюкицу, а курыкицу. Фу ты! не курыкицу, а кукрикицу. Да не кукрикицу, а кирикрюкицу! Нет, опять не так! Курик-рятицу? Нет, не курикрятицу! Кирикрюкицу? Нет, опять не так!

Забыл я, как эта птица называется. А уж если б не забыл, то рассказал бы вам рассказ про эту кирикуркуукрекицу (Х2, 76).

То, что Хармс делает героя текста англичанином, иронически отсылает, вероятно, и к собственной его англомании, и, конечно, в первую очередь к Льюису Кэрроллу, к сцене из второй книги «Алисы», где она попадает в лес, «где нет никаких имен и названий»:

По крайней мере, — подумала Алиса, ступив под деревья, — приятно немножко освежиться в этом... как его? Ну, как же он *называется*?.. ! Она с удивлением заметила, что никак не может вспомнить нужного слова. — Когда спрячешься под... ну, как же их?.. под... этими... — Она погладила дерево по стволу. — Интересно, как они *называются*? А может, никак? Да, конечно, никак не называются!<sup>42</sup>

У Хармса ситуация сходная, но одновременно и иная. Лес Кэрролла состоит из вполне представимых объектов, которые «потеряли» имена. У Хармса же есть один «предмет», который никак не представлен. Его явление, его репрезентация сами зависят от названия. Рассказ про «кирюкицу» невозможен потому, что имя все время ускользает через безостановочно действующую алфавитную машину перестановок. Идентичность объекта при этом не высветляется названием, а стирается им. Одно слово вытесняется другим.

Блокировка наррации связана с перестановками букв, которые каждый раз приобретают новый порядок именно в силу амнезии. То, что мы имеем здесь дело с проявлением энергии алфавита, прежде всего выражающейся в уничтожении нарративности или ее судорожном прерывании, подтверждается также и тем, что в письме Поляковской, которое было в отрывках приведено выше, воспроизводится та же ситуация: писатель садится за стол, старается что-то написать, но ничего не может из себя выжать. Он судорожно пытается вспомнить какое-то ускользающее слово, которое в конечном счете Хармс уподобляет... звезде, хотя по уже описанной причине не может назвать звезду звездой. Эта ситуация насильственной «алфавитной» амнезии явственно вписывается в монограмматическую ситуацию с окном. Окно, кстати, мелькает и в наборе слов, которые производит Хармс, мучающийся выбором между М и Р: «рама».

## 7

Вдумаемся еще раз в описанную ситуацию. Что блокирует производство текста, линейного дискурса, континуума? Селекция в некоторых случаях может без труда проецироваться на ось комбинации (если использовать термины Якобсона). Хлебниковское «Заключение смехом» отчасти похоже на хармсовский текст про кукрицу. В нем происходит сходное движение вокруг некоего корневого ядра. Но это движение


<sup>42</sup> Кэрролл Льюис. Приключения Алисы в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в зазеркалье / Пер. Н. Демуровой. М.: Пресса, 1992. С. 193.

воспринимается как освобождение, как творчество *par excellence*, как нарастающее обогащение семантического ядра, а не его стирание, разрушение.

У Хармса селекция никак не переходит в плавное развертывание оси комбинации. Происходит замирание в постоянном колебании между двумя возможными буквами — М и Р. Иначе говоря, сама ситуация выбора, ситуация «селекции», которая порождается алфавитной изоляцией первоэлементов, удерживается. Хармс все время колеблется: либо Р, либо М. Это колебание и не позволяет речи начаться. То же самое происходит и в истории с забывчивым англичанином. Возникает ситуация «замороженной селекции». Ситуация эта, конечно, с максимальной полнотой выражается именно в монограмме, где все буквы сосуществуют, а прочтение слова оказывается почти невозможным.

В языковой практике Хармса комбинирование элементов в цепочку блокируется как раз ситуацией непрерывного чередующегося повторения: Р или М, М или Р. К тому же речь идет не просто о селекции, а об *амнезической* селекции. Она описывается Хармсом как невозможность «*узнать*» искомое слово. Впрочем, замечает Хармс, «а может быть, того слова и не было». Расхождение между «предметом» и именем, между невидимым, умозрительным и называемым переходит в постепенное стирание всякой репрезентации, в «дефигурацию», доведенную до конца.

Витгенштейн в «Философских исследованиях» обсуждает проблему «видения аспектов», то есть обнаружения в одной и той же форме разных «фигур», а следовательно, и разных смыслов. Среди прочего он, в частности, обсуждает видение некоего письменного знака:

Некий произвольный письменный знак — скажем, такого вида  — я могу представить себе как вполне правильно написанную букву какого-то неизвестного мне алфавита. Или же это могла быть буква, написанная неверно, с тем или иным искажением: скажем, размашисто, по-детски неумело или же с бюрократическими завитушками. Возможны многообразные отклонения от правильного написания. — Так, окружив ее тем или иным вымыслом, я могу видеть ее в различных аспектах. И тут есть тесное родство с «переживанием значения слова»<sup>43</sup>.

Витгенштейн утверждает: для того чтобы увидеть разные «аспекты» одной графемы (как неправильно написанную знакомую букву или же букву неизвестного алфавита), ее следует окружить различными вымыслами, нарративами. У Хармса ситуация как бы вывернута наизнанку — чередование аспектов (то Р, то М) делает невозможным выработку вымысла. Такое чередование содержит в себе мощный импульс разрушительной энергии.

Любопытно, что это «замораживание селекции» происходит вокруг двух букв: М и Р. Эти буквы соседствуют внутри писательского псевдонима и создают согласную основу его имени — ХаРМс. Кроме того,

<sup>43</sup> Витгенштейн Людвиг. Философские работы / Пер. М. С. Козловой и Ю. А. Асеева. Ч. 1. М.: Логос, 1994. С. 296—297.

М и Р составляют согласную основу слова «Мир», о котором у Хармса есть рассказ. Рассказ называется «Мыр» и еще будет рассматриваться мной в ином контексте. В данном случае, однако, следует привести некоторые цитаты из этого текста, непосредственно связанные с алфавитной фрагментацией и дефигурацией. Текст этот вновь вводит мотив невидимого «предмета»:

Я говорил себе, что я вижу мир. Но весь мир был недоступен моему взгляду, и я видел только части мира. И все, что я видел, я называл только частями мира. <...> И вдруг я перестал видеть их, а потом и другие части. И я испугался, что рухнет мир.

Но тут я понял, что я не вижу частей по отдельности, а вижу все зараз. Сначала я думал, что это НИЧТО. Но потом понял, что это мир, а то, что я видел раньше, был не мир. <...> Но только я понял, что вижу мир, как я перестал его видеть (ПВН, 313—314).

В самом общем смысле речь идет об исчезновении «предмета» в момент обретения им имени. Но рассказ существует на нескольких уровнях, один из которых — алфавитный. Видеть части означает также видеть буквы. Первая стадия зрения — чередование частей (М и Р), затем эти части начинают пониматься как части целого, как части «МиРа». Но поскольку части вытесняют друг друга, мир воспринимается как «ничто», как чистый продукт «дефигурации». Поэтому увидеть «Мир» означает осуществить взаимную аннигиляцию чередующихся частей, его первоэлементов. Фигура, возникающая в итоге этого странного процесса, не может быть видна — она *результат стирания составляющих ее частей*, она амнезическая фигура. Но именно в виде стертой амнезической неназываемой фигуры и предстают мир, бог, звезда. Они фигуры невидимого, возникающие в результате дефигурации.

То, что Р и М являются «частями» имени Хармса, вводит внутрь самого имени такой же процесс дефигурации, отчасти отражающийся в постоянной, навязчивой смене писательских псевдонимов, заставляющей вспомнить об аналогичной практике дефигурации и стирания у Кьеркегора.

Смена псевдонимов у Хармса означает, что он сам в данный момент не присутствует в тексте, что он «стерт», что он замещен иным лицом. Речь, по сути дела, идет о включении автора в затеянную им самим игру перестановок. Кьеркегор объяснял необходимость псевдонимов тем, что никто не в состоянии достичь того, что он называл состоянием «актуальности». Иными словами, речь идет о невозможности выражать себя «здесь и теперь» в качестве собственного «я». Кьеркегор пояснял:

...человек не существует целиком как личность, актуальность не может полностью овладеть им. Никто не говорит «я». Один человек говорит от лица столетия, другой — от лица публики, третий — от лица науки, иной говорит с точки зрения официальной, и всюду жизни их гарантированы традицией, согласно которой «другие» делают то же самое<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Kierkegaard Søren. Papers and Journals: A Selection / Ed. by Alastair Hannay. Harmondsworth: Penguin Books, 1996. P. 407.



Человек постоянно замещается другим. И это замещение фиксируется в смене имен. По мнению Валерия Подороги, такая смена имен позволяет Кьеркегору занимать нейтральную позицию, сохранять дистанцированность по отношению к себе самому. В результате события, описанные в тексте, отторгаются от индивидуальной психологии и удерживаются «в качестве идеальной экзистенциальной формы». В пределе речь идет о повествовании, в которое вписана смерть:

Псевдонимия была бы невозможна без нового понимания смерти. Действительно, разве не об этом говорит запрет Кьеркегора на произнесение собственного имени: имя не может быть произнесено, поскольку оно принадлежит экзистенциальному переживанию события, где не существует субъекта переживания. Поэтому знак смерти есть знак, который относим к субъекту, вступающему в экзистенциальные измерения события, и смерть более не понимается как «конец всего», но как знак, указывающий на возможность перехода в иную интенсивность жизни. Кьеркегор говорит об «идеальности» смерти...<sup>45</sup>

У Хармса перестановки букв, смена псевдонимов, чехарда смертей его персонажей и легкость их взаимозаменяемости, безусловно, взаимосвязаны. Дефигурация — это процедура, связанная со смертью, вписанной в текст, так же как и установка Хармса на преодоление временного измерения текста, его коллапсирование во вневременную точку. Морис Бланшо показал, до какой степени писательский труд связан с опытом смерти. Писать — значит отказываться от себя, забываясь, растворяться в чужом, обрекать себя на одиночество, в котором исключается временное измерение человеческого существования<sup>46</sup>. Все это в той или иной мере проступает в практике забывания (забывания себя) и работе «алфавитных машин», действующих как бы без воли автора, вне его психики. Литературное событие, таким образом, не становится событием индивидуального авторского сознания, но оказывается результатом внешнего по отношению к нему функционирования вневременного пространства амнезии. Псевдоним идеально выражает такое безличное функционирование текста, в котором «мир» возникает через перебор элементов и тут же исчезает вместе с субъектом.

## 8

Любопытно, между прочим, что основу ряда слов, которые как бы автоматически ассоциируются с буквами, составляет чередование Р и М: Разум, Рама, Ремень... А то, что слово «мир» внутренне монограмматично для Хармса (оно и читается как «М и Р»), подтверждается и записью в дневнике: «Весь мир — окно — Эстер» (ГББ, 101).

Еще раз взглянем в отношение имен Эстер и Рая, как они вписаны в «окно». Эстер — звезда, в нем звучит некое высказывание, ус-

<sup>45</sup> Подорога Валерий. Выражение и смысл. М.: Ad Marginem, 1995. С. 94.

<sup>46</sup> См., например: *Blanchot Maurice. La solitude essentielle et la solitude dans le monde // L'Espace littéraire. Paris: Gallimard, 1955. P. 341—344.*

кользающее от нас потому, что оно скрыто именем: «есть Р». Эстер означает утверждение Р, а следовательно, оно содержит в себе и самоотрицание, потому что Р — это Рая. Утвердительная форма имени есть стирание его самого, его замещение.

В слове «мир» или «мыр» мы имеем одновременное соприсутствие или чередование элементов. При этом существование их дается через соединительный союз «и» именно как сосуществование, как «бытие с» (*Mitsein*). Для Хармса очень существенна эта двойственная форма сосуществования — «там» и «тут», «вот и «вут» и т.д. (об этом подробнее ниже).

Характерный пример такого «двойственного» бытия — девятый «случай» серии — «Сундук». Здесь рассказывается, как «человек с тонкой шеей» забирается в сундук, начинает задыхаться в нем и наблюдать «борьбу жизни и смерти». Эта борьба понимается как чередование бытия и небытия. Смерть постоянно отменяется жизнью, жизнь смертью. В конце концов их чередование переходит в некое мерцание, которое может быть обозначено как «пауза», как состояние неразличимости элементов. Это состояние оказывается принципиально неопишываемым:

Ой! что же это такое? Сейчас что-то произошло, но я не могу понять, что именно. Я что-то видел, или что-то слышал!..

Ой! опять что-то произошло! Боже мой! <...> А это еще что такое? (ПВН, 363)

«Событие» тут располагается вне субъективности. Субъект не может его пережить, оно как бы существует вне его самого, в области действия автономной словесной машины. Человек с тонкой шеей не может описать происходящее в принципе по той же причине, по какой Хармс не мог вспомнить и записать «слово». Но в данном случае чередуются не буквы, не согласные, а состояния бытия и небытия, создающие «паузу» в бытии и паузу в дискурсе.

Смысл этой паузы более сложен, чем просто неопределенность. Эмиль Бенвенист показал, что в языке за глаголом «быть» скрываются два различных слова:

...одно из них — «связка», грамматический показатель тождества; другое — полнозначный глагол. *Эти два слова сосуществовали* и всегда могут сосуществовать, будучи совершенно различными. Но во многих языках они слились<sup>47</sup>.

Бенвенист показал, что глагол «быть» — в смысле «существовать» — в индоевропейских языках чаще всего связан с лексемой «es-». При этом функция выражения тождества часто закреплена (как в назывных предложениях) за паузой, нулевой морфемой.

Деррида показал, как в результате этого смешения постепенно складывается

сильное, в действительности едва ли преодолимое искушение рассматривать возрастающее значение формальной функции связки как про-

<sup>47</sup> Бенвенист Эмиль. Общая лингвистика. М.: Прогресс. С. 203.

цесс выпадения, абстрагирования, упадка, выхолащивания семантической полноты лексемы «быть» и всех иных лексем, которые таким же образом подверглись усечению или замещению<sup>48</sup>.

В высказывании Хармса: «Весь мир — окно — Эстер» — особенно хорошо видно это смешение «связки» и глагола существования. Эстер («есть Р») — не что иное, как демонстрация исчезновения «есть» в нулевой связке. В нарративной форме смешение между тождеством и существованием очевидно и в «Сундуке».

Хармс утверждает, что мир тождественен окну, а окно тождественно Эстер, но за указанием на тождественность проступает указание на присутствие. Окно производит некую компрессию текста во времени, которая также прочитывается как утверждение некоего вне-темпорального момента — *теперь*, момента *присутствия*. Тот факт, что Р и М вытесняют друг друга, одновременно отсылает и к тождественности (М функционально тождественно Р), и к бытийности (М либо вытесняет собой Р из бытия, либо «событийствует» с ним). То, что человек с тонкой шеей из «Сундука» не может говорить, связано с нарушением процедуры установления языковых эквивалентностей (тождественности), но этот процесс оказывается и выражением метафизической взаимосвязи *бытия* и *небытия*, жизни и смерти.

То же самое можно сказать о самом имени Эстер: здесь утверждение бытия<sup>49</sup> (ср., например, с испанским глаголом, выражающим существование, — *estar*) сейчас же подключается к игре буквенных эквивалентностей — Эстер тождественна Рае.

И наконец, важно то, что «связка» выражает абстрагирование, своего рода провал бытия, его ослабление, некий процесс *кенозиса*, опустошения бытия. В этом смысле окно — это провал, пауза, связка — это место установления знаковых, буквенных тождественностей, в которых бытие ослаблено. Это место *провала*, «*выпадения*» бытия, как об этом говорит Деррида.

## 9

«Дефигурация» неотделима от этой языковой связи тождественности и бытия. Она не просто «стирает» из памяти, ослабляет бытие, она нарушает сходство, разрушает видимость и тем самым создает крайнюю неопределенность в отношении тождественности. Рая и Эстер могут подменять друг друга, потому что как бы не имеют лица, они дефигурированы. Ситуация тождественности оказывается ослабленной.

Силовой, энергетический аспект «дефигурации», как я уже упоминал, был описан и проанализирован Полем де Маном<sup>50</sup>. Де Ман гово-

<sup>48</sup> Derrida Jacques. The Supplement of Copula: Philosophie before Linguistics // Margins of Philosophy. Chicago: Chicago University Press, 1982. P. 203.

<sup>49</sup> В древнееврейском Эстер связывается также с глаголом *esthel* — покрывать, скрывать. Утверждение в этом имени сочетается с сокрытием. Выражаю благодарность за указание на этот «скрытый» смысл имени Ираду Кимхи.

<sup>50</sup> Man Paul de. Shelley Disfigured // The Rhetoric of Romanticism. New York: Columbia University Press, 1984. P. 93—124.

рит о некой утвердительной, установительной силе языка (*the positing power of language*), которая каждый раз подвергается фигурации, вытеснению, забыванию, деформации. Часто дефигурация осуществляется через разрыв повествования в сложной механике *рамочных* конструкций. Речь идет о неких топологиях пространств, проваливающихся друг в друга, выворачивающихся друг в друга, подобно тому как предстают в разных аспектах или чередуются буквы в монограмме окна.

Здесь уместно вспомнить современника Хармса, в той же степени, что и он, сосредоточенного на теме окна. Это Сигизмунд Кржижановский. В 1924 году он написал очерк «Московские вывески», в котором специально остановился на словах, вписывающихся в новый городской пейзаж и трансформирующих его. Эта семиотическая трансформация отражает общие изменения послереволюционной действительности, повальную «смену имен». Интересно, однако, то, что Кржижановский считает возможным описывать эту трансформацию в терминах перестановки букв и «окон»:

Слова, сделанные монограммически, например, ГДУВВ — НОГТИ — ЦИТ и т. д., будучи лишь сочленениями звуков, легко и расчленяемы, например, знаками звезды или серпа, скрещенного с молотом, на две (или более) буквенные группы: это значительно расширяет возможность графической композиции вывесочных слов<sup>51</sup>.

Монограммирование, как и у Хармса, превращает слова и буквы в некие автономные геометрические значки, как будто путешествующие по городу и случайно сочленяющиеся с предметными формами. При этом Кржижановский сознательно подчеркивает роль новых «астрологических» знаков в этих превращениях — звезды и серпа<sup>52</sup>.

Кржижановский обнаруживает и иной тип городского монограммирования. Вывески вписываются в окна:

Так, в окраинных пивных и чайных так называемая фрамуга, то есть расчлененная деревянными рамками на ряд квадратов верхняя полоса окна, обыкновенно используется для вывесочной надписи: внутри каждого квадрата уместается по букве: таким образом, число стеклянных квадратов определяет длину слова. <...> Но стекла, как известно, в пивных лавках наименее долговечны. Понемногу стекольщикам приходится восстанавливать то тот, то этот квадрат внутри клеток фрамуги. Но звать маляра, вывесочного живописца, ради одной битой буквы не стоит, и внимательному глазу, если только систематически посещать окраины, открывается своеобразный процесс постепенного обезбукливания слов, написанных в фрамуги: «ЧАЙ» вдруг превращается в «АЙ»; «ПИВО» в «ПВО», а там и в «ВО»<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> Кржижановский Сигизмунд. Воспоминания о будущем. М.: Московский рабочий, 1989. С. 406.

<sup>52</sup> В 1931 году Хармс в стихотворении «От знаков миг» тоже говорит о «нашествии геометрических знаков» (З, 39), среди которых, как и у Кржижановского, фигурирует звезда (в данном случае не Эстер):

...совершенно неслучайно

значки вырабатываются правильствами.

Пятиконечную звезду никто не станет вешать вверх ногами...

(З, 40)

<sup>53</sup> Кржижановский Сигизмунд. Воспоминания о будущем. С. 407.

Развал слов, их трансформация так или иначе связаны с их пребыванием на окнах — своеобразных мембранах между внешним и внутренним. Превращение «чая» в «ай» особенно характерно, вывеска вдруг переводит письменную речь в устную. Но это «ай», конечно, намекает и на «рай», с потерянной первой буквой, так сказать, — потерянный рай.

Кржижановский размышляет по поводу выворачивания пространств в вывесках, делающего внешнее внутренним:

...поскольку вывеска переступает из двухмерности в трехмерность, она не уводит свои буквы и знаки от глаза, а ведет их *навстречу* глазу. <...> перспектива надвитринных картин вывернута наизнанку: не вовнутрь, а вовне<sup>54</sup>.

Эта вывернутость вывесок «не вовнутрь, а вовне» сближает их с обратной перспективой икон (да и сама структура иконостаса напоминает плоскость окна). Понять это выворачивание вывески наружу можно как раз в контексте эволюции изобразительной перспективы, тем более что само по себе окно прочно связывается живописной традицией с утверждением линейной перспективы (окно постоянно фигурирует в пояснительных диаграммах, например у Дюрера, или в дефинициях линейной перспективы). Линейная перспектива навязывает изображению некую привилегированную точку зрения, точку зрения субъекта, расположенного вне картины. Как заметил Юбер Дамиш, линейная перспектива возникает как раз тогда, когда из мира изымается некая центральная точка, соотносимая с «истокон», с Богом. В тот момент, когда в физической картине мира начинает господствовать однородный и бесконечный пространственный континуум, живопись в порядке своеобразной компенсации восстанавливает наличие центральной точки, на сей раз приписывая ее местоположение глазу художника<sup>55</sup>.

Таким образом, на фоне эстетической и эпистемологической реформы Нового времени обратная перспектива выступает как перспектива божественная, в которой центральная точка перенесена по ту сторону «окна» и обозначает символическое «местоположение» Бога, от которого движутся к человеку буквы, постепенно переходя из умозрительного мира в реальный и обретая объемность плоти.

Обратная перспектива имеет еще одну важную сторону. Она как бы переводит буквы из двухмерного пространства в трехмерное. Этот эффект связан с тем, что буквы на витрине «движутся» на зрителя и само это движение вписывает в графы объем. Переход из низшей системы измерений в высшую всегда сопровождается движением, потому что фигура высшего порядка (куб) является результатом движения в пространстве фигуры низшего порядка (квадрата).

Буквы вывески движутся на зрителя уже потому, что плоскость, на которой они зафиксированы, вертикальна, то есть *поднята, сдвинута* по отношению к традиционно горизонтальной плоскости листа.

<sup>54</sup> Там же. С. 413.

<sup>55</sup> Damisch Hubert. L'origine de la perspective. Paris: Flammarion, 1987. P. 71.

Окно у Кржижановского — это место трансформации тел. Тела здесь приобретают прозрачность и плоскостность графов, графы — плотность и объемность букв.

Во время второй мировой войны Кржижановский пишет «физиологические очерки» «Москва в первый год войны» и открывает всю серию очерком «Окна», в котором образ оконного письма, трансформирующего пространство и тела, выворачивающего внутреннее во вне, оформляется окончательно:

Существует не слишком хитрая загадка: озеро стеклянно, а берега деревянные. Разгадка: окно. Но сейчас любое окно, глядящее на улицу Москвы, превратилось в загадку. Притом гораздо более хитрую и сложную, чем та, которая только что себя сказала. За бумажными иксообразно склеенными полосками живут некие двуного-двуруко-двуглазые иксы. Попросту заклеяшки. Работа ножницами, руками и клеем — это уже высказывание. Демаскировка психики. <...> На стеклянной ладони, хочешь не хочешь, проступают бумажные линии. Фенетрология получает старт. Пусть стекла теряют часть своей прозрачности, зато те, кто живут за их створками, делаются чуть-чуть прозрачны, доступны глазу и пониманию любого прохожего<sup>56</sup>.

Икс Кржижановского — это крест, это греческое «хи» и русское «ха», в силу случайности — инициал Хармса. Окно здесь — та же динамическая монограмма.

## 10

В 1931 году Хармс помещает в дневник любопытную запись, также связанную с окном:

Прежде чѣм притти к тебѣ, я постучу въ твое окно. Ты увидишь меня въ окнѣ. Потом я войду в дверь, и ты увидишь меня в дверяхъ. Потомъ я войду в твой домъ, и ты узнаешь меня. И я войду въ тебя, и никто кроме тебя, не увидитъ и не узнаетъ меня.

☐ Ты увидишь меня в окнѣ.

☐ Ты увидишь меня въ дверяхъ (ГББ, 91).

Эта запись, уснащенная старой орфографией, стилизована под некий библейский текст, скорее всего Песню Песней, где, кстати, имеется упоминание окна<sup>57</sup>.

В этом фрагменте эротические элементы имеют и явное аллегорическое значение: «Я войду в тебя» — означает также интериоризацию, превращение тела в слово, транссубстанциацию. Именно в этом контексте можно понимать и одно свойство старой орфографии в этом куске. Невидимая буква «ѣ», возникающая в «окнѣ», имеет в своем

<sup>56</sup> Кржижановский Сигизмунд. Воспоминания о будущем. С. 418.

<sup>57</sup> «Друг мой похож на серну или молодого оленя. Вот, он стоит у нас за стеною, заглядывает в окно, мелькает сквозь решетку» (2, 9).

написании крест. Но крест возникает и от наложения горизонтальной перекладины окна на вертикальную черту, разделяющую дверь посередине.

Зашифрованный в монограмме и решетке окна, наложенного на дверь, крест также оправдывает стилизацию фрагмента и отсылает к мотиву преображения. То, что кажется преходящим, плотским, тленным, обнаруживает через монограмму признаки вечности, атемпоральности. Окно как бы осуществляет переход в область трансцендентного. Не случайно Андрей Белый заметил: «вырезы в необъятность мы зовем *окнами*»<sup>58</sup>.

В «Лапе» крест обнаруживается в небе там, где Хармс видит звезду:

На небе есть четыре звезды Лебеда. Это северный крест.  
(2, 91)

Хармс явно идентифицирует окно с выходом к богу, часто олицетворяемому солнцем. В стихотворении «Окно» (1931) Окно так характеризует себя:

Я внезапно растворилось.  
Я дыра в стене домов.  
Сквозь меня душа пролилась.  
Я форточка возвышенных умов.  
(Т. 3. С. 16)

Неделей позже Хармс пишет стихотворение «Окнов и Козлов», где Окнов, «встав на колени видит Бога в лицо» и где Окно с небольшими изменениями цитирует то же самое самоопределение. В ином фрагменте 1933 года Николай II садится «возле форточки» и обращается к солнцу:

Ты — царь.  
Я тоже царь.  
И мы с тобой два брата.  
Свети ко мне в окно,  
Мой родственник небесный.  
Пускай твои лучи  
войдут в меня как стрелы.  
(ПВН. С. 153)

В июне 1931 года Хармс пишет еще один архаизирующий текст:

На сиянии дня месяца июня  
говорил Даниил с окном  
слышанное сохранил  
и таким образом увидеть думая свет  
говорил солнцу: солнце посвети в меня  
проткни меня солнце семь раз...  
(Т. 3. С. 45)

Хармс здесь цитирует книгу Даниила:

<sup>58</sup> Белый Андрей. Окно в будущее. С. 131.

Даниил <...> пошел в дом свой; окна же в горнице его были открыты против Иерусалима, и он три раза в день преклонял колена и молился своему Богу и славословил Его... (6, 10)

Такой авторитетный комментатор, как Ефраим Урбах, показал, что эта сцена связана с ветхозаветным пониманием местопребывания Бога в Храме, его присутствием, Шехина (*Shekhina*)<sup>59</sup>. Окно в данном случае оказывается действительно метафорической локализацией Бога. Даниил просит продырявить его тело и дать ему отверстия для речи, дыхания, слушания и «свету окно глаза мои». Бог проникает в окно, как свет. Эта аллегория вполне соответствует христианской. Существует, например, традиционная символика Богоматери как окна, а Христа как света, который прошел сквозь это окно к людям<sup>60</sup>. Важная функция окна и бога — проецировать на мир слова, буквы и геометрические формы.

Несколько своих текстов начала 30-х годов Хармс начинает монограммой. «Вечерняя песнь к именем моим существующей» начинается с монограммы окна. В начале «Лапы» стоит то же окно, в которое вписана иная монограмма, как будто две буквы Ш пристроены одна под другой в центре «окна» к горизонтальной его перекладине. Тексты, начинающиеся с монограмм «окна», по-видимому, имеют особый характер. Они пишутся в режиме хотя бы частичного монограммирования образов в контексте обращения к трансцендентному.

«Вечерняя песнь к именем моим существующей» — архаизирующий пастиш древнего гимна. Она обращена к дочери «дочери дочерей дочери Пе». При этом «Пе» — это слог, монограммированный в «окне», состоящем из наложенных друг на друга П и Е. Гимн Хармса говорит об открытии некоего нового зрения:

Мать мира и мир и дитя мира су  
открой духа зерна глаз <...>  
дото памяти открыв окно огляни расположенное поодаль  
сосчитайдвигающееся и беспокойное  
и отложи на пальцах а неподвижные те  
те неподвижные дото от движения жизнь приняв  
к движению рвутся и все же в покое спут...

(Т. 2. С. 52)

Образы ясновидения проходят в память через окно, которое пропускает их через букву а — первую букву алфавита, которую Хармс, по-видимому, олицетворял с Богом. Подвижность, то есть временное измерение, проникает в мир, проходя через неподвижное. Последнее понимается как буква, лишенная (как и бог) темпоральности. В дневнике Хармс несколько раз обращается к Алафу — «алефу» — первой

<sup>59</sup> Urbach Ephraim E. The Sages, Their Concepts and Beliefs. Cambridge; London: Harvard University Press, 1979. P. 58

<sup>60</sup> Meiss Millard. Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings // Meiss M. The Painter's Choice. New York: Harper and Row, 1976. P. 3—18.



букве еврейского алфавита (ГББ. С. 126, 127)<sup>61</sup>. Окно спрессовывает множественное в некую единицу (цифровое значение буквы «алеф»), предшествующую множественности.

В другом «моногограммированном» тексте — «Лапа» — вновь возникает окно. Здесь Утюгов говорит о движении крови «по жилам», превращающемся в пульсацию, которую можно сосчитать:

...в пульсе пао пуо по  
пеньди пюньди говорит  
бубнит в ухе по по по  
Я же слушаю жужжанье  
из небес в мое окно  
Это ветров дребезжанье  
миром создано давно  
(Т. 2. С. 101—102)

Характерно это смешение звуков изнутри — пульса — и извне — миром созданного дребезжания окна. Нерасчленимое дребезжание ветров в окне превращается в дискретность пульса. Окно опять выступает в качестве мембраны внешнего и внутреннего, мембраны, преобразующей континуальное в прерывистое, исчислимое. И далее Хармс вводит в текст образ одного из своих «учителей» — Хлебникова, небесным всадником проезжающего на коне и говорящего: «Пульш пельш пепопей!» (Т. 2. С. 102).

Явление Хлебникова чрезвычайно существенно для всего этого «заумного» текста. В его уста вкладывается звук «Пе», тот самый, который моногограммирован в «Вечерней песне к именин моим существующей». Хлебников также участвует в процессе преобразования движения в пульсацию, а пульсации в текст — пение. Хлебников понимал звуки как диаграммы движения в пространстве, как фиксацию движения в невидимых графах, преобразуемых в пение. П, например, по его мнению, «означает рост по прямой пустоты между двумя точками, движение по прямому пути одной точки прочь от другой»<sup>62</sup>.

Приведу хлебниковское определение смысла согласных звуков:

Если собрать все слова, начатые одинаковым согласным звуком, то окажется, что эти слова, подобно тому, как небесные камни часто падают из одной точки неба, все такие слова летят из одной и той же точки мысли о пространстве. Эта точка и принималась за значение звука азбуки, как простейшего имени (Творения. С. 622).

Эта дефиниция делает понятным смысл хлебниковского «моногограммирования», имитирующего невидимую точку в пространстве, где, как в божественной полноте и невыявленности, существует все богатство смыслов. Смыслы эти проявляют себя в *падении* как манифестации точки. Имя для Хлебникова — это звук, скрывающий за собой некий пространственный образ. При этом в большинстве случаев — это образ движения и особенно часто — падения (Л, напри-

<sup>61</sup> О символике Алефа у Хармса см.: Герасимова Анна, Никитаев Александр. Хармс и «Голем» // Театр. 1991. № 11. С. 48—49.

<sup>62</sup> Хлебников Велимир. Творения. М.: Сов. писатель, 1987. С. 621.

мер, — это «падающее тело [которое] останавливается, опираясь на достаточно большую поверхность»<sup>63</sup> и т. д.).

Речь идет о понимании звука как своего рода падения, делающего слышимым в имени неслышимое в монограмме (в «алефе»). Монограмма манифестирует скрытый в ней смысл через падение. Окно поэтому как бы зашифровывает в себе падение. Вот почему в окно следует смотреть на падающие предметы. В своем падении они манифестируют то, что «спрятано» в окне. Они как бы выпадают изнутри наружу, делая слышимым звук, обнаруживая имя.

## Глава 3

### ПАДЕНИЕ

#### 1

Обратимся еще раз к ситуации, рассмотренной в предыдущей главе. Писатель пытается писать, но не может, потому что он не в состоянии вспомнить слова, мысли или жанр, в котором он собирается творить. Эта неоднократно повторенная ситуация интересна потому, что она касается генезиса текста. Текст возникает из забвения, из состояния стертости всех предшествующих знаков, из своего рода «белизны» памяти и бумаги.

Такой взгляд на творчество вступает в противоречие с традиционными филологическими представлениями и литературной мифологией. Согласно бытующим представлениям, возникновению текста что-то предшествует. У текста предполагается источник — это может быть текст, «повлиявший» на писателя. Предшествование предполагается и мифологией «вдохновения», как бы подключающего литератора к некоему метафизическому источнику, из которого в душу пишущего изливается «ток». Классическое определение вдохновенного рапсода в платоновском «Ионе» гласит:

...но ради того бог и отнимает у них рассудок и делает их своими слугами, божественными вешателями и пророками, чтобы мы, слушая их знали, что не они, лишенные рассудка, говорят столь драгоценные слова, а говорит сам бог и через них подает свой голос<sup>1</sup>.

Речь поэта — это просто трансляция предшествующей ей речи бога. Сама идея вдохновения интересна тем, что она предполагает длительность в любой дискурсивной деятельности, отмеченной «вдохновением». Дискурс сам предстает как временная линейность, он истекает во времени, и уже хотя бы в силу этого он предполагает некое предшествующее его появлению *движение*, существование до собственно высказывания, динамику линейности и континуальности. Дискурс проявляется на волне своего рода инерции.

Классическое для русской литературы описание вдохновения в пушкинской «Осени» построено как раз на мотивах динамики и течения. Душа поэта переполнена неким импульсом, который стремится «излиться», и это истечение переходит в изливание стихов:

Душа стесняется лирическим волненьем,  
Трепещет и звучит, и ищет, как во сне,  
Излиться наконец свободным проявленьем

<sup>1</sup> Платон. Ион, 534 с-д / Пер. Я. М. Боровского // Платон. Соч.: В 3 т. Т. 1. М.: Мысль, 1968. С. 139.

&lt;...&gt;

И пальцы просятся к перу, перо к бумаге.

Минута — и стихи свободно потекут.

Пушкин кончает это описание «работы» вдохновения развернутой метафорой корабля, выходящего в плавание: «Громада двинулась и рассекает волны». Хотя генерация текста в таком контексте — это акт творения как бы *ex nihilo*, но этот акт «подключен к истоку», который изливается потоком, постепенно переходящим в морскую пучину. Липавский в «Разговорах» ставил вопрос о том, что такое вдохновение, и отвечал, что это

...всегда естественная легкость, как бы пропадает всегдашнее трение, и вместе пропадает ощущение времени. Откуда это и истинно ли оно? Тут пока можно сказать только приблизительно: попасть в течение мира и плыть по нему, как по течению реки (Логос, 29).

Исчезновение «ощущения времени» — это как раз знак вхождения «внутри» временного потока, отказ от позиции внешнего по отношению к времени наблюдателя.

С точки зрения такой дефиниции Хармс не знает вдохновения. У него все принципиально иначе. Здесь совершенно господствует прерывистость, «трение». У истока текста — полный паралич и незнание. Истоком текста оказывается не предшествование, не память, не исток некоего льющегося потока, а забвение и пустота. До текста нет ничего, никакого предсуществующего слова. Текст Хармса задается как существующий вне пространства интертекстуальности.

Мишель Фуко так сформулировал основные постулаты той традиции, с которой активно полемизирует Хармс:

...любой манифестированный дискурс втайне основывается на «уже-сказанном»; и это «уже-сказанное» — не просто уже произнесенная фраза или уже написанный текст, но «никогда-не высказанный» дискурс, не имеющий тела, голос столь же безгласный, как дыхание, письмо, которое попросту — полость своего собственного следа. Предполагается, таким образом, что все в дискурсе артикулировано уже в том полумолчании, которое ему предшествует и которое упорно существует под ним, им заслоненное и лишенное голоса<sup>2</sup>.

Пушкинские незримые потоки, которые стремятся излиться на бумагу — это, собственно, и есть этот молчаливый и невидимый дискурс-предшественник, создающий континуальность там, где ее не может быть — у самого «начала», в точке генезиса.

## 2

У Цицерона есть рассказ о происхождении искусства запоминания, мнемонической технике, рассказ об истоке памяти. Он достаточно короток, чтобы привести его здесь целиком:

<sup>2</sup> Foucault Michel. The Archeology of Knowledge. New York: Pantheon Books, 1972. P. 25.

...однажды Симонид, ужиная в Кранноне у знатного фессалийского богача Скопы, пропел в его честь свою песню, в которой, по обычаю поэтов, много было для красоты написано про Кастора и Поллукса. Скопа, как низкий скряга, сказал, что заплатит ему за песню только половину условной платы, остальное же, коли угодно, Симонид сможет получить со своих Тиндаридов, которым досталась половина его похвал. Немного спустя Симонида попросили выйти: сказали, будто у дверей стоят двое юношей и очень желают его видеть. Он встал, вышел и никого не нашел, но в это самое мгновение столовая, где пировал Скопа, рухнула, и под ее развалинами погибли и он сам и его родственники. Когда друзья хотели их похоронить, но никак не могли распознать раздавленных, Симонид, говорят, смог узнать останки каждого потому, что он помнил, кто на каком месте возлежал. Это вот и навело его на мысль, что для ясности памяти важнее всего распорядок. Поэтому тем, кто развивает свои способности в этом направлении, следует держать в уме картину каких-нибудь мест и по этим местам располагать воображаемые образы запоминаемых предметов. Таким образом, порядок сохранит порядок предметов, а образ предметов означает самые предметы, и мы будем пользоваться местами как воском, а изображениями как надписями<sup>3</sup>.

Изобретению нового — техники запоминания — предшествует песнопение Симонида, строящееся по принципу континуальности. Во всяком случае Симонид вводит в свой текст заимствованный рассказ-предшественник — историю Кастора и Поллукса. Скопа отказывается платить ему за эту часть поэмы как за заимствованную<sup>4</sup>. Неуплата Скопы, по-видимому, оказывается причиной появления двух незримых юношей — то есть богов, которые компенсируют Симониду неуплату спасением его жизни. Компенсация, однако, простирается еще дальше — боги позволяют Симониду изобрести мнемотехнику. Но сама ситуация изобретения искусства памяти связана с серией событий, нарушающих континуальность и, более того, разрушающих узнаваемость. Первое такое событие — изъятие Симонида с пира и его неслучившееся соприкосновение с богами — юношами без лица и фигуры, с некими зияниями, пустотой. Второй эпизод — неожиданное падение крыши столовой. Падение это сочетает в себе непредсказуемость с *дефигурацией*. Оно не просто уничтожает людей и место их пира, оно уничтожает саму *распознаваемость*. Именно дефигурация, вызванная падением крыши, наводит Симонида на мысль о порядке как способе организации памяти, альтернативном прямому запоминанию внешности.

И наконец, порядок письма на восковой дощечке уподобляется Цицероном порядку в памяти. Порядок этот первоначально фиксируется благодаря падению крыши, он возникает как нечто новое, не-

<sup>3</sup> Цицерон. Об ораторе. Кн. 2, 86, 352—354 / Пер. Ф. А. Петровского // Цицерон. Эстетика / Сост. Г. С. Кнабе. М.: Искусство, 1994. С. 310—311.

<sup>4</sup> Луи Марен в своем интересном разборе этого эпизода высказал предположение, что рассказ о Диоскурах помещается Симонидом в то место его поэмы, где он неожиданно забывает ее содержание, и заполняет «дыру в памяти» заимствованным текстом. Мне не кажется, что Цицерон дает основание для такой интерпретации (*Marin Louis. Lectures traversières. Paris: Albin Michel, 1992. P. 200—201*).

что доселе не замечаемое в результате дефигурации, в результате отмены видимости. Можно сказать, что порядок письма, отражающий порядок предметов, миметически воспроизводит структуру раздавленного падением здания *места*. Фигуры пирующих впечатываются в места своего расположения, запечатлевают *порядок*, в котором они находились, благодаря падению на них крыши. Воск дощечки для письма оказывается прямым аналогом места дефигурации, уничтожения тел пирующих. Графы, оставляемые стилем на этой дощечке, эквивалентны раздавленным дефигурированным телам, впечатанным в *место*. Письмо в каком-то смысле создается первоначальным падением крыши. А искусственная память возникает в результате стирания распознаваемости, памяти. Луи Марен говорит даже о некоем «порождающем забвении» (*oublir originaire*), о консервации, возникающей из уничтожения.

Если прочитать притчу Цицерона как аллегорию возникновения нового, то мы видим, что оно, как и письмо — основная мнемоническая техника человечества, — возникает из дефигурации, разрыва, неумения вспомнить, амнезии, а не из пушкинского потока. Новое возникает в результате амнезии, связанной с падением.

## 3

Сопоставим два текста, в которых описывается творчество, так сказать, *ars poetica* Хармса. Один написан в 1935 году и описывает то, что Хармс не любит:

Мне стариков медлительный рассказ противен.  
Пока тягучее скрепит повествование,  
начало фразы в памяти бледнеет,  
и все что будет, наперед понятно.  
Старик всегда, особенно разинув рот,  
пытается ненужную фамилию припомнить,  
то спотыкается на букву *ѣ*,  
то, выпучив глаза, — молчит,  
и кажется, что он способен задохнуться.  
То вдруг подхваченный потоком старческого вдохновенья,  
летит вперед, местоименьями пересыпая речь.  
Уже давно «они» кого-то презирают,  
кому-то шлют письмо, флакон духов и деньги.  
Старик торопится и гневно морщит брови,  
а слушатель не знает кто «они».

(Х4, 83)

Хармс особенно не любит плавно текущего текста, который он сравнивает со «скрипучим» и «тягучим» повествованием и называет плодом «старческого вдохновенья». Этот поток вдохновения называется старческим потому, что он так же, как и многие хармсовские тексты, построен на амнезии, беспамятстве. Но старческая амнезия не блокирует текст, а, наоборот, его порождает. Каким образом?

Аристотель утверждал, что память связана с чувством времени. А время по своим характеристикам линейно, оно подобно цепочке. Поскольку время дается нам через движение, то воспоминание оказывается как бы воспроизведением инкорпорированной в теле памяти, линейного движения. Память, по существу, записана на теле, как на граммофонной пластинке, в виде непрерывной линии движения. Прошлое существует в виде серий, последовательных рядов. Эти серии наполнены разными множествами — в том числе и событиями некоего первичного опыта:

...благодаря привычке мнемонические движения тяготеют к следованию одно за другим в определенном порядке. Соответственно, когда кто-то хочет вспомнить, он должен поступить следующим образом: он должен найти начало движения, чей последующий фрагмент он желает пробудить<sup>5</sup>.

Таким образом, память работает как линейная автоматическая машина, обладающая инерцией. Воспоминание должно начинаться с начала, и, если таковое найдено, оно неотвратимо ведет к концу. Стариковская амнезия обязывает к рабскому следованию порядку темпоральности. Она неразрывно связана с нарративом.

Текст может лететь вперед именно потому, что какой-то его компонент забыт. Рабская зависимость от темпоральности делает недоступной такому склеротическому нарративу «сущность», располагающуюся по ту сторону времени, а следовательно, и линейной, «аристотелевской» памяти. Забвение сущности основывается также на забывании имен, которые подменяются местоимениями — то есть самыми пустыми знаками, не привязанными ни к какой «материи», — этими летучими значками без «сущности». Отсюда взрыв старческого вдохновения сопровождается выплеском бесконечных «они». Эти «они» — свидетельства забвения сущности: «Старик торопится и гневно морщит брови, а слушатель не знает кто “они”». Текст легко порождается именно потому, что сущность забыта, а следовательно, не требует слов для своего выражения.

Существенно, что память вписана в тело как в старческий нарратив. Она оказывается в своем роде аналогом болезни, также вписываемой в дряхлеющее тело как безостановочный нарратив. Это особенно хорошо видно в «Смерти Ивана Ильича» Толстого. Когда Иван Ильич отправляется к врачу, чтобы установить причину своей немощи, он получает следующее объяснение:

Доктор говорил: то-то и то-то указывает, что у вас внутри то-то и то-то; но если это не подтвердится по исследованиям того-то и того-то, то у вас надо предположить то-то и то-то. Если же предположить то-то, тогда... и т. д.<sup>6</sup>

Это «то-то» сродни хармсовскому «они», а «и т. д.» Толстого — знак бесконечности цепочек, в которые вписывается болезнь. Вернувшись

<sup>5</sup> Aristotle. On Memory and Reminiscence, 451b, 28—31 // The Works of Aristotle. V. 1. Chicago; London: Encyclopaedia Britannica, 1952. P. 693.

<sup>6</sup> Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 14 т. Т. 10. М.: Худлит, 1952. С. 292.

домой, Иван Ильич буквально «переводит» докторское объяснение в рассказ:

Он приехал домой и стал рассказывать жене. Жена выслушала, но в середине рассказа его вошла дочь в шляпке: она собиралась с матерью ехать. Она с усилием присела послушать эту скуку, но долго не выдержала, и мать не дослушала<sup>7</sup>.

Обычно этот эпизод интерпретируется как выражение безразличия окружающих и неспособности умирающего передать свой опыт другим. Но это не так. Нарратив о болезни с его бесконечной тягучестью «того-то и того-то» — это повествование о несущественном. До момента экзистенциального откровения Иван Ильич постоянно погружен в отслеживание «блуждающей почки» и «одной маленькой штучки в слепой кишке». И только после того, как он сам испытывает ужас и прикосновение смерти, он осознает лживость этого телесного рассказа:

Главное мучение Ивана Ильича была ложь, — та, всеми почему-то признанная ложь, что он только болен, а не умирает...<sup>8</sup>

Тягучий рассказ о болезни — не просто лживый рассказ. Это рассказ, *заслоняющий сущность*. А сущность стариковского рассказа — это *смерть*. Склеротический нарратив — это рассказ, в котором из памяти вытесняется только одно — неотвратимость смерти. У Толстого смерть также является в виде местоимения. Она не может быть названа, но по иной причине, чем физиологическое «то-то». Главное ее свойство — это неотвратимое ее присутствие, которое и объясняет упорство забывания:

Она мелькнула, он еще надеется, что *она* скроется, но невольно он прислушался к боку, — там сидит все то же, все так же ноет, и он уже не может забыть, и *она* явственно глядит на него из-за цветов. <...> Он шел в кабинет, ложился и оставался опять, один с *нею*. С глазу на глаз с *нею*, а делать с *нею* нечего. Только смотреть на *нее* и холодеть<sup>9</sup>.

Местоимение здесь означает неотступное присутствие. И больше ничего. Это присутствие не имеет формы — это просто *она*. *Она* не локализована в пространстве — *она* всюду, кругом. И лучшая форма контакта с *ней* — это исключение повествования: лечь на диван, быть с *нею* «с глазу на глаз». Эта невозможность повествования: вытекающая из чувства ужаса и неотступного присутствия, формулируется Толстым: «а делать с *нею* нечего», только «смотреть» и «холодеть».

Понятно, что стариковское «то-то» — это повествовательная подмена сущностного «она». Вместо лежания и созерцания предлагается безостановочно скучный, скрипучий, тягучий рассказ. Этот рассказ как бы сконцентрирован в образе «блуждающей почки»:

<sup>7</sup> Там же. С. 293.

<sup>8</sup> Там же. С. 306.

<sup>9</sup> Там же. С. 303.



«Почка, блуждающая почка». Он вспомнил все то, что ему говорили доктора, как она оторвалась и как блуждает. И он усилием воображения старался поймать эту почку и остановить, укрепить ее...<sup>10</sup>

Блуждающая почка, которую невозможно поймать, остановить, «укрепить», — это знак вытеснения смерти, которая всегда здесь, которую не нужно ловить и останавливать, потому что она неотрывно смотрит на тебя. Почка — это заместитель смерти, уводящий ее в нарратив забвения.

## 4

Осознание сущности происходящего наступает у Ивана Ильича как прозрение и одновременно как разрыв в «склеротическом нарративе». Прозрение приходит в виде слова «смерть». Вот как описывает это Толстой:

«И смерть, а я думаю о кишке. Думаю о том, чтобы починить кишку, а это смерть. Неужели смерть?» Опять на него нашел ужас, он запыхался, нагнулся, стал искать спичек, надавил локтем на тумбочку. Она мешала ему и делала больно, он разозлился на нее, надавил с досадой сильнее и повалил тумбочку. И в отчаянии, задыхаясь, он повалился на спину, ожидая сейчас же смерти<sup>11</sup>.

Нарратив забвения уподобляется Толстым кишке, которую Иван Ильич стремится «починить». Смерть — это разрыв «кишки», и Толстой воплощает этот разрыв в падении. Падение восстанавливает сущность, но делает это через ужас и немоту.

Вспоминание забытого истинного у Толстого, как и у Цицерона, связано со смертью, создающей отпечаток, останавливающей скольжение нарратива. Сущность проявляется там, где на смену безостановочному линейному движению приходит покой.

О себе Хармс, как известно, заявляет: «Я плавно думать не могу» (Х4, 56) — и рисует картину собственного творчества, которое представляется как блокировка дискурса. Вот один из многочисленных текстов, изображающих такое творческое бессилие. Он датируется 2 августа 1937 года:

Я долго смотрел на зеленые деревья,  
покой наполнял мою душу.  
Ещё по-прежнему нет больших и единых мыслей,  
такие же клочья, обрывки и хвостики.  
То вспыхнет земное желание,  
то протянется рука к занимательной книге,  
то вдруг хватаю листок бумаги,  
но тут же в голову сладкий сон стучится.  
Сажусь к окну в глубокое кресло,  
Смотрю на часы, закурываю трубку,

<sup>10</sup> Там же. С. 298.

<sup>11</sup> Там же. С. 300.

но тут же вскакиваю и перехожу к столу,  
сажусь на твердый стул и скручиваю себе папиросу.  
Я вижу, бежит по стене паучок,  
я слежу за ним, не могу оторваться.  
Он мне мешает взять в руки перо.  
Убить паука!  
Теперь я гляжу внутрь себя.  
Но пусто во мне, однообразно и скучно,  
нигде не бьется интенсивная жизнь,  
все вяло и сонно как сырая солома.  
Вот я побывал в самом себе  
и теперь стою перед вами.  
Вы ждете, что я расскажу о своем путешествии,  
Но я молчу, потому что я ничего не видел.  
Оставьте меня и дайте спокойно смотреть на зеленые деревья.  
Тогда быть может покой наполнит мою душу.  
Тогда быть может проснется моя душа,  
и я проснусь, и во мне забьется интенсивная жизнь.  
(Х4, 55)

На обороте листа, на котором сохранился этот текст, Хармс написал:

Двух слов запомнить не могу  
Такая память!  
Такую память  
не пожелал бы я врагу.  
(Х4, 156)

Память, на которую жалуется Хармс, иного порядка, чем стариковская «продуктивная амнезия». Главная особенность этой памяти в том, что она сохраняет «клочья, обрывки и хвостики». Эти «хвостики» мешают наступлению «покоя». Они похожи на ниточки, за которые можно потянуть, через которые можно проникнуть в аристотелевскую инерционную машину линейного вспоминания. Но именно этого не хочет Хармс. То, чего он хочет, принципиально ненарративно. Отсюда усаживание у окна-монограммы, выводящего за линейность дискурса.

Но главное, что необходимо Хармсу, — это покой. Покой понимается им как трансцендирование времени. Все, что напоминает о времени, о дискурсивной линейности, не позволяет ему писать: «смотрю на часы». Одна из таких помех — бегущий по стене паучок, приковывающий к себе внимание литератора: «он мешает мне взять в руки перо». Невозможность взять перо обусловлена *бегом*, некой линейной разверткой, по существу напоминающей сам процесс письма (ср. с клише типа «бег пера») и манифестированной в *нити*, которую тклет паук. Исток творчества полагается в покое.

Хармс говорит о двух формах покоя — одна возникает при обращении внутрь как «пустота» и однообразие. Она сравнивается с «сырой соломой». Вторая форма покоя существует по ту сторону окна, вовне. Покой наступает тогда, когда Хармс долго рассматривает деревья. Деревья у Хармса — это часто «диаграммы» синхронного соприсутствия прошлого, настоящего и будущего, это тело в четвертом измерении, а потому тело вне изменений существования.

Хармс противопоставляет «сырую солому» внутреннего мира, мира памяти, «зеленым деревьям» созерцания. Память подобна соломе, потому что она имеет дело с уже прошедшим, высохшим и потому — вневременным. Проект Хармса — это замена памяти незнанием, это вытеснение покоя памяти покоем незнания<sup>12</sup>.

Но покой этот редко достигается спокойным созерцанием. Эта идеальная стадия почти недостижима. Чаще всего постижение дается через разрыв, травматическую дефигурацию. Вспоминание дается как забвение. Для того чтобы Иван Ильич «вспомнил» про смерть, должен быть разорван (падением) нарратив его болезни. Но в разрыв этот проникает нечто невидимое, необнаружимое, то, чего нет. Обнаружение дается как фигура зияния, провала.

## 5

У Хармса есть рассказ «Пять шишек», увязывающий мотивы падения и амнезии. В нем фигурирует некто Кузнецов, отправляющийся в магазин купить столярного клея. Покуда Кузнецов идет мимо недостроенного дома, ему на голову начинают падать кирпичи. На голове у него вскакивает шишка, и он забывает, зачем он пошел в магазин:

— Я гражданин Кузнецов, вышел из дома и пошел в магазин, чтобы... чтобы... чтобы... Ах что же такое! Я забыл, зачем я пошел в магазин! (X2, 80)

В этот момент на него падает второй кирпич, и он забывает, куда он шел. Далее следует третий кирпич:

— Ай-ай-ай! — закричал Кузнецов, хватаясь за голову. — Я гражданин Кузнецов, вышел из... вышел из... вышел из погреба? Нет. Вышел из бочки? Нет! Откуда же я вышел? (Там же)

Потеря памяти разрушает плавность речи, нарушает ее излияние, вместе с тем она радикально трансформирует ситуацию генерации дискурса. Дискурс становится непредсказуемым, в нем возникает элемент нового. Неожиданность падения кирпича каким-то образом непосредственно переходит в неожиданность дискурсивного движения. Деррида заметил, что у Кондильяка новое возникает из памяти, из повторения под воздействием некой *силы*. Сила производит некое *отклонение* (*écart*) в системе языка и структуре семантических ассоциаций. И эффект этой силы проявляет себя именно в разрыве континуальности<sup>13</sup>. У Хармса происходит нечто сходное, при этом действие силы буквально проявляется себя в «падении кирпича».

<sup>12</sup> Аристотель утверждал, что платоновский анамнезис — воспоминание — связан только со знанием общего, «ибо никогда не бывает так, чтобы единичное можно было знать заранее» (Аристотель. Первая аналитика, 67а, 23 / Пер. Б. А. Фохта // Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1978. С. 244). Поэтому познание единичного оказывается связанным с незнанием. Предмет, сущность познаются как бы в незнании, в беспамятстве.

<sup>13</sup> Derrida Jacques. The Archeology of the Frivolous. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1980. P. 71—74.

Наконец на Кузнецова падает четвертый кирпич, и на голове его вскакивает четвертая шишка. Ситуация начинает напоминать Алису Кэрролла в амнезическом лесу. Кузнецов забывает собственное имя:

— Ну и ну! — сказал Кузнецов, почесывая затылок. — Я...я...я... Кто же я? Никак я забыл, как меня зовут. Вот так история! Как же меня зовут? Василий Петухов? Нет. Николай Сапогов? Нет. Пантелей Рысаков? Нет. Ну кто же я? (Х2, 80)

Герой попадает в уже известную ситуацию «смены» имен, как бы отделившихся от своего «предмета». Имена выбиваются падением из своих гнезд, и «предмет» получает полную автономию от имени.

Процесс забывания в конце концов достигает полноты. Когда на голову Кузнецову падает пятый кирпич, он «окончательно позабыл все на свете и, крикнув «О-го-го!», побежал по улице». Так кончается эпопея с покупкой клея — склеивание превращается в окончательную фрагментацию. Любопытно, конечно, что каждое забывание, каждое падение, выбивающее из головы Кузнецова один пласт континуальности за другим, разрушающее связность дискурса и в конце концов приводящее к тотальной амнезии, фиксируется на голове шишками — некими мнемоническими знаками, следами фиксации дефигурации, стирания. Мнезический след — оказывается следом забывания. «Пять шишек» названия — это и пять «пальцев», на которых производится счет, которые задают «порядок» и которые могут быть мнемотехническими подспорьями. Но это — и пять шишей — знаков отсутствия, отрицания, пустоты. Шишки эти имеют парадоксальное свойство — они *напоминания* о потере памяти. Они *знаки амнезии*. Они отрицают сам процесс отрицания, но по-своему все же вписываются в него. Хармс заканчивает рассказ обращением к читателю: «Если кто-нибудь встретит на улице человека, у которого на голове пять шишек, то напомните ему, что зовут его Кузнецов...» Шишки по-своему замещают *имя*. Они экстериоризируют знание, потерявшее место внутри сознания. И в этом смысле они действуют как письмо.

Хармса интересуют эти ситуации генерации текста из провала, из изгнания в памяти, из этого явленного небытия.

Паскаль записал в своих «Мыслях»:

Иногда, когда я записываю мысль, она от меня ускользает; но это заставляет меня вспомнить о моей слабости, о которой я постоянно забываю, и сообщает мне не меньше, чем забытая мной мысль; ведь единственное, что меня интересует, — это познание моего небытия<sup>14</sup>.

Паскаль считает, что именно в месте забвения, провала просвечивает ничто, смерть, слабость, небытие — то есть то, что в действительности и делает дискурс необходимым и в конечном счете порождает его.

<sup>14</sup> Pascal. *Pensées* // Pascal. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1963. P. 589 (656 — Lafuma, 372 — Brunschvicg).

В русской литературе поэтику дискурсивной безынертности, начала из забвения наиболее настойчиво развивал Андрей Белый, который неоднократно характеризовал свое состояние как косноязычие. Тексты Белого постоянно захлебываются в некоем спотыкающемся начале. Почти графоманское безостановочное производство текста связано с этим состоянием спотыкания и заикания, косноязычия, сквозь которое не удастся прорваться. Сам Белый утверждал, что особенность его прозы связана с чрезвычайно ранними воспоминаниями лихорадочного бреда во время заболевания корью на рубеже третьего года жизни<sup>15</sup>. Именно в этой лихорадке сознание Белого-ребенка прорывается из некоего первичного небытия. «Документальному» описанию этого главного события-истока посвящена первая глава «Котика Летаева» «Бредовый лабиринт»<sup>16</sup>. Интерес этого литературного документа состоит в том, что он пытается воспроизвести память о состоянии, предшествующем памяти, память о беспомощности.

Первоначальный образ, который использует Белый для описания этого состояния до сознания, — образ провала:

Было хилое тело; и сознание, обнимая его, переживало себя в непроницаемой необъятности; <...> в месте тела же ощущался громадный провал...<sup>17</sup>

Исток образов дается, по выражению Белого, в «безобразии», принимающем форму топологической фигуры — провала, через который возможны прорыв, падение.

Первоначальные ростки сознания строятся почти по-гегелевски как состояние раздвоения, когда тело служит мембраной, разделяющей Я от Не-Я:

Безобразие строилось в образ: и — строился образ.

Невыразимости, небылостности лежания сознания в теле, ощущение, что ты — и ты, и не ты, а какое-то набухание, переживалось теперь приблизительно так: —

— ты —

не ты, потому, что рядом с тобою старуха — в тебя полувлипла: шаровая и жаровая; это она набухает; а ты — так себе, ничего себе, ни при чем себе... —

— Но все начинало старушиться.

Я опять наливался старухой...<sup>18</sup>

<sup>15</sup> Белый объясняет так особенность своего языка: «Толстой и другие брали более поздние этапы жизни младенца; и брали ее в других условиях; оттого они и выработали иной язык воспоминаний; выросла традиция языка; «Белый» не имел традиций записывания более ранних переживаний, осознанных в исключительных условиях, о которых — ниже; стало быть, иной язык «Белого» — от иной натуры...» (*Белый Андрей*. На рубеже двух столетий. М.: Худлит, 1989. С. 178).

<sup>16</sup> «Не Андрей Белый написал, а Борис Николаевич Бугаев натуралистически зарисовал то, что твердо помнил всю жизнь...» (*Белый Андрей*. На рубеже двух столетий. С. 178).

<sup>17</sup> *Белый Андрей*. Котик Летаев // Белый А. Старый Арбат. М.: Московский рабочий, 1989. С. 432.

<sup>18</sup> Там же. С. 435.

Образ старухи, многократно возникающий в «Котике Летаеве» и, конечно, сразу же приводящий на ум Хармса, трактовался Белым как некое вне-телесное состояние, не желающее принять Я и сохраняющее первоначальную безобразность сознания<sup>19</sup>. Старуха — это то, отталкиваясь от чего возникает младенец. Но это одновременно и образ беспамятства, бесконечно пребывающий в памяти как всеобъемлющая неподвижность. Трудно сказать, до какой степени хармсовская старуха зависит от Белого, но с ней тоже явно связана тема останковки времени, отслоившейся памяти беспамятства.

Любопытно, что Белый не знает, как описать *начало* иначе, чем в категориях падения. Первоначально протосознание задается как некая непроницаемость, сквозь которую можно выпасть, упасть в мир. Это выпадение из предначала в начало Белый называет «обмороком». Обморок предполагает «окно» — провал в оболочке тела или здания:

Мне порог сознания стоит передвигаемым, проницаемым, открываемым, как половицы паркета, где самый *обморок*, то есть мир открытой квартиры, в опытах младенческой памяти наделяет наследством, не применяемым ни к чему, а потому и забытым впоследствии (оживающим как *память о памяти!*) в упражнениях новых опытов, где древние опыты в новых условиях жизни начинают *старушиться вне меня* и меня — ты-сче-лет-не-го старика — превращают в младенца...<sup>20</sup>

Белый пытается описать, каким образом недифференцируемая непроницаемость протосознания, не знающего времени, а потому приближенного к вечности, вдруг вспоминается в момент падения. До выпадения, до «обморока» это воспоминание было невозможно, потому что протосознание, «не применяемое ни к чему», не может быть спроецировано на мир феноменов, оно *забыто*. Воспоминание поэ-

<sup>19</sup> Там же. С. 436. Любопытно, что Блок экспериментировавший с темой беспамятства, также вводит в нее тему «другого». Но «другой» Блока противоположен старухе Белого, другой у него — именно носитель памяти, выразитель темы предшествования, а потому он влечет за собой традиционную, «платоновскую» образность вдохновения. Прочитую из стихотворения 1914 года «Было то в темных Карпатах»:

Это — я помню неясно,  
 Это — отрывок случайный,  
 Это — из жизни *другой* мне  
 Жалобный ветер напел...  
 Верь, друг мой, сказкам: я привык  
     Вникать  
     В чудесный их язык  
     И постигать  
 В обрывках слов  
     Туманный ход  
     Иных миров,  
 И темный времени полет  
     Следить,  
 И вместе с ветром петь...

(Блок Александр. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. Л.: Худлит, 1980. С. 196)

Обрывки, выражающие темы забвения, принадлежат голосу другого как безличному предшествованию («сказки»), которое настигает поэта протяжной песней ветра. Поэт лишь должен подключиться к потоку песни, напеваемой ветром. Обрывки здесь — знак предшествования, памяти в большей степени, чем знак амнезии.

<sup>20</sup> Белый Андрей. Котик Летаев. С. 463.

тому задается как начало сознания. *Начало* парадоксально дается как воспоминание о недифференцированности, совершенно аналогичной беспмятству. Вспомнить беспмятство означает выпасть из него и тем самым ввести различие в себя самого. Рождение младенца — истинное, великое начало — дается как выпадение (воспоминание) из бессознательной недифференцированности, «безобразия» — «старушечности». Рождение — это невозможное воспоминание о забытом беспмятстве, резко отделяющее младенца от предшествующей его появлению «старухи».

Весь процесс самого первичного генезиса дискурса описывается Белым как процесс раздвоения и анамнезиса (воспоминания) о беспмятстве — «небытии» Паскаля, проскальзывающем в зияние, оставленное ускользнувшей от памяти фразой. «Обморок» Белого не может быть описан, потому что он припоминание *ничто* и отделение от ничто.

## 7

Процесс первичного генезиса дискурса напоминает становление субъекта в описании Лакана. Фрейдовское бессознательное возникает там, где амнезия вычеркивает знание, там, где проявляет себя процесс забывания.

По мнению Лакана, бессознательное обнаруживает себя в зиянии, оставляемом амнезией. Что же происходит в этом зиянии? По мнению Лакана, — встреча с бессознательным, которая переживается субъектом как неожиданность, как нечто ошеломляющее:

То, что происходит в этом зиянии, в самом полном смысле глагола происходить, представляется как встреча<sup>21</sup>.

Встреча — это случай, это неожиданность, это нечто не предполагающее инерции и памяти, это нечто не имеющее предшествования.

Девятнадцатый текст серии «Случаи» был назван Хармсом «Встреча». Здесь не происходит ничего иного, кроме непредвиденной встречи двух людей, встречи, как будто не имеющей смысла:

Вот однажды один человек пошел на службу, да по дороге встретил другого человека, который, купив польский батон, направлялся к себе воясы.

Вот, собственно и все (ПВН, 378).

Несмотря на совершенную обыденность произошедшего, это маленькое «событие» имеет, однако, полное основание называться случаем.

Лакан, рассуждая о случае, применяет к нему термин, позаимствованный из Аристотеля — *tuche*, и противопоставляет его идее повторности, автоматизированности существования — *automaton*:

<sup>21</sup> Lacan Jacques. Le Séminaire. Livre XI. Les quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse. Paris: Seuil, 1973. P. 33.

...tuche мы позаимствовали из словаря Аристотеля, когда он пытается найти причину. Мы перевели его как *встречу с реальностью*. Реальность располагается по ту сторону *automaton'a*, возврата, повторения, настойчивости знаков, к которым мы приговорены принципом удовольствия. Реальность всегда скрывается за *automaton'ом*...<sup>22</sup>

Встреча аналогична травме, она вытесняет память и сталкивает с реальностью. Она фактична, она не относится к разряду символического и одновременно нема, амнезична.

Аристотель, на которого опирается Лакан, указывал, что случай возникает в результате некоего сознательного решения, но одновременно как нечто непредвиденное:

...случай есть причина по совпадению двух событий, происходящих по [предварительному] выбору цели. Поэтому размышления и случайность относятся к одному и тому же, так как нет предварительного выбора без размышления<sup>23</sup>.

При этом парадоксально

случай есть нечто противное разуму, так как разумное основание относится к тому, что существует всегда или по большей части, а случай — к тому, что происходит вопреки этому<sup>24</sup>.

Случай, таким образом, оказывается некой разумной неразумностью. Показательно, что Аристотель отказывает в случайном поведении тому, что не может действовать сознательно и не имеет выбора, — неодушевленным предметам, животным и детям. Проявление непредвиденного в их сфере он относит к области «самопроизвольного». Так, Аристотель уточняет:

...треножник сам собой упал; стоял он ради того, чтобы на нем сидели, но не ради сидения упал<sup>25</sup>.

Треножник падает по причине внешней по отношению к нему, а потому это падение не может быть случайным. Падение старух из окна у Хармса — это *случайное* падение. Старухи высовываются из окна по собственному выбору, но не ради того, чтобы упасть.

Вернемся к Лакану. Встреча с реальностью, если перевести ее в аспект рассуждений Аристотеля, оказывается результатом сознательного выбора, который одновременно бессознателен, так как не связан ни с каким повторением и автоматизмом.

Один человек Хармса «пошел на службу [то есть действовал сознательно], да по дороге встретил другого человека [и в этом заключается *случайность*], который, купив польский батон, направлялся к себе восвояси» (то есть так же действовал сознательно и одновременно «без размышления»). С реальностью как с травмой встречаются имен-

<sup>22</sup> Lacan Jacques. Op. cit. P. 64.

<sup>23</sup> Аристотель. Физика. Кн. 2, 6—9 / Пер. В. П. Карпова // Аристотель. Соч.: В 4 т. М.: Наука, 1981. С. 93.

<sup>24</sup> Аристотель. Физика. Кн. 2, 17—21 // Аристотель. Цит. соч. С. 93.

<sup>25</sup> Аристотель. Физика. Кн. 2, 18—19 // Аристотель. Цит. соч. С. 94—95.



но так, без всякой инерции. Обэриуты называют себя объединением «реального искусства», как будто предвосхищая лакановское определение реальности как случайности.

## 8

Случайная встреча вытесняет из сознания намерение, обесмысливает инерцию, делает сомнительной причину. Встреча — это факт, делающий инерцию сознания холостой. Паскаль записал в «Мыслях»:

Случай дает мысли и отбирает их. Нет такого искусства, которое бы сохраняло и давало новые.

Я хотел записать ускользнувшую мысль: я пишу на том месте, где она ускользнула<sup>26</sup>.

Текст производится там, где случай оставляет зияние, где выбивается из колеи намерение.

Хармс включает в серию «Случаи» несколько эпизодов, посвященных ломке намерений. Пятнадцатый случай — «Четыре иллюстрации того, как новая идея огорашивает человека, к ней не подготовленного». Здесь представлены четыре микродиалога. В первом фигурируют Писатель и Читатель, во втором — Художник и Рабочий, в третьем — Композитор и Ваня Рублев, в четвертом — Химик и Физик. Все они строятся по одной модели:

Писатель: Я писатель.

Читатель: А по-моему, ты г...о!

Писатель стоит несколько минут потрясенный этой новой идеей и падает замертво. Его выносят (ПВН, 372).

Привычный писательский дискурс неожиданно шокирующе прерывается, и в результате писатель *падает* и гибнет. Он не может существовать без сознания своей идентичности и без инерционного дискурса, столь важного для профессионального производства текстов. Случай здесь также понимается как «встреча с реальностью», уничтожающей и дискурс и его носителя. Текст же Хармса пишется как раз в том месте, где исчезает сознание и самосознание Писателя.

Но что это за место, в котором случайное исчезновение мысли, дискурса производит иной текст? В письме Поляковской такое место определяется как *окно*. Я хочу напомнить один фрагмент этого письма:

Я встал и подошел к окну. Я сел и стал смотреть в окно.

И вдруг я сказал себе: вот я сижу и смотрю в окно на...

Но на что я смотрю? Я вспомнил: «окно, сквозь которое я смотрю на звезду». Но теперь я смотрю не на звезду. Я не знаю, на что я смотрю теперь. Но то, на что я смотрю, и есть то слово, которое я не мог написать.

<sup>26</sup> Pascal. Pensées // Oeuvres complètes. Paris: Seuil, 1963. P. 579 (542 — Lafuma, 370 — Brunschvicg).

Тут я увидел Вас. Вы подошли к своему окну в купальном костюме. Так я впервые увидел Вас. Увидел Вас сквозь стекло (ПВН, 460).

Вся ситуация здесь построена для «ловли» случая. Когда человек подходит к окну, он тем самым заявляет о некоем намерении — намерении посмотреть. Любовь возникает как трансформация намерения в желание, уловленное в механизме встречи как случайности<sup>27</sup>.

Но если я подхожу к окну, чтобы увидеть дерево за окном, я исключаю случайность: я ведь знаю, что именно я увижу. К окну, однако, можно подходить как раз с таким странным намерением, которое описывает Аристотель. Я «смотрю в окно на... Но на что же я смотрю?» Мы имеем намерение, которое не направлено на некий определенный объект. Подойти к окну означает проявить простое намерение *увидеть*, не направленное ни на какой конкретный объект. Окно поэтому предлагает нам случайность. Я смотрю в него — это значит, что я осуществляю сознательный выбор. Но то, что я вижу, никак не является результатом этого выбора. То, что Поляковская в данный момент подошла к своему окну — этой ловушке случайностей, — чистый случай — *tuche*<sup>28</sup>.

Луи Марен так описывает функционирование окна:

В этом странном устройстве (*dispositif*), соединяющем (фантазматический) взгляд и прохожих, никак не овладевающих этим взглядом, именно в этой банальной мизансцене и происходит встреча; но она имеет место исключительно в письме, которое из нее возникает, или, точнее, в пустоте разрыва, в котором «человек (поместившийся у окна)» вдруг теряет слово, которое делало его субъектом и через которое он таковым полагал себя<sup>29</sup>.

Исчезновение слова — это знак исчезновения субъектности. Именно выпадение слова предшествует встрече у Хармса. Он не может назвать объект видения, он теряет способность говорить, как бы перестает быть субъектом, открывая поле для случайности. Марен отмечает, что слово, которое оставляет после своего зияния пустоту, — это

<sup>27</sup> Знаменитую сцену встречи Натанаэля и Олимпии в «Песочном человеке» Гофмана можно прочитать и как случай, пробуждающий любовь с помощью специального оптического механизма встречи:

Итак, он взял маленькую карманную подзорную трубку весьма искусной работы и, чтоб попробовать ее, посмотрел в окно. <...> Невольно он поглядел в комнату Спаланцани; Олимпия, по обыкновению, сидела за маленьким столом, положив на него руки и сплетя пальцы. Тут только узрел Натанаэль дивную красоту ее лица (*Гофман Э. Т. А. Новеллы* / Пер. А. Морозова. М.: Московский рабочий, 1983. С. 123).  
Очевидно, что «встреча» возникает именно как результат непреднамеренности.

<sup>28</sup> У Хармса есть текст 1933 года, демонстрирующий невозможность «неслучайной» встречи в окне:

Гиммелькумов смотрел на девушку в противоположном окне. Но девушка в противоположном окне ни разу не посмотрела на Гиммелькумова. <...>  
Гиммелькумов раскрасил себе лицо зеленой тушью и подошел к окну. «Пусть думают все: какой он странный», — говорил себе Гиммелькумов. <...>  
Гиммелькумов таршил на девушку глаза и приказывал ей мысленно повернуть голову. Однако, это не помогало. Тогда Гиммелькумов стал мысленно приказывать девушке не смотреть на него. Это тоже не помогло (МНК, 86).

<sup>29</sup> *Marin Louis. Lectures transversières. Paris: Albin Michel, 1992. P. 218.*

прежде всего местоимение «я». Существо, потерявшее субъектность, не может больше произнести «я». Оно как бы перестает быть само собой.

В одном из своих текстов Хармс записал:

А мы всегда немного в стороне, всегда по ту сторону окна. Мы не хотим смешиваться с другими. Нам наше положение, по ту сторону окна, — очень нравится (МНК, 141).

Это положение в стороне как раз и есть положение субъекта, который не «смешивается» с другими. Встреча как бы выбивает субъект из удобного, безопасного для него положения «по ту сторону окна»<sup>30</sup>. Поскольку встреча происходит помимо воли субъекта, она как бы превращает его в пассивный, инертный объект.

В одном из своих рассказов — «Новые альпинисты» (1936) — Хармс придумывает метафору, сочетающую взгляд, тело и падение. Повествуется здесь о двух альпинистах — Бибикове и Аугенапфеле. Начинается с того, что Бибиков «залез на гору, задумался и свалился под гору» (Х2, 86). Чеченцы подняли Бибикова снова на гору, и снова он упал с нее. Тогда на гору залез Аугенапфель с биноклем и стал рассматривать все вокруг. В результате и он

...скакнул куда-то вбок и свалился под откос.

В это время Бибиков, вторично свалившийся под откос еще раньше Аугенапфеля, пришел в себя и начал подниматься на четвереньки. Вдруг чувствует, на него сверху кто-то падает (Х2, 87).

Так происходит встреча двух альпинистов. Хармс заключает: «Таким образом Бибиков и Аугенапфель познакомились друг с другом» (Х2, 87).

То, что один из альпинистов именуется Аугенапфель — то есть «глазное яблоко»<sup>31</sup>, что он вооружен трубой, делает ситуацию особенно комичной. Взгляд описывается Хармсом как буквальное падение глаза на человека. *Tuche* в данном случае — это травма от падающего глазного яблока, ситуация, когда взгляд — одно из коренных выражений субъективности — буквально становится вещью<sup>32</sup>.

## 9

Почему у Хармса старухи вываливаются из окна? Ответ на этот вопрос имеется в тексте Хармса — от любопытства:

Одна старуха от чрезмерного любопытства вывалилась из окна, упала и разбилась.

<sup>30</sup> Писатель у Хармса говорит: «Я писатель». Но после того как его ошарашивает читатель, он падает, как неодушевленная вещь. Он перестает быть «я».

<sup>31</sup> Эта говорящая фамилия — не просто плод капризной фантазии, она «работает» в рассказе. Показательно, что Аугенапфель падает с горы, когда видит всадника, который «вынул из кармана деревянное яблоко и раскусил его пополам». Альпинист идентифицирует себя с яблоком.

<sup>32</sup> Ср. со сценой, где Спаланцани швыряет в Натанаэля окровавленные глаза Олимпии в «Песочном человеке» Гофмана.

Из окна высунулась другая старуха и стала смотреть вниз на разбившуюся, но от чрезмерного любопытства тоже вывалилась из окна, упала и разбилась (ПВН, 356).

Старухи, по существу, следуют в окно за собственным взглядом<sup>33</sup>. Взгляд первой старухи не обращен на что-то конкретное. Это просто любопытствующий взгляд, продолжением которого служит выпадающее из окна тело. Ганс-Георг Гадамер считает, например, что любопытство — это парадоксальное состояние полной поглощенности объектом, который в действительности не имеет для субъекта никакого существенного значения. Но это безразличие объекта не мешает человеку «совершенно забывать себя» в созерцании<sup>34</sup>. Нечто подобное обнаруживается и в рассказе Хармса «Упадение», где свидетели невероятно возбуждены видом двух абсолютно безразличных им падающих тел.

Чтобы понять существо феномена падения, я вынужден сделать длинное отступление, за которое прошу прощения у читателя.

Существует классический текст, в котором любопытство и падение связаны между собой. Это «Бытие и время» Мартина Хайдеггера. Хайдеггер говорит о падении (*Verfallen*) *Dasein*'а, отделяющегося в этом падении от самого себя, о происходящей вследствие этого потере Бытия-для-себя и возникающей поглощенности Другими. Среди форм такого «падения» Хайдеггер называет любопытство (*Neugier*), которое прежде всего принимает формы гипертрофированного созерцания окружающих и мира, потери себя в созерцании, в зрении, направленных на Других и повседневность<sup>35</sup>.

Хайдеггер описывает такое падение как ныряние вниз (*Absturz*) в самого себя и одновременно из самого себя вовне, своего рода раздваивание.

Это раздваивание как результат падения было рассмотрено Полем де Маном в «Риторике темпоральности». Де Ман обращает внимание на фрагмент из «Сущности смеха» Бодлера, где говорится о человеке, который падает и затем смеется сам над собой. Эта ситуация может естественно пониматься как ситуация самоотчуждения, отделения от самого себя, позволяющая взглянуть на себя со стороны.

<sup>33</sup> У Сигизмунда Кржижановского сходная ситуация описана в рассказе «Грайн». Здесь мифологические Грайн роняют единственный на троих глаз в ущелье и падают следом за ним:

...глаз, мелькнув белым бликом над пропастью, не долетел до другого ее края и канул в бездну. <...> Тогда одна из безглазых решилась. Прыжок бросил ее легкое тело через бездну с достаточной силой, но не по прямой, а наискось: и, не достигнув земли, старуха, взвывая, рухнула в пропасть. Третья не смела. <...> В воздухе просвистел острый крюк, и Грайя, раскинув руки, без стопа свалилась вниз — вслед глазу и сестре (Кржижановский Сигизмунд. Воспоминания о будущем. М.: Московский рабочий, 1989. С. 231—232).

Старухи, падающие вслед за взглядом у Хармса, превращаются у Кржижановского в старух, падающих вслед за глазом. Материализация *взгляда* в *глазе* напоминает «Новых альпинистов» Хармса и падающего Аугенапфеля. Сходство между текстами Хармса и Кржижановского еще и в том, что последний в «Грайях» превращает глаз в подобие яблока, растущего на деревьях. Я, конечно, не предполагаю в данном случае ситуации заимствования.

<sup>34</sup> Gadamer Hans-Georg. Truth and Method. New York: Continuum, 1994. P. 126.

<sup>35</sup> Heidegger Martin. Being and Time. San Francisco: Harper, 1962. P. 219—224.

Падение связано, согласно Де Ману, с определенным языковым сознанием. Только язык может позволить человеку отделиться от самого себя, только он может перенести «я» из эмпирического мира в мир знаков, отделенных от эмпирии существования:

Понимаемый таким образом язык разделяет субъект на эмпирическое «я», погруженное в мир, и «я», которое становится подобно знаку в его попытке дифференциации и само-определения<sup>36</sup>.

Действительно, смех над самим собой — это не просто знак разделения «я» надвое, это одновременно и знак языковой рефлексии, иронического понимания неаутентичности своего состояния. Так, например, падение выявляет заблуждение в оценке своего положения в мире, свидетельствует о совершенно инертном, «предметном» характере тела в его отношении с окружающим миром и т. д. Таким образом, язык разделяет субъект на эмпирическое «я», существующее в мире неаутентичности, и языковое «я», осознающее неаутентичность этого состояния.

Если вернуться к хармсовским старухам, то можно сказать, что падение оказывается и отрезвлением, и выявлением некоего глубинного несоответствия между любопытствующим взглядом и инертным телом, падающим вниз, как предмет.

Флобер, переживший падение (подлинный или симулированный эпилептический припадок) в январе 1844 года, по мнению Сартра, переживал падение «как выявление его собственной природы, которая для него заключалась в инертности»<sup>37</sup>. Сартр пишет о неистребимом желании Флобера ощутить себя инертной материальной массой. Такое желание, конечно, связано с ироническим отделением языкового «я» от «я» эмпирического, производимого в момент падения.

Падение также выявляет временное несовпадение не только между моментом падения и моментом рефлексии над ним, но и между языком и эмпирией. Падение одновременно как бы и разделяет «я», и стирает из памяти это различие, оно производит языковое сознание (выражающееся, например, в ироническом смехе над самим собой) только в силу того, что в сам момент падения тело превращается в «безъязыкую» инертную массу. Флобер, так сказать, становится писателем потому, что его языковое сознание формируется амнезическим шоком падения, соприродным обмороку, смерти<sup>38</sup>.

У Белого падение сопровождается отделением «старушечьего» от «младенческого». Это отделение — одновременно и переход от вневременного состояния «старости» как вечности к существованию во времени. Но это одновременно и переход от одного типа безъязыкости к другому типу немоты — немоте младенческого беспамятства.

<sup>36</sup> *Man Paul de. Blindness and Insight.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. P. 213.

<sup>37</sup> *Sartre Jean-Paul. The Family Idiot.* V. 4. Chicago: University of Chicago Press, 1991. P. 87.

<sup>38</sup> О забывании в системе иронического удвоения см.: *Bahiti Timothy. Lessons of Remembering and Forgetting // Reading de Man Reading / Ed. by Lindsay Waters and Wlad Godzich.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. P. 244—258.

Описания Белого интересны тем, что они не ограничиваются просто констатацией удвоения сознания или его коллапса, но постоянно подыскивают пространственные эквиваленты падению, или, в терминологии Белого, — обмороку. Провал, в который падает «я», он, например, описывает как переход от двухмерного мира к трехмерному:

...если бы новорожденный осознал свое восприятие, то он видел бы мир на плоскости, ибо третье измерение, рельеф, есть результат упражнения мускулов глаза; ребенок может тянуться ручкой к звезде так же, как и к соске; у него нет осознания дистанций<sup>39</sup>.

Поэтому провал — это переход от плоскости к объему. Возникает образ жизни «в комнате, у которой одна из стен проломлена черт знает куда...»<sup>40</sup>.

В романе «Москва» Белый развивает эту тему в эпизоде падения профессора Коробкина:

...вся рациональная ясность очерченной плоскости вырвалась все-таки из-под носа, подставивши новое измерение, пространство, роившееся очертаниями, не имеющими отношения к перекувырку; перекувырк был другой: состоянья сознания, начинающего догадываться, что квадрат был квадратом кареты. <...> но квадрат, став квадратиком, силился там развивать ускорение; и улепетывали в невнятицу — оба: квадрат и профессор внутри полой вселенной — быстрее, быстрее, быстрее! <...> Тело, опоры лишенное, — падает; пал и профессор — на камни со струечкой крови, залившей лицо<sup>41</sup>.

Падение профессора описывается Белым как трансформация квадрата, который начинает двигаться и приобретает глубину трехмерной фигуры<sup>42</sup>. Падение возникает как топологическая трансформация двухмерной фигуры. Профессор удерживается от падения плоскостью, стеной, фигурой, когда же плоскость переходит в объем, тело падает, лишаясь опоры.

По сути дела, квадрат Белого — это окно, падение из окна и понимается им как переход из двухмерности в трехмерность. Окно интересно тем, что оно находится не только на двухмерной плоскости, но, так же как и у Хармса, — в мире без времени. Движение — это привнесение временного измерения туда, где царит плоскостная геометрия. Падение поэтому — это и топологическая, и темпоральная операция одновременно.

<sup>39</sup> *Белый Андрей*. На рубеже двух столетий. С. 179.

<sup>40</sup> Там же. С. 182—183.

<sup>41</sup> *Белый Андрей*. Москва. М.: Сов. Россия, 1990. С. 61. Любопытно отметить, что падение Коробкина переводит его из некоего «отсутствия» в мир повседневности: «Василиса Сергеевна вполне поняла, что профессор отсутствием только присутствует в доме; присутствием он вызывал раздражение...» и т. д. (Там же. С. 76).

<sup>42</sup> Весь эпизод является развитием мотивов из «Петербурга» — сцены проезда Аполлона Аполлоновича в карете, где движение Облеухова по городу превращает квадрат в «черный, совершенный, атласом затянутый куб» (*Белый Андрей*. Петербург. Л.: Наука, 1981. С. 21).

Белый развивает эту тему в «Петербурге», особенно в эпизоде встречи Дудкина с Шишнарфнэ. Шишнарфнэ — звуковая, речевая галлюцинация, обретающая плоть, возникает на фоне окна и связана с квадратом, плоскостью окна, как особым местом генерации:

Черный контур там, на фоне окна, в освещенной луной каморке становился все тоньше, воздушнее, легче; он казался листиком темной, черной бумаги, неподвижно наклеенным на раме окна; звонкий голос его вне его, сам собой раздавался посередине комнатного квадрата; но всего удивительней было то обстоятельство, что заметнейшим образом передвигался в пространстве самый центр голоса — от окна — по направлению к Александру Ивановичу; это был самостоятельный, невидимый центр <...>. Петербург имеет не три измерения — четыре; четвертое — подчинено неизвестности и на картах не отмечено вовсе, разве что точкою, ибо точка есть место касания плоскости этого бытия к шаровой поверхности громадного астрального космоса; так любая точка петербургских пространств во мгновение ока способна выкинуть жителя этого измерения, от которого не спасает стена; так минуту перед тем я был там — в точках, находящихся на подоконнике, а теперь появился я...<sup>43</sup>

Плоскость окна — это место, откуда происходит выпадение Шишнарфнэ в мир, в трехмерное пространство. Галлюцинация строится как перемещение источника звука, «точки», от плоскости к центру комнаты. Но это движение точки, «находящейся на подоконнике», вообще производит тело, как нечто переходящее от двухмерности к трехмерности мира. Отсюда важный мотив касания плоскости и сферы. Место этого касания двухмерности и трехмерности и есть *точка*. Точно так же в сцене падения профессора Коробкина мы имеем это характерное для Белого касание квадрата кареты («окна») и «полной сферы вселенной». Окно оказывается топологически и темпорально связано со сферой, с шаром, с трехмерным или четырехмерным миром. И связь эта создается падением.

И наконец, «невнятица» из «Москвы», бессмысленное «Шишнарфнэ» из «Петербурга» — это те формы языкового лепета, которые сопровождают падение или переход из одного пространства в другое. Язык регрессирует до полного коллапса смысла, на предсмысловую стадию, когда слово еще не связано с памятью или, скорее, функционирует как разрушитель памяти<sup>44</sup>.

Коллапс языка, как я уже отмечал, выражается в размывании позиции субъекта дискурса, «я» начинает блуждать. И это блуждание отражает переход от одного измерения к другому, от плоскости к глубине например. Происходит повторение ситуации встречи, о которой

<sup>43</sup> Белый Андрей. Петербург. С. 296—298.

<sup>44</sup> Шишнарфнэ — это слово, как бы забывшее свое происхождение. По мнению Омри Ронена, это слово взято из газетной рекламы «персидского порошка» против тараканов. На рекламе значилось по-французски — *En franchise*, превратившееся в *Энфраншиш*, а затем перевернутое в псевдоперсидское *Шишнарфнэ*. См.: Bely Andrei. Petersburg / Translated and annotated by Robert A. Maguire and John E. Malmstad. Bloomington: Indiana University Press, 1978. P. 346—347. Белый подвергает французские слова трансформации и «переводу», коды которых вытеснены из памяти. Речь идет, по существу, о некой амнезической криптографии. *ШИШнарфнэ* — такой же след амнезии, забытого генезиса, как пять *ШИШек* на голове хармсовского персонажа. Имя это, как и шишки, — знак дефигурации.

Марен говорил как о «скачке» от взгляда одного у окна к дискурсу другого, того, кто там проходит, от «он» к «я»...»<sup>45</sup>

Эта ломка дискурса хорошо видна на примере финальной сцены «Крестовых сестер» Алексея Ремизова, где Маракулин выбрасывается из окна. Сцена сначала строится как детальное описание ощущений Маракулина, кончающееся падением:

И вот перепорхнуло сердце, переполнилось, вытянуло его всего, вытянулся он весь, протянул руки — —

И не удержавшись, с подушкой полетел с подоконника вниз...

И услышал Маракулин, как кто-то, точно в трубочку из глубокого колодца, сказал со дна колодца:

— Времена созрели, исполнилась чаша греха, наказание близко. Вот как у нас, лежи! Одним стало меньше, больше не встанешь. Болотная голова.

Маракулин лежал с разбитым черепом в луже крови на камнях на Бурковом дворе<sup>46</sup>.

Повествователь сначала буквально сливается с Маракулиным, но падение его оказывается как бы отпадением от рассказчика и самого себя. Маракулин выпадает в «колодец». Падение задает дистанцию, и вместо голоса повествователя издали приходит «чей-то» голос.

Маракулин продолжает фиксировать ощущения в то время, как для рассказчика уже он мертв. Расслоение пространственное выливается в расслоение временное. Голос, доносящийся издали, из колодца, доходит уже не к телу Маракулина, а как бы к его душе, от тела отлетающей. Расстояние от рассказчика — это и расстояние души от тела. Вся ситуация падения строится на разломе ясного соотношения дискурсивных ролей — кто пишет, кто говорит, кто слышит. Разлом этот проходит через чередование-смену пассивного и активного.

Мандельштам также соединяет падение с синтаксической ломкой речи, «враньем», путаницей ролей, невнятицей<sup>47</sup>. В «Стансах», однако, где он упоминает собственный прыжок из окна в порыве безумия, прыжок восстанавливает расслоение, распад мира, преодолевает «кутерму» да «враки», собирает «я» воедино: «Прыжок — и я в уме».

<sup>45</sup> *Marin Louis. Lectures traversières. P. 219.*

<sup>46</sup> *Ремизов А. М. Избранное. М.: Худлит, 1977. С. 311.*

<sup>47</sup> Сначала в январе 1925 года:

Жизнь упала как зарница,  
Как в стакан воды ресница,  
Изогвавшись на корню <...>

Разве кошка, вострепнувшись,  
Диким зайцем обернувшись,  
Вдруг простегивает путь,  
Исчезает где-нибудь...

Как дрожала губ малина,  
Как поила чаем сына,  
Говорила наугад,  
Ни к чему и невпопад...

Как нечаянно запнувшись,  
Изогвавшись, улыбнувшись...

(*Мандельштам О. Э. Собр. соч. Т. 1. М.: Терра, 1991. С. 147*)



Ситуация, разрешаемая прыжком, подобна галлюцинации Шишнар-фнэ у Белого. Она также связана с расслоением «я». Надежда Мандельштам так описывает мандельштамовские галлюцинации времен «прыжка»:

Они ощущались не как внутренний голос, а как нечто насильственное и совершенно чуждое. <...> Он [Мандельштам] объяснял, что голоса, которые он слышит, не могут идти изнутри, а только извне: не его словарь. «Этого я не мог даже мысленно произнести» — таков был его довод в пользу реальности этих голосов<sup>48</sup>.

Прыжок лишь отчасти снимает эту остроту расслоения, Мандельштам как бы падает в самого себя, оставляя «чужое Я» на подоконнике<sup>49</sup>. Но в обоих случаях речь идет о состоянии некоего распада инстанции, порождающей дискурс, синтаксического надлома.

Ситуация падения, выпадения, встречи вписывается в структуру речи, которая может пониматься как разнообразие встреч предиката с объектом, «темы» и «ремы». Само слово «падеж» включает в себя этот оттенок падения. Хайдеггер так описал первоначальное существо греческого падежа — *ptosis* или *enkklisis*:

Слова *ptosis* и *enkklisis* означают падение, опрокидывание, наклон. Это предполагает отклонение от стояния вертикально и прямо<sup>50</sup>.

Это состояние *стояния* (*im Stand bleiben*), по мнению Хайдеггера, понималось греками как бытие, как присутствие и одновременно как пред-стояние и пред-ставление. Стояние предполагает наличие формы, то есть некой границы, а потому пред-стояние как пред-ставление — это также и само-презентация, явление видимости — *эйдоса*. У греков само слово может «стоять», пред-стоять, а потому как бы быть видимым:

На письме разговорная речь является, чтобы стоять. Язык есть, то есть стоит в письменной форме слова, в письменных знаках, буквах, *grammata*. Соответственно грамматика представляет язык в бытии. Но в потоке речи язык вытекает в непостоянное<sup>51</sup>.

Падеж — это как раз такое выпадение стоящего в непостоянное, *энтелехии* в *фюсис*.

Форма окна — монограмматической, вневременной конструкции — позволяет тексту Хармса как бы «стоять», если использовать хайдеггеровский лексикон, не выпадая в речь, не вытекая в непостоянное.

<sup>48</sup> Мандельштам Надежда. Воспоминания. Paris: YMCA-Press, 1982. С. 69.

<sup>49</sup> В ситуации прыжка это выпадение из «чужого Я» выражается в выпадении из собственного пиджака (визитки Парнока, «шинели»).

Вдова вспоминала: «Он вывернулся из рукавов и рухнул вниз, и я услышала шум падения — что-то шлепнулось — и крик... Пиджак остался у меня в руках» (Мандельштам Надежда. Воспоминания. С. 63). Хочу вновь обратить внимание на признаки синтаксического слома в описании: «Он вывернулся...», «что-то шлепнулось»... Мандельштам трансформируется в падении из «он» в «что-то».

<sup>50</sup> Heidegger Martin. An Introduction to Metaphysics. New Haven; London: Yale University Press, 1959. P. 59.

<sup>51</sup> Ibid. P. 64.

Коллапс линейности в монограмме — это форма беспамятства, из которой дискурс выпадает в темпоральность. Именно в форме окна язык дается как видимое, как эйдос, он пред-стоит и представляет себя. Он буквально является графом — видимым абрисом. Поток речи размыкает эту вертикаль «бытия» в непостоянство становления, форма падает в падеж, в *ptosis*, в *enkklisis*. Одновременно складываются синтаксические связи, соединяются между собой «тема» и «рема». Происходит встреча, выражающая непостоянство речи, в которой субъект и объект находятся в некой опасной нестабильности.

## 11

Падение в таком понимании отсылает нас к догалилеевской физике, к представлениям о динамике времен Аристотеля. Пол Фейерабэнд так сформулировал смысл эпистемологической реформы Нового времени относительно концепции движения:

...метод Галилея резко сузил содержание динамики. Аристотелевская динамика была общей теорией изменения, включающей перемещение в пространстве, качественные изменения, возникновение и уничтожение, она также подвела теоретическую базу под теорию колдовства. Динамика Галилея и его последователей имеет дело только с перемещением в пространстве, и при этом только с перемещением в пространстве материи<sup>52</sup>.

Действительно, Аристотель не делал принципиального различия между перемещением из одного места в другое и иными формами движения — развитием, распадом. Последние, правда, подпадали под категорию *mutatio*, в то время как движение в пространстве обозначалось как *motus localis*. Однако поскольку движение — это прежде всего переход из потенциальности к бытию, то оно связано и с обретением формы<sup>53</sup>.

В принципе ни одно тело с такой точки зрения не может упасть или переместиться в пространстве, сохранив свою идентичность. Падение в аристотелевской перспективе вводит в саму категорию случая нечто существенное. Случай не может произойти с неизменным телом, тело, начинающее «случай», отличается от тела, его завершающего. Случай оказывается не событием с телом, а событием трансформации самого тела.

Теперь я вновь возвращаюсь к Хармсу. Восьмой случай серии — «Столяр Кушаков» — как раз обыгрывает эту ситуацию. Кушаков отправляется в лавочку, чтобы купить столярного клея, но по дороге падает и расшибает себе лоб. Он идет в аптеку и заклеивает себе лоб пластырем.

<sup>52</sup> Feyereabend Paul. Against Method. London; New York: Verso, 1978. P. 99.

<sup>53</sup> Dijksterhuis E. J. The Mechanization of the World Picture. Princeton: Princeton University Press, 1986. P. 21.

Но когда он вышел на улицу и сделал несколько шагов, опять поскользнулся, упал и расшиб себе нос.

— Фу! — сказал столяр, пошел в аптеку, купил пластырь и заклеил пластырем себе нос.

Потом он опять вышел на улицу, опять поскользнулся, упал и расшиб себе щеку.

Пришлось опять пойти в аптеку и заклеить пластырем щеку (ПВН, 361).

В итоге, когда Кушаков приходит домой, его не узнают и не пускают в квартиру. Кушаков, хотя и сохраняет имя, перестает быть Кушаковым. Падения трансформируют его. Трансформация тела начинается в момент падения и завершается, когда тело достигает земли.

В уже упоминавшемся рассказе «Пять шишек» (1935) ситуация сходная, хотя и видоизмененная. В одном случае падает сам Кушаков, во втором случае кирпич падает на Кузнецова. В первом случае Кушаков становится неузнаваемым для окружающих, во втором случае Кузнецов сам себя не узнает.

Эти рассказы-«двойчатки» связывают относительность движения и покоя с относительностью внешней и внутренней позиции наблюдателя.

У Хармса есть рассказ, в котором падение и окно соединены вместе. Такое соединение позволяет ему специально остановиться на соотношении падающих тел и наблюдателя. Рассказ этот — «Упадение» (1940). Тела же, как обычно в «экспериментах» Хармса, — тела двух людей:

Два человека упало с крыши. Они оба упали с крыши пятиэтажного дома, новостройки. Кажется, школы. Они съехали по крыше в сидячем положении до самой кромки и тут начали падать (ГББ, 62).

Падение растягивается надолго. Хармс говорит о высоте пятиэтажного дома, по которой можно едва ли не точно вычислить хронометрическую длительность падения столь растянутого в рассказе. Растянуто оно, впрочем, для свидетелей, для тех, кто переживает падение из своего собственного окна как «встречу». Свидетели и оказываются главными героями рассказа:

Их падение раньше всех заметила Ида Марковна. Она стояла у окна в противоположном доме и сморкалась в стакан. И вдруг она увидела, что кто-то с крыши противоположного дома начинает падать. <...> Совершенно растерявшись, Ида Марковна содрала с себя рубашку и начала этой рубашкой протирать запотевшее оконное стекло, чтобы лучше разглядеть, кто там падает с крыши. <...> В это время падающих с крыши увидела другая особа, живущая в том же доме, что и Ида Марковна, но только двумя этажами ниже. Особу эту тоже звали Ида Марковна. <...> Ида Марковна взвизгнула и, вскочив с подоконника, начала спешно открывать окно, чтобы лучше увидеть, как падающие с крыши ударятся об землю. Но окно не открывалось. Ида Марковна вспомнила, что забила окно внизу гвоздем и кинулась к печке, в которой она хранила инструменты: четыре молотка, долото и клещи (ГББ, 62—63).

Покуда тела падают, события продолжают разворачиваться. Хармс создает специальную конструкцию для слежения за падением. Он

возводит напротив, «кажется, школы», откуда падают тела, многоэтажный дом. Падение тел буквально отмеряется этажностью. Покуда первая Ида Марковна протирает стекла, тела подлетают уже к квартире второй Иды Марковны на два этажа ниже.

Система строится из двух слоев, каждый из которых оказывает свое влияние на другой. Первоначальное название рассказа было «Вблизи и вдаль»<sup>54</sup>. Название показывает, что Хармс изначально в основном акцентировал разделенность двух временных и событийных слоев. Но разделенность эта имеет смысл только благодаря их встрече, организованной окном. Поведение свидетелей находится в разительном контрасте с поведением падающих. Падающие спокойно съезжают по крыше, в их поведении как будто нет ничего случайного, непредсказуемого. Свидетели же визжат и мечутся. Очевидно, что «событие» заключено не столько в падении, сколько именно во встрече с ним через окно. Неожиданность случая — целиком на стороне свидетелей. Более того, вся активность «субъектов» — также на стороне свидетелей, вся непредсказуемость поведения целиком на их стороне.

Гегель определил падение как «относительно свободное движение»<sup>55</sup>. Оно *свободно* потому, что задается тяжестью самого тела, то есть чем-то имманентно присущим *телу* как понятию. И оно *обусловлено* расстоянием от некоего центра, к которому оно направлено. Это сочетание свободы и обусловленности делает падение плохим кандидатом на воплощение идеи случайности. Падение происходит в соответствии с *законом*, имманентным понятию тела. Поведение свидетелей зато совершенно непредсказуемо.

Хармс подчеркивает контраст медленно, «закономерно» съезжающих по крыше тел и судорожно дергающихся, взвизгивающих, мечущихся свидетелей. Первые тела подчинены физической силе инерции, вторые совершенно безынерционны. Конвульсии Ид Марковн провоцируются «встречей» с падающими телами в окне.

Окно — это пространство вне времени, это чистый вырез, в котором происходит встреча. Конвульсивная моторика свидетельниц как бы не имеет предшествования, она не связана с памятью, она порождается беспамятством встречи. Она воспроизводит безынерционность дискурса, порождаемого встречей.

## 12

В «Упадании» есть одна любопытная деталь, заслуживающая упоминания. У Хармса свидетели, по существу, мало что видят — в одном случае окно запотело, в другом окно не открывается. Все старания свидетелей направлены на то, чтобы открыть окно, чтобы увидеть. Иды Марковны и видят, и одновременно не видят падающих.

<sup>54</sup> *Kobrinsky Aleksandr. Some Features of the Poetics of Kharm's Prose: The Story «Upadanie» («The Falling») // Daniil Kharm's and the Poetics of the Absurd / Ed. by Neil Cornwell. New York: St. Martin's Press, 1991. P. 149.*

<sup>55</sup> *Гегель. Энциклопедия философских наук. Т. 2. М.: Мысль, 1975. С. 80.*

Первая Ида Марковна видит, что кто-то падает, но не может понять, кто именно: «вдруг она увидела, что *кто-то* с крыши противоположного дома начинает падать. <...> Совершенно растерявшись, Ида Марковна содрала с себя рубашку и начала этой рубашкой протирать запотевшее оконное стекло, чтобы лучше разглядеть, *кто* там падает с крыши».

Поскольку падающее тело — это тело, претерпевающее метаморфозу, оно как бы лишается идентичности, имени, оно становится неопределимым. Запотевшее, неоткрывающееся окна — это лишь метафора невозможности увидеть и назвать. Вертикальное и неподвижное предстояние делает тело видимым как эйдос, падение (падеж) нарушает видимость.

Если принять хармсовское понимание окна как связанного с Богом, то отпадение от окна оказывается как бы отпадением от Бога как от сферы эйдосов. Такое отпадение начиная с Платона описывалось как выпадение в область «различия»<sup>56</sup>. Именно о теле, оказавшемся в этой области, действительно невозможно сказать, кто это.

Область «различия» достигается выпадением из вневременного состояния, знаменующего собой регресс, на стадию «начала» и материальной аморфности, неразличимости формы. Эйдос как бы выпадает в бесформенное, неназываемое и неразличимое. *Различие*, таким образом, оказывается *неразличимостью*.

У Хармса падение (и у Кузнецова, и у Кушакова, и в «Упадании») приводит не просто к трансформации тела, но к потере им различимости. Речь идет действительно о каком-то выпадении в состояние «до формы», а у Кушакова и у анонимных падающих в «Упадании» — до имени. Имя в каком-то смысле аналогично эйдосу, оно делает тело отличимым, «видимым».

То, что для Хармса существенна ситуация неразличимости, следует из всей структуры «Упадания». Прежде всего обращает на себя внимание удвоение как падающих, так и свидетелей.

Отсутствие имен у падающих показывает, что два падения здесь постоянно рассматриваются как неразличимые. Падающие одновременно съезжают по одной и той же крыше. Они одновременно начинают падать и одновременно достигают земли:

К этому времени уже обе Иды Марковны, одна в платье, а другая голая, высунувшись в окно, визжали и били ногами.

И вот, наконец, расставив руки и выпучив глаза, падающие с крыши ударились об землю.

<sup>56</sup> «Область различия» первоначально возникает у Платона в «Политике» (273 d). Платон здесь рассказывает миф о том, как космос перестает соблюдать закон Демиурга и постепенно им вновь «овладевает состояние древнего беспорядка», он начинает разрушаться и погружаться «в беспредельную пучину неподобного» (Платон. Политик / Пер. С. Я. Шейнман-Топштейн // Платон. Соч. : В 3 т. Т. 3 (2). М.: Мысль. С. 32). У Плотина в «Эннеадах» (1, 8, 13) «область различия» также лежит внизу, и в нее дух погружается, как погружаются в материю, откуда он не опускается в некую первичную грязь, прах (Plotinus. The Enneads. Harmondsworth: Penguin Books, 1991. P. 67—68).

Когда вываливаются старухи, они выпадают одна за другой, и минимальное различие в их «упадания» вносится порядком падений. В данном же случае Хармс меняет условия события. Два безымянных тела падают одновременно, в один и тот же момент, неразлично они достигают земли. Отсутствие же имен еще в большей степени делает эти два падения — *одним* событием. «Два» — в данном случае не более чем условность, указание на существование неформулируемого различия.

Хармс снимает различие и между свидетельницами. Бросается в глаза, конечно, навязчивая идентичность их имен. Хармс строит рассказ таким образом, чтобы *два* тела без имен совершили *одно* падение с крыши и были увидены *двумя* женщинами с *одним* именем. Событие, таким образом, все время то сводится воедино, то разводится надвое. Различие перестает эффективно распространяться и на падающих, и на свидетельниц. Ситуация различия как неразличимости распространяется и на сам «прибор» наблюдения — окно перестает быть прозрачным.

## 13

Падающее тело отсылает еще к ряду аспектов, вероятно, не безразличных для мира Хармса.

Аристотель подразделял все виды движения на естественные (природные) и насильные, когда к телам прикладывается сила некоего видимого движителя. Падение относится к числу естественных движений и в качестве такового подтверждает естественный порядок вещей, складывающихся в «космос»:

Тот факт, что *grave* падает вниз, то есть к центру мироздания, а *leve* — вверх, то есть к лунной области, может также быть сформулирован иначе: в соответствии с порядком космоса первое как будто имеет свое естественное место в центре, а второе — на периферии, и они мгновенно начинают двигаться в этих направлениях, если им ничто не препятствует<sup>57</sup>.

Но такое понимание падения основано на геометрической схеме мира с раз и навсегда определенным понятием центра и периферии, верха и низа. Заболоцкого интересовала такая аристотелевская концепция пространства. Он, в частности, утверждал, что падение всегда направлено вниз, низ же — не некое условное понятие, это полюс, который может быть определен как нечто абсолютное. Л. Липавский зафиксировал в своих «Разговорах»:

Н. А. [Заболоцкий] видел сон, который взволновал его, сон о тяготении. Н. А.: Тяготения нет, все вещи летят и земля мешает их полету, как экран на пути. Тяготение — прервавшееся движение и то, что тяжелей, летит быстрее, нагоняет.

<sup>57</sup> Dijksterhuis E. J. The Mechanization of the World Picture. P. 25.

Д. Х. [Хармс]: Но ведь известно, что вещи падают одинаково быстро. И потом, если земля препятствие на пути полета вещей, то непонятно, почему на другой стороне земли, в Америке, вещи тоже летят к земле, значит, в противоположном направлении, чем у нас. <...>

Н. А.: Те вещи, которые летят не по направлению к земле, их и нет на земле. Остались только подходящих направлений.

Д. Х.: Тогда, значит, если направление твоего полета такое, что здесь тебя прижимает к земле, то, когда ты попадешь в Америку, ты начнешь скользить на брюхе по касательной к земле и улетишь навсегда.

Н. А.: Вселенная, это полый шар, лучи полета идут по радиусам внутрь, к земле. Поэтому никто и не отрывается от земли (Логос, 19).

Хармс в споре отстаивал современные физические представления о пространстве и падении. Есть, однако, в «упадании» его тел нечто, казалось бы, противоречащее классической механике. Его тела как будто не подвержены ускорению, они падают не спеша.

Известно, что Галилей свел движение к области чистых форм<sup>58</sup>. Движение вошло в сферу чисел и геометрии. Но это введение в сферу чистых форм могло быть осуществлено только за счет абстрагирования от материальности тел. Ганс Блуменберг показал, например, что одно из главных нововведений Галилея было требование исчислимости самой материи<sup>59</sup>. Тела, абстрагированные от собственной материальности, были превращены в своего рода движущиеся «точки». Существенный элемент галилеевской теории падающих тел — утверждение, что

...тяжелое тело от природы подчиняется внутренне присущему ему принципу движения к общему для тяжелых объектов центру (то есть к центру нашего земного шара)<sup>60</sup>.

Таким образом, падение, по выражению Гегеля, —

есть лишь абстрактное полагание *центра*, в единстве которого различие отдельных масс и тел полагает себя как снятое: масса, вес не имеют поэтому никакого значения в величине этого движения. Но простое для-себя-бытие центра как это отрицательное отношение к самому себе является по существу *отталкиванием* самого себя...<sup>61</sup>

Центр у Гегеля — это совершенное снятие материальности и самообнаружение чистого самоотрицания, выражающееся в «абсолютно свободном движении».

При этом движение тела, приближающегося к центру земли, претерпевает изменения, никак не объяснимые природой падающих тел, но именно воздействием этого общего для всех и чисто умозритель-

<sup>58</sup> По мнению Кассирера, концептуализация в математике лишает объекты их физической природы и превращает в примеры, иллюстрирующие «форму порядка» (Cassirer Ernst. Substance et fonction. *Éléments pour une théorie du concept*. Paris: Les Editions de Minuit, 1977. P. 115). Разрозненные факты вводятся в математически оформленные «серии». Галилей открыл законы падения именно как чисто формальную корреляцию фактов, абстрагированных от своего физического значения (Ibid. P. 287—288).

<sup>59</sup> Blumenberg Hans. *The Genesis of the Copernican World*. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1987. P. 413.

<sup>60</sup> Galilei Galileo. *Two New Sciences* (118). Toronto: Wall and Thompson, 1974. P. 77.

<sup>61</sup> Гегель. *Энциклопедия философских наук*. Т. 2. С. 85.

ного центра. Галилей показал, что тело, приближающееся в некоем туннеле к центру земли, будет двигаться хотя и с возрастающей скоростью, но с уменьшающимся ускорением, которое в центре земли равно нулю. При продолжении падения по ту сторону центра, скорость будет падать до полной остановки тела.

В такой ситуации время оказывается как бы гибким, изменчивым. В странном падении Алисы через туннель (предположительно ведущий к центру земли) она движется со скоростью, явно противоречащей идее нарастающего ускорения. Падая, Алиса ставит на полочку банку с вареньем, делает реверанс и даже спит<sup>62</sup>. Это растягивание времени падения, напоминающее хармсовское «Упадание» (возможно, непосредственно восходящее к сказке Кэрролла), создается падением, формирующим особый временной слой для падающего тела. В этом странном времени тело меняет свою идентичность. Оно «дематериализуется», как бы исчезает (превращается в точку).

После падения Алиса размышляет:

Дайте-ка вспомнить: сегодня утром, когда я встала, я это была или не я? Кажется, уже не совсем я! Но если это так, то кто же я в таком случае?<sup>63</sup>

Когда же Алиса начинает говорить, она вдруг говорит чужим голосом (в духе галлюцинации Мандельштама):

...голос ее зазвучал как-то странно, будто кто-то другой хрипло произносил за нее совсем другие слова...<sup>64</sup>

Этот галлюцинаторный сдвиг у Кэрролла объясняется невозможностью упавшего тела занять свое прежнее место вновь. Эта невозможность выражена в знаменитой песенке падающего Шалтая-Болтая:

Humpty Dumpty had a great fall.  
All the King's horses and all the King men  
Couldn't put Humpty Dumpty in his place again<sup>65</sup>.

Дело в том, что этого место больше не существует. Пространство не обладает статической неизменностью, оно не сохраняет «места». В Зазеркалье безостановочно падающий Белый Рыцарь рассказывает Алисе, что он избрал огромный, похожий на сахарную голову шлем:

Когда я падал с лошади, он упирался тут же концом в землю, так что падать мне было *совсем* недалеко. Одно нехорошо, конечно, было — я мог упасть и в него. Однажды так и случилось; хуже всего, что только я застрял в шлеме, как вдруг подъезжает второй Белый Рыцарь и надевает его на себя. Он думал, это его шлем...<sup>66</sup>

<sup>62</sup> Кэрролл неоднократно обращался к теме падения, в том числе и бесконечно долгого. В «Сильвии и Бруно» он описывает поезд, падающий через туннель сквозь землю (The Works of Lewis Carroll. Feltham: Spring Books, 1965. P. 585), там же рассказывается о доме, который столетиями падает на планету и в котором происходит чаепитие (Ibid. P. 422—423).

<sup>63</sup> Кэрролл Льюис. Приключения Алисы в Стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье / Пер. Н. Демуровой. М.: Пресса, 1992. С. 24.

<sup>64</sup> Там же. С. 25.

<sup>65</sup> The Works of Lewis Carroll. P. 170.

<sup>66</sup> Кэрролл Льюис. Цит. соч. С. 262.



Любопытно, что Кэрролл, подобно Хармсу, сдваивает падающих. Описанная им ситуация касается также относительности места. Вопрос ставится так: падаю ли я внутри некоего места или вместе с ним? Является ли шлем — место — частью меня или неким автономным от меня пространством, *в которое* я могу упасть и которое может быть занято другим.

Как бы там ни было, слепота свидетелей в «Упадании» может быть объяснена и тем, что в падении тело как бы лишается своих физических характеристик и превращается в некую невидимую, умозрительную точку. Это исчезновение тела как раз и делает совершенно неправомерным вопрос о месте, занимаемом падающим телом.

Александр Койре заметил, что вопрос о месте вообще невозможен в пустом пространстве. Он так формулирует постулаты Аристотеля:

...двигателем является природа самого тела, его «форма», которая стремится вернуть его в свойственное ему место и таким образом поддерживает движение. <...> В пустоте нет и не может быть «естественных» мест. Следовательно, помещенное в пустоту тело не будет знать, куда ему двигаться, у него не будет никакого повода, понуждающего его направиться скорее в одном направлении, чем в другом, и, следовательно, не будет никакого повода вообще сдвинуться с места<sup>67</sup>.

Койре сравнивает пустоту с геометрическим пространством, в котором могут двигаться не «естественные», но лишь геометрические тела, то есть тела, не имеющие места по определению, потому что они не имеют реальной протяженности.

В тексте «Праздник» (1935) Хармс поместил на крышу двух чертежников — геометров — своего рода жителей умозрительных пространств. Они решают провести эксперимент, пародирующий опыты Галилея:

Вдруг один из чертежников радостно вскрикнул и достал из кармана длинный носовой платок. Ему пришла в голову блестящая идея — завязать в кончик платка двадцатикопеечную монетку и швырнуть все это с крыши вниз на улицу, и посмотреть, что из этого получится (X2, 73)<sup>68</sup>.

Опыт, однако, не удается завершить, как было намечено:

Однако внимание обоих чертежников было отвлечено от опыта с платком и двадцатикопеечной монеткой. На крыше, где сидели оба чертежника, произошло событие, не могущее быть незамеченным.

<sup>67</sup> Койре Александр. Очерки истории философской мысли. М.: Прогресс, 1985. С. 135, 137.

<sup>68</sup> Опыт геометров связан также и с темой случайности, которой я здесь в данный момент касаться не буду. Использование монетки отсылает к жребию. Хармс строит некий гибридный опыт между теми, которые якобы проводил Галилей, изучавший ускорение падающих тел, и опытами по исследованию случайности, постановка которого, конечно, не требует бросания монеты с крыши. Соединение двух опытов делает эксперимент чрезвычайно двусмысленным. То, что монета, например, завернута в платок, исключает саму возможность падения на орел или решку — то есть ситуацию жребия. Да и кидание монеты с высоты неожиданно трансформирует тему случайности в тему неотвратимости. Именно в таком контексте использует Хармс метафору падения в рассказе «Медный взгляд»:

Когда тонкая фарфоровая чашка падает со шкапа и летит вниз, то в тот момент, пока она еще летит по воздуху, вы уже знаете, что она коснется пола и разлетится на куски (X2, 118).

Дворник Ибрагим приколачивал к трубе длинную палку с выцветшим флагом (Х2, 74).

Выясняется, что «в городе праздник». Сообщение об этом приводит к неожиданному следствию: «И чертежники, устыженные своим незнанием, растворились в воздухе».

Хармс обыгрывает несовместимость геометрического и реального пространств. Геометры ничего не знают про *место*, в котором проводят эксперимент. Эмпирическое *место*, как это часто бывает у Хармса, отмечено знаками социальной реальности. Так, например, дворник Ибрагим сообщает геометрам, что «любимый поэт сочинил новую поэму» к празднику. Характерно и то, что дворник имеет имя, а два протагониста геометрического пространства не названы, точно так же, как и два падающих в «Упадании».

Но, в отличие от двух падающих с крыши в «Упадании», геометры остаются на месте и занимают позицию наблюдателей. При этом из их поля зрения выпадает падающая монетка, исчезающая, как точка, в пространстве геометрии и пустоты. Исчезновение ее связано с травмой реальности. Сами наблюдатели, впрочем, также исчезают от соприкосновения с феноменальным миром.

Ситуация «Праздника» еще раз возвращает нас к тому, о чем речь шла выше. Столкновение с Ибрагимом — это соприкосновение с реальностью, то самое, которое Лакан описывал как *tuche*, как встречу и травму. Столкновение это и приводит к вычеркиванию, к исчезновению, к потере. Но эта потеря, эта амнезическая травма по-своему уже реализовалась в падении, в исчезновении монетки, как бы не долетевшей до земли. Хармс не делает различия в причинах этого исчезновения: от падения или от встречи с реальностью. Предмет исчезает вместе с реальностью как геометрическая фигура и как фигура вычеркивания, забывания, стирания.

## Глава 4

### ВРЕМЯ

#### 1

Когда я писал о том, что смерть предполагается самой семой старости, я исходил из общего представления о том, что человеческая жизнь имеет предел, отмерена. Жизнь — не просто существование, но существование, ограниченное во времени.

Наше существование включает в себе два свойства. С одной стороны, оно разворачивается из прошлого в будущее, от начала к концу, как нечто неотвратимое и линейное. Этой стороне нашего существования соответствует абстрактно линейный характер времени, неотвратимо и неизменно движущегося в безграничное будущее, не имеющее предела.

С другой стороны, наша жизнь имеет конец и начало. И именно существование конца, его осознание предопределяет темпоральность человеческого сознания, его движение к смерти, по выражению Хайдеггера, «бытие-к смерти». По мнению Хайдеггера, время вообще мыслится исходя из смерти. Вместе с тем сознание пытается избежать неотвратимости конца. Конечность жизни и желание избежать конца накладывают на человеческое понимание времени неизгладимый отпечаток. Они придают времени циклический характер, сочетающий неизменность прогрессии с формулой повторения начал и концов. Хельмут Плеснер был прав, когда утверждал, что древняя эмблема смерти — песочные часы — идеально выражает отношение между формализованным временем и смертью<sup>1</sup>. Часы неотвратимо отмеряют движение времени вперед, но количество песка в них конечно, а потому в какой-то момент их следует *перевернуть*, чтобы они могли отмерять новый цикл абстрактно-умозрительного времени. Плеснер обращает внимание на то, что механические часы не имеют такой операции реверсии в их функционировании.

Усложняющиеся отношения человека со смертью отчасти объясняются ослаблением цикличности в переживании времени. Время все более и более становится похожим на бесконечную прогрессию натурального ряда чисел. В такой абстрактно-линейной картине времени, идущего из бесконечности в бесконечность, смерти трудно найти себе место. Смерть оказывается как бы вытесненной из темпоральной картины мира.

---

<sup>1</sup> *Plessner Helmuth. On the Relation of Time to Death // Man and Time / Ed. by Joseph Campbell. Princeton: Princeton University Press, 1957. P. 247.*

## 2

Многие из текстов Хармса строятся на критике однонаправленного линейного времени. В «Упадании», например, хотя время и линейно, оно слонится на несколько потоков. При этом тот временной поток, в который вписаны падающие тела погибающих, имеет совсем иной ход времени, чем поток, в который погружены наблюдатели. Расслоение этих двух потоков прежде всего задается падением, смертью.

«Старуха»<sup>2</sup> Хармса отчасти построена именно на невозможности смерти вписаться в мир, построенный по правилам абстрактно-линейного хода времени. В повести множество часов, и каждый такой «прибор» имеет свою собственную систему измерения, в которую никак не вписывается время иных часов и иных людей. Это мир множественности несоотнесенных между собой временных абстракций.

Вот начало повести:

На дворе стоит старуха и держит в руках стенные часы. Я прохожу мимо старухи, останавливаюсь и спрашиваю ее: «Который час?»

— Посмотрите, — говорит мне старуха.

Я смотрю и вижу, что на часах нет стрелок.

— Тут нет стрелок, — говорю я.

Старуха смотрит на циферблат и говорит мне:

— Сейчас без четверти три (ПВН, 398).

Эти часы без стрелок — не некий зловеющий символ вроде часов без стрелок в «Земляничной поляне» Бергмана. Это просто часы, время на которых прочитывается старухой, но не рассказчиком.

«Без четверти три» — это «стартовое время» повести. Рассказчик выходит из двора на улицу, залитую солнцем, встречается на углу Садовой Сакердона Михайловича и т. д. Наконец, он возвращается домой, вынимает из жилетного кармана часы и вешает их на гвоздик. С этого момента в повесть начинает вмешиваться какое-то иное время. Повествователь ложится на кушетку и пытается заснуть. Еще явно не

<sup>2</sup> «Старуха» — произведение, сложно связанное с целым рядом текстов-предшественников. Эллен Чансис называет «Пиковую даму», «Преступление и наказание», «Мертвые души» (*Chances Ellen B. Daniil Charms' 'Old Woman' Climbs her Family Tree: 'Starucha' and the Russian Literary Past // Russian Literature. 1985. 17—4. P. 353—366*). Повести предпослан эпиграф из «Мистерий» Гамсуна. Сьюзен Скотто попыталась выявить несомненно существующую связь между «Старухой» и этим произведением Гамсуна (*Scotti Susan D. Harms and Hamsun: Starucha Solves a Mystery? // Comparative Literature Studies. 1986. 23—4. P. 282—296*). Эпиграф взят из восьмой главы «Мистерий» и отсылает, вероятно, к рассказу Нагеля о сумасшедшем старике — «Человеке с фонарем» и его слепой дочери. Впрочем, у Хармса во многих текстах можно найти ситуации, явно перекликающиеся со «Старухой». Сошлюсь хотя бы на две новеллы: «Даму из Тиволи» и «Голос жизни», переведенный на русский Александром Блоком. В последней новелле герой спит с некой молодой женщиной, в то время как в соседней комнате лежит ее мертвый старый муж:

Я стою у умывальника. Эллен идет зачем-то в соседнюю комнату, я оборачиваюсь, пока дверь открыта. Холодом веет от открытых окон, и среди комнаты, на длинном столе, лежит мертвец. Мертвец в гробу, с седой бородой старик. Худые колени торчат под покрывом, точно бешено сжатые кулаки, а лицо желтое и непреодолимо страшное (Полное собрание сочинений Кнута Гамсуна. Т. 4. СПб.: Тов. А. Ф. Маркс, 1910. С. 427—428).

вечер, потому что с улицы доносится крик мальчишек. Рассказчик лежит и вспоминает:

А вот на днях я видел в комиссионном магазине отвратительные кухонные часы, и стрелки у них были сделаны в виде ножа и вилки (ПВН, 399).

И опять это не просто забавная эмблема. Это знак какого-то особого времени, превративший абстракцию темпоральности в осязаемую конкретность поедания завтраков, обедов и ужинов.

Наконец рассказчик вскакивает с постели в намерении писать «восемнадцать часов подряд». И Хармс вновь точно фиксирует время:

Сейчас только пять часов. Впереди весь день, и вечер и ночь (ПВН, 400).

Но случается что-то странное. Если «сейчас» пять часов дня, то как можно сказать, что «впереди весь день». Но если «сейчас» пять часов утра, то как вписать в повествование странный временной провал? Время, однако, идет вперед. Хармс фиксирует: «Ведь уже двадцать минут шестого» (ПВН, 400) и дает деталь, позволяющую уточнить время, явно склоняющееся к вечеру:

Солнце прячется за трубу противостоящего дома. Тень от трубы бежит по крыше, перелетает улицу и ложится мне на лицо (ПВН, 401).

Космические часы — солнце — как будто вносят ясность в ход повествования. Далее в квартиру приходит старуха, которая заставляет повествователя стать перед ней на колени, потом лечь на пол на живот. Когда повествователь приходит в себя на полу, он неожиданно как бы отделяется от собственного тела:

Я оглядываюсь и вижу себя в своей комнате, стоящего на коленях посередине пола. <...> В комнате не очень светло, потому что сейчас, должно быть белая ночь (ПВН, 402).

Повествователь обнаруживает в кресле мертвую старуху и одновременно слышит за стеной шаги встающего соседа: «Чего он медлит? Уже половина шестого» (ПВН, 403).

Время неожиданно трансформируется в раннее утро, но при этом оно как бы продолжает двигаться линейно, полностью пренебрегая повторностью и цикличностью. Ведь последний раз Хармс фиксировал «двадцать минут шестого», а сейчас «половина шестого». Иначе говоря, время, несмотря на смену дневного цикла на ночной, продолжает двигаться вперед как несокрушимая последовательность чисел.

Далее рассказчик снова укладывается на кушетку и лежит *восемь минут*. Он засыпает, и ему среди прочего снится, что у него «вместо руки торчит столовый ножик, а с другой стороны — вилка» (ПВН, 404). Нетрудно понять, что во сне повествователь воображает себя в виде кухонных часов. Когда же он просыпается, чуть ли не первая его мысль — вновь о времени:

Однако, сколько же времени я спал? Я посмотрел на часы: половина десятого, должно быть утра (ПВН, 405).

Время продолжает двигаться все дальше и дальше от «стартовых» «без четверти три», однако в какой-то момент смешение дня и ночи делает движение времени нерелевантным.

## 3

Структура времени в этом тексте во многом сходна с темпоральностью некоторых гамсуновских текстов, в первую очередь «Голода» и «Мистерий». Чтобы понять, что происходит у Хармса, есть смысл сопоставить его повесть, например, с «Мистериями».

У Гамсуна, так же как и у Хармса, поражает неизменное присутствие часов. С удивительной настойчивостью рассказчик и персонажи фиксируют время. В большинстве случаев это повышенное внимание к времени как будто напрямую не связано с сюжетом. Если в «Голоде» постоянное упоминание часов мотивируется тем, что у героя нет часов и он постоянно спрашивает о времени прохожих и теряет реальное ощущение хронометрического времени, то в других произведениях эта мотивировка отсутствует. «Дама из Тиволи», например, начинается с того, что рассказчик со своим знакомым сидят «на скамье, как раз против университетских часов»<sup>3</sup>. Упоминание этих часов по существу никак не отражается на дальнейших событиях.

Разговор с «дамой из Тиволи» — центральный для рассказа — также включает в себя эпизод с часами:

В конце концов мне стало страшно от этого пронизывающего, большого взгляда, я хотел встать, но сделал над собой усилие и положил руку в карман, чтобы взять часы.

— Десять часов, — сказал я.

Ответа не было. Ее глаза, не отрываясь, смотрели на меня. Вдруг она сказала, не делая ни малейшего движения:

— У вас хватило бы духу откопать похороненного ребенка?

Мне стало совсем жутко. Становилось все ясней, что я имею дело с сумасшедшей, но одновременно мной овладевало и любопытство, мне не хотелось уходить, поэтому я сказал и пристально посмотрел на нее:

— Похороненного младенца, — почему же нет? Я охотно помогу вам в этом.

— Потому что его похоронили живым, — сказала она: — и мне надо его увидеть<sup>4</sup>.

Упоминание часов и времени здесь включено в очень странный контекст. Героя смущает совершенная неподвижность взгляда его собеседницы, он хочет встать и уйти, но — делает над собой усилие и вынимает из кармана часы. Часы эти соотнесены с намерением уйти, однако действуют как бы вопреки этому намерению. Рассказчик смотрит на часы, упоминает время и остается сидеть. Ситуация эта повторяется и после удивительной просьбы собеседницы: «Мне стало совсем жутко <...> но одновременно <...> мне не хотелось уходить...»

<sup>3</sup> Полное собрание сочинений Кнута Гамсуна. Т. 4. СПб.: Тов. А. Ф. Маркс, 1910. С 277.

<sup>4</sup> Там же. С. 280.

С другой стороны, тема часов каким-то образом вписана в тему смерти — умершего младенца, которого женщина считает похороненным заживо.

В «Мистериях» тема часов становится еще более навязчивой. В восьмой главе романа, откуда Хармс позаимствовал эпиграф для «Старухи», Нагель рассказывает Дагни мистическую историю о том, как некий старик явился к нему ночью в дом, как он пошел за этим стариком в лес и переночевал в его башне в лесу. Здесь также многократно упоминаются часы, а структура повествования становится все более похожей на хармсовскую:

«Хорошо, — сказал я наконец и вынул часы как бы для того, чтобы посмотреть, который час, — а теперь пойду-ка я домой!» Но я вовсе не пошел домой, я был почему-то не в силах повернуть назад, что-то неудержимо гнало меня дальше<sup>5</sup>.

Ситуация напоминает «Даму из Тиволи»: герой смотрит на часы, и этот взгляд как бы парализует его намерение и превращает в некий автомат, который инерционно продолжает уже начатое — сидит или идет.

Нагель продолжает свой путь из города в лес:

Из города до меня донесся бой башенных часов. Пробило полночь: раз, два, три, четыре — и так до двенадцати, я считал удары. Эти знакомые звуки меня очень обрадовали, хотя я был раздосадован, что мы все еще находились совсем близко от города, несмотря на то, что бродили уже так долго<sup>6</sup>.

Время оказывается в расхождении с пространством. Герой наконец приходит в башню и через некоторое время устраивается там спать. Гамсун педантично отмечает:

Я лежал не шелохнувшись <...>. Прошла минута. Я лежу и слушаю, и вдруг раздается где-то вдали тяжелый резкий удар, я слышу его с какой-то жесткой отчетливостью, звук еще долго гудит в воздухе — это снова пробили городские часы: час ночи!<sup>7</sup>

Когда же Нагель уходит из башни назад в город, его вдруг поражает странная амнезия, которую он описывает как остановку времени:

Прошло двенадцать часов, но я не могу рассказать, как я их провел. Тут у меня какой-то провал в памяти. Куда затерялись эти часы, не знаю. Помню, как я ударяю себя по лбу и говорю: «Прошло двенадцать часов, они спрятались где-нибудь здесь, в башне. Они просто притаились, я должен их найти». Но найти их мне так и не удалось<sup>8</sup>.

Нагель завершает свой рассказ Дагни, которая неожиданно спрашивает его:

<sup>5</sup> Гамсун *Кнут*. Мистерии / Пер. Л. Лунгиной // Гамсун К. Избранное. Л.: Лениздат, 1991. С. 238.

<sup>6</sup> Там же. С. 239.

<sup>7</sup> Там же. С. 242.

<sup>8</sup> Там же. С. 244.

— Который час?

— Который час? — переспросил он рассеянно. — Наверное, около часу. Еще не поздно, да и вообще — какая разница<sup>9</sup>.

Разговор переходит на другую тему, но через некоторое время Дагни возвращается к теме времени:

Дайте-ка я посмотрю на ваши часы. Бог ты мой, уже четвертый час, скоро четыре! Почему же вы недавно сказали, что только час?<sup>10</sup>

Педантически отмечая движение времени, Гамсун создает ощущение его безостановочной прогрессии. Но эта прогрессия как будто выходит из рамок вставного рассказа Нагеля и затягивает в себя самого Нагеля и его собеседницу. Последний раз Нагель фиксирует время как «час ночи», затем проходит ночь, Нагель упоминает о двенадцати часах, провалившихся в память, и сразу же после завершения рассказа утверждает, что сейчас опять «час ночи». Время как будто остановилось, одновременно безостановочно двигаясь вперед. Но движение его сохраняет сильный элемент неопределенности.

Движение времени отмечается постоянными провалами, которые Гамсун, как и Хармс, определяет как провалы в сон. Нагель так описывает эти провалы:

...на другой день вы рассказываете об этом происшествии своим знакомым, и они начинают вас уверять, что все это вам приснилось. Ха-ха-ха! вам твердят, что вы спали, хотя сам господь бог и все его ангелы свидетели того, что вы и глаз не сомкнули в ту ночь. Только примитивная школьная премудрость может назвать это сном — ведь вы стояли у печи в здоровом уме и твердой памяти, курили трубку...<sup>11</sup>

В мои намерения не входит, разумеется, рассматривать темпоральность гамсуновского романа в подробностях. Я, однако, должен упомянуть о конце книги, о той финальной сцене, где больной, лихорадящий Нагель кончает самоубийством. В этом эпизоде суицидального безумия часы и время опять играют принципиальную роль.

Нагель лежит в кровати и пытается уснуть. Взгляд его падает на палец руки. Он замечает, что на пальце нет кольца:

Он разом вскакивает с кровати. Одевается впопыхах и мечется как одержимый по комнате. Сейчас десять, до полуночи кольцо должно быть найдено, крайний срок — последний, двенадцатый удар! Кольцо, кольцо...<sup>12</sup>

Далее идет эпизод ночных блужданий, который оканчивается пробуждением Нагеля, который, как выясняется, все же заснул:

Несколько мгновений Нагель лежит неподвижно и думает. Он подносит руку к глазам: кольца нет. Он глядит на часы — полночь. Двенадцать часов ночи без нескольких минут. Быть может, беда миновала, быть

<sup>9</sup> Там же. С. 246.

<sup>10</sup> Там же. С. 249.

<sup>11</sup> Там же. С. 281.

<sup>12</sup> Там же. С. 414.



может, он спасен! Но сердце его отчаянно колотится, и он дрожит с головы до ног. Быть может, пробьет двенадцать и ничего не случится. Он еле удерживает часы в дрожащей руке. Он считает минуты... секунды...

Вдруг часы падают на пол, и он в ужасе вскакивает.

— Зовет! — шепчет он и, не мигая, смотрит в окно<sup>13</sup>.

Нагель выбегает из дома, устремляется к набережной и топится.

#### 4

Нетрудно заметить сходство конструкции Гамсуна с конструкцией Хармса. В обоих случаях смерть каким-то образом вписана в повествование, отмеряемое ходом времени и настойчивым упоминанием часов. В обоих случаях временная прогрессия разрушается провалами — амнезией, сном, но все же не останавливается и пронизывает собой все слои наррации.

Чтобы понять темпоральную систему повествований Хармса и Гамсуна следует сказать несколько слов о психологии существования во времени.

Физическое или математическое время представляется в виде некой линии, поделенной надвое точкой настоящего. Настоящее лишь условная точка деления совершенно единообразного и абстрактно членимого потока. Часы с их циферблатом и монотонным ходом измеряют такое абстрактное время. Для субъекта же такой темпоральной однородности не существует. Прошлое совершенно не равнозначно будущему, а настоящее никак не сводится к условной точке деления, не имеющей протяженности.

Ницше в эссе «О пользе и вреде истории для жизни» воображает себе образ идиллического счастья в виде стада пасущихся животных. Животные счастливы потому, что не имеют памяти, то есть прошлого:

Человек может, пожалуй, спросить животное: «Почему ты мне ничего не говоришь о твоём счастье, а только смотришь на меня?» Животное не прочь ответить и сказать: «Это происходит потому, что я сейчас же забываю то, что хочу сказать», — но тут же оно забывает и этот ответ и молчит, что немало удивляет человека<sup>14</sup>.

Животное счастливо потому, что оно «растворено в настоящем» и не знает бремени истории. Среди разных причин, обуславливающих человеческое несчастье, Ницше называет неспособность к забвению и предлагает представить некоего урода, полностью лишённого умения забывать. Ницше называет его «учеником Гераклита»:

Представьте себе как крайний пример человека, который был бы совершенно лишен способности забывать, который был бы осужден видеть

<sup>13</sup> Там же. С. 417.

<sup>14</sup> *Ницше Фридрих. О вреде и пользе истории для жизни* / Пер. Я. Бермана // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 161.

повсюду только становление: такой человек потерял бы веру в свое собственное бытие, в себя самого, для такого человека все расплылось бы в ряд движущихся точек, и он затерялся бы в этом потоке становления: подобно верному ученику Гераклита, он в конце концов не нашел бы в себе мужества пошевелить пальцем<sup>15</sup>.

Счастье животных в стаде связано с тем, что они существуют только в настоящем. Им дано поэтому переживание полноты бытия. Поскольку «ученик Гераклита» не может провести различия между настоящим и прошлым, он как бы множится, распадается на различные временные фазы существования и гибнет под тяжестью собственного становления.

Ницше, однако, не учитывал одной существенной детали. Счастье, о котором он говорит, неотделимо от ощущения будущего, от способности проектировать свою жизнь. Более того, отсутствие полноценной памяти у животных — следствие как раз того, что животные не могут проектировать будущее. То же самое и с детьми. Отсутствие долговременной памяти у детей связано с тем, что они не могут мыслить будущее. Время не просто исходит из человека и удаляется в прошлое, оно протекает через человека в бесконечное будущее. По выражению Эмманюэля Левинаса, «в той же мере, в какой беспамятство занимает место истока, бесконечное является телеологией времени»<sup>16</sup>.

Вернемся к воображаемому разговору с животными. Животные ничего не могут сказать Ницше потому, что не имеют памяти. Они не помнят, что, собственно, они хотели сказать, они забывают «ответ». Такое понимание речи делает ее продуктом некоего предшествующего намерения. Речь как бы возникает из прошлого. В терминах Фуко, всякий дискурс традиционно понимается как «уже-сказанное», как незримо предсуществующий в прошлом.

Однако можно посмотреть на молчание животных и иначе. Они ничего не могут говорить еще и потому, что не способны проективно мыслить, потому что не имеют временной перспективы, в которую могла бы уходить, разворачиваться речь.

Проективная функция будущего времени в психологическом аспекте была наиболее полно изучена экзистенциальным психоанализом и феноменологической психиатрией. Эжен Минковский обратил внимание на то, что в некоторых случаях отношение пациентов к будущему времени может претерпеть изменения, оказывающие влияние на всю картину мира. Например, в результате травматического опыта будущее оказывается заблокированным, человек как бы отказывается от движения в будущее. В результате время, которое для обычного человека движется как некий жизненный *поток*, становится иным. Минковский описал такого пациента, у которого «отказ» от будущего приводит к тому, что течение времени начинает восприниматься как монотонное, унылое, неотвратимое:

<sup>15</sup> Там же. С. 162.

<sup>16</sup> *Levinas Emmanuel*. Dieu, la mort et le temps. Paris: Grasset, 1993. P. 128.

Не было больше ни действий, ни желаний, которые бы исходили из настоящего и были направлены в будущее и соединяли между собой тоскливые, однообразные дни. В результате каждый день приобрел необычную независимость и больше не был погружен в восприятие какого-либо жизненного континуума; каждый день жизни начинался сначала, как одинокий остров в сером море проходящего времени<sup>17</sup>.

Жизнь, таким образом, лишается смысла и становится, по выражению Людвиг Бинсвангера, объектом возобновляющихся вторжений «неожиданного в неподвижность мировых часов»<sup>18</sup>.

Навязчивый образ часов — это как раз образ психологического времени, у которого заблокировано будущее и которое становится однообразно корпускулярным временем, чрезвычайно похожим на линейное и равномерное время классических физики и математики. Это время, которое не может двигаться вперед в виде потока. Бергсон, наиболее полно сформулировавший концепцию времени как потока, между прочим, относил смерть, ощущение конечности существования не к первичному переживанию времени — длительности, а связывал их с деградацией жизненной энергии. У Гамсуна очевидна эта связь появления часов с невозможностью проективного поведения и в конечном счете со смертью. Персонаж не может встать, не может уйти, продолжает по инерции двигаться во времени, которое теряет качества проективного жизненного потока и становится уныло хронометрическим временем.

Существенно то, что такое время часового механизма лишь кажется нам включенным в континуум. В действительности оно прерывисто. И эта прерывистость выявляет связь с остановкой, отмечает отсутствие потока, направленного в будущее. Это заикающееся, останавливающееся движение, в которое вписана повторяющаяся микротравма, блокирующая его.

Минковский однозначен в понимании существа травмы, блокирующей будущее. Ее фундаментальным воплощением является смерть. Смерть, сознание конца — это как раз то, что блокирует будущее, вычеркивает его из сознания. Но смерть, расположенная в будущем и блокирующая его, обязательно дублируется некой травмой, пережитой человеком в прошлом. Травма в каком-то смысле становится интериоризацией смерти, ее заместителем в актуальном опыте. Травмой такой может, между прочим, быть и падение, как разрыв континуальности и одновременно разрыв в непрерывности существования как становления. Показательно, например, что перед самым самоубийством Нагель «во сне» падает: «...он падает как подкошенный лицом вниз, лбом оземь, но даже не вскрикивает»<sup>19</sup>. Но, конечно, самая

<sup>17</sup> *Minkowski Eugene. Findings in a Case of Schizophrenic Depression // Existence. A New Dimension in Psychiatry and Psychology / Ed. by Rollo May, Ernest Angel and Henri F. Ellenberger. New York: Simon and Schuster, 1958. P. 132—133.*

<sup>18</sup> *Binswanger Ludwig. The Existential Analysis School of Thought // Existence. A New Dimension in Psychiatry and Psychology / Ed. by Rollo May, Ernest Angel and Henri F. Ellenberger. New York: Simon and Schuster, 1958. P. 205.*

<sup>19</sup> *Гамсун Кнут. Мистерии. С. 417.*

первая и главная травма, предвосхищающая опыт смерти, — это рождение<sup>20</sup>. Рождение, как шоковый переход от одного мира к другому, и будет, вероятно, моделью смерти в течение всей нашей жизни.

Страх перед будущим, страх перед смертью может привести к возникновению нескольких видов темпоральности. Бинсвангер показал на примере своей пациентки Эллен Вест, что она жила сразу в двух типах времени. Одно время он назвал «эфирным» — оно связано с иллюзорной заменой трагического будущего фантазмом парения, текучести, невесомости. Бинсвангер называет это время «временем неуаутентичного будущего». Другое целиком подчинено теме смерти, в нем нет никакой прогрессии, это время замершего настоящего или, даже вернее, «вечно присутствующего прошлого», здесь господствует «уже-случившееся». Пространственным образом первого времени является широко раскинувшийся радужный ландшафт, второго — башня, нора, могила<sup>21</sup>. В обоих случаях подлинный мир теряет свое значение, свое «референтное присутствие» и практически исчезает. Мы увидим, что у Хармса исчезновение подлинного мира — одна из наиболее устойчивых тем, неразрывно связанная с процедурой темпорализации.

В случае Эллен Вест особое значение имеют два типа времени, которые в пространственном отношении как бы распределены по вертикальной оси. Одно время — эфирное, небесное, время полета — течет наверху, другое время — «могильное» — течет внизу. Оба они в той или иной степени заданы травмой смерти и отражают неуаутентичность существования пациентки. Мишель Фуко, посвятивший Бинсвангеру одну из своих ранних работ, говорит о некой вертикальной оси времени, связывающей низ и верх и позволяющей расшифровывать смысл существования в разных его аспектах:

Нужно, таким образом, приписать совершенно особое место в ряду иных значимых измерений существования подъему и падению: только через это измерение и никакое другое могут расшифровываться темпоральность, подлинность и историчность существования<sup>22</sup>.

Наличие этой вертикальной оси должно рассматриваться на фоне той линейной хронометрической оси, которая задается тиканием часов. Ось эта как бы пересекает «вертикаль ауаутентичности», выявленную Бинсвангером.

## 5

У Гамсуна хорошо видно, что повествование строится как раз на постоянном пересечении горизонтальной и вертикальной осей темпо-

<sup>20</sup> Отто Ранк считал, что ребенок не может усвоить абстрактной идеи смерти иначе, как идентифицируя ее с «расставанием», рождением на свет, иными словами «первичной травмой» (*Rank Otto. The Trauma of Birth. New York: Dover, 1993. P. 24*).

<sup>21</sup> *Binswanger Ludwig. The Case of Ellen West: An Anthropological-Clinical Study // Existence. A New Dimension in Psychiatry and Psychology / Ed. by Rollo May, Ernest Angel and Henri F. Ellenberger. New York: Simon and Schuster, 1958. P. 304—306.*

<sup>22</sup> *Foucault Michel. Dits et écrits, 1954—1988. V. I. Paris: Gallimard, 1994. P. 109.*

ральности. Герой постоянно соскальзывает от некой романтической неаутентичности (особенно очевидной в рассказе Нагеля в «Мистерирах» с его образом слепой певицы и ангелов, слетающих ночью к нему прямо с потолка) к мотиву смерти, могилы, неподвижности, макабра. И при этом повествование все время пронизывается монотонным ходом часов, которые как бы движутся, но не сдвигают наррацию с мертвой точки, а если и толкают ее вперед, то к смерти.

Наррация, впрочем, сама тесно связана с экзистенциальной темпоральностью. Классические представления о словесности всегда включают в себя образ плавности, текучести, развертывания, непрерывности литературного дискурса. Ролан Барт заметил, что наиболее комплиментарные метафоры, в которых описывается книга, — это текущая вода, прядущаяся нить, сыплющееся из жернова зерно, то есть те же образы, в которых описывается время. Одна из наиболее трудно осваиваемых читателями черт современной литературы — это прерывистость наррации:

За этим осуждением прерывистости, безусловно, таится миф о самой жизни: Книга должна течь, потому что в основе своей, несмотря на столетия интеллектуализма, наша критика хочет, чтобы литература всегда была спонтанной, грациозной деятельностью под покровительством бога, музыки, а если так случается, что бог или муза проявляют некоторое упрямство, литератор должен «скрыть усилия»: писать означает выделять из себя слова под знаком великой категории континуальности, которая и есть повествование...<sup>23</sup>

Барт, безусловно, прав, когда утверждает, что за текучестью литературы скрывается «миф о жизни», ощущение которой переживается именно как текучесть, как протекание из прошлого в будущее. Ощущение текучести дискурса, однако, не может скрыть принципиальной дискретности, фрагментарности, лишь камуфлируемой техникой континуальности. Литература похожа на хронологическую линейность часового тиканья, которое стремится выглядеть потоком. Техника классической наррации во многом направлена именно на преодоление этих остановок, разрывов между главами, абзацами, фразами, словами, буквами. Текст, построенный из интервалов, выдается за поток, имитирующий саму жизнь. У Гамсуна сомнамбулическое поведение персонажей, наслаивающееся на провалы сознания, моменты неподвижности, лежит в основе этой техники псевдопотока, заслоняющего мертвящее тиканье часов.

Но, конечно, истинная техника континуальности действует на более глубоком уровне. Прежде всего, следует задать вопрос: каким образом дискретный фрагмент, отделенный от соседних интервалом — этой микрорепрезентацией смерти в дискурсе, — может переживаться как часть потока? Вопрос этот может быть сформулирован и иначе: как осуществляется темпорализация фрагментов, составляющих дискурс?

<sup>23</sup> Barthes Roland. *Critical Essays*. Evanston: Northwestern University Press, 1972. P. 173.

Кант утверждал, что «арифметика создает понятия своих чисел последовательным прибавлением единиц во времени»<sup>24</sup>. То есть понятие о времени предшествует понятию о последовательности и прогрессии. В восьмидесятые годы прошлого столетия это утверждение Канта подверг критике Георг Кантор, указавший, что пространство и время не могут лечь в основу геометрии и арифметики потому, что сами они могут быть объяснены только через понятие континуума, которое, в свою очередь, получает обоснование в математике<sup>25</sup>.

Эрнст Кассирер попытался показать, что наше понимание времени невозможно без предшествующего понимания числовой серии, которая дает нашему мышлению модель упорядоченной последовательности. Конечно, указывал он, три следует за двумя совершенно иначе, чем гром следует за молнией. В арифметической последовательности нет и признака подлинной темпоральности:

«Последующее» становится таковым в действительности потому, что оно возникает из базовой единицы относительно сложным образом через приложение порождающего отношения, и потому, что оно таким образом инкорпорирует в качестве составляющих и логических этапов предшествующие ему элементы. Так что время — понимая под ним конкретную форму «внутреннего чувства» — предполагает число, без того, чтобы число, однако, предполагало время<sup>26</sup>.

В данном случае меня, конечно, интересуют не основания математики и не основания темпоральности, а тот факт, что серийность, то есть упорядоченность дискретных элементов, может быть основой ощущения времени. Означает ли это, что тиканье часов создает для нас время? Отчасти да, хотя такое утверждение, конечно, непростибельное упрощение.

Вернемся к травме рождения, которая играет фундаментальную роль в блокировке будущего и формировании «патологической» темпоральности. Одна из интересных попыток рассмотреть «событие» рождения принадлежит Эрвину Штраусу, задавшемуся вопросом: в силу чего это событие может восприниматься как нечто первое, изначальное? Что вообще делает рождение неким «унитарным» событием? Что придает ему смысл? Анализ Штрауса показал, что рождение приобретает смысл через увязывание целой цепочки ощущений в некое целое. Обращаясь к примеру, рассмотренному до него Зиммелем, он утверждал, что битва может быть разложена на массу микросоставляющих, на движение отдельных ее участников. Но единый смысл битве придется через некое увязывание всех этих микрособытий воедино.

Фрейд утверждал, что подавленность, тревога связываются с рождением в силу того, что порядок, в который организуются ощущения травмы, — это порядок нарастания интенсивности стимулов,

<sup>24</sup> Кант Иммануил. Прологомены / Пер. Вл. Соловьева // Кант И. Соч.: В 6 т. Т. 4. Ч. 1. М.: Мысль, 1965. С. 99.

<sup>25</sup> См.: Whitrow G. J. The Natural Philosophy of Time. New York; Evanston: Harper, 1961. P. 118.

<sup>26</sup> Cassirer Ernst. Substance et fonction. Paris: Ed. de Minuit, 1977. P. 55.

требующих и не получающих разрядки<sup>27</sup>. Штраус по этому поводу заметил, что нарастание интенсивности стимулов упорядочивает их в некую серию, придает им направленность, а следовательно, проецирует на эту серию темпоральность. Рождение в такой перспективе — это *первособытие* лишь в силу того, что оно организовано сериально, а следовательно, и темпорально. Темпоральность, проецируемая на серию, и преодолевает корпускулярный характер события. Единство возникает тут не на уровне структуры, а на уровне смысла.

Если принять утверждение Штрауса, то темпоральность — это способ организации порядка, а потому он с неизбежностью проецирует — именно на дискретные элементы:

Ощущения должны быть организованы согласно темпоральному принципу. Они должны получить направление в сериях нарастающей интенсивности, и к этому должно быть присовокуплено еще особое качество: только темпоральный порядок, направленность и их специфическое качество могут вместе составить основу для переживания угрозы<sup>28</sup>.

Мне кажется, что штраусовское «особое качество» сходно с качеством аутентичности и неаутентичности, задаваемой вертикальной осью у Бинсвангера и Фуко.

Эти соображения помогают понять роль элементов и интервалов в дискурсе с точки зрения организации смысла текста. Темпоральность возникает именно через серии. Но серии эти — не просто монотонное тиканье, организуемое в уныло-гомогенные ряды. Серии Штрауса имеют *смысл* потому, что в них нарастает или спадает интенсивность, потому, что сериальный принцип в них не исключает внутренней динамики. Без этой динамики серия теряет *смысл*, замирает в дурной тавтологичности, напоминающей о смерти. Именно поэтому мне представляется столь важной вертикальная ось, соединяющая/разъединяющая «эфирность» и «могильность».

Карл Густав Юнг в своей ранней статье «Случай истерического ступора у заключенной» рассказывает о женщине, которая впала в состояние истерической каталепсии. Это состояние обусловило почти полную неподвижность ее тела и общую выключенность из временного потока. И хотя Юнга не интересует переживание темпоральности больной, некоторые из сообщаемых им сведений крайне любопытны.

Блокировка времени совпадает у нее с распадом любой формы дискурсивной серийности:

- Скажите мне, который час. (Я показал ей мои часы, на которых было 11.)
- Один час.
- Сколько будет трижды четыре?
- Два.

<sup>27</sup> Freud Sigmund. Inhibitions, Symptoms and Anxiety // Freud S. On Psychopathology. Harmondsworth: Penguin Books, 1979. P. 286—301.

<sup>28</sup> Straus Erwin. Man, Time and World. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1982. P. 56.

- Сколько здесь пальцев (5)?!
- Три.
- Нет, посмотрите внимательно!
- Семь.
- Сосчитайте их.
- 1, 2, 3, 5, 7.
- Сосчитайте до десяти.
- 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 12.

Она не могла произнести алфавит или произвести простое умножение. Когда она пыталась писать, появлялся исключительно сильный тремор; правой рукой она не могла написать ни одного членораздельного слова <...>. С числами обстояло еще хуже; она не могла различить между четырьмя и пятью<sup>29</sup>.

Распад времени и всех форм серийности в принципе может пониматься как метафорическая смерть — то есть блокировка будущего, остановка развертывания.

## 6

В «Старухе» сплетается несколько рядов. Выше уже говорилось о «хронометрическом ряде», отмечающем движение времени по часам. Второй тематический ряд — «дискурсивный». Рассказчик предпринимает попытку за попыткой писать. Эта серия попыток связана с желанием спать, то проходящим, то вновь возвращающимся. Рассказчик ложится на кушетку, пытается заснуть, не может, вскакивает, снова ложится, снова не может заснуть. Тогда он садится в кресло у окна, пытается писать, но тут ему вновь хочется спать. Сон — составляет еще один существенный ряд повести.

Рассказ, который хочет написать повествователь, — это

рассказ о чудотворце, который живет в наше время и не творит чудес. Он знает, что он чудотворец и может сотворить любое чудо, но он этого не делает (ПВН, 400).

Рассказ о человеке, чья активность также блокирована, который также не может производить чудеса<sup>30</sup>, как не может писать тот, от лица которого ведется повествование. Таким образом, структура прерывающегося времени, провалов в «Старухе» напрямую соотнесена с неосуществляющимся рассказом, с блокировкой дискурса. Речь не может разворачиваться, время теряет плавность — все это явления одного порядка. Мертвая старуха — лишь материализация причины, блокирующей любой тип «пластической» темпоральности, кроме

<sup>29</sup> Jung C. G. A Case of Hysterical Stupor in a Prisoner in Detention // Jung C. G. Psychiatric Studies. Princeton: Princeton University Press, 1970. P. 140—141.

<sup>30</sup> Анна Герасимова считает, что ожидание чуда входит в тематический блок рассказов Хармса о творчестве, писательстве. По мнению Герасимовой, этот цикл текстов автобиографичен и определяется ею как «не-случаи», то есть как описание не-случающегося (*Герасимова Анна*. Даниил Хармс как сочинитель. Проблема чуда // Новое литературное обозрение. 1995. № 16. С. 129—139).



монотонного, неотвратимого тиканья часов. Часы и старуха относятся к общему смысловому слою.

Явлению старухи предшествует вторжение монотонного стука, механизация человека:

Я смотрю из окна на улицу и вижу, как по панели идет человек на механической ноге. Он громко стучит своей ногой и палкой.

— Тюк, — говорю я сам себе, продолжая смотреть в окно (ПВН, 401).

Это «тюк» отыгрывается Хармсом в одном из «случаев» в сходном контексте.

Явление старухи не дает возможности разблокировать дискурсивный ступор, поразивший повествователя. Ее смерть — это буквальный отклик невозможности писать:

Мне надо работать. Я прошу вас уйти.

Старуха не движется. Я нагибаюсь и заглядываю старухе в лицо. Рот у нее приоткрыт и изо рта торчит соскочившая вставная челюсть. И вдруг мне становится ясно: старуха умерла (ПВН, 403).

Еще одна причина, мешающая рассказчику писать, — чувство голода. Ценой долгих усилий он сочиняет первую фразу рассказа:

«Чудотворец был высокого роста».

Я больше я ничего написать не могу. Я сижу до тех пор, пока не начинаю чувствовать голод. Тогда я встаю и иду к шкафчику, где хранится у меня провизия. Я шарю там, но ничего не нахожу (ПВН, 401).

Этот мотив отсылает к Гамсуну, где также описана блокировка письма, связанная с голодом:

С огромным трудом мне удалось написать две короткие фразы — с десяток жалких, вымученных слов, которые я выжал насильственно, лишь бы как-нибудь продвинуть дело. Но дальше я не мог работать, голова была пуста, силы оставили меня. Я не мог пошевеливаться и широко раскрытыми глазами глядел на эти слова, на эту недописанную страницу, привившись в странные, шаткие буквы, которые торчали на бумаге...<sup>31</sup>

В обоих случаях, и у Хармса и у Гамсуна, — дискурсивный поток связан с неким движением жизни через организм, с течением жизненных соков. Голод — это отсутствие чего-то, это пустота, которая не заполняется, но требует заполнения, и в этом качестве — это предвосхищение смерти. Пустой шкафчик Хармса — блокирует письмо. Пустой шкафчик здесь — это то же самое, что и пустой письменный стол Ивана Яковлевича Бобова, который тоже не может писать:

Иван Яковлевич подошел к столу и выдвинул ящик. В ящике была только грязная вставочка, которая с грохотом покатилась и стукнулась в стенку ящика. Иван Яковлевич выдвинул другой ящик. В этом ящике ничего не было... (МНК, 140)

<sup>31</sup> Гамсун Кнут. Голод / Пер. Ю. Балтрушайтиса // Гамсун К. Избранное. Л.: Лениздат, 1991. С. 93.

Голод по-своему связан с письмом. Макс Шелер заметил, что голод или боль относятся к тому, что он называл переживаниями «проживаемого тела» (*Leib*), или «органическими ощущениями»<sup>32</sup>. Органические ощущения отличаются от чисто психических (радость, горе) тем, что они локализованы в теле, что они «экстенсивны». Так, боль «распространяется», голод — это нечто «случающееся в желудке и в области груди». Даже усталость имеет смутную телесную локализацию. При этом, отмечает Шелер:

Эти феномены проживаемого тела ни в коей мере не находятся «в» пространстве, ни в объективном (то есть в руке как в объективной анатомической форме-единстве), ни даже в феноменальном пространстве. Напротив, они разделяют «вне-пространственность» со всем тем, что принадлежит к чисто психическому<sup>33</sup>.

Будучи псевдопространственными феноменами, они обладают некоторой динамикой и экстенсивностью, которая придает им временное измерение. Это нечто происходящее, меняющееся, а следовательно, отмеченное сменой *интенсивностей* и, в сущности, сериальное.

Шелер отметил, что такого рода феномены всегда даются нам либо как экстенсивные, либо как последовательные. Конечно, замечает он, эта форма предъявления феноменов «проживаемого тела» не имеет пространственности и темпоральности. Эти явления не имеют бытия в «объективном времени»<sup>34</sup>, но они, по его мнению, — база, на которой возникают переживания «бытия в прошлом», «бытия в настоящем», «бытия в будущем». В этом смысле можно говорить об их связи с дискурсивностью.

У Хармса, как и у Гамсуна, время в тексте складывается из нескольких автономных потоков, каждый из которых нанизан на свою «серию». Эти потоки проецируются на саму структуру письма, как главную форму производства «сериальности» в тексте.

Временные потоки находятся под постоянной угрозой блокировки, которая связана с темой смерти, с ее присутствием в повествовании. Смерть трансформирует пластику серий, смысл которым придается

<sup>32</sup> Шелер здесь следует за Гуссерлем и его концепцией «двойного схватывания», согласно которой тело дается нам и как «тело-субъект» (*Leib*), и как «тело-объект» (*Körper*) одновременно. См. об этом: *Подорога Валерий*. Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1995. P. 125—129.

<sup>33</sup> *Scheller Max. Formalism in Ethics and Non-Formal Ethics of Values*. Evanston: Northwestern University Press, 1973. P. 413.

<sup>34</sup> Такое внетемпоральное переживание времени напоминает время ангелов, описанное Эмануэлем Сведенборгом, или, как сказали бы обзвирнуты, время «вестников». Сведенборг пишет, что на небесах нет движения светил, создающего смену дня, ночи, времен года. Поэтому нет никакого ощущения времени в нашем понимании:

Если ангелы не знают, что такое время, хотя у них все идет последовательно одно за другим, точно так же, как и на земле, и даже без всякой разницы, то это происходит оттого, что на небесах нет годов и дней, а вместо них изменения состояний; где годы и дни, там и времена, а где вместо них изменения состояний, там одни состояния (*Сведенборг Эмануэль*. О небесах, о мире духов и об аде. Киев: Украина, 1993. С. 80).

Состояния при этом у Сведенборга — чисто внутренние интенсивности, то есть смена состояний — это некая секвенция, которая не стала временем.

нарастанием или спадом интенсивностей, в равномерно-монотонный хронометрический ход часов, механизмов, стук шагов<sup>35</sup>.

Это «отчужденное» мертвое время, время без движения в будущее и без «смысла» — толкает человека вперед, к смерти. Вместе с тем оно осуществляет несокрушимую прогрессию повествования, постоянно нарушаемого провалами, повторами, возвратами.

## 7

Странное поведение старухи, ее умирание, ее движение после смерти, сцена, где она вдруг ползет на четвереньках и т. д., связаны с этой неортодоксальной концепцией времени.

Смерть в повести перестает быть событием конца и начала, она как бы распылена внутри сложных темпоральных рядов. Поэтому старуха может сначала умереть, потом вновь оказаться живой. Воплощая конец, она вместе с тем постоянно подвергает сомнению саму идею завершения. Блокировка будущего не означает простой остановки, она означает лишь качественную трансформацию темпоральности и серийности.

С неизбежностью такая система отражается и на понятии случая. Если смерть ответственна за монотонную временную прогрессию, как может она быть событием, «случаем», нарушением прогрессии, концом?

Впрочем, если рождение — это темпоральная серия с нарастающей интенсивностью, то оно не может репрезентировать смерть, в которой интенсивности угасают до полного исчезновения.

Со «Старухой» связан рассказ «Утро», также главным образом разрабатывающий парадоксы темпоральности. Название рассказа — «Утро» — акцентирует начало, с которым совпадает просыпание повествователя:

Да, сегодня я видел сон о собаке.

Она лизала камень, а потом побежала к реке и стала смотреть в воду.  
<...>

Я закурил папиросу. Осталось еще только две. <...>

Утром я могу выпить чай: у меня есть еще сахар и булка. Но папирос уже не будет. И обедать негде.

Надо скорее вставать. Уже половина третьего.

Я закурил вторую папиросу... (ПВН, 440)

Время начала повествования здесь изначально противоречиво. Это и утро, потому что герой обдумывает, где ему позавтракать («утром я могу выпить чай»), но это и «половина третьего» (дня? ночи?).

Далее следует рассказ о том, как повествователь идет по городу, который неожиданно прерывается псевдоповтором только что сообщенного, но повтором, осуществляемым из другой временной точки:

<sup>35</sup> В «Голоде», когда рассказчик пытается сосредоточиться на работе над статьей, его транс нарушается стуком железных подковок на каблуках полицейского (*Гамсун Кнут*. Голод. С. 57).

Сегодня я проснулся в два часа дня. Я лежал в кровати до трех, не в силах встать. Я обдумывал свой сон: почему собака посмотрела в реку и что она там увидела. Я уверял себя, что это очень важно — обдумать сон до конца. Но я не мог вспомнить, что я видел дальше во сне, и я начинал думать о другом.

Вчера я сидел за столом и много курил. <...>

Но мне начинало хотеться курить. У меня оставалось всего четыре папиросы. Хорошо бы хоть две, нет, три оставить на утро.

Я сел на кровать и закурил.

Я попросил Бога о каком-то чуде.

Да-да, надо чудо. Все равно какое чудо.

Я зажег лампу и посмотрел вокруг. Все было по-прежнему.

Но ничего и не должно было измениться в моей комнате.

Должно измениться что-то во мне.

Я взглянул на часы. Три часа семь минут. Значит, спать я должен по крайней мере до половины двенадцатого. Скорей спать!

Я потушил лампу и лег (ПВН, 442—443).

Чудотворец из «Старухи» здесь превращается в «моление о чуде», которое можно понимать именно как нарушение повторности. При этом текст Хармса пронизан повторностью и серийностью. Серийность прежде всего связана с движением времени, которое среди прочего отсчитывается и папиросами. Папиросы — как бы те же песочные часы, отмеряющие время в обратном направлении. В начале рассказа герой закуривает папиросу, и у него остается их только две. В повторе он оставляет на утро как раз три папиросы.

Папиросы — пронумерованные и исчезающие предметы. Их исчезновение мерит время как бы в обратном направлении<sup>36</sup>. Ряд чисел на циферблате часов идет по нарастающей, счет сигарет идет в обратной прогрессии. Закономерно, что вся ситуация разыгрывается между двумя и тремя часами и между тремя и двумя папиросами. В какой-то момент, однако, исчисление папирос буквально совпадает с ходом времени (хотя, разумеется, в обратном направлении). Рассказчик просыпается, закуривает одну из четырех папирос. Когда папирос остается три, время перешагивает трехчасовой рубеж.

Повтор, однако, хронологически захватывает отрывок времени, предшествующий «началу» рассказа — условному «утру», на деле оказавшемуся днем. В воспоминании возникает вечер накануне «утра», когда повествователь еще только ложится в постель. В «повторе» он просыпается, однако, не днем, как в начале рассказа, а ночью, зажигает свет и обнаруживает, что на часах — семь минут четвертого. В начале же рассказа последнее зафиксированное время — половина третьего. Таким образом, хотя, казалось бы, повтор осуществляется из иного временного момента, он оказывается отделенным от начала

<sup>36</sup> Нечто сходное можно обнаружить и в одном из рассказов об Иване Яковлевиче, где герой стремится заснуть, не может, «выкурил подряд *четыре* махорочных папиросы», сидит до *половины девятого*, покуда в коридоре не раздаются *три* звонка... (МНК, 203). Протекание времени передается через упоминание различного ряда цифр и нумерованные действия — выкурить четыре папиросы, позвонить три раза...

тридцатью семью минутами, при этом день уже успевает смениться ночью.

Как видно, временная структура здесь такая же, как в «Старухе», хотя она и усложнена дублированием повествования — воспоминанием-повтором, предлагающим иную темпоральную схему. Кроме того, еще больший удельный вес в нарративной структуре приобретает сон, играющий существенную роль и в «Старухе».

## 8

Фрейд описал некоторые темпоральные черты сновидения — отсутствие в нем временного измерения, обозначение времени с помощью «номеров» (то есть подчеркивание «серийности» в его организации), казалось бы ко времени не относящихся (ср. с хармсовскими папирусами), и, наконец, — реверсию причинности. Фрейд также утверждал, что во сне типичное построение ставит в начало следствие, а причину после нее<sup>37</sup>. Реверсию временного развертывания отмечал в сновидении и Флоренский. По его мнению, сновидение разворачивается не от «причины действующей», а от «причины конечной» — телоса. Сновидение протекает в «телеологическом», обращенном вспять времени<sup>38</sup>. Именно это движение вспять и позволяет сновидению осуществлять диссоциацию человека, как бы видящего себя во сне со стороны. «Я», существующее в хронологическом времени, как бы пересекается с «я», живущим в «телеологическом» времени.

Сон, как и смерть, относится к телеологическому по своей структуре миру<sup>39</sup>. Сходство мира смерти с миром сновидения в полной мере обыгрывается Хармсом в «Старухе», как бы и умирающей, и одновременно движущейся во времени вспять.

Смерть и сон создают иное, «обращенное вспять» временное направление, которое может пересекать хронологический поток времени. Человек, попадающий в эти два разнонаправленных временных потока, одновременно как бы раздваивается. Отсюда типичный мотив встречи со своим собственным двойником накануне смерти или мотив лицемерия себя самого со стороны в сновидении.

Сновидение при этом трансформирует статус субъекта, который его переживает. Сновидение не дается человеку как продукт его собственного выбора. Оно как бы *посещает* человека без его на то воли. Поэтому Мишель Фуко отнес сновидение к «мысли внешнего» (*la pensée de dehors*), мыслимого нами, но вне нашей субъективности. Человек сталкивается со сном, как с «чужим», как с чем-то данным ему извне. Как заметил Бинсвангер,

<sup>37</sup> Freud Sigmund. The Interpretation of Dreams. New York: Avon Books, 1965. P. 349—351.

<sup>38</sup> Флоренский Павел. Иконостас. СПб.: Мифрил: Русская книга, 1993. С. 14—15.

<sup>39</sup> Ср. утверждение Фуко: «В самой глубине сновидения человек встречает свою собственную смерть — смерть, которая в своей наиболее неаутентичной форме — это просто грубое и кровавое прерывание жизни, а в своей подлинной форме — увенчание существования. Не случайно, конечно, Фрейд был остановлен в своей интерпретации сновидений повторением сновидений смерти...» (Foucault Michel. Dits et Ecrits, 1954—1988. V. 1. Paris: Gallimard, 1994. P. 94).

ни в коем случае человек не дается себе как делающий сон, но, скорее, как некто, для кого — «неизвестным ему способом» — сон сделан<sup>40</sup>.

Человек не знает, что значит его собственный сон. Он сталкивается с ним как с загадкой другого.

Это свойство так или иначе связано с ночью. Роже Кайуа как-то заметил, что ночь размывает границы тела, делает тело невидимым и позволяет человеку как бы выйти за пределы самого себя. «Я» деперсонализируется, растворяется в темном мире с неясными очертаниями. Кайуа назвал это «деперсонализацией через ассимиляцию иностранства», своего рода ночной «психастенией» — ослаблением «эго»<sup>41</sup>.

В «Старухе» есть сцена, где рассказчик на грани сна прислушивается к происходящему за стенкой:

Я прислушиваюсь к шагам соседа. Чего он медлит? Уже половина шестого! Ему давно пора уходить. Боже мой! Он собирается пить чай! Я слышу, как за стенкой шумит примус. Ах, поскорее ушел бы этот проклятый машинист!

Я забираюсь на кушетку с ногами и лежу. Проходит восемь минут, но чай у соседа еще не готов и примус шумит. Я закрываю глаза и дремлю. Мне снится, что сосед ушел и я, вместе с ним, выхожу на лестницу и захопываю за собой дверь... (ПВН, 403—404)

Это прислушивание к шуму за стенкой постепенно погружает рассказчика в полудрему и одновременно как бы выводит его за пределы собственного тела, сознание переходит туда, откуда доносится шум. Морис Бланшо писал о существовании «другой ночи», ночи, которая не принадлежит тебе, которая не принадлежит никому и которая размывает противостояние «я» и «другого»<sup>42</sup>.

Фуко заметил, что, когда внутреннее выходит из себя, внешнее как бы создает для него место и в результате возникает иная форма, нечто вроде формы. Индивидуальность человека растворяется, как бы вытягивается из него этой анонимной формой, и человек раздваивается надвое. Возникает двойник<sup>43</sup>. Этот процесс связан с ночью и сном, расхождением единой темпоральности на несколько слоев.

В «Утре» Хармс дает развернутую картину диссоциации:

Я смотрю в окно и вижу, как дворник метет улицу.

Я стою рядом с дворником и говорю ему, что, прежде чем написать что-

<sup>40</sup> Binswanger Ludwig. *Dream and Existence* // Binswanger L. *Being-in-the-World* / Ed. by Jacob Needleman. New York; Evanston: Harper and Row, 1963. P. 247.

<sup>41</sup> Caillols Roger. *Mimétisme et Psychasthénie légendaire* // Caillols R. *Le mythe et l'homme*. Paris: Gallimard, 1972. P. 109.

<sup>42</sup> Его описание может быть без насилия отнесено и к процитированному эпизоду из «Старухи»:

В ночи всегда существует такой момент, когда один зверь слышит другого зверя. Это другая ночь. Она совсем не страшна; она не говорит о чем-то необыкновенном и не имеет ничего общего с привидениями и трансми. Она — просто придавленный шепот, шум, который едва отличим от тишины, сыпучий песок молчания. <...> Другая ночь всегда другая, и тот, кто чувствует ее, становится другим. Тот, кто к ней приближается, отдаляется от себя самого, тот, кто приближается, — это уже не он, он уходит, он приближается и отдаляется одновременно (Blanchot Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955. P. 223—224).

<sup>43</sup> Foucault Michel. *Op. cit.* P. 534.

либо, надо знать слова, которые надо написать. <...>

Я вижу всю мою комнату, но не сбоку, не сверху, а всю сразу, зараз. <...>

Я вижу перед собой печку. В темноте она выглядит темно-зеленой. Я закрываю глаза. Но печку видеть продолжаю. <...> Глаза у меня закрыты, но я моргаю, не открывая глаз. <...>

Я вижу свою комнату и вижу себя, лежащего на кровати. Я покрыт одеялом почти с головой. Едва только торчит лицо.

В комнате все серого цвета.

Это не цвет, это только схема цвета. <...>

— Заснул, — слышу я голос (ПВН, 444).

Рассказчик телесно, пространственно совпадает с самим собой, но расслаивается во времени. Его глаза и открыты, и закрыты одновременно. Он и спит, и проснулся. Чередования засыпаний и пробуждений, из которых складывается сюжет «Утра», создает некий временной зазор. На кушетке лежит единое тело, но существующее в разных временных измерениях.

Раздвоенность в какой-то момент принимает форму самосозерцания через окно, двойник в окне разглагольствует с дворником о временной последовательности и причинности (нужно знать слова, прежде чем их написать)<sup>44</sup>.

Постепенно нарастающая диссоциация — герой теперь занимает позицию, не совпадающую ни с какой конкретной точкой зрения, — приводит к абстрагированию видимого. Цвет заменяется схемой цвета. Субъективность окончательно уходит в «другую ночь».

## 9

Сон имеет для Хармса большое значение именно потому, что он маркирует отсутствие воспринимающего сознания, субъективности. Время сновидения — это особое время, переживаемое в *отсутствии*. «Отсутствие» субъекта ставит целый ряд вопросов. Если время — лишь форма апперцепции, как утверждал Кант, то отсутствие субъекта должно радикально сказаться и на характере времени, оно как бы должно «исчезнуть». Вспомним, как Хармс описывает пробуждение рассказчика:

Я зажег лампу и посмотрел вокруг. Все было по-прежнему.

Но ничего и не должно было измениться в моей комнате.

Должно измениться что-то во мне.

Тот факт, что в комнате все по-прежнему после пробуждения, специально отмечается Хармсом. В комнате «ничего и не должно было измениться» потому, что время здесь во время сна рассказчика остановлено. «Должно измениться что-то во мне» означает, что время изъято из внешнего пространства и целиком перенесено в область внутреннего.

<sup>44</sup> Диссоциация здесь напоминает ту, что возникает в результате падения. См. главу о падении.

Сон создает такую ситуацию в хармсовском мире, когда то внутренний, то внешний слой оказываются включенными в существование. Более того, потому, что сон позволяет осуществлять реверсию времени, субъект может в такие минуты как бы жить вспять.

Я продемонстрирую хармсовскую «работу сновидения» на двух примерах.

Первый — стихотворение «Постоянство веселья и грязи» (1933). Оно строится на противопоставлении неотвратимого хода времени, уничтожающего все на своем пути, и неизменного образа «дворника с черными усами», который всегда стоит «под воротами». Этот хорошо знакомый нам российский дворник дается Хармсом как образ сновидения:

...и гаснет в небе свет. И птицы  
уже летают в сновиденьях.  
И дворник с черными руками  
стоит всю ночь под воротами...  
(ПВН, 157)

Кстати, в «Утре» дворник уже фигурировал как знак сновидения.

Дворник возникает в стихотворении на склоне дня, с наступлением ночи. Движение времени, однако, как и в иных текстах Хармса, продолжается, но сновидение остается как бы на точке замерзания времени, вне временного потока:

Проходит день, потом неделя,  
потом года проходят мимо,  
и люди стройными рядами в своих могилах исчезают.  
А дворник с черными усами  
стоит года под воротами...  
(ПВН, 157)

Второй пример — двенадцатый случай, «Сон». Он напоминает историю столяра Кушакова, на которого падают кирпичи, изменяя его до неузнаваемости, но в данном случае герой текста Калугин трансформируется не под воздействием падений, а в результате «работы сновидения».

Калугин заснул и увидел сон, будто он сидит в кустах, а мимо кустов проходит милиционер (ПВН, 367).

Калугин просыпается, снова засыпает и каждый раз видит сон с теми же компонентами, но по-разному между собой связанными. И наконец, Калугин засыпает и спит четыре дня и ночи подряд...

...и на пятый день проснулся таким тощим, что сапоги пришлось подвешивать к ногам веревочкой, чтобы они не сваливались. В булочной, где Калугин всегда покупал пшеничный хлеб, его не узнали и подсунули ему полуржаной (ПВН, 367) и т. д.

Трансформации компонентов в сновидении по-своему отражаются на всей физике калугинского тела, которое как бы подвергается гротескной метаморфозе. Субъект странным образом претерпевает на своем теле работу сна. Сон превращает его в «другого».



Метаморфоза Калугина — это и знак быстро текущего субъективного времени сновидения, но это и в конце концов этап на пути полного исчезновения героя из пространства материального мира. Хармс кончает «Сон» типичным для него финалом:

Калугина сложили пополам и выкинули его как сор (ПВН, 367).

Спящий перестает принадлежать этому времени и этому миру.

## 10

В «Утре» герой одновременно и раздваивается, и остается самым собой: «Глаза у меня закрыты, но я моргаю, не открывая глаз». Эта странная ситуация означает чисто пространственное совпадение себя прошлого с собой настоящим. Два «я» существуют в разных фазах — тогда, когда одно «я» закрывает глаза, второе «я» лежит с открытыми глазами.

Это раздвоение можно описать в терминах диссоциации между органически «проживаемым телом» и «телом-вещью» (согласно Гуссерлю—Шелеру). Каждое из них обладает своей темпоральностью. «Тело-вещь», то есть собственное тело, видимое со стороны как нечто внешнее, может принадлежать темпоральности смерти, неподвижности (например, тело рассказчика, неподвижно лежащее с закрытыми глазами, по-своему превращается в «старуху»), а «проживаемое тело» может существовать в некоем временном потоке, пронизанном сменной интенсивностей и ощущениями.

Но во всех случаях диссоциация проходит через блокировку слова. По мнению Франсуазы Дольто, «только через слово трансформировавшиеся желания смогли организовать в схему тела»<sup>45</sup>. Слово выступает как унификатор различных тел, как их собиратель воедино. Дольто, например, считает, что имя человека — одно из таких первичных слов, собирающих тело человека в единую бессознательную схему.

Сон, конечно, — область таких диссоциаций *par excellence*. При всей отделенности сна от человека он, однако, переживается как жизненный, органический континуум. Только пробуждение производит передистрибуцию ролей в сновидении. Тот, для кого «делался» сон, в момент пробуждения понимает, что он сам был его производителем. Но это «присвоение» сновидения связано с его прекращением, с разрывом континуальности и органически воспринимаемого жизненного, темпорального потока. По выражению Бинсвангера, пробуждение превращает сновидение в «историю» собственной жизни человека, его «внутреннюю жизненную историю»<sup>46</sup>. В следующей главе я подробнее буду говорить об истории как остановке времени. В данном случае достаточно просто заметить, что для сновидения нерелевантно разграничение прошлого, будущего и настоящего. Пробуждение поз-

<sup>45</sup> Dolto Françoise. *L'image inconsciente du corps*. Paris: Seuil, 1984. P. 41.

<sup>46</sup> Binswanger Ludwig. *Op. cit.* P. 247.

воляет мне «присвоить» «данный мне сон», но одновременно делает его прошлым, моей историей. В этом смысле и сновидения (через диссоциации), и пробуждение (через сходную процедуру перераспределения ролей) функционально похожи на символическую смерть.

Введенский дал в «Серой тетради» чрезвычайно выразительное описание времени сна:

В тюрьме я видел сон. Маленький двор, площадка, взвод солдат, собираются кого-то вешать, кажется, негра. Я испытываю сильный страх, ужас и отчаяние. Я бежал. И когда я бежал по дороге, то понял, что убежать мне некуда. Потому что время бежит вместе со мной и стоит вместе с приговоренным. И если представить его пространственно, то это как бы один стул, на который и он и я сядем одновременно. Я потом встану и дальше пойду, а он нет. Но мы все-таки сидели на одном стуле (Введенский, 2, 79—80).

Строкой ранее Введенский определил смерть как «остановку времени». В сновидении она и задается как такая остановка. Введенский уточняет, что время *стоит* вместе с приговоренным и бежит вместе с рассказчиком. Но именно в сновидении эта раздвоенность времени, которое одновременно стоит со смертью и бежит с жизнью, позволяет осуществить опыт времени как раздвоение. Метафорой этого раздвоения можно считать образ сидения на одном стуле приговоренного и живущего. Тела их совпадают на какое-то время, но они могут и разойтись. Речь, конечно, идет об оппозиции спящего и бодрствующего, но и об оппозиции жизни и смерти. При этом сон позволяет как бы пережить смерть собственного тела извне. Финал описания Введенского очень выразителен. Финальное смыкание двух диссоциированных тел означает и их окончательное расставание.

## 11

Сидение на одном стуле, лежание на одной кровати создает особый пространственный образ текущего времени, для которого Хармс находит точный образ в «Сабле» (1929):

Жизнь делится на рабочее и нерабочее время. Нерабочее время создает схемы — трубы. Рабочее время наполняет эти трубы (ПВН, 433).

Это противопоставление двух типов времени<sup>47</sup> можно понимать именно как противостояние неподвижного места и подвижного потока. Одно время выражает статику остановки. Это схема, труба, по отношению к которым ток рабочего времени осуществляет движение. Хармс уточняет:

<sup>47</sup> Ср. у Борхеса: «Почему мы считаем время одной-единственной последовательностью? Не знаю, доступна ли нашему воображению идея, что существует множество времен и эти временные последовательности не соотносятся друг с другом, хотя их члены, разумеется, следуют друг за другом, друг перед другом и одновременно друг с другом. Это разные последовательности» (Борхес Хорхе Луис. *Время* // Борхес Х. Л. Соч.: В 3 т. Т. 3. Рига: Полярис, 1994. С. 308).

Нерабочее время — пустая труба. В нерабочее время мы лежим на диване <...>. Мы <...> отделяем себя от всего остального и говорим, что вправе существовать самостоятельно (ПВН, 433).

Для того чтобы «проживаемое» время начало течь, как бы отделяясь, подобно времени сновидения, от внешнего мира, само тело спящего должно быть неподвижным. Эта неподвижность «пустой трубы» необходима, чтобы «проживаемое» время наполнило «трубу», «как втерки», если воспользоваться выражением Хармса.

В одно из самых обэриутских и самых концептуальных стихотворений Заболоцкого «Время» (1933) включена «Песенка о времени», в которой время уподоблено «легкому току», перетекающему из одной чаши в другую:

Легкий ток из чаши А  
Тихо льется в чашу Бе,  
Вяжет дева кружева,  
Пляшут звезды на трубе.  
<...>  
И уходим навсегда,  
Увидавши, как в трубе  
Легкий ток из чаши А  
Тихо льется в чашу Бе<sup>48</sup>

Здесь образ вечности, связанный с круговращением звезд (аристотелевскими часами) и Пенелопой, вечно ткущей и распускающей ткань, соединен с трансформирующимся мотивом трубы, которая первоначально возникает как печная труба, на которой пляшут звезды, а второй раз фигурирует именно как труба, по которой течет время.

Стихотворение Заболоцкого — о безумном замысле четырех охотников — Ираклия, Тихона, Льва и Фомы — уничтожить время, подстрелив часы. Уничтожение времени, по их замыслу, равно смерти. Поэтому, чем охотиться на каждого животного в отдельности, легче просто остановить время и осуществить всеобщую смерть природы одним выстрелом. Часы описаны Заболоцким как некое живое, кричащее тело. Уничтожение часов превращает охотников в подобие богов, но богов безумных, не понимающих, что время относится только к миру людей, а мир природы ему неподвластен. Он питается иными соками, нежели абстрактным ходом времени (ср. с наблюдениями Ницше о безвременном состоянии животных). Заболоцкий дает картину этих иных временных потоков в природе:

...И в каждой травке, как в желудке,  
Возможно свету было течь.  
Мясных растений городок  
Пересекал воды поток.  
И, обнаженные, слагались  
В ладошки длинные листы,  
И жилы нижние купались  
Среди химической воды<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> Заболоцкий Н. Столбцы и стихотворения. Поэмы. М.: Худлит, 1989. С. 70.

<sup>49</sup> Там же. С. 71.

Труба — не просто «место», своей неподвижностью создающее условия для течения времени (ср. Аристотель о реке как «месте»), это еще и очень узкое место, как бы не позволяющее увидеть находящееся вокруг. Создавая трубу временного стазиса, человек «отделяет себя от всего остального». В стихотворении «На смерть Казимира Малевича» (1935) Хармс пишет: «десять раз протекала река перед тобой» (4, 42), придавая знаменитому Гераклитову афоризму форму арифметического абсурда. Река протекает перед наблюдателем столько раз, сколько у него пальцев на руках. Сторонний наблюдатель может мерить время по пальцам именно потому, что он сторонний.

Некоторые люди путем эфира могут постигать тайны вышеположенные, но все же в чрезвычайно узком аспекте, как например

Если б вся истина укладывалась бы на линии  $ab$ , то человеку дано видеть лишь часть, не далее последней возможности (с). Возможно путем эфира можно перенести свое восприятие в иную часть мировой истины, например  $d$ , но суждение иметь о «виденном» человек вряд ли сможет ибо знать будет лишь части мира друг с другом не связанным:  $ac$  и  $d$ . Суждение же может быть лишь путем нараста истины от  $a$  к  $b$ . В данном случае последовательность нарушена куском  $cd$  (МНҚ. 8).

Самостоятельно существующие предметы уже не связаны законами логических рядов и скачут в пространстве куда хотят, как и мы. Следуя за предметами, скачут и слова существительного вида. Существительные слова рождают глаголы и даруют глаголам свободный выбор. Предметы, следуя за существительными словами, совершают различные действия, вольные как новый глагол (ПВН, 434).

Время исчезает в трубе... Вернее, оно вытягивается, втягивается в трубу, превращается в ускользящую нить. Такого рода понимание

времени обозначается теоретиками темпоральности как «движущееся теперь». Гуссерль считал, что восприятие темпорального объекта, например музыкальной мелодии, начинается с выделения некоего момента, отмечающего начало. Этот момент Гуссерль обозначал как «точку-источник»<sup>50</sup>. Однако как только эта точка-источник, это особо маркированное «теперь» выделяется воспринимающим сознанием, оно сейчас же оказывается в прошлом. От восприятия эта точка, этот момент переходит в сферу удержания. Удержание, хотя и фиксирует момент, отошедший в прошлое, все же актуально существует, но постоянно меняет свое качество, как бы все более и более теряя свежесть своего присутствия и отодвигаясь в прошлое. Таким образом, возникает континуум, длительность, но они создаются именно постоянной трансформацией момента, который как бы передается от одного удержания к другому, постепенно исчезая, растворяясь в темноте прошлого. Время конституируется движущимся «теперь».

То, что мир не разорван на куски, то, что он представляется именно как непрерывность, связано как раз с удержанием момента и его передачей по эстафете трансформирующихся удержаний. Собственно, «труба» времени и создает единство мира, выпрямляя его в линейность.

Это выпрямление может быть также описано через метафору дерева. Будущее в таком дереве представляет крону, каждая из расходящихся ветвей которого — это возможное, но еще не реализованное развитие: нечто сходное с «Садом расходящихся тропинок» Борхеса, в котором представлены все возможные варианты как прошлых, так и будущих событий. Однако по мере того как точка «теперь» приближается к будущему, поглощая его, возможные варианты спрямляются в одну нить — своего рода единый ствол дерева.

Время, таким образом, может пониматься как процесс спрямления разветвленной кроны в ствол, как «перевернутое» движение вниз от кроны к стволу (о перевернутом дереве подробнее речь пойдет в главе «Переворачивание»).

И все же полного слипания событий и времени в единую линию не происходит. Еще в начале нашего столетия Мак Таггарт (McTaggart) попытался доказать, что «движущегося теперь» не существует. Он исходил из того, что если бы события располагались на временной оси, идущей из прошлого в будущее (и на которой откладывались бы моменты отдаленного прошлого, вчерашнего дня, только что минувшего), вроде той, которую Хармс изобразил в своем дневнике, то события имели бы абсолютное временное значение. Иначе говоря, событие N всегда бы определялось как вчерашнее, а событие M — как только что минувшее. Поскольку время постоянно отодвигается в прошлое, а события как бы расположены в определенной конstellляции по отношению друг к другу, то их положение на оси времени постоянно

<sup>50</sup> Husserl. The Lectures on Internal Time Consciousness from the Year 1905 // Husserl. Shorter Works / Ed. by Peter McCormick and Frederick Elliston. Notre Dame: University of Notre Dame Press; Brighton: The Harvester Press, 1981. P. 280.

меняется. Событие N, вчера бывшее вчерашним, сегодня становится позавчерашним.

Отсюда — необходимость располагать события и время в виде двух параллельных серий:

Серия А					
	далекое	вчера	теперь	завтра	далекое
	прошлое				будущее
Серия В	----- а -----	б -----	с -----	д -----	е

Серия А — это серия времени, которая соотнесена с серией В, в которой расположены события, но соотнесена подвижным образом, так что в данный момент «теперь» соответствует событие «с», завтра же ему будет соответствовать событие «д», а вчера соответствовало событие «б»<sup>51</sup>.

Расположение времени и событий в параллельных сериях позволяет времени двигаться как бы независимым параллельным рядом, а событиям просто сохранять взаимную распределенность по принципу «раньше чем» и «позже чем». Нечто подобное мы и наблюдаем, например, в «Утре» Хармса, где время течет независимо от феноменов в виде бесконечной прогрессии, напоминающей линейную ось. События при этом могут вообще отрываться от временной оси и рассматриваться как вневременная констелляция, как некое образование скорее пространственного, чем временного толка. Таковую вневременную констелляцию, такую совокупность событий, как бы остановленных в неподвижной картинке, можно называть «историей». Собственно, это то, что делает пробуждение со сновидением или смерть с жизнью человека.

«История», однако, может возникать лишь в тех системах, которые позволяют расщепление, диссоциацию различных временных потоков, где дискурсивная линейность разрушается темпоральной относительностью и «остановкой» времени.

<sup>51</sup> О взглядах Мак Таггарта на проблему реальности и нереальности времени см.: *Horwich Paul. Asymmetries in Time. Problems in the Philosophy of Science.* Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1987. P. 15—28.

## Глава 5

### ИСТОРИЯ

#### 1

Расхождение между временем и событиями особенно явственно ощущается, когда речь заходит об истории. Историография, как минимум до XVIII века, не относилась к области научного знания, так как она касалась сферы человеческого произвола и случайностей, то есть находилась вне области действия законов. Для Аристотеля, например, мир разделялся на две сферы — небесную, где господствует детерминизм, нет изменений и становления, где небесные тела движутся с абсолютной регулярностью, и земной мир, где действует случай, становление, где регулярность нарушена и в основе происходящего лежит *событие*, регулярность нарушающее<sup>1</sup>. Таким образом, время — выражение регулярности — как бы относилось к небесной сфере, а события — к земной. Параллелизм событийного и временного миров, их *сериальность* в такой картине превращается в настоящее двоемирие.

Сериальность, однако, в действительности имеет гораздо более изощренный характер и не может быть сведена к двум сериям. Дело в том, что историческая реальность состоит из огромного количества событийных рядов, многие из которых связаны не только с темпоральной шкалой, но и друг с другом.

Историография в принципе не интересуется временем. Ее гораздо больше интересует взаимосвязь и своего рода констелляция событийного ряда, чем его соотнесенность с абсолютным «небесным» временным рядом. Тот факт, что Французская революция произошла в 1789—1795 годах, интересен для историка лишь в той мере, в какой позволяет локализовать это событие или, вернее, множество событий, условно называемых Французской революцией, поместить его после одних и перед другими событиями или одновременно с третьими. Иными словами, дата, как некая привязка к темпоральной шкале, в действительности нужна лишь для уточнения оси событий, строящихся по принципу «позже чем» или «раньше чем». Принцип соотнесенности с временем лишь позволяет историку ввести в историю причинно-следственную логику, или, по выражению Поля Вейна, включить событие в *сюжет*.

<sup>1</sup> См. об этой оппозиции: *Veyne Paul. Writing History. Middletown: Wesleyan University Press, 1984. P. 28—29.*

Это включение в сюжет отрывает историю от линейного движения из прошлого в будущее и придает ей характер «человеческой истории». Само понятие истории связано с существованием человечества. Природное время мыслится нами как неисторическое. Жан-Люк Нанси утверждает, например, что история неотделима от понятия *сообщества*, а сообщество невозможно вне истории:

...история принадлежит сообществу, а сообщество истории. История одного человека или одной семьи становится исторической только в той мере, в какой она принадлежит сообществу<sup>2</sup>.

По сути дела, история — это обозначение сосуществования людей как единовременной констелляции. Нанси замечает, что возможность сказать «наше время» означает попросту, что *мы* как некая совокупность складываемся благодаря существованию времени<sup>3</sup>. Но тогда история перестает соотноситься с временем и становится лишь онтологическим условием существования человечества как коллективного субъекта. Идея истории становится идеей человечества. Адорно формулировал эту ситуацию иначе:

...историчность обездвиживает историю во внеисторическом пространстве, равнодушном к историческим условиям, обуславливающим состав и констелляцию субъекта и объекта<sup>4</sup>.

История в итоге отменяет историчность как темпоральность.

## 2

Хармс проблематизирует понятие исторического времени в целом ряде текстов. В цикл «Случаи» включено несколько таких текстов. Прежде всего это «Анекдоты из жизни Пушкина» и «Исторический эпизод»<sup>5</sup>.

Снискавшие большую популярность и породившие целый фольклор «Анекдоты из жизни Пушкина», как и полагается анекдотам, оторваны от всякого временного измерения, от всякого контекста. Это История, полностью сведенная к вымышленным комическим эпизодам, чья связь с историей дается только через соотнесенность с исторической личностью. Два раза в «Анекдотах» присутствует тема времени. В пятом анекдоте уточнено время действия:

<sup>2</sup> Nancy Jean-Luc. *The Birth to Presence*. Stanford: Stanford University Press, 1993. P. 152.

<sup>3</sup> Ibid. P. 151.

<sup>4</sup> Adorno Theodor W. *Negative Dialectics*. New York: Continuum, 1992. P. 129.

<sup>5</sup> Валерий Сажин прав, когда утверждает, что в некоторых случаях слово «история» у Хармса синонимично понятию «происшествие»:

Многочисленные «Истории», то и дело озаглавливающие тексты Хармса (см. «Историческая личность», «История», «История дерущихся» и мн. др.), вполне могут происходить из каламбура Гоголя по поводу Ноздрева: «Ноздрев был в некотором отношении исторический человек. Ни на одном собрании, где он был, не обходилось без истории. Какая-нибудь история непременно происходила» (Сажин Валерий. Тысяча мелочей // Новое литературное обозрение. 1993. № 3. С. 201).

И все же этим смысл «истории» у Хармса не исчерпывается.



Лето 1829 года Пушкин провел в деревне. Он вставал рано утром, выпивал жбан парного молока и бежал к реке купаться. Выкупавшись в реке, Пушкин ложился на траву и спал до обеда. После обеда Пушкин спал в гамаке (ПВН, 393).

Анекдот повествует о «событиях», настолько не обладающих никакой событийностью, что привязка их к определенному хронологическому моменту как бы не имеет смысла. В пятом пушкинском анекдоте мы имеем привязку к временной шкале, но не имеем события.

В третьем «Анекдоте» мы имеем иную ситуацию:

Однажды Петрушевский сломал часы и послал за Пушкиным. Пушкин пришел, осмотрел часы Петрушевского и положил их обратно на стул. «Что скажешь, брат Пушкин?» — спросил Петрушевский. «Стоп машина», — сказал Пушкин (ПВН, 392).

Анекдот описывает остановку времени, которая, собственно, и делает историю. Остановка часов во многих текстах Хармса связывается с темой смерти. История подобна смерти. Она отсылает случившееся в прошлое, где часы перестают идти, где время останавливается.

И наконец, в последнем, седьмом, пушкинском анекдоте опробована иная система измерения. Здесь нет никакого соотношения событий с временной шкалой вообще. Само событие начинает строиться по принципу периодичности и отмеряет свое собственное время как некий сериальный маятник. Речь здесь идет о четырех сыновьях Пушкина, которые не умели, как, впрочем, и сам поэт, сидеть на стуле:

Бывало, сплошная умора: сидят они за столом; на одном конце Пушкин все время со стула падает, а на другом конце — его сын (ПВН, 393).

Событие здесь (как и в ряде иных текстов) организовано в некоем квазитемпоральном ритме. Ритм этот задается падениями, то Пушкина, то сына (ср. со «случаем» «Пушкин и Гоголь»). При этом «событие» понимается как самодостаточное разворачивание некой периодичности, никак не соотношенной ни с какой иной, внешней периодичностью времени — регулярностью мировых часов. Для того чтобы такая квазивременная система начала работать, необходимо, чтобы часы встали.

### 3

«Исторический эпизод» повествует об Иване Ивановиче Сусанине — том самом «историческом лице, которое положило жизнь за царя и впоследствии было воспето оперой Глинки». Событийного времени здесь тоже нет. Сусанин — фигура легендарная, возможно, апокрифическая, используя термины Кеннета Берка, имеющая *сущность*, но не *существование*. История Хармса рассказывает о том, как Сусанин поел в русской харчевне «антрекот», как у него заболел живот и как, выйдя во двор по нужде, он получил по зубам ковшом, пушенным через окно боярином Ковшегубом. Подлинного события, как и в

иных исторических анекдотах, в этом эпизоде нет, но есть одна особенность, представляющая интерес. Хармс дотошно отмечает течение времени, фиксирующее полнейшее отсутствие событийности. При этом он изобретает некую несуществующую старинную русскую единицу времени:

Прошло тридцать пять колов времени, и хозяин принес Ивану Ивановичу антрекот <...>. Вот тут-то и произошла неприятность, так как не прошло и пятнадцати колов времени, как в животе у Ивана Ивановича начались сильные рези. <...> Несколько колов времени Сусанин лежал на земле и прислушивался, но, не слыша ничего подозрительного, осторожно приподнял голову и осмотрелся (ПВН, 387—389).

Слово «кол» для обозначения времени, вероятно, было позаимствовано у Хлебникова, который писал в 1922 году:

Есть корень из Нет-единицы,  
Точку раздела тая  
К тому, что было,  
И тому что будет.  
Кол<sup>6</sup>.

«Кол» для Хлебникова — это прежде всего «раскол», «разрез», это мнимая точка («корень из Нет-единицы»), отделяющая прошлое от будущего. Это момент «теперь», не имеющий собственной длительности, но необходимый для того, чтобы мыслить время как то, что было «до» и будет «после».

У Хармса «колы времени» отмечают условную длину неких пауз, периодов бездеятельности — ожидания антрекота, лежания на земле. Это моменты, когда время замирает в некоем «теперь», замирает или движется как что-то совершенно автономное от события, то есть как нечто парадоксально обездвиженное, как нечто остановленное «колами».

Флоренский в своих этимологических штудиях приводит наблюдения Миклошича, который

...сравнивает слово «вре-мя», *старо-слав.* вѣ-мѧ с *vert-men* от *вѣ-т-ѣ-ти*, как коловорот, с чем можно было бы сблизить *пре-врат-н-ый*, о времени<sup>7</sup>.

То, что время, как некое вращение на месте, может описываться как «кол-оворот», хорошо выражает хармсовское понимание времени в истории с Сусаниным. Кол стоит на месте и вращается — пятнадцать раз, тридцать раз и т. д. Кол оказывается своего рода осью исторических часов без стрелок.

Время приобретает автономный смысл именно тогда, когда событие как бы совершенно исчезает. В параллельных сериях времени и

<sup>6</sup> Хлебников Велимир. Творения. М.: Сов. писатель, 1987. С. 177. Несколько раньше, в 1921 году, Хлебников озаглавил цикл своих утопических текстов «Кол из будущего». При этом в тексте «О простых именах языка» он отнес слово «кол» к группе слов на К, обозначающих смерть, покой, исчезновение движения (Собрание произведений Велимира Хлебникова. Т. 5. Л.: Изд-во писателей, 1933. С. 205).

<sup>7</sup> Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М.: Правда, 1990. С. 795.

событий темпоральный ряд имеет смысл именно тогда, когда события нет. Хармсовская логика примерно такая — когда ничего не происходит, изменения не могут измеряться событиями и, соответственно, отношениями «до» и «после». Именно бессобытийные куски вынуждают наблюдателя прибегать к абстрактной временной шкале. Еще Льюис Кэрролл описывал в «Сильвии и Бруно» людей, которые «накапливали ненужные часы», с тем чтобы использовать их после, когда возникнет нужда во времени<sup>8</sup>. Часы становятся почти материальными объектами именно тогда, когда они ничем не отмечены.

Любопытно это обозначение временной шкалы у Хармса не через «колы», как у Хлебникова, а именно через «колы времени». Хармс берет школьное обозначение единицы — кол — для обозначения единицы времени. Таким образом, кол оказывается не обозначением единицы определенной длины (как, например, час или минута), а именно эквивалентом самого понятия «единица времени» — потому слово «время» всегда присутствует в тексте.

Иными словами, Сусанин бездействует сначала тридцать абстрактных единиц времени, потом пятнадцать единиц времени и, наконец, «несколько» единиц времени. Поскольку мы не знаем размера единицы, то это указание мало что сообщает, если, конечно, не считать информацией то, что Сусанин ждет антрекота вдвое дольше, чем резей в животе.

Мы имеем отрезки времени неопределенной длины, поделенные на неопределенные единицы. Единицы эти, однако, не чистая абстракция. Слово «кол» отличается от слова «единица» гораздо большей семантической конкретностью. Кол — это, конечно, оценка по пятибальной шкале, но это и заостренная палка (смутно отсылающая к сусанинской «дубине» народной войны). В рамках же архаизирующего стиля текста «кол» выступает и как некая пародийная старая реалия. Это как бы единица, но обладающая образной конкретностью деревянного кола. Но это еще и знак некой неподвижности, остановки. Когда что-либо стоит колом, предмет теряет пластичность, текучесть. Кол — это и полная абстракция в плане обозначения отрезка времени, и некая невнятная конкретность.

Хармсу принадлежит стихотворение, в котором он описывает, каким образом «колы» соотнесены с регулярным, абстрактным временем:

Вечер тихий наступает.  
Лампа круглая горит.  
За стеной никто не лает  
И никто не говорит.

Звонкий маятник, качаясь,  
Делит время на куски,  
<...>

Я лежу задравши ноги,  
Ощущая в мыслях кол!

<sup>8</sup> The Works of Lewis Carroll. Feltham: Spring Books, 1965. P. 584.

Помогите мне, о Боги!  
Быстро встать и сесть за стол.  
(X1, 239)

Маятник членит время на куски, и эти куски, эта дробленая текучесть превращается в сознании в колы. Кол — это обломок времени, усвоенный сознанием, парализованным членением временного потока. Каждый удар часов — это кол, не позволяющий сдвинуться с места, встать.

Поскольку кол — это пародийная реалья прошлого, он как бы обозначает историческое время как совершенно особое, специфическое, присущее только определенному историческому периоду. Речь идет об иллюзии историзма, спроецированной на само время истории. Сформулирую иначе: в контексте истории, когда все: речь, нравы, политика и т. д. — должно быть «историзировано», само время также должно подвергнуться историзации. Время, сохраняя регулярность, теряет свою универсальность. В XVII веке оно движется как-то иначе, колами, а не минутами. Мы, однако, не знаем значения «кола», а потому, историзируясь, время становится еще более абстрактным.

## 4

Идея, что историческое время, принадлежа минувшему, отличается некими специфическими чертами, обсуждается Хармсом в тексте, условно названном «Я решил растрепать одну компанию». Речь здесь идет о «ловле момента», как если бы момент сам по себе был отмечен некой спецификой:

Я слышал такое выражение: «Лови момент!»

Легко сказать, но трудно сделать. <...> Я ловил момент, но не поймал и только сломал часы. Теперь я знаю, что это невозможно.

Так же невозможно «ловить эпоху», потому что это такой же момент, только побольше.

Другое дело, если сказать: «Запечатлейте то, что происходит в этот момент». Это совсем другое дело.

Вот например: раз, два, три! Ничего не произошло! Вот я запечатлел момент, в который ничего не произошло.

Я сказал об этом Заболоцкому. Тому это очень понравилось, и он целый день сидел и считал: раз, два, три! И отмечал, что ничего не произошло (ПВН, 448—449).

В том же тексте Хармс замечает, что он изобрел оригинальный способ «запечатлеть то, что происходит в нашу эпоху, потому что ведь из моментов складывается эпоха» (ПВН, 449).

Этот фрагмент — хороший комментарий к «Историческому эпизоду». Эпоха, то есть исторически окрашенный отрезок времени, здесь описывается как совокупность моментов, или некий большой момент. Поймать момент означает остановить его, сделать время окаменевшим обломком некоего остановленного становления. Поэтому

остановка момента, его фиксация равноценна поломке часов. Это, по существу, «стоп машина» из пушкинского анекдота.

Само понятие эпохи формируется в конце XVIII века и отражает складывающееся ощущение, что история не является безразличным континуумом, но членится на куски, каждый из которых имеет начало и конец. Когда Хармс считает «раз, два, три», он не просто фиксирует что-то, он начинает что-то, он как бы предполагает, что его «раз» — это начало. Действительно, понятие эпохи тесно связано с ролью наблюдателя, который осознает момент начала и конца, а в некоторых случаях проецирует начало и конец на временной поток.

Кант, например, различал два типа людей в их отношении к течению времени — «механические умы», которые встроены, как часы, в регулярность временного потока, и гении, прерывающие эту регулярность:

...больше всего способствуют росту искусств и наук механические умы (хотя они и не составляют эпохи) с их будничным рассудком, который медленно продвигается, следуя опыту...<sup>9</sup>

Механический ум не разрывает временного потока, его деятельность соприродна ему, как деятельность *постепенного* накопления. Гений составляет эпоху, потому что нарушает ход времени. Иначе говоря, для Канта эпоха — это разрыв в непрерывности. Джанни Ваттимо в своем комментарии к этому рассуждению Канта указывает, что «историчность, создаваемая механическими умами <...> противостоит видимой антиисторичности гения»<sup>10</sup>.

В греческом языке *epoché* означает паузу в движении, а также место, где совершилась остановка. В астрономическом жаргоне *epoché* — это специальная точка, в которой следует наблюдать небесное тело, либо когда оно находится в зените, либо когда оно находится на ближайшем расстоянии от другого тела (то есть включено с ним в отношения конstellации)<sup>11</sup>. Эпоха задается неким совпадением исторического объекта с наблюдателем в некой привилегированной точке остановки истории. Гете, страстно желавший увидеть начало «эпохи», мог заметить в письме Шиллеру (13.7.1796):

Сегодня у меня особый юбилей: со времени моей женитьбы прошло восемь лет, со времени Французской революции — семь<sup>12</sup>.

Ганс Blumenberg считает, что сближение исторической эпохи с личной судьбой у Гете — признак индивидуализации исторического периода<sup>13</sup>. Наблюдатель членит эпохи, вписывая в них себя.

Вычленив эпоху означает начать новый счет времени с внеисторической позиции наблюдателя. По отношению к внесобытийному вре-

<sup>9</sup> Кант Иммануил. Антропология с прагматической точки зрения // Кант И. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М.: Мысль, 1966. С. 468.

<sup>10</sup> Vattimo Gianni. La fin de la modernité. Paris: Seuil, 1987. P. 98.

<sup>11</sup> Blumenberg Hans. The Legitimacy of the Modern Age. Cambridge; London: The MIT Press, 1983. P. 459.

<sup>12</sup> Гете И.-В., Шиллер Ф. Переписка / Пер. И. Е. Бабанова. Т. 1. С. 230—231.

<sup>13</sup> Blumenberg H. Op. cit. P. 459.

мени это вообще единственная возможность его историзации. Поскольку в момент «счета» не происходит ровным счетом ничего, то событием становится сама фиксация времени: «прошло несколько колов времени» или — «раз, два, три!». Эти «раз, два, три!» отмечают чистое движение времени, как событие, как *случай*. Но это движение строится из пауз, из моментов остановки, из «колов». «Раз» — время остановилось, «два» — оно замерло снова. Эти паузы, маркированные личным участием наблюдателя, складываются в «эпоху». Включаясь в «эпоху», они перестают быть простым нейтральным счетом, сопоставимым с ходом часов, они становятся *исторически* индивидуализированными моментами («колами»). «Раз, два, три» оказываются эквивалентны «колам».

## 5

В таком контексте «раз, два, три» или «пятнадцать колов времени» выступают не просто как некое числовое обозначение, а как определение некоего *свойства* исторического времени. Числительные в данном случае становятся определениями. «Раз» — это обозначение минувшего момента, «два» — обозначение иного момента. «Раз» и «два» — это определения моментов, означающие, что момент «раз» отличается от момента «два», что он маркирован как отличный, как индивидуальный, ведь из их совокупности постепенно складывается неповторимое лицо «эпохи». В этом смысле «раз» и «два» могут пониматься как *имена* отличных друг от друга моментов.

Еще Евклид употреблял слово «монас» и как обозначение объекта, который должен быть исчислен, и как обозначение его свойства. В ситуации, описанной Хармсом, момент маркируется самим процессом его называния. Момент приобретает индивидуальность прежде всего потому, что *Я* отмечаю его словом «раз». Если бы Заболоцкий не называл один момент за другим разными именами, эпоха не обрела бы индивидуального лица. Называние момента отмечает его прежде всего как настоящий момент, как *теперь*. Именно этим он отличается от всех остальных моментов, расположенных в прошлом или будущем.

Возможно, взаимодействие с наблюдателем едва ли не единственный критерий выделения момента «теперь» из серии прошлых и будущих моментов. По мнению Дж. Данна, серийность временных моментов означает лишь, что они представляли перед наблюдателем в определенной последовательности. А это, в свою очередь,

отделяет наблюдаемую систему от системы наблюдателя наиболее эффективным способом, снабжая каждую из этих систем (и это легко может быть доказано) *двумя различными системами времен, взаимодействующих в «теперь»*<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Dunne J. W. The Serial Universe. New York: Macmillan, 1938. P. 68. [It separates the observed and observing systems in the most effective fashion possible — by providing them with what are (as easily may be proved) two different time systems interacting at a "now".]

Действительно, временная система наблюдателя в «запечатлении момента» имеет принципиальное значение, она позволяет маркировать движение времени, отсчитывать «раз, два, три».

## 6

Между седьмым анекдотом о Пушкине, повествующим о чередовании падений Пушкина и его сына за столом, и седьмым (случайно ли здесь совпадение номеров?) «случаем» «Пушкин и Гоголь» есть много общего, но есть и существенное различие. В обоих случаях время события создается мерным чередованием падений. В «Пушкине и Гоголе», однако, случай представлен в виде пьесы. Он и начинается так, чтобы подчеркнуть его принадлежность театру:

Гоголь падает из-за кулис на сцену и смирно лежит (ПВН, 360).

Он и кончается словом «Занавес».

Пьеса отличается от анекдота тем, что она, хотя и изображает момент минувшего, переносит это минувшее в настоящее, реконструирует его в прямом контакте со зрителями. Театр строится на деятельном соположении двух временных систем (наблюдаемого и наблюдателя), каждая из которых обладает своим независимым временем. Обе системы, однако, встречаются в момент «теперь».

Двадцатый случай — «Неудачный спектакль» — маленькая пьеска Хармса, построенная на обыгрывании такого взаимодействия двух систем. Один за другим на сцену выходят актеры, которых тошнит, так что они не могут начать спектакля. Спектакль кончается, не начавшись. События-спектакля не происходит, время пьесы не начинается. Вместо его начала и последующего разворачивания нам предлагаются повторяющиеся попытки начать. Время зрителя строится из чередующихся неудач начать разворачивать время спектакля. Оба времени здесь решительно разъединены и все же встречаются в точке «теперь», которая как бы искусственно удерживается застопорившимся началом. Прерывающееся начало за счет повтора приобретает *периодичность*, по-своему отмеряющую время несостоявшегося спектакля.

Сразу за «Неудачным спектаклем» в серии «случаев» следует еще одна пьеса «Тюк», разыгрывающая ситуацию раздвоения времени события и времени наблюдателя (как в «Упадании»). В пьесе действуют два персонажа — Ольга Петровна, колющая колуном полено, и Евдоким Осипович, сидящий в креслах и курящий. Каждый раз, когда Ольга Петровна ударяет колуном по полону, Евдоким Осипович произносит: «Тюк!» Хармс здесь, вероятно, играет на внутренней форме слова «колуна», связанной с сусанинским «колом».

«Тюк», произносимое Евдокимом Осиповичем, — это как бы звук удара колуна, отделившийся от колуна и переданный в виде словца наблюдателем. Одновременно это фиксация момента, аналогичная хармсовским «раз» или «кол». Характерно, что писатель выбирает сло-

во, напоминающее «тик-так» часового механизма, но одновременно ассоциируемое с ударом. Комизм и парадоксальность пьесы заключаются в том, что один человек осуществляет действие, а второй откровенно занимает позицию зрителя, наблюдателя, фиксирующего это действие. При этом действие и его фиксация как будто находятся в одном временном потоке и вместе с тем отделены друг от друга. Это отделение времени наблюдателя от времени события мешает событию свершиться. Событие как бы лишается своего собственного существования, мгновенно абстрагируясь в языковом и хронометрическом мирах Евдокима Осиповича. Полено поэтому обречено оставаться целым.

## 7

Гуссерль показал, что рефлексия, осознание события возможны только тогда, когда это событие относится к прошлому<sup>15</sup>. В момент настоящего сознание погружено во временной поток и не способно рефлексировать по его поводу. Возникает характерная раздвоенность наблюдающего, но как бы пассивного сознания, для которого его объект — это всегда объект воспоминания, существующий в прошлом, и активного сознания, пребывающего внутри деятельности и длительности<sup>16</sup>.

Это раздвоение сознания характерно для каждого человека, но в литературе оно может принимать форму оппозиции действующего и наблюдающего персонажей, как в «Тюк» или в «Упадании», или как в «Зависти» Олеши, где Кавалеров рефлексировал, а Бабичев действует. Я вспомнил Олешу потому, что кавалеровская рефлексированная бездеятельность связана с совершенно определенной формой видения — а именно с членением действия на фрагменты, превращающие его в совокупность почти не связанных между собой моментов. Вот как Кавалеров видит, например, прыжок:

Юноша, взлетев, пронес свое тело над веревкой боком, почти скользя, вытянувшись параллельно препятствию, — точно он не перепрыгивал, а перекатывался через препятствие, как через вал. И, перекатываясь, он подкинул ноги и задвигал ими подобно пловцу, отталкивающему воду. В следующую долю секунды мелькнуло его опрокинутое искаженное лицо, летящее вниз, и тут же Кавалеров увидел его стоящим на земле, причем, столкнувшись с землей, он издал звук, похожий на «афф»...<sup>17</sup>

Двумя абзацами ниже Олеша описывает увиденный Кавалеровым проход Бабичева по галерее:

<sup>15</sup> Husserl Edmund. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*. Paris: PUF, 1964. P. 158—167.

<sup>16</sup> Schutz Alfred. *The Phenomenology of the Social World*. Evanston: Northwestern University Press, 1967. P. 45—96.

<sup>17</sup> Олеша Юрий. *Избранные сочинения*. М.: Худлит, 1956. С. 112.



По галерее идет кто-то. Окошки расчлняют идущего. Части тела движутся самостоятельно. Происходит оптический обман. Голова опережает туловище<sup>18</sup>.

Расфазирование действия и расчленение тела свидетельствуют о том, что событие распадается на паузы, что мгновенное действие, как и «эпоха» членятся на останавливающие движения картинки. Это членение у Олеши принимает форму расчленения тела. Ответственность за это накопление пауз и «разрезов», за эти «тюки» и «колы» лежит на наблюдателе.

## 8

Некоторые «исторические» тексты Хармса написаны в виде пьес. Их отличие от исторических анекдотов заключено в гораздо более радикальном введении анахронизмов. Принцип их обыкновенно — совершенно откровенное смешение реалий разных эпох. В 1933 году Хармс написал пьеску с участием Николая II. Она начинается монологом царя:

Я запер дверь.  
Теперь сюда никто войти не сможет.  
Я сяду возле форточки  
и буду наблюдать на небе ход планет.  
<...>

Взмахну крылами и на воздух  
с землей простившись, отлечу.  
Прощай, земля! Прощай, Россия!  
Прощай, прекрасный Петербург!  
Народ бросает кверху шапки,  
и артиллерия гремит,  
и едет в лентах князь Суворов,  
и князь Кутузов едет следом,  
и Ломоносов громким басом  
зовет солдат на поле брани,  
и средь кустов бежит пехота,  
и едет по полю фельдмаршал.

(ПВН, 153)

Эта смесь персонажей разных исторических эпох, конечно, отражает общую мифологию российской «славы», смешивающей воедино Суворова, Кутузова и Ломоносова. Но еще в большей степени (и это особенно хорошо видно в более ранней «Комедии города Петербурга») здесь релевантна та литературная традиция (Лукиан, Данте и т.д.), которая сводит в царстве мертвых героев разных эпох. Лукиан, между прочим, был одним из источников хлебниковских «Детей выдры», вероятно, важных для Хармса.

Однако у Хармса это смешение времен обусловлено определенной позицией наблюдателя. В приведенном фрагменте 1933 года Нико-

<sup>18</sup> Там же. С. 112.

лай II запирает дверь, чтобы никто не мог зайти к нему в комнату, и садится у форточки, служащей ему чем-то вроде телескопа для наблюдения за небесными телами<sup>19</sup>. История, как «эпоха», как остановка времени, обеспечивающая сосуществование некоего сообщества, задается в результате помещения наблюдателя вне наблюдаемого универсума.

Царь превращает себя в наблюдателя, способного скользить по временной оси и маркировать в качестве «теперь» любой момент минувшего. Эта изоляция и позволяет времени слиться, слоям перемешаться, перемешиваться и соединять воедино разные временные пласты.

В «Комедии города Петербурга», писавшейся ранее (начата в 1926 году) и, к сожалению не полностью сохранившейся, очевидны мотивы, прямо связывающие ее с цитируемым фрагментом. Там также действует Николай II, также первостепенное значение имеет тема Петербурга-Ленинграда. «Комедия города Петербурга» в гораздо большей степени, чем более поздние тексты, ориентирована на заумь и поэтику абсурда. Здесь и смешение времен куда более радикальное. Петр I, Николай II тут действуют одновременно с комсомольцем Вертуновым, чье имя отсылает к вращению, возможно, светил или часов.

## 9

Одна из загадочных тем «Комедии» — тема сторожа. Фигура сторожа, Цербера (в «Божественной комедии» — фурий, Медузы) от античности до Кафки воплощает неприкосновенность границы между мирами, обычно миром живых и миром мертвых, а в интересующем меня аспекте — мира минувшего и мира актуального.

В Библии роль сторожей выполняют ангелы-хранители. Например, в «Исае»: «На стенах твоих, Иерусалим, я поставил сторожей, *которые* не будут умолкать ни днем, ни ночью» (62, 6). Хранитель возникает и в особенно значимой для Хармса книге Ветхого завета — «Книге Даниила»: «И видел я в видениях головы моей на ложе моем, и вот, нисшел с небес Бодрствующий и Святый» (4, 10). «Бодрствующий» — все тот же ангел-часовой. Ангел впервые играет такую роль именно в «Книге Даниила»<sup>20</sup>. Неподвижность ангела позволяет времени состояться. Обэриутская метаморфоза ангелов, придуманная Липавским, — «вестники». Они также совершенно неподвижны и существуют вне времени. Друскин записал в 1933 году:

Жизнь вестников проходит в неподвижности. У них есть начала событий или начало одного события, но у них ничего не происходит. Происхождение принадлежит времени (Логос, 91)<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> В «Детях выдры» в начале второго «паруса» упоминается Боскович — русский астроном XVIII века.

<sup>20</sup> *Lacocque André*. The Book of Daniel. Atlanta: John Knox Press, 1979. P. 78—79.

<sup>21</sup> О неподвижности вестников см.: Жаккар, 125.

Сторожем в «Комедии» могут быть разные персонажи. Николай II, например, говорит:

Вон рыцарь ходит с алебардой  
хранит покой чиновника.  
Вон сторож, комсомолец Вертунов...  
(1, 97)

Одновременно в пьесе фигурируют Сторож и Часовой. В одном из эпизодов комсомолец Вертунов назначает сторожем Крюгера, гибель которого — один из основных мотивов второго действия:

Царь не волнуйся.  
Я приказал стоять у входа Крюгеру  
он смел и безобразен  
мальчишка не пройдет  
и ветер не промчится<sup>22</sup>  
он всякого поймает за рукав  
толкнет в кибитку  
свистнет пальцем,  
не бойтесь!  
Крюгер воин.  
Он хранит.  
(1, 101)

Гибель Крюгера — событие невероятной важности. Факельщики связывают с его смертью наступление ночи:

В небе лампа потухает  
освещая Ленинград.  
(1, 103)

Петр произносит отчаянно-трагические монологи, в которых странным образом путается минувшее и настоящее. И сам Петр как бы двоится, представляя и императором российским, и апостолом, охраняющим небесные врата — также своего рода часовым. Во всяком случае, его обратимость в часового очевидна:

С тех пор как умер Крюгер  
я опечален  
<...>.  
Тогда у Зимнего дворца печален  
стоит как прежде Крюгер на часах  
глядит в безоблачное небо Крюгер...  
Тпфу-ты!  
не Крюгер в небо посмотрел  
а ты.  
Ч а с о в о й — Который час?  
П е т р — Четыре.

(1, 104—105)

То, что смерть Крюгера равнозначна исчезновению солнца, а сам он описывается как человек, глядящий «в безоблачное небо», связывает

<sup>22</sup> О мотиве ветра, противостоящего часовому, см. ниже.

Крюгера с темой астрономии, тем более что сам выбор фамилии отсылал к русскому астроному XIX века Адальберту Крюгеру — директору обсерватории в Гельсингфорсе. Крюгер Хармса протягивает руку Босковичу Хлебникова.

Когда-то Аристотель видел в Боге своего рода неподвижного наблюдателя за космическими часами, обеспечивающего наличие объективного времени. Часовой у Хармса выполняет отчасти сходную роль. Неподвижность часового постоянно подчеркивается, как едва ли не основное его качество. В тексте 1933 года часовой выведен в качестве героя, постепенно замерзающего и превращающегося в кучу снега и льда (3, 68—69). Такое же одеревенение часового описано в стихотворении Заболоцкого «Часовой» (1927), который «стоит как башня» и одновременно ассоциируется с часами:

Там вой кукушки полковой  
Угрюмо тонет за стеной.

(Заболоцкий, 22)

Наблюдение за планетами, конечно, связано с мотивом наблюдения и измерения времени. Такова основная и почти единственная функция хармсовского часового. В качестве наблюдателя-великана Крюгер появляется в загадочном стихотворении 1929 года «Папа и его наблюдатели». При этом «папа» в конце стихотворения оказывается просто «золотой звездочкой», летающей по небу (1, 78—79).

Сторож или часовой у Хармса охраняет ход времени. Часовой должен следить за временем, но быть, как «вестник», вне времени и движения. При этом переход из вневременного состояния к тикающим часам может пониматься как переход из позитивного в негативное. В стихотворении «Дни клонились к вечеру» (1931) упоминается дьявол, разгуливающий «по улицам в образе часовщика» (3, 104). От ангела-часового до дьявола-часовщика — один шаг. Выражение «стоять на часах» понимается в пьесе буквально. Характерно, что часовой при этом сам не знает времени, вместо пароля он спрашивает: «Который час?» — а Петр машинально отвечает: «Четыре».

В первоначальных вариантах пьесы связь Крюгера со временем еще более очевидна. Хармс обнажает ассоциацию Крюгера с пушкой, как известно, выстрелами отмечавшей ход времени в Петербурге. Петр в первоначальном варианте своего монолога замечает о Крюгере: «Не человек, а пушка!» (1, 190). Смерть Крюгера в черновых набросках связывалась с выстрелом отмечавшего ход времени орудия. Комсомолец Вертунов так характеризует Крюгера:

Смотрите.  
Как свечка стоит и не вздыхает  
пушку слушает, ушами востроглаз...  
(выстрел. Крюгер падает.)

(1, 189)

При этом пушка не просто отмеряет время, она «называет» его. Хармс пишет в одном из стихотворений 1931 года: «...на Неве грохотала пушка, называя полдень...» (3, 104). Выстрел — это имя, подоб-

ное «раз» или «тюк». Выстрел «называет» момент и одновременно останавливает ход времени. В небольшом фрагменте 1933 года говорится:

Остановка истории!

<...>

На Неве стреляют из пушек!  
(Х2, 60)

## 10

Крюгер — это своего рода часы «при оружии», своим ходом производящие подобие временного порядка. Одним из его «метрических» оружий, которыми он отмеряет время и охраняет его с чрезвычайной пунктуальностью, является сабля. Сабля, конечно, — очень странная мера времени. Возможно, первоначально она возникает как русская трансформация французского слова *sable* — «песок» и ассоциируется с песочными часами (*sablier*).

Сабля формой несколько напоминает часовую стрелку. В «Елизавете Бам», где тема времени играет существенную роль, Петр Николаевич сражается с Папашей Елизаветы за ее жизнь. И сабли, столкнувшиеся в поединке, напоминают стрелки часов, отмеряющих жизнь:

Прошу внимательно следить  
За колебаньем наших сабель, —  
Куда которая бросает острие  
И где которая приемлет направление...  
(ПВН, 200)

Это сражение соотносимо с несколькими литературными сражениями сразу, например с битвой Смеха и Горя в хлебниковском «Зангези»<sup>23</sup>, где сражение двух аллегорических персонажей описано как временной механизм. Смех говорит:

Час усталый, час ленивый!  
Ты кресало, я огниво!  
<...>  
Час и череп, чет и нечет!  
<...>  
И, удары за ударом,  
Искры сыпятся пожаром,  
Искры сыпятся костром.  
Время катится недаром,  
Ах, какой полом!<sup>24</sup>

Смерть Смеха («полом») предстает как поломка часового механизма. Иным литературным аналогом «сражения двух богатырей» является

<sup>23</sup> Зависимость эпизода «сражение двух богатырей» от «Зангези» отмечена А. Александровым (ПВН, 523).

<sup>24</sup> *Хлебников Велимир*. Творения. М.: Сов. писатель, 1987. С. 503—504.

битва Твидллама<sup>25</sup> и Твидлди в «Алисе в Зазеркалье» Льюиса Кэрролла. Где перед битвой сражающиеся смотрят на часы, на которых «четыре тридцать», и решают биться до шести.

Идея связи битвы со временем была выражена Кэрроллом в форме каламбура из «Алисы в стране чудес»: *to beat time* — отбивать ритм и одновременно «бить время».

Остановившиеся часы — мотив «Безумного чаепития» из «Алисы», где, между прочим, фигурируют часы, показывающие не часы, а дни месяца. Здесь же Алиса, отмеряющая время по часам кролика, сообщает, что сейчас «четвертое». Цифра «четыре» систематически возникает у Хармса в контексте измерения времени. «Четыре», — отвечает Петр на вопрос часового «Который час?» в «Комедии». Эта сцена буквально повторена в «Елизавете Бам» с явной отсылкой к Кэрроллу:

И в а н И в а н о в и ч. <...> Который час скажите мне?

П е т р Н и к о л а е в и ч. Четыре. Ой пора обедать (ПВН, 196—197).

Цифра эта не просто кэрролловская. Четыре в традиционной нумерологии означает статику, отсутствие движения. У Хармса же эта упорно повторяемая цифра отсылает, вероятнее всего, к четвертому измерению, которое, согласно Петру Демьяновичу Успенскому, предстает в нашем трехмерном мире как время.

Но прежде чем перейти к этому аспекту хармсовской темпоральности, я бы хотел коротко остановиться на «Елизавете Бам». Пьеса эта — чрезвычайно «темная», я же коснусь здесь лишь одного аспекта — темпоральности.

«Елизавета Бам» — ранняя пьеса (1927), насыщенная абсурдом и богатая по своему чрезвычайно разнородному содержанию. Здесь уже встречаются многие мотивы, которые получают систематическую разработку в более поздних текстах. Пьеса начинается с того, что два человека врываются в дом к Елизавете Бам, чтобы ее арестовать. Героиня обвиняется в убийстве одного из явившихся — Петра Николаевича, якобы убитого ею в поединке на эспадронах. Затем в пьесе разыгрывается вставной эпизод — «сражение двух богатырей». Эту пьесу в пьесе анонсирует второй явившийся — инвалид без обеих ног Иван Иванович. Пьеса якобы принадлежит некоему Иммануилу Красдайтику. По ходу эпизода Петр Николаевич (якобы ранее убитый Елизаветой) сражается с ее Папашей на саблях и погибает. Вставной эпизод — своего рода «мышеловка» Хармса — представляет то, что якобы случилось до начала пьесы. Начало этого вставного эпизода, по словам Ивана Ивановича, «объявит колокол» (ПВН, 198). Колокол звучит: «Бум, бум, бум, бум». После окончания сражения умирающий Петр Николаевич опять поминает колокол:

Ты слышишь, колокол звенит  
На крыше — бим и бам,  
Прости меня и извини,  
Елизавета Бам.

(ПВН, 201)

<sup>25</sup> Твидллам обозначается Кэрроллом как *Dum*. Ср. с именем Елизаветы Бам.

«Елизавета Бам» завершается возвратом к началу, его повтором, на сей раз в дом Елизаветы вновь врываются Иван Иванович и «дважды покойный» Петр Николаевич.

Эта структура любопытна своей подчеркнутой цикличностью, как бы неспособностью времени к линейной развертке. Смерть оказывается лишь эпизодом, включенным в систему повторов. В этом смысле гибель Петра Николаевича в принципе не отличается от смертей хармсовских старух.

Существует несомненная связь между именем героини и звучанием колокола, который обозначает и начало, и конец вставного эпизода. «Бам» — это звук, чем-то напоминающий «тюк» или «раз, два, три» и самым непосредственным образом связанный с колокольным «бум», «бим» и «бам». Более того, сама Елизавета утверждает, что ее голос — это голос часов, то есть ее «Бам» — это бой часов, называющий время точно так же, как выстрелы пушки. В пьесе этот эпизод звучит так:

И в а н И в а н о в и ч: Лишены всякого голоса.

Е л и з а в е т а Б а м: Я не лишена. Вы можете проверить по часам (ПВН, 179)<sup>26</sup>.

Почему Хармс в эпизоде «сражения», однако, дал говорить не часам, а колоколу, хотя и связанному с темой времени, но менее однозначно? Этому, по-видимому, есть две причины. Первая заключается в том, что у колокола есть язык, а потому его речь как бы связана с названием более непосредственно. Вторая причина — это вероятная отсылка к девятой плоскости «Зангези», где описывается «большой набат в колокол ума». Колокол хармсовского сражения выглядит явной пародией на Хлебникова:

З а н г е з и. Благовест в ум! Большой набат в разум, в колокол ума! Все оттенки мозга пройдут перед вами на смотре всех родов разума. Вот! Пойте все вместе за мной!

И  
Гоум.  
Оум.  
Уум.  
Паум.  
Соум меня  
И тех, кого не знаю.  
Моум.  
Боум.  
Лаум.  
Чеум.  
— Бом!  
Бим!  
Бам!<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Эта реплика обычно понимается как проявление чистого абсурдизма и ностальгическая отсылка к несостоявшемуся спектаклю Радикса «Моя мама вся в часах» (ПВН, 522; *Мейлах Михаил*. Заметки о театре обэриутов // Театр. 1991. № 11. С. 177).

<sup>27</sup> *Хлебников Велимир*. Творения. С. 482.

Хлебников дает расшифровку почти всех приведенных им слов «благовеста»: *гоум* — «высокий, как эти безделушки неба, звезды, невидные днем», *оум* — отвлеченный, озираю<щий> все кругом себя, с высоты одной мысли»<sup>28</sup> и т. д.

В соответствии с общей хлебниковской установкой — эти «слова» имеют универсальное пространственное значение. Хлебников так определяет смысл «благовеста»: «...вы увидите пространство и его шкуру»<sup>29</sup>. Колокол и нужен ему прежде всего потому, что его звучание пронизывает пространство. Временное измерение в данной «плоскости» для Хлебникова малосущественно.

Опространствливание ударов колокола существенно для Хармса, который, однако, сохраняет акцент на временном измерении, на связи с часами.

В «Елизавете Бам» намечаются мотивы более позднего случая «Тюк». Сначала они обнаруживаются в сцене ареста Елизаветы. Петр Николаевич объясняет, что расставил у дверей стражу и предупреждает, что при малейшем толчке Иван Иванович будет икать. Персонажи демонстрируют Елизавете работу такого икающего часового: «Петр Николаевич опять толкает тумбу, а Иван Иванович опять икает» (ПВН, 179). Игра эта, по существу, — такая же, как и в «Тюк», где Ольга Петровна колет полено, а Евдоким Осипович говорит: «Тюк!» Кстати, колка дров возникает в «Елизавете Бам», когда после «сражения двух богатырей» победивший Папаша заявляет, что устал: «дрова колол» (ПВН, 202). Уничтожение Петра Николаевича каким-то образом связывается с колкой дров. Звучащий в пьесе колокол также в какой-то степени — все тот же аппарат колки и производства колов: кол-о-кол.

Расслоение действия и его названия, как и отслоение фиксации хода времени от собственно хода времени, оказывается повинно в смерти, в остановке движения и в конечном счете в цикличности. Линейность времени как бы ускользает в паузу между событием и его временной фиксацией. Время события не совпадает с его свершением, которое всегда фиксируется, хронометрируется с запаздыванием. Поэтому линейность перестает быть абсолютной, она вся ткется из пауз, расфазирования, остановок. Попытка поймать и уничтожить Елизавету Бам — это в том числе и попытка восстановить линейный прогресс времени. Дому Елизаветы Бам в пьесе противопоставляется «бесконечный дом» (ПВН, 192), в который должна быть доставлена Елизавета. Здесь как бы происходит собственно движение времени, никем не отмечаемое:

Никто в нем не живет,  
И дверь не растворяет,  
В нем только мыши трут ладонями муку,  
В нем только лампа светит розмарином  
<...>

<sup>28</sup> Там же. С. 483.

<sup>29</sup> Там же. С. 481.



Иван Иванович.

А кто же лампу зажигает?

Петр Николаевич.

Никто. Она горит сама.

<...>

Есть бесконечное движение,

Дыханье легких элементов.

Планетный бег, земли вращенье,

шальная смена дня и ночи...

(ПВН, 196)

Это дом движителя времени, где нет наблюдателя, где лампа подобна солнцу. Этот дом — мельница времени, где мыши «трут ладонями муку» (о мельнице у Хармса речь подробнее пойдет дальше)<sup>30</sup>. Время здесь не фиксируется, не производится «языком», в том числе и колокольным.

## 10

Наблюдатель останавливает время и мерит его саблей. Сабля — это некий хронометрический механизм, буквально режущий время на куски, на ломти. Измерение, конечно, не случайно превращается в резание. Отрезание — не просто установление «отрезка», это прежде всего полагание конца. Когда я отсекаю что-то саблей, я одновременно прекращаю его существование, перевожу нечто существующее в прошлое. Святой Августин заметил, что мы не можем измерять длящееся потому, что длящееся постоянно растягивается, удлиняется и тем самым делается неизмеримым. Он говорит, например, об измерении длины двух звуков, двух пауз, двух слогов:

Могу ли я измерить длинный [слог], пока он наличествует, ведь я способен измерить его лишь тогда, когда он кончил звучать? Но для него закончиться означает перестать существовать<sup>31</sup>.

Августин делает логический вывод — мы можем измерять лишь отсутствующее, лишь исчезнувшее, мы измеряем, собственно, только следы в нашей памяти. Сабля — это и инструмент измерения, и инструмент уничтожения одновременно. Функции эти — неразделимы.

Сабля может в этом своем качестве быть эквивалентна и иным способам членения временного потока, — например, шагам. Шаг — это мера, но это и обозначение завершения действия. Шаг — это всегда шаг в прошлом. С саблей появляется в «Комедии» Щепкин, который напоминает некий вертящийся заводной механизм: «Я бегу верчу ногою <...> Ну ка саблю вынь из ножен и взмахни над голым пнем....» (1, 88). Нога может быть буквально эквивалентом сабли с помощью нехитрой игры звуков: нога, нож-ка, нож... Хлебников в шестнадца-

<sup>30</sup> Хлебников в «Зангези», между прочим, упоминает «мельника времен» и часового, стремящегося их остановить (*Хлебников Велимир*. Творения. С. 492).

<sup>31</sup> *Saint Augustin*. Les confessions. Paris: Garnier; Flammarion, 1964. P. 277.

той плоскости «Зангези» «Падучая» обыгрывает эту связь. Плоскость начинается: «Азь-два... Ноги вдвять в стремена! Но-жки! Азь-два»<sup>32</sup>. И кончается:

Шашки выдер-гать —  
Вон! За мной!  
Направо руби,  
Налево коли!  
<...>  
Слушай, браток:  
Нож есть?<sup>33</sup>

Эта реплика про нож вдруг возникает в «Елизавете Бам» в самом начале: «У вас ножа нету?» (ПВН, 176) — и отсылает к отсутствию *ног* у Ивана Ивановича. У Хлебникова, и это примечательно, нож, шашка — это знаки «падучей», выпадения из времени, создаваемого войной. О войне же говорится, что она «перерезала наши часы, точно горло»<sup>34</sup>.

Кроме того, сабля это — совершенно умоизмерительная и вместе с тем конкретная мера, и в этом смысле она как бы противостоит абстрактной универсальности принятых эталонов измерения. Хармс записывает в тексте под названием «Измерение вещей» (здесь же, между прочим, подчеркивается связь сабли с шагами):

Л я п о л я н о в. Но физики считают вершок  
устаревшей мерой.  
Значительно удобней  
измерять предметы саблей.  
Хорошо также измерять шагами.  
П р о ф е с с о р Г у р и н д у р и н. Вы не правы Ляполянов.  
Я сам представитель науки  
и знаю лучше тебя положение дел.  
Шагами измеряют пашни,  
а саблей тело человеческое,  
но вещи измеряют вилкой

(Логос. С. 105—106; ср. с часовой стрелкой в виде вилки в «Старухе»).

Шашка, сабля подобны стрелкам часов. Они вращаются над головой, сея смерть. Они превращают часового в полное подобие часового механизма. В 1929 году Хармс поясняет в тексте «Сабля»:

Козьма Прутков регистрировал мир Пробирной палаткой, и потому он был вооружен саблей.

Сабли были у: Гете, Блейка, Ломоносова, Гоголя, Пруткова и Хлебникова<sup>35</sup>. Получив саблю, можно приступить к делу и регистрировать мир.  
<...>

Регистрация Мира.  
(сабля — мера) (ПВН, 439).

Удары сабли — это удары часов.

<sup>32</sup> Хлебников Велимир. Творения. С. 489.

<sup>33</sup> Там же. С. 490.

<sup>34</sup> Там же. С. 490.

<sup>35</sup> Особенного внимания в этом списке заслуживают Гете и Хлебников.

Часовой — это механизм, расчленяющий поток, континуум. Указание на то, что, пока Крюгер стоит на часах, «и ветер не промчится», особенно показательно, если учесть, что ветер постоянно ассоциируется с движением времени. Характерно, что третья часть «Комедии» начинается с вторжения в страну ветра, сквозняков, струй:

...и криком воздух оглашая  
ворвется в дом струя большая.  
Дудит в придворные глаза  
в портьеры, в шторы, в образа  
колышет перья, фижмы, пудру  
вертится, трогает струну  
дворцы ломает в пухи к утру  
потоком льется на страну.  
Летит волна, за ней другая  
царицу куклой кувырка  
козлиный комкая платок  
царя бросая в потолок.

(1, 119)

Время как поток в данном случае явно враждебно истории, которая может совершаться, только если континуум остановлен, отмерен часовым. Часовой саблей создает Историю. Смещение времен, нарушение соотношения темпоральных и событийных серий, гибель истории связаны со смертью часового.

## 11

Каким образом сабля мерит время и «человеческое тело» одновременно? Рассекая, разрезая, распиливая.

Понять роль сабли помогает важная для Хармса концепция времени, особенно активно распространявшаяся в России П. Д. Успенским. Речь идет о понимании времени как четвертого измерения пространства. Успенский исходил из того, что линия является результатом движения точки, движение линии создает плоскость, а движение плоскостей — трехмерные тела. Согласно такой логике, нет оснований считать, что трехмерное тело, двигаясь, не создает некоего пространственного образования, которое может быть воспринято только из четырехмерного пространства. Направление движения трехмерного тела, по мнению Успенского, воспринимается нами как время. Успенский подчеркивал, что существа, живущие в двухмерном пространстве, не в состоянии воспринять трехмерное тело. Он приводил пример, принадлежащий теософу Лидбитеру (Leadbeater), который писал, что рука, упершаяся пальцами в стол, оставит на его поверхности пять кружков — следов от пальцев — и будет воспринята существом, обитающим в двухмерном пространстве, как пять отдельных кругов, пять изолированных срезов руки<sup>36</sup>. Примерно так воспринимаем мы

<sup>36</sup> Успенский П. Д. *Tertium Organum*. СПб., 1911. С. 21.

четырёхмерное тело, движущееся в направлении, которое мы воспринимаем как время. Оно как бы рассекается точкой настоящего, точкой «сейчас» и дается нам как некий срез тела, четырёхмерный объем которого существует в воображаемом восприятии «четырёхмерца» как некое невидимое продолжение в прошлом и будущем, недоступных, по понятным причинам, нашему восприятию.

Успенский утверждал, что

Четырёхмерное тело есть бесконечное число *моментов существования* трехмерного тела — его состояний и положений. Трехмерное тело, которое мы видим, является как бы фигурой, одним из ряда снимков на кинематографической ленте.

Пространство четвертого измерения, — время, — действительно есть расстояние между формами, состояниями и положениями одного и того же тела (и разных тел, т. е. кажущихся нам разными)<sup>37</sup>.

Успенский утверждал, что такое невидимое тело как бы является формой одновременной явленности, например человеческого тела от младенчества до старости. Это тело непрерывно меняется, но одновременно является самим собой. Такое странное тело, в котором одновременно существуют и новорожденный, и умирающий старик, Успенский называл термином индуистской философии (позаимствованным у Блаватской) *Линга Шарипа (Linga-Sharîri)*.

Понятно, что фиксация настоящего момента разрушает *Линга Шарипа* на части, предстающие как бы срезом, спилом четырёхмерного тела. Этот момент — остановка, которая оказывается как бы смертью четырёхмерного тела, но в действительности таковой не является, потому что смерть находится где-то в четырёхмерном пространстве как часть *Линга Шарипа*. Поэтому каждое существо, данное нам в восприятии, — это только одна из множеств ипостасей невидимого четырёхмерного тела — равная себе и всегда отличная от себя самой. Четырёхмерное тело Успенского по некоторым своим характеристикам напоминает «предмет» Хармса, существующий в мире чистой умозрительности. Отсюда, возможно, и странная игра Ивана Ивановича в «Елизавете Бам», называющего Елизавету то Елизавета Таракановна, то Елизавета Эдуардовна, то Елизавета Михайловна. Все эти имена, не отражая сущности «предмета», могут относиться к его «срезам». Елизавета Бам дается нам лишь как некие временные ломты ее *Линга Шарипа*.

Часовой отмеряет время, режет его саблей на ломты и одновременно находится вне времени. Поэтому ему дается возможность видеть то, что невидимо простому смертному — временную развертку настоящего в прошлое и будущее. Вместе с тем он олицетворяет точку зрения, которая позволяет соотносить между собой множество темпо-

<sup>37</sup> Там же. С. 34.

ральных слоев, как бы направлять их в нужное русло. Сохранился набросок Хармса от декабря 1926 года, в котором есть такие строки:

...ходили патрули  
потом на Часовую будку  
прилаживали рули...  
(1, 127)

Эти «рули», вероятно, позволяют часовому разводить и сводить во-едино «трубы» времени.

У Введенского есть пьеса «Четыре описания» (1932). Эта пьеса — одна из наиболее близких по жанру лукиановским разговорам в царстве мертвых. Здесь четыре покойника дают описания того, как они умерли. Пьеса начинается с того, что один из говорящих мертвецов, Зумир, ставит вопрос из того безвременья, в котором они теперь пребывают:

Существовал ли кто?  
Быть может птицы или офицеры,  
и то мы в этом не уверены...  
(Введенский, 1, 164)

Птицы относятся к сфере существования потому, что они парят в потоке, то есть как бы влиты в ту нерасчленимую струю, которая и есть существование. Другой говорящий покойник — Чумир поясняет, почему к существовавшим относятся офицеры:

...когда следишь за временем,  
то кажется что все бежит  
<...>  
Везде как будто видны сраженья,  
все видим в площади движенье.  
(Введенский, 1, 164—165)

Офицеры включены в битву и существуют в ее хаотическом движении, которое есть временное существование. Но существование это, постоянно прерываемое смертью, которая равноценна фиксации среза тела на временной кинематографической пленке. Четвертый «умир. (ающий)» — так Введенский обозначает персонажей, произносящих монологи в его пьесе, — следующим образом начинает описание своей смерти в бою:

Был бой. Гражданская война  
в Крыму, в Сибири и на севере.  
Днепр, Волга, Обь, Двина.  
<...>  
Концы ужасной этой битвы  
остры как лезвие у бритвы,  
я даже не успел прочесть молитвы,  
как от летящей пули наискось  
я пал подкошенный как гвоздь.  
(Введенский, 1, 171)

Битва первоначально предстает как некое глобальное событие, никак не сосредоточенное в каком-то определенном пространстве-време-

ни. Но смерть вносит в эту неопределенность видимость хронологической ясности. В зрачках умирающего неожиданно отражается «число четыре» — та же, что и у Хармса, навязчивая отсылка к четвертому измерению. И далее фиксируется, как и в монологах иных умерших, дата смерти: «тысяча девятьсот двадцатый».

Сражение описывается Введенским как некое странное пространственно-временное образование, в котором множество тел появляются и сосуществуют в событии с «острыми как бритва краями», как бы пересекающими время. Битва располагается между Крымом и Сибирью и являет из себя причудливую топографическую конфигурацию. Успенский предложил представить себе лист бумаги, на котором помечены Петербург и Мадрас, годы 1812-й и 1912-й. Если согнуть бумагу так, чтобы Мадрас приблизился к Петербургу и отпечатался на нем, 1812-й совпал бы с 1912-м. Совпадение этих точек оказывается непонятным только в двухмерном мире, в трехмерном же оно не вызывает возражений<sup>38</sup>. Битва — это, конечно, колоссальное сближение людей, времен и пространств<sup>39</sup>.

Битва оказывается с конца XVIII столетия воплощением исторического времени, кристаллизованного в понятии «эпоха». Гете писал, что битва при Вальми отмечает начало новой эпохи<sup>40</sup>. Битва как бы останавливает движение времени в драматической встрече тел, отмеченных смертью. Именно здесь сабля действует как резатель и останавлищик времени — как инструмент отслаивания среза эпохи.

Хлебников описывал образ битвы как события, трансцендирующего линейность времени:

Мертвый, живой — все в одной свалке!  
Это железные времени палки,  
Оси событий из чучела мира торчат...<sup>41</sup>

Такое же трансцендирование времени в битве дается в «Стихах о неизвестном солдате» Осипа Мандельштама<sup>42</sup>.

Битва, война традиционно понимаются как события, разрывающие временную длительность и преобразующие само качество исто-

<sup>38</sup> Успенский П. Д. Цит. соч. С. 36.

<sup>39</sup> Ср. У Эрвина Штрауса: «Можно также разложить военную битву на тысячу индивидуальных действий участников. Можно представить себе использование сложного аппарата для регистрации всех этих движений, выполняемых отдельными солдатами, всех произнесенных слов и всех физических событий: выстрелов, взрывов, газовых атак и т. д. Смысл исторического события, «битвы», однако, не может быть извлечен ни из одной из этих деталей, ни даже из их совокупности. Смысл таится не в индивидуальном процессе; в действительности он существует только как порядок, охватывающий все эти частности (*Straus Erwin. Man, Time and World. Pittsburgh: Dusquesne University Press, 1982. P. 54*).

<sup>40</sup> См.: *Blumenberg Hans. The Legitimacy of the Modern Age. P. 457.*

<sup>41</sup> Хлебников Велимир. Творения. С. 493.

<sup>42</sup> Битва между силами хаоса и порядка входит в древнейшую мифологию. Но с определенного момента (например, в некоторых мифах об Ахуре Мазде) такого рода битва заменяется «последней» битвой между силами добра и зла и окончательной, вечной победой добра, ознаменовывающей фундаментальную трансформацию миропорядка и трансцендирование времени. Миф о битве преобразуется в апокалиптический миф (*Cohn Norman. Cosmos, Chaos and the World to Come. The Ancient Roots of Apocalyptic Faith. New Haven; London: Yale University Press, 1994. P. 112—115*).

рического времени. Роже Кайуа так формулирует роль войны в переживании исторического времени:

...война выступает как веха в истечении длительности. Она разрезает жизнь наций. Каждый раз она начинает новую эру; некое время кончается, когда она начинается, когда же она завершается, начинается иное время, отличающееся от первого своими наиболее зримыми качествами<sup>43</sup>.

### 13

Битва позволяет остановить время, кристаллизовать его в эпоху и вместе с тем увидеть многоголовую гидру невероятного тела, «концы» которого спрятаны в прошлом и в будущем, в четвертом измерении.

Основным «действующим» лицом этой битвы парадоксально оказывается не воин, а наблюдатель. Наблюдатель — это как раз та фигура, которая радикально отделяет прошлое от настоящего, рубит «истечение длительности». Мишель де Серто заметил, что существуют два подхода к пониманию истории. Один он идентифицировал с психоанализом. Для психоанализа прошлое существует в настоящем, оно повторяется. С этой точки зрения психоанализ как бы видит «тело» истории в четвертом измерении. Второй подход связан с историографией, разрывающей прошлое и настоящее:

Историография рассматривает это отношение [между прошлым и настоящим] в виде последовательности (одно после другого), корреляции (большее или меньшее сходство), следствий (одно следует за другим) и дизъюнкции (либо то, либо другое, но не оба одновременно)<sup>44</sup>.

Часовой, ответственный за время, конечно, занимает позицию историографа, отсекающего историю от настоящего. Историю в таком понимании создает не ее протагонист, а наблюдатель. Именно он — главное «историческое лицо».

Время в такой перспективе перестает быть чисто темпоральным феноменом, оно как бы откладывается в неких пространственных состояниях, соотносительностях, смежностях, соприсутствиях. Гегель говорил о «месте» как «пространственном “теперь”»<sup>45</sup>. Паралич времени в некой пространственной конфигурации — и есть сущность битвы, сущность историчности. Зрение фиксирует место как пространство реализации истории.

<sup>43</sup> Caillols Roger. L'homme et le sacré. Paris: Gallimard, 1950. P. 225. История новейших войн, прежде всего войны 1914—1918 годов — модели битв для Хармса и его современников, продемонстрировала, каким образом война из экспедиций, протекающих в пространстве, постепенно преобразуется в некое «тотальное» временное событие. Тотальная война «на истощение» захватывает всю мыслимую территорию и становится войной прежде всего во времени. По выражению Поля Вирилио,

война на истощение из-за отсутствия пространства распространилась на время; длительность стала фактором выживания (Virilio Paul. Speed and Politics. New York: Semiotext(e), 1986. P. 56).

<sup>44</sup> Certeau Michel de. Histoire et psychanalyse entre science et fiction. Paris: Gallimard, 1987. P. 99.

<sup>45</sup> Гегель Георг Вильгельм Фридрих. Энциклопедия философских наук. Т. 2. М.: Мысль, 1975. С. 60.

Это превращение времени в пространство легко связывается с идеей четвертого измерения, где время для «умеющего видеть» превращается в пространственное «тело».

Все это заставляет пересмотреть определение случая. Раньше я говорил о случае как о событии, нарушающем обычную рутину, предсказуемость происходящего. В свете сказанного можно уточнить это определение. Случай может происходить в *серии* события, или в *серии* наблюдения за ним, его регистрации, или в двух сериях одновременно. Регулярность, на фоне которой только и возникает понятие случая, также может относиться и к серии события, и к серии наблюдения. При этом серия наблюдателя — едва ли не более важная, чем ряд, в котором находится «событие». Случай это не только нарушение регулярности, это некая приостановка, «паралич» длительности, задаваемый внешней точкой зрения.

Вспомним еще раз «Голубую тетрадь № 10». Я уже писал о том, что название это случайно: этот «случай» значился под номером 10 в голубой тетради. Текст этот повествует о некоем «негативном» человеке, который в принципе не мог существовать. На оси событийности, на оси существования, таким образом, имеется сплошное ничто, превращаемое в «случай» именно формой регистрации.

Пространство наблюдения избавляется от предметности и становится чистым «местом» — то есть не чем иным, как «пространственным “теперь”». Ситуация наблюдения, фиксации избавляется от всего несущественного и дается как чистый акт зрения. И этот чистый акт зрения, чистая фиксация «ничто» помещается Хармсом на эмблематическое «первое» место в цепочке «случаев».

Регистрация в первом «случае» осуществляется не в пространстве события, а в пространстве существования голубой тетради, разбитой на порядковые номера. Именно порядковый номер в тетради, а не в темпоральности события создает определенную систему регулярности, обеспечивающую переход из временного в пространственное. Линейный ряд, идентифицируемый со временем, здесь превращается в ряд белых плоскостей — страниц, пространственных двухмерных срезов.

Гегель заметил, что фигуративная способность времени обнаруживается лишь тогда, когда

отрицательность времени низводится рассудком до *единицы*. Эта мертвая единица, в которой мысль достигает вершины внешности, может входить во внешние комбинации, а эти комбинации, фигуры *арифметики*, в свою очередь, могут получать определения рассудка, могут рассматриваться как равные и неравные, тождественные и различные<sup>46</sup>.

Хармс играет на способности «единиц» («колов») создавать видимость сравнимых порядков. В итоге «случай номер один» оказывается «номером десять» «Голубой тетради». Ряды не совпадают, номера противоречат друг другу, вписываясь в разные серии. Только «часовой», наблюдатель может знать, что «номер десять» одной серии является

<sup>46</sup> Гегель Георг Вильгельм Фридрих. Энциклопедия философских наук. Т. 2. С. 56—57.



«номером один» другой, что его местоположение по-разному выглядит из разных точек «теперь».

В третьем «случае» — «Вываливающиеся старухи» — определяющая роль также придана наблюдателю. Именно его позиция создает унылую повторность и регулярность события, о котором трудно с уверенностью сказать, состоит ли оно из одного случая, но увиденного в различных временных перспективах, или из множества разных. Конец этого случая — это конец наблюдения за ним:

Когда вывалилась шестая старуха, мне надоело смотреть на них, и я пошел на Мальцевский рынок... (ПВН, 356)

Отсюда и странное расслоение события в «Упадании», когда время наблюдения над падением двух тел с крыши может быть гораздо большим, чем время их падения.

Распад события, вернее, его закрепление на четырехмерном, синхронном и невидимом для читателя теле создает такую ситуацию, при которой автор оказывается не в состоянии формулировать непротиворечивые суждения о происходящем. В одной временной перспективе смерть происходит, но в другой ее нет. Отсюда тела, которые, казалось бы, сохраняют свою идентичность, неожиданно начинают называться иначе или вообще теряют свои имена.

Все это в иной перспективе проблематизирует понятие «случая», но также и «предмета».

## Глава 6

### ИСЧЕЗНОВЕНИЕ

#### 1

Значение наблюдения, зрения для Хармса очевидно в шестом «случае» под названием «Оптический обман». Тема этого текста, по всей вероятности, отсылает к важному для Хармса эссе Ралфа Уолдо Эмерсона «Опыт», в котором, в частности, говорится: «Оптическая иллюзия распространяется на любого человека, которого мы встречаем» («There is an optical illusion about every person we meet»)<sup>1</sup>. У Хармса, как и у Эмерсона, речь идет о ненадежности восприятия мира. Случай построен как серийное, повторяющееся действие:

Семен Семенович, надев очки, смотрит на сосну и видит: на сосне сидит мужик и показывает ему кулак.

Семен Семенович, сняв очки, смотрит на сосну и видит, что на сосне никто не сидит.

Семен Семенович, надев очки, смотрит на сосну и опять видит, что на сосне сидит мужик и показывает ему кулак. <...>

Семен Семенович не желает верить в это явление и считает это явление оптическим обманом (ПВН, 359).

Тема «оптического обмана» привлекала обэриутов, хотя в этом они не были особенно оригинальны. Большое влияние на культуру начала века оказал эмпириокритицизм, теории Маха и Авенариуса, утверждавших, что мы получаем доступ к явлениям мира только в форме чувственных ощущений, которые преобразуют в соответствии с кодами восприятия реалии мира. Этот преобразованный вариант кантианства спровоцировал всплеск интереса к разного рода галлюцинациям, видениям.

Вопрос о том, видим ли мы предмет, в таком контексте заменяется вопросом о том, какого рода субъективные восприятия мы получаем и как они зашифровывают реалии мира. В «Разговорах» Липавского регистрируется интерес к физиологии зрения, к глазам как к машине, производящей собственные ощущения.

Глаза могут видеть нечто не предъявленное им в виде материально-го тела. В «Утре», тексте, о котором уже шла речь, рассказчик видит с закрытыми глазами:

Закрытыми глазами я вижу, как блоха скачет по простыне, забирается в складочку и там сидит смирно, как собачка.

<sup>1</sup> Emerson R. W. *Essays and Other Writings*. London; New York: Cassell, 1911. P. 256.

Я вижу всю комнату, но не сбоку, не сверху, а всю зараз. Все предметы оранжевые (ПВН, 443).

То, что видит рассказчик, — не результат его «непосредственного» (если таковое бывает) восприятия. В «Оптическом обмане» Семен Семенович видит «мужика» только через очки, а не непосредственно глазами. Очки, конечно, не закрытые веки, но они трансформируют видение предмета, пропуская его через «деформирующее стекло». Вся ситуация «Оптического обмана» отчасти напоминает ситуацию «Утра», где видение и невидение, сон и бодрствование также чередуются.

Эрнст Мах, писавший о зрении в конце XIX века, различал «память ощущений» от галлюцинаций. Галлюцинации — это псевдовосприятие образов предметов, которые никогда не были увидены. «Память ощущений» — это всплывание некогда увиденных образов из глубины памяти. Мах, например, рассказывает, что в молодости на грани засыпания постоянно видел яркий узор известного ему ковра. Иногда Маху даже удавалось по собственной воле трансформировать образы, всплывавшие перед его взором. Так, он смог однажды превратить лицо в череп. Он же описывает феномен псевдовосприятия, чрезвычайно сходный с тем, который Хармс описал в «Утре»:

Вот какое странное явление часто случалось со мной на протяжении нескольких лет. Я просыпаюсь и лежу без движения с закрытыми глазами. Перед собой я вижу покрывало со всеми мелкими складками на нем, а сверху на покрывале во всех деталях я вижу свои неподвижные и неменяющиеся руки. Если я открываю глаза, оказывается либо довольно темно, либо светло, но покрывало и мои руки лежат иначе, чем мне они только что виделись<sup>2</sup>.

Эти два видения — одно с закрытыми глазами, одно с открытыми — связаны между собой. Первое — видение памяти, образы которой проникают в область псевдовосприятия. По существу, речь идет о взаимоналожении прошлого и будущего обликов одного и того же объекта. Восприятие настоящего момента заменяется воспроизведением образа, растянутого во времени.

Мах отнес к сфере «памяти ощущений» фантазматические следы на сетчатке, возникающие тогда, когда актуальное восприятие ослабляется:

Фигуры, которые, как нам кажется, мы тогда видим — если они, конечно, не создаются прямым участием внимания в отборе или комбинировании отчетливо воспринимаемых пятен, — безусловно, не производные репрезентации; это, по крайней мере отчасти, спонтанные фантазмы, которые на время своей манифестации и в некоторых местах начинают управлять процессами возбуждения в сетчатке<sup>3</sup>.

Олейников считал себя знатоком «эндоптического зрения». Он пытался проанализировать происходящее у него в глазу, наблюдал за

<sup>2</sup> *Mach Ernst*. Contributions to the Analysis of the Sensations. La Salle: Open Court, 1897. P. 88.

<sup>3</sup> *Ibid*. P. 88.

пятнами, помутнениями и искрами. При этом его особенно интересовало движение этих ничего не представляющих пятен:

Искры совершают непрерывное движение, как туча мошек вечером перед хорошей погодой. <...> Н. М. [Олейников] на основании различия движений этих телец и их размеров (он вычислил их), устанавливает, что видит человек в своем глазу. Он считает также, что пятна находятся довольно далеко от дна глаза, это сгустки в стекловидном теле, они поворачиваются вместе с глазом и уплывают из-за стремления уловить их в центр зрения. Искры или светлые точки, наоборот, обладают самостоятельным движением (Логос, 13).

Движение глаза и движение иллюзорных точек и пятен связаны с самой сущностью зрения. Чтобы обнаружить предмет, наш глаз должен двигаться по нему, сканировать его. Неподвижный глаз — слеп. Точки и искры — это следы памяти восприятия, как памяти движения. Но всякое движение — это установление последовательности и, следовательно, предполагает наличие времени.

Еще Лессинг, относивший живопись, в отличие от поэзии, к пространственным, а не темпоральным искусствам, был вынужден признать условность такой чистой пространственности:

Каким образом достигаем мы ясного представления о какой-либо вещи, существующей в пространстве? Сначала мы рассматриваем порознь ее части, потом связь этих частей и, наконец, целое. Чувства наши совершают эти различные операции с такой удивительной быстротой, что операция эта сливается для нас как бы в одну, и эта быстрота безусловно необходима для того, чтобы мы могли составить себе понятие о целом, которое есть не что иное, как результат представления об отдельных частях и их взаимной связи<sup>4</sup>.

Друскин в трактате 1934 года «Движение» высказывает сходные мысли и увязывает движение и восприятие с дискурсивной линейностью:

Осматривая, не перехожу ли от одного к другому? Если же перехожу, то это движение. Таким образом, осматривание неподвижной последовательности есть движение. Может ты скажешь: ты осматриваешь, а другой не осматривает, он видит сразу. Но если он видит сразу, он не видит последовательности. Он видит одно. Поэтому нет последовательности, если кто-либо видит сразу. <...> Но, может быть, есть неподвижная последовательность, которую никто не видит? (Логос, 99—100)

Что такое эта «неподвижная», невидимая последовательность, как не последовательность, зафиксированная в памяти. Движение глаза растягивает предмет во времени. Тем самым предмет уже преобразуется, он перестает быть тем, чем он «является» в настоящем. Восприятие предмета во времени, заданном движением глаза, преобразует его в нечто иное, в иероглиф предмета, в подобие слова, вытянутого в цепочку. Сам же предмет, как нечто единое и неизменное, как бы исчезает из поля зрения, преобразуясь в невидимую, «неподвижную по-

<sup>4</sup> Лессинг Г. Э. Лаокоон / Пер. Е. Эдельсона // Лессинг Г. Э. Избранные произведения. М., 1953. С. 452.

следовательность». Неподвижная последовательность невидима по определению.

Липавский в собственных «Разговорах» рассуждает о роли движения в преобразовании видимого мира, например в восприятии перевернутого мира на сетчатке:

Вверх-вниз: это только отношение к движению тела или руки, оно определяется ориентировкой по уже известным по положению предметам и движению глаза. В том случае, когда этими признаками пользоваться нельзя, возможна ошибка. Это подтверждает опыт с булавкой: ее подносят так близко к глазу, что видна уже не она сама, а ее тень, падающая на дно глаза; и она видна в перевернутом виде (Логос, 10—11).

Отмеченное Липавским явление только кажется парадоксальным. Предмет «как он есть» — булавка, поднесенная к глазу, — исчезает и предстает в перевернутом и теневом облики, как только мы извлекаем его из контекста, то есть изолируем его из некой предметной последовательности. Только пропущенный сквозь призму движения, временной растяжки мир становится нашей «реальностью».

## 2

В 1937 году Хармс написал текст «О том, как меня посетили вестники». Вестники, придуманные Липавским и ставшие в дальнейшем постоянной темой размышлений Друскина, — это умозрительные существа, сходные с ангелами, они живут в некоем мире, соотношенном с нашим, но нам недоступном. Одна из главных особенностей вестников та, что они, как некие «наблюдатели-часовые», не знают времени, а следовательно, и событий, которые для них всегда внешни. Они существуют в том мире, где «случаи» невозможны, потому что в нем нет временной растяжки, а следовательно, и серийности. Друскин в тексте «Вестники и их разговоры» (1933) так определяет форму существования вестников:

Жизнь вестников проходит в неподвижности. У них есть начала событий или начало одного события, но у них ничего не происходит. Происхождение принадлежит времени. <...> У них нет конца событий, потому что нет промежутков между мгновениями (Логос, 91).

Поскольку вестники — «неподвижные последовательности» (в терминах того же Друскина), то они не могут быть воспринимаемы, они даются человеку только тогда, когда часы остановлены, движения невозможны и глаза как бы замирают в глазных впадинах.

В тексте «О том, как меня посетили вестники» Хармс как раз и рисует картину такого минус-восприятия, связывая ее с течением (напомню читателю, что и сквозняк, упоминаемый Хармсом, это метафора временного потока) или остановкой времени:

В часах что-то стукнуло, и ко мне пришли вестники. Я не сразу понял, что ко мне пришли вестники. Сначала я подумал, что испортились часы. Но тут я увидел, что часы продолжают идти и, по всей вероятности,

правильно показывают время. Тогда я решил, что в комнате сквозняк. И вдруг я удивился: что же это за явление, которому неправильный ход часов и сквозняк в комнате одинаково могут служить причиной? <...> — Вода может помочь, — сказал я и стал смотреть на воду.

Тут я понял, что ко мне пришли вестники, но я не могу отличить их от воды. Я боялся пить эту воду, потому что по ошибке мог выпить вестника. Что это значит? Это ничего не значит. Выпить можно только жидкость. А вестники разве жидкость? Значит, я могу выпить воду, тут нечего бояться. Но я не могу найти воды. Я ходил по комнате и искал ее. Я попробовал сунуть в рот ремешок, но это была не вода (Х2, 95—96).

Неподвижность вестников, как уже говорилось, связана с тем, что они существуют вне времени, вернее, во времени вечности, не делимом на сегменты, то есть не измеримом каким-либо прибором, часами например<sup>5</sup>. Но это неделимое время («...потому что нет промежутков между мгновениями», как писал Друскин) похоже на водный поток (вот почему — «вода может помочь»), который также нечленим на элементы множества. Липавский описал такую воду в своем трактате «Исследование ужаса»:

Это сплошная вода, которая смыкается над головой, как камень. Это случается там, где нет разделений, нет изменений, нет ряда (Логос, 78).

Эта неподвижная вода — скорее всего «постоянная вода» (*aqua permanens*) алхимиков, связанная с водой крещения, как мертвой водой. Ср. у Апостола Павла в «Послании к колоссянам» (2, 12): «Бывши погребены с ним в крещении...» Это алхимическая вода, в которой растворяются все предметы, погребаясь в ней, исчезая и уничтожая все разделения<sup>6</sup> (подробнее об этом в следующей главе).

Поскольку время вестников похоже на воду, которая отменяет любые деления, оно отрицает возможность события, ведь событие предполагает локализацию точки во временном потоке. Вода же, пройдя мимо меня, мимо наблюдателя на берегу и его настоящего, продолжает существовать и передвигается. «Та же» вода может быть вновь увидена с другой точки берега. Момент времени в такой реке никогда не исчезает. Движение времени странным образом останавливается. Одновременность прошлого и будущего во времени, построенном по модели реки, предопределяет неподвижность вестников, которым прошлое и будущее дается как вечное и неизменное<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Ход часов только отмечает остановку времени, как, например, в стихотворении «Я плавно думать не могу» (1937):

Остановилось время,  
Часы бесконечно стучат  
Расти трава, тебе не надо время...  
(4, 56)

<sup>6</sup> См.: Jung C. G. *Mysterium Coniunctionis*. Princeton: Princeton University Press, 1970. P. 235—237.

<sup>7</sup> Валерий Подорога так определяет характеристики времени, уподобленного потоку воды:

Я бы назвал это время не объективным, но, скорее, непостижимым — *временем вечности*. Это время находится вне нас и в нас, и поскольку оно вне нас — оно вечно, ибо, изменяясь в себе, остается неподвижным для всякого внешнего наблюдателя... (Подорога Валерий. Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1995. P. 132).

Вода движется и не движется (река течет и остается на месте), не имеет частей, совершенно континуальна и т. д. Вода подобна миру вестников потому, что она останавливает время, не может быть расчленена на части, разрезана. Сабля бессильна против воды.

Вода похожа на парменидовское неподвижное бытие, представлявшееся греческому мыслителю в виде шара, который воплощал в себе неделимое Все, Единое, неделимое и одновременно ограниченное, потому что совершенство бытия предполагало наличие предела<sup>8</sup>. Показательно, что в некоторых текстах Хармса шары играют роль, отчасти сходную с ролью воды, а мотив водяного колеса существенен для ряда его текстов<sup>9</sup>. То и другое «неделимо», а следовательно, связано с особым типом неподвижной темпоральности.

В одном из текстов 1940 года Хармс рассуждает о воде:

Еще лучше смотреть в таз с водой. На воду смотреть всегда полезно, поучительно. Даже если там ничего не видно, а все же хорошо. Мы смотрели на воду, ничего в ней не видели, и скоро нам стало скучно. Но мы утешали себя, что все же сделали хорошее дело. Мы загибали пальцы и считали. А что считали, мы не знаем, ибо разве есть какой-либо счет в воде? (Цит. в: Жаккар, 167)<sup>10</sup>

В воде нельзя считать, потому что она лишена частей. В ней невозможно видеть отдельные предметы, потому что вода как бы существует сразу в прошлом, настоящем и будущем. Она сама есть неподвижное «тело времени».

### 3

Хармсовские представления о времени несут на себе печать влияния Бергсона.

Бергсон утверждал, что «прошлое» не исчезает, что оно до мельчайших подробностей фиксируется в нашей памяти и существует в невидимом, не востребованном виде в нашем подсознании:

...нет больших оснований утверждать, что прошлое, единожды воспринятое, стирается, чем утверждать, что материальные предметы перестают существовать, когда я перестаю воспринимать их<sup>11</sup>.

Прошлое накапливается в так называемой истинной памяти (*mémoire vraie*), которая может быть отождествлена с сознанием, фиксирую-

<sup>8</sup> Cornford F. M. Plato and Parmenides. Indianapolis; New York: Bobbs; Merrill, n. d. P. 43—44.

<sup>9</sup> Об этом речь пойдет ниже. Здесь, однако, приведу короткий текст Хармса о колесе и воде (1937?) — как двух парадоксальных формах неподвижности:

1. Не маши колесом, не струтай колесо, не смотри в воду, не грызи камни. 2. Колесом не бей, не крути колесо, не ложись в воду, не дろби камни. 3. Не дружи с колесом, не дрази колесо, опусти его в воду, привяжи к нему камень (МНК, 215).

<sup>10</sup> О мотиве неподвижной воды см.: Жаккар. С. 166—170.

<sup>11</sup> Bergson Henri. Matière et mémoire. Paris: Félix Alcan, 1910. P. 153.

щим и удерживающим последующую смену состояний субъекта на протяжении всей его жизни.

Прошное, по мнению Бергсона, востребуется лишь в моменты практической нужды. Поскольку потребность в нем ограничена, оно держится в огромных складах «истинной памяти» в состоянии амнезии.

Бергсон предложил представить себе память в виде перевернутого конуса, вершина которого опрокинута вниз и касается плоскости, представляющей настоящее время. Память, таким образом, касается настоящего только острием конуса. В этой точке настоящего сосредоточено ощущение нашего тела:

...наше тело — не что иное, как неизменно возобновляющаяся часть нашего представления, часть, всегда присутствующая, или, вернее, та, что всегда только что миновала. Будучи само по себе образом, это тело не может накапливать образы, поскольку само является их частью; вот почему столь нереалистична попытка локализовать наши минувшие, или даже настоящие, восприятия в мозге: они не в нем, он сам находится в них. Но этот совершенно особый образ, устойчивый посреди других образов и называемый мной моим телом, составляет в каждый момент времени, как мы говорим, поперечный срез всеобщего становления. Это, таким образом, место, через которое *проходят* полученные и отправленные вовне движения, это связка между вещами, действующими на меня, и вещами, на которые я воздействую, — одним словом, место расположения сенсомоторных явлений<sup>12</sup>.

Память сжимается в этом острие конуса (в моем чувстве тела) до точки, в которой сосредотачивается вся совокупность накопленных за жизнь впечатлений. Но если у основания конуса они находятся, так сказать, в «развернутом» состоянии, то у острия они сконцентрированы до полной неопознаваемости. И все же именно они позволяют телу в его деятельности опираться на весь предыдущий опыт жизни.

Бергсоновская концепция памяти чрезвычайно своеобразна. В настоящем находятся какие-то неопределенные ощущения тела (мы бы сказали, «ощущения жизни»), память же обладает онтологическим статусом, потому что она как бы пребывает не в теле, а тело в ней. Память-конус оказывается очень похожа на невидимое тело прошлого, которое располагается в четвертом измерении и обнаруживает себя лишь в поперечном срезе, подобно любому четырехмерному телу в нашем трехмерном мире (по П. Д. Успенскому).

Прошное поэтому не исчезает, оно как бы проваливается по ту сторону его востребования и существует как такое незримое тело. Оно являет себя в точке настоящего, которое одновременно — сконцентрированное до предела прошлое. Речь идет о парадоксальном сосуществовании прошлого и настоящего. По выражению Жюль Делёза,

прошлое никогда не могло бы состояться, если бы оно не сосуществовало с настоящим, чьим прошлым оно является. Прошное и настоящее не обозначают два последовательных момента, но два сосуществующих элемента...<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Bergson Henri. Op. cit. P. 164—165.

<sup>13</sup> Deleuze Gilles. Bergsonism. New York: Zone Books, 1991. P. 59.



По мнению Делёза, даже бергсоновское понятие *длительности* относится не к временной последовательности, а к сосуществованию. Иначе говоря, то, что дается нам как время, в действительности является именно невидимым «телом» — пространственным образованием.

## 4

Прошлое — это стоячая вода невидимого, это мир вестников. Хармс поминает Бергсона в маленьком шуточном стихотворении:

Шел Петров однажды в лес.  
Шел и шел и вдруг исчез.  
«Ну и ну, — сказал Бергсон, —  
Сон ли это? Нет, не сон».  
Посмотрел и видит ров,  
А во рву сидит Петров.  
И Бергсон туда полез.  
Лез и лез и вдруг исчез.  
Удивляется Петров:  
«Я, должно быть, нездоров.  
Видел я: исчез Бергсон.  
Сон ли это? Нет, не сон».  
(ПВН, 168)

Сон упомянут в стихотворении не случайно. Действительно, по мнению Бергсона, сон отличается от бодрствования тем, что он снимает препятствие, не допускающее прошлое до нашего сознания. Сон — это неожиданное падение в прошлое, массивная актуализация прошлого в настоящем. В своем эссе о сновидениях Бергсон вновь возвращается к смутным ощущениям тела, в которых фиксируется настоящее. Он, между прочим, обращается к «эндоптическому» видению, интересовавшему Олейникова, пятнам и искрам Маха. Сновидение начинается как раз в этой неформулируемой точке настоящего, которая неожиданно может открыться на прошлое:

Вот, например, в поле зрения зеленое пятно, усеянное белыми точками. Оно может материализовать воспоминание о лужайке с цветами или о бильярде с шарами — и многие другие<sup>14</sup>.

Сновидение рождается из «темного чувства» жизни, например, из того, что Бергсон называет «чувством внутреннего осязания» (*les sensations de «toucher intérieur»*), и это чувство настоящего вдруг наполняется содержанием прошлого. Эндоптические иллюзии — как раз такое чувство настоящего, способное открыться на образы прошлого. Для Хармса это чувство неопределенности переживаемого настоящего момента чрезвычайно важно. Он многократно описывает такое чувство, которое никак не может быть сформулировано, описано, названо. Хармсовская амнезия может пониматься как сжатие памяти до пол-

<sup>14</sup> Bergson Henri. L'énergie spirituelle. Paris: PUF, 1919 P. 105.

ной ее нечитаемости в настоящем, как переживание жизни, момента «теперь», в котором память существует как беспамятство. Отсюда и тесная связь хармсовской амнезии со сновидениями. Хармсовское окно с его внетемпоральностью — та же точка касания острия конуса и поверхности настоящего.

То чувство, которое Хармс связывает с созерцанием воды, — типичный пример такого странного видения-невидения, воспоминания-беспамятства, чистого ощущения, почти что ощущения тела как жизни: «Даже если там ничего не видно, а все же хорошо. Мы смотрели на воду, ничего в ней не видели...» Это состояние сходно с ощущением внутреннего осязания или с описанным Бергсоном генезисом сновидения:

Интересно видеть, как ощущения внутреннего давления поднимаются к визуальному полю и, используя заполняющую его световую пыль, могут трансформироваться в формы и цвета<sup>15</sup>.

Генерация этих форм описывается Бергсоном в категориях мифа, который он позаимствовал в «Эннеадах» Плотина. Плотин описал то, как души опускаются из мира трансценденции в тела. Первоначально они летают в своих эмпириях подобно обэриутским «вестникам»:

Неспособные к действию и даже не помышляющие об этом, они парят над временем и вне пространства<sup>16</sup>.

Но вдруг душа обнаруживает в неодушевленном теле какое-то внутреннее средство с собой:

И душа, глядя на тело, в котором, как ей кажется, она видит свое отражение, замороженная, как будто при взгляде в зеркало, дает притянуть себя, нагибается и падает. Ее падение — начало жизни<sup>17</sup>.

Так в образах Плотина Бергсон описывает проникновение прошлого в настоящее. Это проникновение представляется им в категориях встречи и падения. Миф Плотина сходен с «мифом» Хармса — в обоих случаях речь идет о встрече и выпадении из безвременья («окна») во время.

У Плотина душа спускается из безвременья к телу, как к «актуальному присутствию». Встреча создает контакт, который переводит душу в «сейчас», в «теперь», душа обретает настоящее и одновременно падает в тело<sup>18</sup>. Безвременье души оказывается родственно прошлому Бергсона.

Когда в тексте «О том, как меня посетили вестники» Хармс описывает невыразимое ощущение близости вестников, не отмеченной ничем материальным, он описывает чистое состояние присутствия. Что-то упало из безвременья, и возникло чувство «теперь», то есть

<sup>15</sup> Ibid. P. 90.

<sup>16</sup> Ibid. P. 96.

<sup>17</sup> Ibid. P. 97.

<sup>18</sup> Plotinus. The Six Enneads. Chicago; London; Toronto: Encyclopaedia Britannica, 1952. P. 202—203.

присутствия, которое не может быть отнесено ни к какому конкретному телу и которое выражается именно в чувстве собственного тела («а все же хорошо»), как актуального настоящего, открытого на прошлое. Приход вестников — это актуализация прошлого в настоящем.

Текст Хармса был написан в ответ на послание Друскина об исчезновении вестников:

Дорогой Даниил Иванович, вестники меня покинули. Я не могу даже рассказать Вам, как это случилось. Я сидел ночью у открытого окна, и вестники еще были со мной, а затем их не стало. Вот уже три года, как их нет. Иногда я чувствую приближение вестников, но что-то мешает мне увидеть их <...>. Теперь, когда нет желаний, нет вдохновения и вестники покинули меня, я вижу, что писать и думать не о чем. Но может быть, я не прав, может быть, сегодня день такой — я чувствую близость вестников, но не могу их видеть (Жаккар, 129).

Текст Хармса перекликается с текстом Друскина. Оба описывают не-описываемое состояние. Один — отсутствия, другой — присутствия, один — исчезновения, другой — явления. В принципе тексты сходны, оба сосредоточены на описании ощущения до манифестации в этом ощущении памяти. Амнезия в данном случае выступает как чистое настоящее, как настоящее, переживаемое телом и поэтому как бы открытое на трансцендентность прошлого. Прошлое должно начать течь сквозь тело, спускаться в него, как душа сквозь окно (или, у Друскина, ушло в окно, перестало протекать сквозь тело).

Бергсон идет еще дальше и утверждает, что наше актуальное восприятие материального мира в чем-то аналогично сновидению. Мы не *видим* вещь, мы видим лишь ее абрис — остальное дорисовывает наша память:

Так, в состоянии бодрствования познание объекта предполагает операцию, аналогичную той, что происходит в сновидении. Мы воспринимаем лишь набросок вещи; он вызывает воспоминания о завершенной вещи (*chose complète*); и полное воспоминание — о чьем существовании не подозревало наше сознание, — бывшее внутри нас просто как *мысль*, пользуется возможностью вырваться наружу. Когда мы видим вещь, мы предлагаем самим себе такого рода галлюцинацию, проникающую в реальность<sup>19</sup>.

Это значит, что в восприятии мы всегда имеем смесь настоящего и прошлого, прошлое как бы обнаруживает в нем свое тело. Особенно характерно это для языковой практики. Бергсон, например, утверждает, что чтение всегда имеет галлюцинаторный характер, потому что мы воспринимаем лишь некие обломки слов, которые дополняются памятью. Философ пишет о чтении «несуществующих букв»<sup>20</sup>.

Такое чтение напоминает дешифровку монограмм, в которых в синхронном срезе сосуществуют «прошлые» и «будущие» буквы, а линейность заменена единовременным соприсутствием.

<sup>19</sup> *Bergson Henri. L'énergie spirituelle. P. 99.*

<sup>20</sup> *Ibid. P. 98.*

Восприятие, чтение оказываются в такой перспективе связаны с *появлением и исчезновением*, которые могут пониматься как переход из прошлого в настоящее и уход из настоящего в прошлое.

## 5

Тело, существующее в «четвертом измерении», то есть соединяющее в безвременье прошлое, настоящее и будущее, — это тело в своем *истинном* облике. Истинное обличье тела недоступно нам, потому что мы в настоящий момент всегда имеем дело только с фазой становления, метаморфозы. Исчезновение тела — финальный этап становления — оказывается связанным с открытием истины о теле. В момент исчезновения тело как бы все, целиком, прошло перед наблюдателем, «фильм» тела кончается, и оно фиксируется в памяти во всех своих фазах. Тело полностью поглощается памятью в своем подлинном обличьи только в финальный момент своего исчезновения.

Хармс неоднократно описывает ситуацию исчезновения объекта, предмета, мира, сопровождающего его явление в «истинном» виде. Один из наиболее выразительных текстов на эту тему — уже упоминавшийся «Мыр» (1930):

Я говорил себе, что я вижу мир. Но весь мир был недоступен моему взгляду, и я видел только части мира. И все, что я видел, я называл частями мира. И я наблюдал свойства этих частей, и, наблюдая свойства частей, я делал науку. <...> Я делил их и давал им имена (ПВН, 313).

Возможность делить мир на части, связанная с фазовостью предъявления объекта в нашем восприятии, эквивалентна способности лингвистического членения мира, способности давать имена, называть. Хармс подчеркивает, что он делил мир на части и одновременно давал им имена. И вот происходит *событие*, части вдруг перестают восприниматься:

И вдруг я перестал видеть их, а потом и другие части. И я испугался, что рухнет мир.

Но тут я понял, что я не вижу частей по отдельности, а вижу все зараз. Сначала я думал, что это НИЧТО. Но потом понял, что это мир, а то, что я видел раньше, был не мир.

И я всегда знал, что такое мир, но что я видел раньше, я не знаю и сейчас. <...>

Но только я понял, что я вижу мир, как я перестал его видеть. Я испугался, думая, что мир рухнул. Но пока я так думал, я понял, что если бы рухнул мир, то я бы так уже не думал. И я смотрел, ища мир, но не находил его.

А потом и смотреть стало некуда.

Тогда я понял, что куда было куда смотреть, — вокруг меня был мир.

А теперь его нет. Есть только я.

А потом я понял, что я и есть мир.

Но мир — это не я (ПВН, 314).

Этот текст напоминает тот, в котором рассказывалось о посещении вестников. Есть нечто (предмет), определяемое только негативно, потому что никакого материального проявления у этого «нечто» нет. Это нечто дается как ничто, но ничто — это не просто формула отрицания, это формула присутствия<sup>21</sup>. Назвать его невозможно, ясно только, что это «не мир».

Хармс дает тексту заглавие «Мыр», но это слово в тексте ни разу не произносится, оно существует как бы за пределами текста. По существу, оно даже не есть некое позитивное слово — оно просто негативное определение мира как «не мира». «И» в «мыре» — это просто не «и».

Исчезновение мира не является полным исчезновением, оно связано с тем, что Хармс обретает способность видеть «все зараз». Но это означает, что он обретает способность нелинейного восприятия, восприятия, не подчиняющегося принципу темпоральности. Не-мир — это истинный мир, но это мир, в котором все существует зараз, одновременно, где нет различия между прошлым и настоящим.

То, что рассказчик лишается способности называть, что его адамическая функция («я давал имена») больше не может осуществляться, как раз связано с тем, что мир, лишенный темпоральности, данный «весь зараз», не может больше соответствовать темпоральному дискурсу.

Святой Августин обсуждал проблему внетемпорального слова в контексте сотворения мира. Если время возникло вместе с миром, то каким должно было быть слово, сотворившее его, то есть существовавшее до темпоральности, спрашивал он. Какими словами говорил Бог до творения времени?

Как же вы говорили? Так, как говорил голос, звучавший с небес: «Сей есть Сын Мой Возлюбленный?» Эти слова послышались, и потом их не стало слышно; они имели начало и конец; эти слоги прозвучали, затем миновали, второй за первым, третий за вторым и так далее вплоть до последнего, явившегося после всех остальных, — а потом наступила тишина. Из этого с совершенной ясностью следует, что слова эти были произнесены подвижным и во времени пребывающим органом существа на службе у вашей вечной воли<sup>22</sup>.

Но слово, сотворившее мир, не могло быть произнесено темпоральным телом, потому что тела еще не существовало. Августин приходит к выводу, что Первослово, сотворившее мир, было коэкстенсивно самому Богу — то есть вечным:

Ваше Слово, будучи действительно бессмертным и вечным, непреходящее и непоследовательно<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Хармс сознательно играет с двусмысленностью слова «ничто», которое, по мнению Куайна, имеет тенденцию маскировать негативность под определенность. Куайн разобрал высказывания типа «I got plenty o' nothin'» (Гершвин) или «I passed nobody on the road» (Льюис Кэрролл) и показал, каким образом префикс «по» функционально начинает замещать «some» или «each». Если два последних определителя указывают на единичность и неопределенность термина, то «по» не имеет такого смысла и парадоксально маскируется под определенность (Quine Willard Van Orman. Word and Object. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1960. P. 133).

<sup>22</sup> Saint Augustin. Les confessions. Paris: Garnier: Flammarion, 1964. P. 257.

<sup>23</sup> Ibid. P. 258.

Это слово, которое не может быть ни произнесено, ни услышано человеком. Трансцендентальный «не-мир» может быть назван только таким вечно звучащим и не имеющим длительности Словом.

Подлинное явление мира фиксируется в невозможности называть, но и в невозможности видеть, поскольку внетемпоральность разрушает и зрение, связанное, как указывалось, с линейностью. Но если невозможно и зрение, то каким оказывается статус субъекта, созерцающего мир. Как может существовать видящий, если мир исчез? Отсюда финальное утверждение «Мыра» — сначала нет ничего, кроме меня, то есть субъекта, окруженного непостижимым. А затем следует логическое заключение — но я есть часть мира. Если второе заключение верно, то я должен исчезнуть с миром. Поскольку же я не исчезаю, то я не един с миром и как-то ему противопоставлен. Хармс предпочитает зафиксировать этот парадокс в форме нескончаемого повторения:

А мир не я.

А я мир.

А мир не я.

А я мир.

А мир не я.

А я мир.

(ПВН, 314)

6

Хармс любит описывать исчезновение предметов, и, как правило, в таких описаниях речь идет о негативном явлении чего-то неназываемого. Исчезновение предметов означает постепенное явление истинного *мира*.

В «Мыре» описано противостояние Я и мира как некая простая оппозиция: «Я/мир». В двух текстах под общим названием «О явлениях и существованиях» это отношение подвергается постепенному градуированию.

Если любая часть мира — это только ложное «явление» — фаза в предъявлении всего его невидимого тела, то, спрашивает Хармс, можем ли мы вообще говорить о некоем изолированном теле как о некой сущности или речь идет просто о ложном «явлении». В тексте № 2 «О явлениях и существованиях» Хармс предлагает читателю «эксперимент» с двумя объектами: бутылкой водки — «так называемым спиртуозом»<sup>24</sup> — и Николаем Ивановичем Серпуховым, расположившимся рядом с бутылкой. Писатель предлагает читателю увидеть эти два объекта в полной изоляции от «мира»:

Но обратите внимание на то, что за спиной Николая Ивановича нет ничего. Не то чтобы там не стоял шкаф, или комод, или вообще что-

<sup>24</sup> «Спиртуоз» — это, конечно, двусмысленная шутка Хармса, который в подтексте имеет в виду исчезновение тела в духе — *spirit*, его сублимацию. Спирт, да еще названный на пародийной латыни, переводит водку в область «духа».

нибудь такое, — а совсем ничего нет, даже воздуха нет. Хотите верьте, хотите не верьте, но за спиной Николая Николаевича нет даже безвоздушного пространства, или, как говорится, мирового эфира. Откровенно говоря, ничего нет. <...> Теперь пришло время сказать, что не только за спиной Николая Николаевича, но впереди — так сказать перед грудью — и вообще кругом нет ничего. Полное отсутствие всякого существования, или, как острили когда-то: отсутствие всякого присутствия (ПВН, 317).

Хармс пытается вообразить ситуацию существования некоего отдельного тела в окружении нерасчленного, а потому и невоспринимаемого «мира». Логически он приходит к заключению, что изолированное тело не может существовать в мире нечленимой протяженности, а потому и «Николай Николаевич не существовал и не существует» (ПВН, 318). И далее в типичном для него ироническом пируэте он намекает на возможность объяснения хотя бы исчезновения водки: нельзя исключить, что ее выпил несуществовавший Николай Николаевич.

Мир Хармс обладает некой пластической тягучестью. Предметы в этом, казалось бы, фрагментарном мире связаны в неразрывные цепочки. Как только «мир» вестников начинает являть себя в исчезновении предметов, *ничто* с логической неизбежностью поглощает вокруг себя всё без исключения. Исчезновение мира связано с исчерпанием линейной темпоральности и с тем, что мы не можем установить границы между той сферой, где членения еще актуальны, и той, где их уже нет. Как только членение исчезает, исчезает и весь темпоральный универсум.

В первом «случае» «Голубой тетради № 10» описывался человек, который не может существовать, потому что у него не было «глаз и ушей». Но это логически означает, что у него не было и волос, и ног, и рук, то есть никаких *частей* тела, а потому он вообще не мог существовать как человек. Отсюда его исчезновение: «Ничего не было! Так что непонятно, о ком идет речь» (ПВН, 353).

Построение мира как бесконечной непрерываемой цепочки можно назвать *бесконечно-ассоциативным*, или *гипертрофированно сериальным*. Такое ощущение мира по-своему отражается на процессе производства дискурса. Казалось бы, описание такого универсума как раз предполагает творчество как «поток» вдохновения, в своем излиянии похожий на эту гиперконтинуальность. Но Хармс понимает непрерывность мира не как аналог линейной дискурсивной цепочки, а как существование по ту сторону дискурса, как неназываемость. Невозможность писать связана с тем, что любой дискурс недостаточно континуален, а потому он может быть замещен только неким синхронным, «вечным» словом Августина, словом, которое нельзя произвести и вспомнить.

Описанию сверхсериального мира посвящен хармсовский «Трактат более или менее по конспекту Эмерсона» (1939). Упоминание Эмерсона, по-видимому, объясняется повышенным интересом американского мыслителя к теме всеобщей связи явлений в природе,

которой и посвящен хармсовский текст. По мнению Эмерсона, «все является посредником всего» (*everything is medial*), «каждый последний факт является лишь первым фактом новой серии»<sup>25</sup>. Эмерсон по-своему выражает ощущение той же гиперсериальности мироздания.

Эссе Хармса состоит из пяти частей, первая из которых названа «О подарках»<sup>26</sup>. Здесь Хармс рассуждает о том, что следует, а чего не следует дарить:

Несовершенные подарки, это вот какие подарки: например, мы дарим имениннику крышку от чернильницы. А где же сама чернильница? Или дарим чернильницу с крышкой. А где же стол, на котором должна стоять чернильница? (Логос, 120)

Несовершенные подарки — это части, фрагменты, которые предполагают наличие иных частей и фрагментов. Такой подарок плох потому, что он как бы включает «бесконечно-ассоциативный механизм» и принципиально пренебрегает качеством целостности. Совершенный подарок, по Хармсу, такой, который завершает неполную целостность, например, крышка от чернильницы тому, кто уже имеет чернильницу без крышки. Другой пример совершенного подарка:

...палочка, к одному концу которой приделан деревянный шарик, а к другому концу деревянный кубик. Такую палочку можно держать в руке или, если ее положить, то совершенно безразлично куда. Такая палочка больше ни к чему не пригодна (Логос, 121).

Палочка, описанная Хармсом, не предполагает включения ни в какую ассоциативную цепочку потому, что она не является частью какого-либо целого. Существенно также и то, что эту палочку нельзя назвать, она не имеет имени и может быть только описана. Наличие имени означало бы делимость, частность, фрагментарность.

Липавский описал сходный предмет как некий автономный и самодостаточный мир в трактате «Исследование ужаса»:

Четыре человека сидело за столиком. Один из них взял яблоко и проткнул его иглой насквозь. Потом он присмотрелся к тому, что получилось — с любопытством и с восхищением. Он сказал:

— Вот мир, которому нет названия. Я создал его по рассеянности, неожиданная удача. Он обязан мне своим существованием. Но я не могу уловить его цели и смысла. Он лежит ниже исходной границы человеческого языка. Его суть так же трудно определить словами, как пейзаж или пение рожка. Они неизменно привлекают внимание, но кто знает, чем именно, в чем тут дело (Логос, 76).

Палочка Хармса и апельсин Липавского — миры в силу своей автономности, они законченные *предметы*, а не части. Следовательно, они наделены своим собственным автономным смыслом.

<sup>25</sup> Emerson R. W. *Essays and Other Writings*. London; New York: Cassell, 1911. P. 188—189.

<sup>26</sup> Жаккар считает, что Хармс ссылается в названии на Эмерсона потому, что последний написал эссе «Дары» (Жаккар, 370).



Эмерсон считал выделение автономного предмета главной задачей искусства:

Ценность искусства заключается в том, что оно выделяет один предмет из хаотического множества, изолирует его. Пока из последовательности вещей не выделена одна вещь, возможны созерцание, наслаждение, но не мысль<sup>27</sup>.

Почему мыслить можно только нечто выделенное, изолированное? Отчасти это связано с «законом изоляции», определяющим функционирование означающих (об этом в связи с принципом алфавитности речь шла выше).

Но дело не только в этом. Ассоциации включают мышление в некое дискурсивное разворачивание, которое, с одной стороны, делает мышление возможным, а с другой — придает ему инерционность, автоматизированность. В дискурсе один элемент ассоциативно тянет за собой другой, «полуавтоматически» создавая блоки. В 1900 году Реми де Гурмон опубликовал эссе «Диссоциация идей», в котором в духе Эмерсона утверждал, что

человек ассоциирует идеи не в соответствии с логикой или верифицируемой точностью, но ради своего удовольствия и интереса<sup>28</sup>.

Де Гурмон утверждал, что, даже если идею пустить в мир «голой», она сейчас же обрстет растениями-паразитами<sup>29</sup>. *Желание*, вероятно, действительно скрывается в тени дискурса, если и не отменяя логику, то во всяком случае заменяя ее собственной «логикой желания».

Хайдеггер различал говорение на языке от использования языка. Использование как раз и строится по типу готовых ассоциативных блоков, не допускающих «подлинного» мышления. Говорение — характерное, например, для поэзии — это дезавтоматизация речи, это путь к мышлению словами. Вот почему так трудно дойти до *смысла* слова, проникнуть сквозь словарно-терминологические конвенции к некоему акту первоименования, в котором слово обретает *смысл*. Одной из воображаемых процедур хайдеггеровской «диссоциации идей» является «раздевание слова догола», его сведение к чистому звуку, почти недостижимое для человека:

Для того чтобы услышать чистый резонанс простого звука, мы прежде всего должны отодвинуться от сферы, в которой речь встречается с пониманием или непониманием. Мы должны отвернуться от всего этого, абстрагироваться <...>. Звук, который в данном концептуальном поле предположительно является «первым», рассматривается как непосредственно данный, — это абстрактное построение, никогда не восприни-

<sup>27</sup> Эмерсон Р. У. Искусство / Пер. А. М. Зверева // Эстетика американского романтизма. М.: Искусство, 1977. С. 270.

<sup>28</sup> Gourmont Remy de. La culture des idées. Paris: UGE, 1983. P. 90.

<sup>29</sup> Ibid. P. 105.

маемое само по себе, никогда даже не достигающее нас первым, когда мы слышим, как кто-то говорит<sup>30</sup>.

Употребление речи привело к тому, что смысл слов оказался забытым, стертым, достижение смысла, согласно Хайдеггеру, аналогично воспоминанию.

Вот почему необходимо изолировать слово, изолировать «предмет». Мышление оказывается возможным только там, где дискурсивность преодолена стазисом. Условием мышления оказывается его остановка, осознание забытости слова как амнезии. Хайдеггер максималистски утверждал, что именно в моменты немоты поэт максимально приближается к бытию языка, к сфере подлинных смыслов:

Но когда язык сам говорит как язык? Любопытным образом тогда, когда мы не можем найти точного слова для чего-то нас касающегося, чего-то влекущего нас, подавляющего или подбадривающего. Тогда мы оставляем невысказанным то, что у нас на уме, и мысль, не получая возможности выразиться, проживает моменты, в которые язык сам издала и мельком коснулся нас своим истинным бытием<sup>31</sup>.

«Мир, которому нет названия» Липавского, «мир» Хармса — это такие изолированные неназываемые объекты, в которых язык перестает функционировать как автоматизированная машина, вокруг которых начинается мышление и кончается речь.

Липавский обнаруживает автономию смысла в геометрических фигурах:

Мне кажется, что любое очертание есть внешнее выражение особого, независимого от нас чувства. Мне кажется, геометрия есть осязаемая психология (Логос, 76).

Палочка Хармса с шариком и кубиком на концах — такой «геометрический» объект, который не может быть включен в ассоциативную цепь фрагментарных явлений, потому что шар и куб никуда не вписываются, они абстрактны и самодостаточны, их смысл свернут на себя.

Поскольку достижение смысла виртуального истинного «мира» достигается через сознательный разрыв возможных ассоциативных связей, абсурд становится для обзриутов способом трансцендентного познания.

## 8

Вторая главка «Трактата» называется «Правильное окружение себя предметами». Хармс придумывает «совершенно голого квартуполномоченного»<sup>32</sup>, который решил окружить себя вещами:

<sup>30</sup> Heidegger Martin. What is Called Thinking? New York; Evanston: Harper and Row, 1968. P. 129—130.

<sup>31</sup> Heidegger Martin. The Nature of Language // Heidegger M. On the Way to Language. New York; Evanston: Harper and Row, 1971. P. 59.

<sup>32</sup> Тема голого человека — отклик на трактат Друскина «О голом человеке», написанный несколькими годами раньше (Жаккар, 149—150).

Если он начнет с стула, то к стулу потребуется стол, к столу лампа, потом кровать, одеяло, простыни, комод, белье, платье, платяной шкаф, потом комната, куда все это поставить и т. д. Тут в каждом пункте этой системы, может возникнуть побочная маленькая система-веточка: на круглый столик захочется положить салфетку, на салфетку поставить вазу, в вазу сунуть цветок (Логос, 121).

Такая система, «где один предмет цепляется за другой», — неправильная система. Уничтожение одного предмета сказывается на всей системе, как изъятие одной карты на судьбе карточного домика<sup>33</sup>.

Задача Хармса и ОБЭРИУ — произвести «диссоциацию идей», обнаружить автономный предмет. Хармс предлагает «правильную» схему окружения себя вещами голым квартуполномоченным: надеть на себя «кольца и браслеты», окружить себя «шарами и целлулоидными ящерицами» (Логос, 121). Только в таком окружении человек оказывается выключенным из ассоциативных цепочек и, подобно предмету, «выделяется в самостоятельный мир» (ПВН, 434). Характерно, что хармсовский «Трактат» завершается рассуждением о бессмертии, которое достигается только благодаря автономизации человека, изъятию его из фрагментарных цепочек, нарушение каждой из которых «опасно» и для мира, и для субъекта. Но эта постепенная автономизация человека, «окружение его шарами» делает человека все менее уловимым, он исчезает из *нашего* мира и переходит в «мир» вестников, в мир трансцендентных смыслов. Отсюда связь освобождения человека, его автономизации, бессмертия со смертью, исчезновением.

## 7

Субъект существует в теле. Хармс часто обыгрывает ситуацию противостояния сознания телу, их относительной автономии. Он также интересуется иной проблемой — изолированности тела от мира. В «Сабле» Хармс иронизирует над ситуацией, когда, «подходя к столу, мы говорим: это стол а не я, а потому вот тебе! — и трах по столу кулаком...» (ПВН, 435). Это противостояние человека столу, их отделенность далеко не так безусловны, как кажется. Ведь человек — часть мира. В «Трактате» Хармс обсуждает высказывание Альфонса Доде, который как-то заметил, «что предметы к нам не привязываются, а мы к предметам привязываемся» (Логос, 121). Эта привязанность к предметам — лишь знак нашей собственной включенности в мир предметов, нашей с ним слитности. Отсюда мучения, которые испытывает человек, которого лишили подушки и кровати. Его тело не может без них существовать, оно находится с ними в нерасторжимом симбиозе.

<sup>33</sup> Эмерсон писал в «Опыте», что одним из важных источников «иллюзий» является включенность предметов в последовательности. Предметы у Эмерсона оказываются скользкими и как бы выскальзывают из рук: «Я считаю эту мимолетность (*evanescence*) и скользкость предметов, из-за которой они проскальзывают сквозь пальцы, когда мы пытаемся схватить их крепче, одной из наименее привлекательных сторон нашего существования» (*Emerson R. W. Essays and Other Writings*. P. 255).

Недостаточно, однако, установить срашенность тела с предметами, его окружающими. Само тело — часть мира, а потому границы его условны. В «Сабле» Хармс так рассуждает об обособленности нашего тела от мира:

Тут мы стоим и говорим: вот я вытянул одну руку вперед прямо перед собой, а другую руку назад. И вот я впереди кончаюсь там, где кончается моя рука, а сзади кончаюсь тоже там, где кончается моя другая рука. Сверху я кончаюсь затылком, снизу пятками, сбоку плечами. Вот я и весь. А что вне меня, то уж не я.

Теперь, когда мы стали совсем обособленными, почистим наши грани, чтобы лучше видеть было, где начинаемся уже не мы. Почистим нижний пункт — сапоги, верхний пункт — затылок — обозначим шапочкой; на руки наденем блестящие манжеты, а на плечи эполеты. Вот теперь уже сразу видеть, где кончились мы и началось все остальное (ПВН, 435—436).

Амбивалентность этого текста заключается в том, что он как будто говорит о ясной отграниченности тела от окружающего пространства, но в действительности выводы его скорее неопределенны. Действительно, где кончается тело автора? Там, где кончается его вытянутая рука. Означает ли это, что тело распространяется за пределы его видимых границ и начинает занимать все пространство, которое может быть охвачено вытянутой рукой? Почему тело кончается не просто там, где тело ограничено кожным покровом, но именно там, где кончается вытянутая рука?

Эрвин Штраус, анализируя феноменологию человеческого тела в связи с его вертикальным положением, заметил, что вертикальное положение, освобождая руки, резко меняет пространственный образ человеческого тела по отношению к телу животного. Тело человека приобретает способность к экспансии. Вытянутая, ищущая рука в темноте создает ощущение пустоты, которое прямо связано со способностью руки вытягиваться вперед. Отсюда же возникает и ощущение дистанцированности тела от других. Вытянутая рука позволяет проецировать чувство дистанции на окружающее тело пространство.

Штраус так характеризует созданное рукой пространство, окружающее тело:

В вертикальном положении руки расширяют схему тела. Движение руки описывает сферу, окружающую тело, как территориальные воды страну. Так складывается сектор пространства, который, как и трехмильная зона, принадлежит центральному телу и вместе с тем не до конца. Это не неотторжимая собственность, а оспариваемое владение. Мое пространство вторжения (*intervening space*) — посредник между мной и миром<sup>34</sup>.

Таким образом, вытянутая рука делает сомнительным отграничение тела человека от мира. (В дальнейшем будет обсуждаться вопрос о руке как примитивной и универсальной счетной машине и о роли руки в мире Хармса.)

<sup>34</sup> Straus Erwin W. Phenomenological Psychology. London; Sydney; Wellington: Tavistock Publications, 1966. P. 153.

Рука важна еще и потому, что именно она самым универсальным образом связывает человека с миром предметов. Курт Гольдштейн в работе «Показывать и хватать» описал, каким образом эти два разных жеста формируют богатство отношений между миром и человеком. «Хватать» выражает тенденцию к манипуляции и присвоению. «Показывать», наоборот, означает запрет на присвоение, сохранение дистанции между мной и предметом, формирует «называние» и познавательное отношение<sup>35</sup>.

Предметы, прежде всего одежда, могут входить в образ тела. Пауль Шилдер, например, пишет о том, что палка, шляпа, одежда становятся частью тела. Более того,

голос, дыхание, запах, испражнения, менструальная кровь, моча, сперма — все еще части тела, даже если они и отделены от него в пространстве. <...> Образ тела включает в себя предметы и сам распространяется в пространстве<sup>36</sup>.

Сапоги, шапочка, манжеты, эполеты — все эти хармсовские обозначения границы тела — также объекты, в полной мере характеризующие двусмысленность телесных границ.

В результате тело становится не просто неким единым и нерасчленимым образом, а двусмысленным агрегатом разных частей и фрагментов, которые так же соединены между собой, как столик, салфетка и вазочка. В «Истории Сдыгр Аппр» (1929) Хармс описывает разрывание тела на части таким образом, что каждая из частей предстает именно как полуслучайный компонент тела. Петр Павлович отрывает Андрею Семеновичу руку и держит ее «презрительно, наподобие портфеля». Затем Андрей Семенович откусывает ухо профессору Тартарелину. Его жена пытается пришить ухо назад, но веселый профессор просит ее: «...брось пришивать ухо где-то сбоку, пришей мне его лучше к щеке» (ПВН, 304—305). Ухо не обязательно находится там, где мы привыкли. Как и иной элемент ассоциативного комплекса, оно может перемещаться в пределах агрегата. Хармс говорит устами одного из своих персонажей: «У моего двоюродного брата так брови росли под носом» (ПВН, 305). Усы превращаются в «перемещенные» брови. Логика перестановок занимает в мире Хармса особое место.

В конце текста кровожадный Петр Павлович дает странное объяснение происходящему:

Кто-то тут впотьмах уснул,  
шарю, чую: стол и стул,  
натыкаюсь на комод,  
вижу дерево бергамот,  
я спешу, срываю груши,  
что за дьявол! это уши!

(ПВН, 306)

<sup>35</sup> Goldstein Kurt. Zeigen und Greifen. Nervenarzt, 1931. Развитие идей Гольдштейна см.: Merleau-Ponty Maurice. Phénoménologie de la perception. Paris: Gallimard. P. 120—121, 140.

<sup>36</sup> Schilder Paul. The Image and Appearance of the Human Body. New York: International University Press, 1950. P. 213.

Хармс сознательно отсылает к логике сновидения, которое строится на разворачивании вязких ассоциативных цепочек. Но сама цепочка начинается уже знакомым нам изложением бытовой ассоциативной цепи: стол, стул, комод. Мир здесь строится так, что стол автоматически предполагает наличие стула и комода. Далее цепочка становится более прихотливой. Мебель ассоциируется с деревом, дерево с грибами, грибы с ушами.

## 8

Эта «цепочка» из предметов мало чем отличается от соединения шаров и целлулоидных ящериц. Во всяком случае, между бергамотом и ушами трудно обнаружить сколько-нибудь логическую связь.

Одна из особенностей хармсовских ассоциативных цепочек — что они не даются субъекту во всей их целостности. Зрению предъявляется только небольшая часть, фрагмент. То же самое происходит и в темпоральной перспективе. Все тело, составленное из конфигурации событий, остается невидимым. Высвечивается только настоящий момент, который предъявляется как фрагмент некоего невидимого и незнаемого целого. В этом смысле процитированное стихотворение очень показательное — темнота, поэт шарит и натывается на какие-то непредвиденные части, которые между собой соединены неясным образом. Любопытно, что и в описании границ собственного тела рассказчик Хармса производит такую же операцию постепенного предъявления частей, их нащупывания:

вот я вытянул одну руку вперед прямо перед собой, а другую руку назад. И вот я впереди кончаюсь там, где кончается моя рука, а сзади кончаюсь тоже там, где кончается моя другая рука. Сверху я кончаюсь затылком, снизу пятками, сбоку плечами. Вот я и весь.

Вытягивание руки — здесь не только установление амбивалентной границы телесной экспансии — это и обращенный на собственное тело жест нащупывания. Рука вытягивается и как бы находит себя, перерастая в жест указания — *вот*, где я кончаюсь. Происходит *самодистанцирование*, отстранение от себя самого и одновременно растягивание тела в некую цепочку предъявляемых фрагментов.

Такого рода построения были названы Жилем Делёзом и Феликсом Гваттари «дизъюнктивными цепочками означающих». Они включают в себя без всякой дискриминации очень прихотливые наборы элементов:

Ни одна из цепей не однородна; все они скорее напоминают последовательность букв из разных алфавитов, в которых неожиданно могут появиться идеограмма, пиктограмма, маленькая картинка проходящего мимо слона или восходящего солнца. В такой цепочке, смешивающей воедино фонемы, морфемы и т. д., без всякой их комбинации, могут неожиданно возникнуть папины усы, мамина поднятая рука, лента, маленькая девочка, полицейский, ботинок<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> Deleuze Gilles and Guattari Félix. *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: Minnesota University Press, 1983. P. 39.

Нет надобности входить в подробности работы «означающих» машин Делёза—Гваттари, отмечу только два важных для меня момента. Первый: эти машины действуют, трансформируя классические отношения части и целого. И второй: означающие здесь не отсылают к некой глубине смысла. Они полностью исчерпывают себя в цепях, спроецированных на поверхность тела (у Делёза и Гваттари — знаменитого «тела без органов»). У Хармса мы с очевидностью обнаруживаем этот *поверхностный* характер ассоциативных цепочек. Они действительно спроецированы на некое тело — «темпоральное тело» в одном случае, «тело-объект» в другом. Необходимо подчеркнуть это значение *тела* в хармсовском мире. Голое тело встраивается в квартиру, в кровать, в подушку и одеяло, в стул и стол и т. д. Все ассоциативные цепочки начинаются с тела, все предметы, включенные в цепочки означающих, — это предметы, оказывающиеся «расширением» тела.

У Хармса есть крошечный текст — «Новая анатомия» (1935), в котором он излагает анатомический принцип его тел:

У одной маленькой девочки на носу выросли две голубые ленты. Случай особенно редкий ибо на одной ленте было написано «Марс», а на другой — «Юпитер» (X2, 81).

Само хармсовское тело — это «лента», на которую могут проецироваться означающие, в том числе — слова.

То, что фрагменты, предъявляемые Хармсом, — означающие, а не предметы, следует из нескольких их особенностей. В некоторых случаях их ассоциации строятся на чисто внешнем созвучии. «Комод» тянет «бергамот», а «груши» — «уши», только потому, что слова эти рифмуются. На вещах как будто действительно пишутся слова — «Марс» и «Юпитер», объясняющие серийность и «ассоциативность» вещей. Вещи соединены между собой только как «свободные» означающие. Они и могут быть соединены вместе потому, что слово «комод» вовсе не отсылает ни к какому реальному комоду, а слово «бергамот» — ни к какому бергамоту.

То, что мир Хармса не населен вещами, а их означающими, подтверждается также и ролью, которую в этом мире играют исчезновения. Исчезновение предметов позволяет означающим занимать их места. На коже хармсовских тел цепочками располагаются фрагменты, не отсылающие ни к какому целому. Их означаемое — не вещи, а отсутствие.

Отсюда особенность таких тел у Хармса — они легко распадаются, но не на материальные фрагменты — а на чистые абстракции, которые не имеют никакого предметного смысла: шарики, пирамиды, кустики и т. д.

В 1936 году Хармс написал рассказ «О том, как рассыпался один человек»:

Эх люблю грудастых баб, мне нравится как от них пахнет, — сказав это он стал увеличиваться в росте и, достигнув потолка, рассыпался на тысячу маленьких шариков.

Пришел дворник Пантелей, собрал эти шарики на совок, на который он собирал обычно лошадиный навоз, и унес эти шарики куда-то на задний двор (МНК, 190).

Шарик, как известно, у Хармса — знак полной автономии. Из шариков не могут состоять тела, потому что шарики в тело *не складываются*. Означающие соединяются в цепочки, в которых их предъявление отсылает к пустоте, невозможности означаемого (тела). Пустота обозначается через автономию означающих.

Мир текстов Хармса строится на чередовании предъявления означающих и провалов, явление и исчезновение совершенно здесь нерасторжимы. «Оптический обман», упомянутый в начале этой главы, — типичный пример такого чередования — явление есть и его нет.

В том же 1936 году шарики, из которых состоял любитель женских грудей, возникают в ином тексте:

Однажды Марина сказала мне, что к ней в кровать приходил Шарик. Кто такой этот Шарик или что это такое, мне это выяснить не удалось. Несколько дней спустя этот Шарик приходил опять. Потом он стал приходить довольно часто, примерно раз в три дня (Х2, 82).

Сначала, конечно, возникает ощущение, что речь идет о собаке, но затем выясняется, что у Шарика есть «ученые труды» и что он живет в печке с некими Мишей и Синдерюшкиным, о которых Марина говорит, что они «золотые сердца». Несмотря на постепенную антропоморфизацию Шарика, он все же остается чем-то неопределенным — почему он живет в печке? Почему сапоги у него «сделаны из пробочки»? Имя — Шарик, — как уже указывалось, не связанное у Хармса с «предметом», здесь декларирует свою полнейшую независимость от конкретного тела. Это означающее без означаемого.

Хармс дополнил свой прозаический текст стихотворным продолжением «Подслушанный мной спор «Золотых сердец» о бешемели». Здесь описывается, как автор слышит в вагоне поезда разговор «золотых сердец», но не видит их:

Я поднялся, я иду,  
я качаюсь по вагону,  
если я не упаду,  
я найду их, но не трону.

Вдруг исчезла темнота,  
в окна станция мелькнула,  
в грудь проникла теснота,  
в сердце прыгнула акула.

Заскрипели тормоза,  
прекратив колес погони.  
Я гляжу во все глаза:  
я один в пустом вагоне.

(Х2, 83)

Шарик оказывается пустотой, небытием, отсутствием. Его функция вообще сводится к скольжению в цепочке означающих. Каждый раз



он соскальзывает с предписанного ему места, передвигается по цепочке. Его роль сводится к воздействию на субъект, которому он предъявляется. Равнодушие, ревность, расположенность сменяют друг друга, но эта смена возможна лишь потому, что Шарик скользит, оказывается обозначением отсутствия, исчезновения. В результате в стихотворении внимание Хармса концентрируется на ощущениях повествователя, впрочем лишенных всякой внятности: «в грудь проникла теснота, в сердце прыгнула акула...»

## 9

Хармса специально интересует гоголевская ситуация: отдельно гуляющий нос<sup>38</sup> или оторвавшаяся от чиновничьего тела и зажившая собственной жизнью шинель. В этой гоголевской ситуации ему интересна прежде всего логика, позволяющая предмету обретать автономию. Ведь по существу нос и шинель — предметы совершенно несамостоятельные, они соединены с массой тела или лица нерасторжимыми узами.

Среди вариаций на гоголевскую тему упомяну хотя бы две. Первая — рассказ об Иване Яковлевиче Боброве, у которого прохудились штаны и который был вынужден купить себе «зеленые брюки с желтыми крапинками». Даже само имя — Иван Яковлевич — позаимствовано у цирюльника из гоголевского «Носа».

Рассказ начинается с того, что Иван Яковлевич «проснулся в приятном настроении духа» и стал рассматривать потолок:

Потолок был украшен большим серым пятном с зеленоватыми краями. Если смотреть на пятно пристально, одним глазом, то пятно становилось похоже на носорога, запряженного в тачку, хотя другие находили, что оно больше походит на трамвай, на котором верхом сидит великан, — а впрочем, в этом пятне можно было усмотреть очертания даже какого-то города (ПВН, 319).

Это пятно — типичное означающее без означаемого, это знак, который может в принципе отсылать к чему угодно, а потому ни к чему в конкретности не привязанный.

Это пятно из начала рассказа в закамуфлированной форме возвращается в повествование тогда, когда Иван Яковлевич покупает себе брюки:

В магазине Ивану Яковлевичу показалось, что брюки не очень уж яркого цвета и желтая крапинка вовсе не режет глаз. Но придя домой, Иван

<sup>38</sup> Хармс пародирует Гоголя:

Однажды один человек по имени Андриан, а по отчеству Матвеевич и по фамилии Петров посмотрел на себя в зеркало и увидел, что его нос как бы слегка пригнулся книзу и в то же время выступил горбом несколько вперед (МНК, 147) и т. д.

Или в ином тексте:

Говорят, скоро всем бабам отрежут задницы и пустят их гулять по Володарской (Х2, 126).

Хармс намеренно сохраняет двусмысленность, не объясняя, кого «их».

Яковлевич обнаружил, что одна штанина и точно будто благородного оттенка, но зато другая просто бирюзовая, и желтая крапинка так и горит на ней. Иван Яковлевич попробовал вывернуть брюки на другую сторону, но там обе половины имели тяготение перейти в желтый цвет с зелеными горошинами... (ПВН, 320)

Брюки с их способностью к цветовым метаморфозам неожиданно начинают вести себе сходно с пятном на потолке. Они приобретают независимость чисто цветового пятна, которое не связано до конца с материальным носителем цвета. Брюки как бы начинают жить своей самостоятельной жизнью, отделяясь от тела Ивана Яковлевича. Но в результате и само тело как бы теряет материальность.

В 1938 году Хармс сочинил еще один гоголевский пастиш под названием «Шапка». Разговаривают человек с длинными усами и «синеротый» (сами их характеристики как бы делают их состоящими из автономных фрагментов — усов и синего рта):

Отвечает один другому: «Не видал я их». — «Как же ты их не видал, — говорит другой, — когда сам же на них шапки надевал?» — «А вот, — говорит один, — шапки на них надевал, а их не видел». <...>

— Ах ты дьявол ты этакий, — говорит ему усатый. — Морочишь ты меня старика! Отвечай мне и не заворачивай мне мозги: видел ты их или не видел?

Усмехнулся еще раз другой <...> и вдруг исчез, только одна шапка осталась в воздухе висеть.

— Ах, так вот кто ты такой! — сказал усатый старик и протянул руку за шапкой, а шапка от него, не дается в руки старику. Летит шапка по Некрасовской улице, мимо булочной, мимо бань (ПВН, 333).

Полет шапки заканчивается совершенно гоголевской интонацией:

Один человек ее видел на углу Пантелеймоновской, а уж на углу Фурштадской ее никто не видел (ПВН, 334).

В «Шапке» Хармс ставит, по видимости, абсурдный вопрос: может ли шапка существовать без тела, ведь шапка есть обозначение границы тела: в «Сабле» шапка обозначает «верхний пункт» тела.

А граница тела еще со времен Аристотеля понималась как его место. В «Физике» он вслед за Платоном утверждал, что ничто не может существовать без некоего места, которое это что-то занимает. Поэтому место должно предшествовать вещи, телу, оно «необходимо должно быть первым». Тот факт, однако, что место не принадлежит телу, делает его автономным от тела: «ведь место не исчезает, когда находящиеся в нем [вещи] гибнут»<sup>39</sup>.

Отделение шапки от тела — это автономизация *места*. Шапка, несмотря на свою материальность, в действительности — лишь место, получающее смысл только от помещения в нее тела. Она, собственно, создана, что бы быть «местом» для головы. Шапка — это странный предмет, материализующий в себе мнимость несуществующей,

<sup>39</sup> Аристотель. Физика, 209а / Перевод В. П. Карпова // Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Наука, 1981. С. 124.

отсутствующей формы тела. Сохранившаяся шапка — это знак отсутствия, это обнаружение отсутствия. Вопрос старика о том, как возможно надевать шапку и не видеть тела, более сложен, чем кажется на первый взгляд, потому что шапка, именно как колпак, как материальное пространство, предназначенное для невидимой головы, уже делает голову «негативно видимой». И в этом смысле, конечно, шапка — иной предмет, чем нос.

Зеленые штаны Ивана Яковлевича — это цвет без тела, без формы и без границы. Это свободная автономия пятна. Шапка — это свободная автономия места. Это автономия границ, не принадлежащих телу, как телу может не принадлежать цвет.

## 10

Когда английский философ Дж. Э. Мур (G. E. Moore) попытался показать, что основой нашей познавательной деятельности является реализм здравого смысла, он задал знаменитый вопрос: «Каким образом я знаю, что это две руки?» Тогда он поднял одну руку за другой и подержал их перед своим лицом, отвечая: «Потому, что вот — одна, а вот — другая». (Вопрос этот обсуждается Муром в работе «Доказательство существования внешнего мира» — «Proof of the external World».)

Хармс в «Сабле» отчасти действует по логике Мура. Автор «Сабли» вытягивает руки, как бы *показывая* их себе, и сопровождает жест словечком «вот»:

...вот я вытянул одну руку вперед прямо перед собой, а другую руку назад. И вот я впереди кончаюсь там, где кончается моя рука...

Это «вот» указывает на руку, предъявляет ее зрению, и одновременно является языковой условностью, обозначающей достоверность. Витгенштейн заметил:

Ведь к высказыванию «Я знаю, что это рука» можно добавить: «Рука, на которую я смотрю, — это *моя* рука». Тогда здравомыслящий человек не усомнится в том, что я это знаю<sup>40</sup>.

Здравомыслящий человек — это человек, знакомый с правилами данной языковой игры. В рамках такой языковой игры «знать» синонимично «быть уверенным», «не сомневаться». Витгенштейн замечает, например, что, когда я вижу дерево, «я не только имею визуальное впечатление дерева, но и *знаю*, что это дерево»<sup>41</sup>.

Пустая шапка вопиет об отсутствующем теле. Я *знаю*, что тела нет, именно потому, что мне предъявлена шапка. Точно так же пустой рукав вызывает уверенность в том, что руки нет. Но эта уверенность связана с уверенностью в том, что рука должна быть, раз ее нет.

<sup>40</sup> Витгенштейн Людвиг. О достоверности / Пер. М. С. Козловой, Ю. А. Асеева // Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. 1. М.: Гнозис, 1994. С. 325.

<sup>41</sup> Там же. С. 354.

Такая ситуация интересна тем, что вводит отсутствие, негативность, НИЧТО (за которое автор «Мыра» принял явление последнего) в сферу знания, уверенности. Эти знание и уверенность нужны Хармсу, чтобы превратить исчезновение в явление.

В тексте № 1 «О явлениях и существованиях» (1934) Хармс формулирует ситуацию почти в терминах Мура:

Говорят, один знаменитый художник рассматривал петуха. Рассматривал, рассматривал и пришел к убеждению, что петуха не существует. Художник сказал об этом своему приятелю, а приятель давай смеяться. Как же говорит, не существует, когда, говорит, он вот тут стоит, и я, говорит, его отчетливо наблюдаю (ПВН, 316).

Аргументация приятеля — сродни муровской. То, что художник, которого Хармс называет Микель Анжело<sup>42</sup> (нельзя исключить связь с ангелом-вестником), начинает сомневаться в существовании петуха, — результат длительного вглядывания. Между аргументацией художника и приятеля существует пропасть, разделяющая самоочевидность предъявления (вот рука!) и длительное созерцание.

Что происходит в созерцании? Почему предмет может исчезнуть, если его созерцать, то есть поместить восприятие в относительно протяженный отрезок времени?

Существует почтенная традиция, понимающая сознание как некое образование, через которое проходит неудержимый поток разнообразных ощущений. При этом ни одно последующее ощущение в точности не является копией предыдущего. Юм, например, считал человека совокупностью стремительно меняющихся ощущений:

<sup>42</sup> По мнению Владимира Эрля, Микель Анжело — «это, разумеется, не кто иной, как Казимир Малевич» (*Хармс Даниил*. Два рассказа. Письма Харджиеву / Публ. В. Эрля // Хармсиздат представляет. СПб.: М. К.: Хармсиздат: Арсис, 1995. С. 39). Это, вероятно, так. И все же Микеланджело выбран не случайно. Не исключено, что Хармс имел в виду знаменитый рисунок итальянского художника «Сон». Связь со сном подтверждается и, вероятно, наиболее близким подтекстом этого рассказа — диалогом Лукиана «Сновидение, или Петух». Герой этого диалога — Микилл, что, возможно, объясняет выбор имени Микель Анжело. Петух сообщает Микиллу, что он «совсем недавно превратился в петуха», а до этого был Пифагором. Отсюда, в самом первом приближении, — мотив исчезновения и шара. Структура диалога — сновидение в сновидении и т. д. — также близка Хармсу. См.: Лукиан из Самосаты. Избранная проза. М.: Правда, 1991. С. 605—625. Эти интертексты могут объяснить конкретный выбор имени и предмета, но, конечно, очень далеки от всей проблематики хармсовского текста. На рисунке Микеланджело «Сон» (*Sogno*) изображен человек, опирающийся на большой шар. На заднем плане видны силуэты людей — тени и призраки сновидения. Над фигурой парит крылатый ангел с трубой.

Аллегория Микеланджело, в интерпретации Иеронима Тетия (Hieronymus Tetius), изображает добродетель, пробуждающую Ум от сна, символизирующего погруженность в порок. По мнению Эрвина Панофского, шар, занимающий центральное место в композиции,

...описывается как земной шар и, таким образом, ассоциируется с ситуацией человеческого Ума (*Mind*), помещенного между лживой, нереальной жизнью на земле и небесной областью, откуда исходит вдохновение, пробуждающее и разгоняющее злые сны (*Paranoid Erwin*. Studies in Iconology. New York: Evanston: Harper and Row, 1972. P. 225).

Шар здесь играет, как мне кажется, еще более двусмысленную роль, чем представляется Панофскому. Это нечто обозначающее одновременно и земной шар, и небесную сферу. Шар, как воплощение неоплатонической «ноуменальной сферы» — самого Ума, не может, конечно, принадлежать ни одной из областей до конца. Он существует именно «между». Весь рисунок посвящен ситуации перехода из сна в бодрствование, и этот переход определяет амбивалентность шара.

Сознание — это театр, в котором различные ощущения последовательно возникают, проходят, вновь проходят, исчезают и смешиваются в бесконечное многообразие положений и ситуаций<sup>43</sup>.

Существенно, что ощущения возникают и исчезают в порядке линейной последовательности. Одно ощущение вытесняет другое. Но самое важное — то, что каждое из них отлично от другого. Меняется освещение объекта, меняется точка зрения на него, объект передвигается (подобно хармсовскому петуху). Чем длительнее восприятие, тем большее количество различных ощущений, различных аспектов предмета попадает в мозг, тем менее предмет остается неизменным самим собой.

Что же позволяет нам считать, что мы имеем дело с неким неизменным предметом, сохраняющим свою идентичность? Юм считал, что само понятие идентичности является продуктом нашего воображения, которое соединяет воедино последовательность сходных объектов, данных нам в ощущениях:

Это сходство — причина смешения и ошибки, оно заставляет нас подставлять понятие идентичности вместо [понятия] о связанных между собой объектах<sup>44</sup>.

Юм не исключение в ряду мыслителей. Он лишь сделал логический вывод о том, что сознание идентичности предмета созерцания — просто «ошибка», «смешение». В действительности никакого предмета созерцания нет, он как бы исчезает за чередой совершенно разнородных восприятий.

Эта концепция доминировала, покуда Гуссерль не предложил понятие о *ноэме* — то есть об объединяющем эти разнородные ощущения смысловом единстве. Согласно Гуссерлю, разнообразные ощущения отсылают к этому мыслительному синтезу, с которым и связана идентичность. Более того, само «объективное время» конституируется неизменностью ноэмы и, соответственно, предмета. Так, переживание временного потока в сочетании с переживанием предметной идентичности позволяет нам утверждать, что предмет был «перед нами» длительное время<sup>45</sup>.

Иными словами, созерцание или хармсовская ловля момента — это как раз переживание времени в сочетании с ощущением неизменности предметного мира. Но, и это чрезвычайно существенно, ноэма — это чисто трансцендентное построение. Ее не существует в реальности. Идентичность относится к предмету в той мере, в какой она является чисто смысловым конструктом. Парадоксально предмет

<sup>43</sup> Hume David. A Treatise of Human Nature. Harmondsworth: Penguin Books, 1984. P. 301.

<sup>44</sup> Ibid. P. 302.

<sup>45</sup> Husserl Edmund. Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps. Paris: PUF, 1964. P. 143—145. Об отношениях идентичности и темпоральности у Гуссерля см.: Gurwitsch Aron. On the Intentionality of Consciousness // Phenomenology. The Philosophy of Edmund Husserl and its Interpretation / Ed. by Joseph J. Kockelmans. Garden City; New York: Doubleday. 1967. P. 131—135.

опять исчезает. Ноэма — это как раз «ничто», обеспечивающее уверенность в существовании объективного мира.

В 1937 году Хармс написал еще один текст, связанный с созерцанием. В нем, правда, нет художника, но есть картина. Текст называется «Мальтониус Олэн» и входит в тетрадь «Гармониус»:

Сюжет: Ч. желает подняться на три фута над землей. Он стоит часами против шкапа. Над шкапом висит картина, но ее не видно: мешает шкап. Проходит много дней, недель и месяцев. Человек каждый день стоит перед шкапом и старается подняться на воздух. Подняться ему не удастся, но зато ему начинает являться видение, все одно и то же. Каждый раз он различает все больше и больше подробностей. Ч. забывает, что он хотел подняться над землей, и целиком отдается изучению видения. И вот однажды, когда прислуга убирала комнату, она попросила его снять картину, чтобы вытереть с нее пыль. Когда Ч. встал на стул и взглянул на картину, то он увидел, что на картине изображено то, что он видел в своем видении. Тут он понял, что он давно уже поднимается на воздух и висит перед шкапом и видит эту картину (МНК, 230).

Хармс описывает некий опыт, в котором человек сначала просто бесконечно долго смотрит на шкаф, затем шкаф уступает место видению, которое писатель называет картиной. Сам факт, что предметом видения оказывается, собственно, не «вещь», а уже кем-то увиденная вещь, уже чье-то видение, относящееся к прошлому, — «уже-увиденное», — имеет существенное значение. Кончается опыт пониманием того, что Ч. взлетал над шкафом — назовем эту финальную стадию «изменением состояния тела».

Хармс не объясняет, что именно изображено на «картине». Это картина «вообще» — картина как нечто противостоящее инертной материальности шкафа — излюбленного обэриутского объекта. То, что описывает Хармс, можно назвать также серией «феноменологических редукций». Мерло-Понти так описывал сходные редукции при созерцании предмета, в данном случае игральной кости:

Серия редукций вступает в действие, как только мы принимаем во внимание воспринимающего субъекта. Сначала я замечаю, что эта кость дана только мне одному. В конце концов, возможно, мои соседи ее не видят, и от одного этого замечания она уже теряет что-то от своей реальности; она перестает быть в себе и становится полюсом личной истории. Потом я замечаю, что кость дана только моему зрению, а следовательно, я вижу только оболочку всеобъемлющей кости, она теряет свою материальность, опустошается и сводится к визуальной структуре, форме, цвету, теням и свету. <...> Благодаря третьей редукции осуществляется переход от визуального предмета к перцептивному аспекту: я замечаю, что все грани кости не могут оказаться перед моими глазами и что некоторые грани деформируются. Последней редукцией я наконец достигаю ощущения, которое больше не принадлежит ни вещи, ни перцептивному аспекту, но модификации моего тела<sup>46</sup>.

<sup>46</sup> Merleau-Ponty Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945. P. 375.

Вещь в итоге оказывается коррелятом тела. У Хармса происходят сходные метаморфозы. Иллюзия вещи (шкафа) исчерпывается в созерцании, куда шкаф не превращается в совокупность цветовых пятен и форм — картину. Но сама картина в конце концов тоже исчезает, оставляя лишь «модификацию тела», проживающего картину как поток ощущений, как смесь ощущений и памяти — как «уже-увиденное».

Трансформация шкафа в видение-картину — это переход материального предмета в умоглядный. И этот переход самым простым образом обозначается «взлетом» тела наблюдателя над землей, над сферой материального.

## 11

Не только Ч. претерпевает «модификацию тела». Исчезновение петуха вызывает резь в глазах художника — «глаза что-то шиплет». Микель Анжело не видит *петуха*, но одновременно исчезновение петуха как-то воздействует на глаз, отчасти теряющий зрение. Петух также «вот тут вот стоит» и одновременно исчезает.

Это исчезновение уподобляет его геометрической фигуре — шару и кубу из хармсовского трактата. Отсюда очень странное на первый взгляд развитие темы в рассматриваемом тексте. Художник Микель Анжело уходит с того места, где он созерцал исчезающего петуха. По дороге он

...встречает Комарова, хватает его за руку и кричит: «Смотри!»

Комаров смотрит и видит шар.

«Что это?» — шепчет Комаров.

А с неба грохочет: «Это шар».

«Какой такой шар?» — шепчет Комаров.

А с неба грохот: «Шар гладкоповерхностный!» (ПВН, 315)

Шар может пониматься как некий трансцендентальный образ петуха, как его ипостась, принадлежащая «миру». Возможны, конечно, и иные толкования. Существенно, однако, то, что исчезающему за сараем петуху противопоставлено видение возникающего в небе шара. Исчезновение здесь, как я пытался показать на иных примерах, это форма явления. Петух исчезает «на земле» почти одновременно с появлением «шара» в небесах. Шкаф исчезает, чтобы на его месте возникла картина. Эти два «события», безусловно, связаны.

И наконец, еще один аспект все того же. В первом тексте «О явлениях и существованиях» упоминается некто Николай Иванович Ступин. Контекст его возникновения следующий. Сразу после возникновения шара Хармс уподобляет это видение нелепым образам, возникающим в небесах и тучах. Так, в небе вырисовывается огромная ложка, потом упоминается комета величиной с пароход, показавшаяся на небе в 1884 году. Тут и появляется Ступин:

У нас в доме живет Николай Иванович Ступин, у него теория, что все — дым. А по-моему, не все дым. Может, и дыма-то никакого нет. Ничего,

может быть, нет. Есть одно разделение. А может быть, и разделения-то никакого нет. Трудно сказать (ПВН, 316).

Ступинская теория, что «все — дым» — это гротескная попытка объяснить «явления» и «исчезновения». Но что означает мнение рассказчика, что и дыма нет, а, возможно, есть «одно только разделение». Что это за разделение?

Понимать его можно по-разному. Это может быть разделение в смысле фрагментации, темпорального членения. Рука в таком контексте лишь результат умозрительного «разделения» человеческого тела на части. В «мыре» же, составленном из целостных тел, «может быть, и разделения-то никакого нет».

Если петух *существует* «сам-по-себе», а не является просто частью чего-то иного, то он, согласно хармсовской логике, должен быть автономен от мира, сам быть миром. Длительность созерцания петуха не только «уничтожает» его идентичность потоком разнородных ощущений, она к тому же и изолирует его от мира. Длительное созерцание — это способ изоляции. В таком случае петух становится самодостаточным, автономным «предметом», миром, существующим «сам-по-себе», а потому петух оказывается эквивалентным шару — форме, не приемлющей разделений, по выражению Хармса, «шаром гладкоповерхностным».

Он становится обэриутским «предметом», возникновение которого в манифесте ОБЭРИУ связывалось с созерцанием:

Посмотрите на предмет голыми глазами, и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты (Ванна Архимеда. С. 458).

Увидеть предмет голыми глазами и означает увидеть его вне ассоциативных цепочек, увидеть его в семантической самодостаточности и изоляции. Но это означает — и увидеть его в четвертом измерении, в застывшей и преодоленной темпоральности, которая эквивалентна вообще исчезновению предмета из поля нашего восприятия.

## 12

Исчезающий предмет — напоминает эстетический предмет послекантовской эпохи. Кант первым постулировал автономию эстетического опыта от всякого конкретного, в том числе и социального, содержания. Он писал:

Чтобы определить, прекрасно ли нечто или нет, мы соотносим представление не с объектом посредством рассудка ради познания, а с субъектом и его чувством удовольствия или неудовольствия посредством воображения....<sup>47</sup>

Познание, понятия, объективность исключаются из эстетического опыта, который становится всецело субъективным. Эстетический объ-

<sup>47</sup> Кант Иммануил. Критика способности суждения, § 1 / Пер. Н. М. Соколова // Кант И. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М.: Мысль, 1966. С. 203.



ект после Канта автономизируется от мира и становится своего рода самодостаточным изолированным объектом, почти эквивалентным в своей самодостаточности реальному миру.

Изолирование предмета у Хармса сродни изолированию эстетического объекта. Недаром он вводит в цитированные тексты об исчезновении художника картину и т. д.

Приобретая автономию, эстетический объект (текст, произведение искусства) тяготеет к определенной форме законченности. Законченность может выступать как эквивалент изолированности. Между тем, как показал Гадамер, мы не можем иметь однозначных критериев, которые позволяли бы оценивать его законченность. Как мы судим о законченности вещи? — спрашивает Гадамер. На основании ее использования и предназначения. Если вещь способна выполнять поставленную перед ней задачу, она закончена:

Как бы рационально и трезво мы ни относились к художественной «продукции», большинство того, что мы называем искусством, не предназначено к использованию, и никто не делает выводов о ее завершенности, исходя из ее предназначения. Не значит ли это, что существование произведения искусства выглядит как прерывание творческого процесса, который в действительности направлен за пределы произведения? Возможно, оно вообще не может быть завершено?<sup>48</sup>

По существу, это означает, что за изоляцию от практических нужд, за автономизацию искусство платит своей незавершенностью. Художественный текст поэтому и автономен, и парадоксально незавершен, хотя одно другому как будто противоречит. «Исчезновение» поэтому оказывается и исчезновением «конца» текста, его завершающего элемента.

Я отмечал, что хармсовский текст начинается с амнезии, с забвения собственного истока. Это текст, как бы не имеющий начала. Но текст Хармса в подавляющем большинстве не имеет и конца. Тексты Хармса систематически обрываются, часто вместо конца фигурирует исчезновение, то есть фигура незавершенности.

Свое понимание литературной формы Хармс изложил в рецензии на концерт Эмиля Гилельса 19 февраля 1939 года. Здесь писатель дал анализ формы тринадцатой мазурки Шопена, но анализ этот в полной мере относится и к его собственным текстам. Хармс утверждает, что для многих пьес Шопена характерны три фазы развития. Первой фазе, «накоплению», предшествует «настройка» — это своего рода пролог, определяющий «весь тон мазурки, как бы недописанной и потому импрессионистической» (МНК, 318). Подлинному началу, таким образом, предшествует экспозиция, в которой содержится проекция конца, вернее, его отсутствия — это предвосхищение завершенности как недописанности.

«Накопление» — это разработка некоторой темы. Одно накопление сменяется другим, которое отчасти повторяет первое, но с «неболь-

<sup>48</sup> Gadamer Hans-Georg. Truth and Method. New York: Continuum, 1989. P. 94.

шой погрешностью», отклонением. За «накоплением» следует следующая фаза — «отсекание»:

Смысл этой фазы примерно тот же, что и в площадках лестницы: во-первых дать некоторый отдых, а во-вторых, если это нужно, сделать поворот. Обыкновенно рассказывая о фазе накопления, человек мягко сгибает ладони и несколько раз сближает их друг с другом, описывая в воздухе полукруги. Фазу отсечения человек изображает так: он твердо выпрямленными ладонями, рассекает по диагоналям воздух перед собой в разных направлениях (МНК, 319).

«Отсекание», похожее на работу членящей «сабли», разделяет этапы «накопления». Аккумуляция тем в «накоплении» создает ощущение избыточности, переполненности. Наступает стадия перенасыщения, за которым следует фаза «вольного дыхания». Весь этап накопления начинает пониматься только как «вступление» к «вольному дыханию». «Вольное дыхание», однако, также вскоре исчерпывается в повторении:

И на этот раз, слушатель понимает, что то, что он на 62-ом такте положил считать только вступлением к вольному дыханию, есть на самом деле, решение вольного дыхания (МНК, 320).

Пьеса завершается вводными тактами настройки...

Форма, описанная Хармсом, как и его собственные тексты, основывается на накоплении повтора. При этом накопление повтора организовано таким образом, что оно создает как бы подвижное членение текста. Подвижность членения выражается в том, что первоначально воспринимаемое как собственно «текст» по мере накопления повторов начинает ощущаться как всего-навсего развитие вступления, требующее разрешения в некой новой фазе. Постепенно всё большие фрагменты текста начинают относиться к «дотекстовому» слою — вступлению. Продолжающееся накопление повторов ретроспективно, однако заставляет еще раз пересмотреть структуру текста. Членение текста вновь подвергается метаморфозе: то, что на каком-то этапе относилось к вступлению, в действительности оказывается самим «текстом». Завершение текста поэтому оказывается лишь перераспределением границ начала (вступления) и основного «изложения». Текст кончается не тогда, когда наступает «вольное дыхание», а когда становится понятным, что вступление к вольному дыханию и есть оно само. Начало, таким образом постоянно растягиваясь, как бы обнаруживает предел своей пластичности и растяжимости, и это обнаружение маркирует конец. Отсюда — существенная роль «отсеканий», создающих ложное ощущение членения, каждый раз снимаемое повтором движения накопления.

Эта сложная структура — не что иное, как структура исчезновения. Текст неизменно поглощается собственным предшествованием, исчезает в растягивающемся «прологе». Членение все время скользит по тексту, как по некоему темпоральному телу, двигаясь по нему то взад, то вперед.

В тетради «Гармониус» сохранился набросок нарративной схемы рассказа, близкой структуре шопеновской мазурки в описании Хармса:

- 1) Подготовка.
- 2) Появление.
- 3) 1 событие.
- 4) Разработка.
- 5) Низменное место.
- 6) Возвышенное место.
- 7) Связь с первым событием.
- 8) 2 событие.
- 9) Разработка.
- 10) Подготовка к 3 событию.
- 11) 3 событие.
- 12) Концовка.

Написать таких 6 вещей (МНК, 232).

В этой схеме любопытен переход от первого события ко второму. За разработкой первого события следуют совершенно неясные «низменное» и «возвышенное» места — некие формы «отсечения», граница, смысл которой трудно определить. Седьмой пункт — «связь с первым событием» — как будто относится ко «второму событию», но при этом он ему предшествует. Связь эта может устанавливаться лишь ретроспективно, как перенос границы второго события назад. Связь с первым событием возникает там, где ничто еще не пришло на смену первому событию.

Так границы второго события перемещаются к первому, первого — ко второму, и оба они теряют свои очертания и «исчезают» в этом смещении границ.

Хармсовский дискурс становится дискурсом исчезновения, которое в данном случае основывается на нарративном корреляте исчезновения — незавершенности. Вот типичный пример такого текста, «Сказка» (1933):

Жил-был один человек, звали его Семенов. Пошел однажды Семенов гулять и потерял носовой платок. Семенов начал искать носовой платок и потерял шапку. Начал шапку искать и потерял куртку. Начал куртку искать и потерял сапоги.

— Ну, — сказал Семенов, — этак все растеряешь. Пойду лучше домой.

Пошел Семенов домой и заблудился.

— Нет, — сказал Семенов, — лучше я сяду и посижу.

Сел Семенов на камушек и заснул (МНК, 98).

Здесь хорошо видно, как строится накопление, в котором поиски утерянного всегда завершаются потерей чего-то нового. Событие всегда возникает из разработки предыдущего события. (Семенов потерял носовой платок. Семенов начал искать носовой платок...) Разработка каждый раз кажется зачином повествования, но завершается она новой потерей, новым исчезновением. Здесь хорошо видно, как вместе с предметами исчезают границы нарративных блоков, исчезает завершение текста. Текст все время начинается и начинается снова. Это структура беспрерывно возобновляющегося начала в конце концов оказывается описанием потерянного конца — то есть исчерпанности текста до появления «вольного дыхания» (несомненно, связанного с идеей вдохновения и свободного излияния «вдохновенного»

текста). Текст заканчивается просто потому, что не может начаться. Исчезновение предметов вписывается в исчезновение повествования, дискурса. Семенов в конце концов просто замирает на камушке и засыпает. Сказке приходит конец.

Более сложную и ироническую разработку того же приема Хармс дает в тексте «Художник и часы» (1938):

Серов, художник, пошел на Обводной канал. Зачем он туда пошел? Покупать резину. Зачем ему резина? Чтобы сделать резинку. А зачем ему резинка? А чтобы ее растягивать. Вот. Что еще? А еще вот что: художник Серов поломал свои часы. Часы хорошо ходили, а он их взял и поломал. Что еще? А боле ничего. Ничего, и все тут! И свое поганое рыло, куда не надо не суй! Господи помилуй!

Жила-была старушка. Жила, жила и сгорела в печке. Туда ей и дорога! Серов, художник, по крайней мере, так и рассудил.

Эх! Написал бы еще, да чернильница куда-то вдруг исчезла (МНК, 249).

Это финальное исчезновение чернильницы — особенно занятная выдумка Хармса. Исчезающий предмет совершенно непосредственно приводит к исчезновению текста как форме его незавершенности. Парадокс последней фразы, конечно, заключается еще и в том, что она написана после исчезновения чернильницы.

В текст этот включены некоторые ключевые для ситуации исчезновения мотивы. Сначала возникает резина, которая нужна только для растягивания. Весь кусок о резине подчеркнуто растянут и является примером повторов и «накопления». Но само по себе растягивание границ повествовательного фрагмента в повторе — важный элемент хармсовской дискурсивной стратегии. В этом же контексте приобретает смысл и «Обводной канал», на котором продается резина. Блок о резине сменяется блоком о часах. Растягивание связано, конечно, с остановкой часов. Растягивание ломает часы, потому что подменяет «регулярное» членение скользящим.

Этот второй блок завершается решительным «отсечением», которое работает как псевдоконец: «...взял и поломал. Что еще? А боле ничего. Ничего, и все тут!» Происходит как бы поломка дискурсивной машины, которая уже по знакомой нам схеме вписывается в ситуацию исчезновения: ничего!

Но это отсечение оказывается лишь элементом в структуре повтора и накопления. За сломанными часами следует сгоревшая старушка, а затем пропавшая чернильница. Это накопление неожиданно делает понятным, что исчезновение и прерывание — только форма вступления, начала, но повторное накопление исчерпывает текст, граница которого вновь передвигается к концу, совпадающему с исчезновением чернильницы.

В такого рода нарративах Хармс выражает парадоксы автономии эстетического объекта. Предельно автономный, почти капсулированный в себя, самодостаточный эстетический дискурс отражает кризис эстетического как такового. Автономизация произведения искусства дается Хармсом в формах его принципиальной незавершенности, исчезновения и нарративного самоисчерпания.



Шар — отчасти эквивалентен «предмету». Во всяком случае, и шар, и предмет — это некие «телесные абстракции», чей смысл неуловим, но чье наличие — необходимое условие смысла.

Повтор — не только процедура сворачивания смысла внутрь. Повтор — это постоянное возобновление присутствия. Повторяемое как бы отказывается уйти в прошлое. Речь как будто замирает в постоянной презентации одного и того же. Гадамер заметил, что презентация всегда принимает форму повторения, а повторение приводит к «нарастанию бытия»<sup>1</sup>. Аристотель говорит об особой форме бытия — «апейроне» (*apeiron*), никогда не приходящем к концу. Это постоянное возобновление того же самого. В этом смысле шар и повторение оказываются в какой-то внутренней органической связи.

Повторение слова «шарики» в процитированном стихотворении Хармса подменяет смысл констатацией присутствия. Эта констатация занята потому, что «шарики» — нечто эфемерное, летучее, они наименее пригодны для презентации как повтора. Но от того, что «шарики» введены в навязчивый повтор, смысл их не проясняется, он лишь затемняется.

Николай Олейников, поэт близкий к группе обэриутов, выразил ощущение неуловимости смысла круглой формы в ироническом стихотворении, посвященном бублику, вернее, его форме:

Ты сделан для еды, но назначение твое высоко!  
Ты с виду прост, но тайное твое строение  
Сложней часов, великолепнее растения.  
<...>  
А мы глядим на бублик и его простейшую фигуру,  
Его старинную архитектуру  
Мы силимся понять. Мы вспоминаем: что же, что же,  
На что это, в конце концов, похоже,  
Что значат эти искривления, окружность эта, эти пэтки?  
Вотще! Значенье бублика нам непонятно<sup>2</sup>.

Любопытны строки Олейникова, где речь идет о попытке вспомнить смысл «бублика»: «Мы вспоминаем: что же, что же, на что это, в конце концов, похоже, что значат эти искривления, окружность эта?..» Тема усиленного вспоминания характерна, как уже отмечалось, и для Хармса. Что значит стараться вспомнить значение геометрической формы? Существует классический текст, в котором геометрические знания связаны с темой памяти. Этот «Менон» Платона, в котором излагается теория познания как воспоминания, *анамнезиса*. Платон изложил свою теорию в виде рассказа о мальчике, который решил геометрическую задачу без всякого предварительного знания геометрии и арифметики. Мальчик как бы припомнил то абсолютное математическое знание, которое известно душе, причастной миру идей, а следовательно, и чистых форм. Постигание смысла геометрической формы — это одновременно и воспоминание, то есть повторение. А

<sup>1</sup> Gadamer Hans-Georg. Truth and Method. New York: Continuum, 1994. P. 122—127.

<sup>2</sup> Олейников Николай. Пучина страстей. М.: Сов. писатель, 1990. С. 105.

значит, геометрическая фигура — лишь воспроизведение неизменного, его повторение.

## 2

Связь шара с неизменным бытием — одна из тем досократиков, особенно Парменида. Парменид утверждал, что бытие неподвижно, неизменно, но имеет границы, а следовательно, и форму. Наиболее подходящей формой бытия он считал шар:

Но, поскольку есть крайний предел, оно [бытие] завершено  
Отовсюду, подобно глыбе прекрутого Шара,  
От середины везде равносильное, ибо не больше,  
Но и не меньше вот тут должно его быть, чем вон там вот<sup>3</sup>.

Поскольку в бытии Парменида нет ни времени, ни пространства, то оно должно быть совершенно однородно. Бытие Парменида — это трехмерный, неделимый, гомогенный объект в форме шара, занимающий все возможное пространство. При всем при том это умозрительный объект, который невидим и неосязаем:

Единое Бытие Парменида не содержит ни огня, ни земли, оно невидимо и неосязаемо. Оно также не содержит ни света, ни тьмы, соответствующих зрению, оно ни твердое, ни мягкое, ни горячее, ни холодное и т. д., что соответствует осязанию. Оно — объект мысли, а не чувств<sup>4</sup>.

Поскольку Бытие — объект вневещного восприятия, любые его характеристики, кроме чисто математических, оказываются невозможными. Парменид уточняет, что при переходе к чувственным характеристикам мы переходим из мира *истины* в мир *мнения* (доксы). Но именно «неистинный» мир мнения — это мир языка.

В такой перспективе истина всегда оказывается в области неназываемого, непостигаемого, невидимого. Она принадлежит невообразимому шару, существующему вне времени и пространства, и пребывает в сфере доязыкового.

И все же, находит ли это вневещное Бытие отражение в языке или нет? Хайдеггер связал фундаментальный смысл бытия со слоем «базисных» значений слов:

То, что мы называем базисным значением слов у их начала, появляется не в начале, а в конце, но даже тогда не в виде отдельного образования, чего-то представимого как нечто существующее для себя. Так называемое базисное значение в завуалированной форме господствует над всеми способами употребления данного слова<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Парменид, 1, 42—46 // Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1 / Пер. и сост. А. В. Лебедева. М.: Наука, 1989. С. 297.

<sup>4</sup> Cornford Francis MacDonald. Plato and Parmenides. Indianapolis; New York: Bobbs; Merrill, n. d. P. 45.

<sup>5</sup> Heidegger Martin. Parmenides. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992. P. 21.

По существу, это значит, что само первичное значение слова относится к области Единого, неразделимого и истинного. Оно, хотя и детерминирует словоупотребление, как бы заключено в той самой невообразимой сфере, к которой нет доступа ни у чувств, ни у языковой практики.

Попытка выразить нечто истинное, например описать обэриутский «предмет», в такой перспективе может пониматься как воспоминание «базисной» формы слова, которой не дано постичь, как воспоминание формы, которая не может быть названа. Может быть, хармсовские попытки вспомнить — это и попытки вспомнить неназываемое. А потому воспоминание у Хармса редко увенчивается названием.

Повторение слова «шар» у Хармса, как и слова «мир», которое возникает как снятие в Едином двоящихся частей, — относится к той же сфере языковой утопии, к области попыток вернуть язык из сферы мнения в сферу истины, как утверждения бытия, о котором можно сказать лишь одно: «оно есть», или — «шар».

## 3

Другой досократик, писавший о шаре, Эмпедокл. У Эмпедокла, в отличие от Парменида, сфера-единое связана с миром. В представлениях Эмпедокла мир движим двумя противоборствующими силами — Любовью (Эросом) и Ненавистью (Распрей). Любовь собирает элементы воедино, и возникающее единство принимает форму Шара. Ненависть же разрушает единство и восстанавливает многообразие мира. Но затем любовь вновь собирает мир в целое нерасчленимой сферы. Таким образом, мироздание подчиняется принципу циклического чередования возникновения мира и его исчезновения в сфере:

...они [элементы] никогда не прекращают непрерывного чередования:  
То действием Любви все они сходятся в Одно,  
То под действием лютой Ненависти несутся каждый врозь<sup>6</sup>.

Эмпедоклова система могла интересовать Хармса. Во всяком случае, у него также сфера постоянно фигурирует в контексте исчезновения мира: что-то исчезает, и на месте исчезающего возникает шар. Для Хармса также принципиально противопоставление сферы как единого миру как многообразию делимых частей (о делении тела у Хармса речь пойдет в иной главе).

Вбирая в себя все многообразие мира, Сфера одновременно оказывается выражением бесконечности. Бесконечное содержится в Едином, в единице. Эмпедокл как бы превосходит математику Георга Кантора, столько важную для Хармса.

Философская мифология Парменида и Эмпедокла была, вероятно, актуальна для современника Хармса, оказавшего на него существенное влияние, — Казимира Мелевича<sup>7</sup>. В его основном философском

<sup>6</sup> Эмпедокл, 31, 6—8 // Фрагменты ранних греческих философов. С. 344.

<sup>7</sup> Об отношениях Мелевича и Хармса см.: Жаккар, 70—77.



манифесте «Бог не скинут» он начинает с изложения представлений об едином в духе Парменида:

...нет в ней [природе] единицы, которую возможно взять как целое. Все же то, что видим как будто отдельно, единично, ложь есть, все связано — и развязано, но ничего отдельного не существует и потому нет и не может быть предметов и вещей, и потому безумна попытка достигать их. Что же возможно обнять, когда не существует ни линии, ни плоскости, ни объема; нет того, что возможно обмерить, и потому геометрия — условная видимость несуществующих фигур. Нет той точки, от которой возможно было бы провести линию, нельзя установить точку даже в воображении, ибо само воображение знает, что нет пустого места, нельзя также провести линию и другой фигуры, ибо все занято и заполнено...<sup>8</sup>

Наследие Эмпедокла ощущается в тех рассуждениях, где Малевич описывает мир как циклическое движение к неразделимому Единому:

...вселенная со всеми своими возбуждениями, может быть, стремится к единству, так все его [человека] распыленные «предметы» составляют единство его центра, который в свою очередь движется по путям вселенного увлечения. Так единство за единством, включаясь друг в друга стремится в бесконечный путь беспредметного<sup>9</sup>.

Самые любопытные рассуждения Малевича касаются понятия предела.

Здесь он следует традиции негативной теологии. Единое, как совокупность всех смыслов, обозначается Малевичем как Бог:

...в Боге предел, или вернее перед Богом стоит предел всех смыслов, но за пределом стоит Бог, в котором нет уже смысла. И так в конечном итоге все человеческие замыслы, ведущие к смыслу Богу увенчиваются несмыслием, отсюда Бог не смысл, а несмысл. Его несмыслие и нужно видеть в абсолюте конечном пределе как беспредметное. Достижение конечного — достижение беспредметного. Достигать же Бога, где-то в пространствах неба действительно не нужно — ибо он находится в каждом нашем смысле, ибо каждый наш смысл в тоже время и несмысл<sup>10</sup>.

Нетрудно заметить, что само по себе представление о бесконечной смысловой потенции как «несмысле», расположенном за «пределом», близко соответствует рассуждениям о языке у Хайдеггера.

Если перенести эти рассуждения на образы досократиков, то можно сказать, что «несмысл», совпадающий с единым, — это сфера, шар, он же Бог. Мир стягивается к единому до тех пор, пока он не пересекает этого предела и не растворяется в недифференцируемой фигуре «несмысла». Этот же переход может пониматься как переход из материального в нематериальное. Такая трансформация многократно описывается у Хармса как взлетание, отрицающее материальность как гравитацию. В 1927 году Хармс получил от Малевича в подарок «Бог не скинут» и посвятил художнику стихотворение 1927 года «Искушение». Здесь описано исчезновение «четырёх девок

<sup>8</sup> Малевич Казимир. Бог не скинут. Витебск: Уновис, 1922. С. 5.

<sup>9</sup> Там же. С. 10.

<sup>10</sup> Там же. С. 19.

в перспективе», множества, пребывающего в иллюзионном пространстве. «Девки» одновременно превращаются в геометрическую фигуру и отрываются от земли:

Наши руки многогранны  
<...>  
Лишь податься на аршин —  
с незапамятных вершин  
все исчезнет.

(ПВН, 59)

Постепенное исчезновение «четырех девок в перспективе» из «Искушения» принимает форму их «закругления» и раздевания — очищения:

Ты взойди на холмик рядом,  
плечи круглые раздень...

(ПВН, 59)

Холмик исчезновения тоже описывается как круглый.

В стихотворении «Пожар», написанном тремя днями позже, сгорание и исчезновение тела в огне прямо ассоциируется с шаром, но еще без специального акцента на геометрию:

Бежит отец. Отец: «Пожар!  
Вон мой мальчик, мальчик Петя,  
как воздушный бьется шар».

<...>

Нянька: «Где я? Что со мной?  
Мир становится короче,  
Петя призраком летит».

<...>

«Няня, я сгораю няня!»  
Няня смотрит в колыбель —  
нет его. Глядит в замочек —  
видит: комната пуста.

(ПВН, 63)

Здесь уже явно проступает характерная для более поздних текстов связь геометрии и исчезновения мира. Связь эта проходит через исчезновение перспективного пространства. Согласно Малевичу, геометрическое пространство, хотя и умоглядно, не может быть вместилищем Бытия. Дело в том, что геометрия вся строится на рассечении континуальности, на членениях единого. «Четыре девки в перспективе» поэтому имеют «многогранные» руки<sup>11</sup>.

Шар тоже фигура геометрическая, но принципиально иная — он тело, не знающее членений, поэтому он относится к области «несмысла» и Бытия. Возникновение шара сопровождается разрушением, исчезновением перспективистского объема: «комната пуста».

<sup>11</sup> Малевич относил футуризм к стадии рассечения единого: «...художники сидели на распыленных вещах кубизма и их освобожденных единицах». Супрематизм должен сменить эту расщепленность вещей «рожденной в нас готовой формой, новым телом» (*Малевич Казимир. Начало супрематизма* // Малевич Казимир. Собр. соч.: В 5 т. Т. I. М.: Гилея, 1995. С. 111). «Многогранные руки» должны, образно выражаясь, смениться шаром.

Шар очень похож на стоячую воду, *aqua permanens* алхимиков, также уничтожающую всякие различия. Такая вода, как и шар, считались воплощением Единого. Легендарный алхимик Мария Пророчица (Maria Prophetissa) утверждала, что *aqua permanens* имеет сферическую форму, так как должна быть помещена в Герметический сосуд круглой формы (она даже называлась «сферической водой» — *aqua spherica*<sup>12</sup>). По ее мнению, «сосуд — это Единое» (*Unum est vas*) и одновременно вода<sup>13</sup>. Сосуд, как и вода, таким образом, принимают форму Универсума. *Aqua permanens* называлась также «чревом» (*matrix*), из которого происходит очищенная материя. Парацельс писал о первичном чреве как о невидимой воде:

...вода была чревом мира и всех творений. <...> Чрево это невидимо, и никто не может видеть первичной субстанции; кто же может видеть, что было до него? Все мы вышли из чрева, но никто никогда его не видел потому, что оно существовало до человека<sup>14</sup>.

Стоячая вода Хармса, в которой ничего нельзя увидеть, — возможно, *matrix* Парацельса<sup>15</sup>. Любопытно, что невидимость этой воды, которую швейцарский врач ассоциировал с квинтэссенцией алхимиков, связана с ее особым отношением к темпоральности. Она — целиком в прошлом, она целиком в мире циклической синхронности, а потому недоступна нашим органам чувств.

Между стоячей водой Хармса и его шарами нет принципиальной разницы. И то и другое — выражение Единого, нерасчлененного, невидимого. И в том и в другом растворяется множественность мира, из того и другого она возникает вновь.

Вода принципиально не отличается и от дыма, сопровождающего исчезновение, огонь сжигает перспективный объем, дым застилает его глубину, делает многообразие невидимым.

Хармс в конце двадцатых годов связывает шар с огнем и дымом<sup>16</sup>. Шар возникает в дыме как единое в гибнущем многообразии вещей.

<sup>12</sup> Patat Raphael. The Jewish Alchemists. Princeton: Princeton University Press, 1994. P. 332.

<sup>13</sup> Jung Carl Gustav. Psychology and Alchemy. Princeton: Princeton University Press, 1968. P. 236—238.

<sup>14</sup> Paracelsus. Selected Writings / Ed. by Jolande Jacobi. Princeton: Princeton University Press, 1951. P. 13.

<sup>15</sup> Когда Хармс вглядывается в воду, «нависает» над водой, он почти буквально воспроизводит первоначальный акт творения — «...и Дух Божий носился над водою» (Бытие, 1, 2).

<sup>16</sup> Первоначально Единое Эмпедокловой сферы неподвижно. Но Распря приводит к разделению в ней первоэлементов. Воздух отделяется от огня. Огонь, как более тяжелый, по мнению Эмпедокла, опускается и нарушает равновесие сферы, которая приходит в движение. (То, что огонь тяжелее воздуха, объясняется тем, что до введения системы пяти первоэлементов воздух ассоциировался с *эфиром*. Эта тема нарушения равновесия как истока множественности имеет для Хармса существенное значение — см. его текст «О равновесии»: «Только нет в мире никакого равновесия. И ошибка-то на какие-нибудь полтора килограмма на всю вселенную...» (Х2, 65). См.: Жаккар, 142—149. У Мейринка сходный мотив: «Две чаши весов — на каждой половина вселенной — колеблются где-то в царстве первопричины, мерещилось мне, — на какую я брошу пылинку, та и опустится» (Мейринк Густав. Голем. Вальпургиева ночь. М.: Прометей, 1990. С. 99). Хармс основал шуточный орден равновесия с небольшой погрешностью.) Движение ускоряет процесс дифференциации едино-

Эта связь шара и дыма, конечно, стоит по ту сторону геометрии и идеи объема.

В тексте 1933 года «Архитектор» явлению дома как некой умозрительной геометрической конструкции предшествует выстрел, который Хармс описывает так: «Дым раздвинул воздух сизыми шарами» (ПВН, 142).

Позже, например в первом тексте «О явлениях и существованиях» (1934), дым вновь возникает как некий эквивалент единого в «теории» Николая Ивановича Ступина, который считал, что «все — дым».

## 4

Шар имеет несколько важных отличий от других геометрических фигур. Прежде всего — это бесконечная и нечленимая поверхность (поэтому он, как и круг, символизирует бесконечность, вечность). Кроме того, он порожден центром — некой умозрительной точкой, которая не принадлежит ему самому и нигде не входит с ним в соприкосновение, будучи одновременно соотнесенной со всеми точками сферической поверхности.

Поэтому, как заметил средневековый схоласт Пьер Ориоль (Pierre Auriol):

некоторые пользуются образом центра круга в его отношении со всеми точками окружности; и они утверждают, что в его отношении со всеми частицами времени он похож на *Нипс* вечности. Вечность, говорят они, актуально сосуществует со всей совокупностью времени<sup>17</sup>.

Круг — это воплощение идеи тела как вечности.

Но, пожалуй, самая существенная функция шара у Хармса — быть фигурой, в которую превращаются тела, исчезая.

Образ шара, поглощающего многообразие мира, восходящий к Эмпедоклу, мог дойти до Хармса в рассказе одного из любимых Хармсом писателей — Густава Мейринка «Черный шар». Станным образом этот шар в каком-то смысле был подобен черному квадрату Малевича — образу супрематического единства. Рассказ, напечатанный в России в 1923 году, скорее всего был известен писателю.

го в множество и одновременно запускает время, которое все ускоряется и ускоряется. Первоначальный день тянулся десять месяцев, например.

Огонь обладает совершенно особыми свойствами. Не имея формы, он создает форму вещей. Аристотель так формулирует его связь с формообразованием:

...из всех простых тел, возникающих друг из друга, только огонь питает сам себя, как говорят наши предшественники. Ведь только огонь состоит преимущественно из формы, потому что ему от природы свойственно стремиться к границе [Вселенной]. Стремиться к своему месту свойственно по природе любому [элементу], но у всех образ и форма зависят от их границы (Аристотель. О возникновении и уничтожении, 335a, 18—24 / Пер. Т. А. Миллер // Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1981. С. 432).

Поскольку огонь стремится к поверхности шара, он инициирует формообразование на этой, из этой поверхности. Работа огня — это работа обтекания поверхности, это создание формы не по правилам геометрии, но из «места» и «предела».

<sup>17</sup> Cit in: Poulet Georges. Les métamorphoses du cercle. Paris: Flammarion, 1979. P. 28—29.

Мейринк придумал притчу о браминах, которые приехали в Берлин и выступают перед публикой с особым номером — воплощением мыслей. Воплощением мыслей некоего прусского обер-лейтенанта становится черный шар — знак чистой негативности:

Юраман с изумлением взял колбу в руки. Шар коснулся стенки колбы, которая моментально разорвалась. Ее осколки, притянутые, как бы магнитом, исчезли в шаре и точно поглотились им.

Черный шар висел свободно и неподвижно в пространстве.

Собственно говоря, он походил не на шар, а производил впечатление какой-то дыры.

Это и была дыра.

Это было абсолютное, математическое «ничто».

То, что последовало, было необходимым следствием этого «ничто». Всё, граничившее с этим «ничто», устремлялось по естественным причинам в это «ничто», для того чтобы моментально превратиться в «ничто», т. е. бесследно исчезнуть.

И действительно поднялся сильный свист, т. к. воздух в зале втягивался, всасывался в этот шар.

Кусочки бумаги, перчатки, дамские вуали — все это уносилось с воздухом туда, в эту страшную дыру.

И когда какой-то офицер ткнул саблей в эту дыру, лезвие ее исчезло, как будто расплавившись<sup>18</sup>.

Шар действительно оказывается сочетанием беспредметности и «несмысла», по Малевичу.

Каким же образом происходит это «засасывание» мира? Мейринк пишет о «необходимом следствии “ничто”». Шар в силу своей конфигурации — странное подобие «окна» — провала Андрея Белого, черной дыры. При некоторых обстоятельствах взаимоотношения центра и окружности или сферы приобретают парадоксальные свойства, отмеченные прежде всего теологами.

Бог еще со времен неоплатоников понимался как бесконечная сфера, расширяющаяся из некоего мистического центра. Центр — умоизмерительная точка — характеризуется неделимостью. Но и беспрерывно расширяющаяся сфера также неделима, поскольку ее площадь по определению бесконечна, а бесконечность не может быть поделена.

Николай Кузанский так сформулировал вытекающее из этих предположений утверждение об эквивалентности центра и сферы в бесконечном шаре:

...центр максимального шара равен диаметру и окружности, и, значит, центр у него равен этим трем линиям; вернее, центр и есть все эти линии, то есть длина, ширина и глубина<sup>19</sup>.

Но это значит, что быть на поверхности сферы и быть в ее центре — одно и то же. Логически это согласуется с представлениями Парме-

<sup>18</sup> Мейринк Г. Черный шар / Пер. А. Мишеевой // Мейринк Г. Лиловая смерть. Петроград: Третья стража, 1923. С. 25.

<sup>19</sup> Кузанский Николай. Об ученом незнании, 70 / Пер. В. В. Библихина // Кузанский Николай. Соч.: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1979. С. 86.

нида, на которого, кстати, ссылается Кузанец. Если шар однороден и никак не дифференцирован, то нельзя провести различия между центром и периферией.

Эта странная идея имела существенное значение для теологии. Ведь бог одновременно описывался и как центр, из которого эманурует вселенная, и как творец, находящийся вне вселенной, за ее пределами, там, где Малевич помещает «несмысл» — по ту сторону мироздания, то есть сферы, которую бог же и порождает из центра. В результате мир как бы получает два центра — один в центре сферы, другой прямо на ней, но вне ее<sup>20</sup>.

Шар Парменида или Эмпедокла действует как шар Мейринка — любое тело, оказывающееся на его поверхности, вступающее с ней в соприкосновение, мгновенно переносится в центр. Центр, как несуществующая точка, как «ничто» Мейринка, распространяется до пределов неограниченно растущей сферы<sup>21</sup>.

## 5

Шар осуществляет связь между внутренним и внешним. Будучи умо-зрительным воплощением Бытия, он соотнесен со всем многообра-

<sup>20</sup> О двоецентрии см.: *Evans Robin. The Projective Cast: Architecture and its Three Geometries*. Cambridge; London: The MIT Press, 1995. P. 23—27. Парадокс двоецентриа описан в двадцать восьмой песне «Рая» Данте, где наряду с Точкой фигурирует божественный свод, о котором Данте замечает:

Чем выше над серединой взор воздет,  
Тем все божественнее небосводы.

(Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. М.: Худлит, 1950. С. 403)

Бог, таким образом, оказывается и в центральной точке и над ней — на небесном своде. Парадокс двоецентриа преодолевается логикой Николая Кузанского, который делает неразличимыми центр и сферу.

<sup>21</sup> Одним из экзотических вариантов такого парадоксального шара (круга) является «Утопия» Томаса Мора. Эта идеальная страна расположена на острове круглой формы. Вернее, не столько круглой, сколько подобной полумесяцу, роги которого почти смыкаются, образуя круг. Внутри круга находится окруженная клешнями полумесяца круговая бухта:

Если эти концы [полумесяцев] обвести циркулем, то вышла бы окружность в пятьсот миль; концы эти делают остров похожим на нарождающуюся луну. <...> Разливаясь на большом пустом пространстве, окруженная отовсюду землей, вода защищена от ветров, наподобие огромного озера, скорее стоячего, чем бурного; это делает почти всю середину острова гаванью (*Мор Томас. Утопия* / Пер. Ю. М. Каган. М.: Наука, 1978. С. 171).

Остров Утопия — круг, в центре которого расположен еще один круг, обозначающий пустоту — большое «пустое пространство». В этот круг можно проникнуть сквозь внешнюю окружность. Луи Марен называет эту пустоту в центре — *alvus* — чрево, желудок. Остров как бы поглощает в себя наружное, превращая его во внутреннее, но внутреннее дается как ничто, как *и-топос*, «неместо», сходное с «несмыслом» Малевича:

Центр пуст и полон, внутренний и внешний, место и пространство... (*Marin Louis. Utopics: The Semiological Play of Textual Spaces*. Atlantic Highlands: Humanities Press International, 1984. P. 104).

Утопия Мора строится по тому же принципу, что и черный шар Мейринка.

зием вещей, которые исчезают в нем и из него появляются. Метафорически шар принадлежит и объективности и субъективности<sup>22</sup>.

Малевич провел параллель между черепом и вселенной. Бесконечность вмещается в черепе:

Череп человека представляет собою ту же бесконечность для движения представлений, он равен вселенной, ибо в нем помещается все то, что видит в ней <...>. Не будет ли и вся вселенная тем же странным черепом, в котором несутся метеоры солнц, комет и планет, и что они тоже одни представления космической мысли и что все их движение и пространство и сами они беспредметны, ибо если бы были предметны — никакой череп их не вместил<sup>23</sup>.

Для Малевича череп — это вселенная, но и вселенная — это череп. Материальность мира сосредоточена в этой внешней оболочке, разделяющей внешнее от внутреннего, за ней же лежит сфера умопостигаемого и беспредметного. Главный аргумент здесь также — бесконечность. Вселенная может вместить в себя бесконечность потому, что она подобна черепу, все же многообразие вещей может быть сведено к единообразию беспредметности.

В принципе то, что описано в «Черном шаре» Мейринка, — это иронически окрашенная модель такого соотношения между вселенной и сознанием, которое представлял себе Малевич. Черный шар возникает как материализация сознания, в котором нет мысли, то есть никакой логической дифференциации, негативность разноточности здесь бесконечной наполненности бытия.

Эта тема была разработана Мейринком и в любимом романе Хармса — «Голем». В нем имеется эпизод под названием «Страх», описывающий фантазмагорию встречи Перната с неким человеком без лица, его собственным двойником. Этот эпизод по-своему переключается с хармсовской «Старухой»<sup>24</sup> и хармсовским текстом «О равновесии», в нем есть ряд типичных для Хармса мотивов: остановившиеся часы, отсчет времени и т.д. Но, пожалуй, наиболее занятная черта этого эпизода — шар на голове «вестника»:

Там, где должна была быть его голова, я мог различить только туманный шар из сизого дыма...<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Еще Гермес Трисмегист утверждал, что мир и голова, то есть объективное и субъективное, объединены единством формы — и то и другое шар:

...мир — это сфера, то есть — голова. <...> Разум, тоже голова, движется сферически, то есть подобно голове (*Hermes Trismegistus. The Divine Pymander and Other Writings*. New York: Samuel Weiser, 1972. P. 60).

Гегель в «Феноменологии духа» высказал странное мнение о том, что сама форма черпной коробки в какой-то мере соотносена с самосознанием, она дается самосознанию как некая внешняя объективная, материальная его граница:

...действительность и наличное бытие человека есть его черпная кость. <...> черпная кость, быть может, имеет в общем значение непосредственной действительности духа (Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа / Пер. Г. Шпета. СПб.: Наука, 1992. С. 178).

<sup>23</sup> Малевич Казимир. Бог не скинут. С. 7.

<sup>24</sup> О хармсовских заимствованиях из «Голема» см.: Герасимова Анна, Никитаев Александр. Хармс и «Голем» // Театр. 1991. № 11. С. 36—50.

<sup>25</sup> Мейринк Густав. Голем. Вальпургиева ночь / Пер. Д. Л. Выгодского. М.: Прометей, 1990. С. 98.

Этот шар, соотносимый с «черным шаром», — пустота, в которой оказывается сам Пернат:

Затем тьма обратила мою комнату в беспредельное пустое пространство, в середине которого, как я знал, я сижу в кресле...<sup>26</sup>

Иными словами, пустота комнаты, в центре которой находится Пернат, — это вывернутая наружу недифференцированность дымного шара на плечах прищельца. Сизый дым — такой же знак неразличимости и негативности у Мейринка, как дым у Хармса. Любопытно также и то, что у Мейринка появлению шара также предшествует определенный речевой затор. Пернат оказывается обреченным на повторение слов, постепенно теряющих всякий смысл, подобно тому как Хармс навязчиво повторяет слово «шар» в цитированном стихотворении:

Я начал произносить первые попадавшиеся слова: «принц», «дерево», «дитя», «книга». Я судорожно повторял их, пока они не стали раздаваться во мне бессмысленными, страшными звуками из каких-то доисторических времен, и я должен был напрягать все свои умственные способности, чтоб вновь осмыслить их значение: п-р-и-н-ц?... к-н-и-г-а?<sup>27</sup>

Речь здесь идет о практике обесмысливания, обеспредмечивания слова, если использовать словарь Малевича, но одновременно и об отрыве от предметности, о преодолении практики называния.

То, что шар является вселенной, принявшей форму головы, может быть объяснено и иными обстоятельствами. Шар, как и всякая иная геометрическая фигура, принадлежит миру субъекта, это не природное тело, но чистая умозрительность, однако обладающая своего рода объективностью, ведь она разнозначна для любого из субъектов. Тринадцатый «случай» цикла называется «Математик и Андрей Семенович», он отчетливо указывает на место происхождения шара:

Математик (вынимая из головы шар):

Я вынул из головы шар.

Я вынул из головы шар.

Я вынул из головы шар.

Я вынул из головы шар.

(ПВН, 368)

Шар возникает из *головы*. Исчезновение человека может описываться как его превращение в шар, то есть в чистую умозрительность, в «предмет», так сказать, погружение в себя самого.

Смерть — это исчезновение человека из мира вещей и его переход в мир умозрительного.

## 6

В 1927 году Хармс написал трактат «Предметы и фигуры открытые Даниилом Ивановичем Хармсом». Вот начало трактата:

<sup>26</sup> Там же. С. 99

<sup>27</sup> Там же. С. 97.



1. Значение всякого предмета многообразно. Уничтожая все значения кроме одного, мы тем самым делаем данный предмет невозможным. Уничтожая и это последнее значение, мы уничтожаем и само существование предмета.

2. Всякий предмет (неодушевленный и созданный человеком) обладает четырьмя РАБОЧИМИ значениями и ПЯТЫМ СУЩИМ значением. Первые четыре суть: 1) начертательное значение (геометрическое), 2) целевое значение (утилитарное), 3) значение эмоционального воздействия на человека, 4) значение эстетического воздействия на человека. Пятое значение определяется фактом существования предмета. Оно вне связи предмета с человеком и служит самому предмету. Пятое значение — есть свободная воля предмета (Логос, 113—114).

Пятое «сущее значение» — это *квинтэссенция* — «пятая сущность» алхимиков. Парацельс так определял квинтэссенцию:

*Quinta essentia* — это то, что извлекается из сущности — из всех растений и из всего, что наделено жизнью, — а затем очищается от всего нечистого, от всех тленных частей, доводится до высшей чистоты и отделяется от всех начал<sup>28</sup>.

Квинтэссенция — это результат примирения противоположностей, заключенных в первоэлементах, это продукт трансформации формы, в результате которой все, содержащее в себе углы, например, уступает место идеальной форме — кругу, шару. Этот переход символизировался как переход от квадрата к кругу, то есть от исчислимого к Единому (иногда через *aqua permanens*)<sup>29</sup>.

Квинтэссенция в силу своей невероятной чистоты «реяла» (если использовать выражение Хармса), она отражала в себе единую для всего творения сущность — а потому часто понималась как печать Единого, Бога. Она понималась как сферхформа, содержащая в себе все мыслимые формы<sup>30</sup>.

Примерно в таком ключе характеризует пятое значение и Хармс. Хармс считает, что первые четыре значения отражают свойства, доступные только человеку. Только он может видеть в предмете утилитарные или эмоциональные компоненты. Выделение этих четырех свойств — антропологическая особенность человека.

Геометрическое, начертательное значение относится к разряду этих четырех свойств: ведь только человек способен обнаруживать в предметах элементы геометрии.

Пятое свойство, однако, иное, не антропологическое, а скорее — онтологическое. Это свойство самодостаточное, это сущность, не зависящая от ее восприятия.

Хармс приводит некоторые уточнения, которые имеет смысл процитировать:

Человек же наблюдающий совокупность предметов, лишенных всех четырех рабочих значений, перестал быть наблюдателем превратясь в пред-

<sup>28</sup> *Paracelsus. Selected Writings.* P. 145—147.

<sup>29</sup> *Jung Carl Gustav. Mysterium Coniunctionis.* Princeton: Princeton University Press, 1970. P. 316.

<sup>30</sup> *Ibid.* P. 478—479.

мет созданный им самим. Себе он приписывает пятое значение своего существования.

4. Пятым, сущим значением предмет обладает только вне человека, т.е. теряя отца, дом и почву. Такой предмет «РЕЕТ».

5. Реющими бывают не только предметы, но также: жесты и действия.

6. Пятое значение шкафа — есть шкаф (Логос, 114).

Поскольку пятое «онтологическое значение» существует вне человека, оно возникает в результате разрушения четырех антропологических значений. В определении сущности Хармс следует Аристотелю, который пишет в своих «Категориях»:

Сущность, называемая так в самом основном, первичном и безусловном смысле, — это та, которая не говорится ни о каком подлежащем и не находится ни в каком подлежащем, как, например, отдельный человек или отдельная лошадь<sup>31</sup>.

Во «Второй аналитике» (83а, 6—7) Аристотель объясняет, что белое не является сущностью белого дерева. Белое в данном случае привходящее. Сущностью оказывается то, что обладает способностью к независимому существованию — к отдельности. В этом смысле сущность как бы извлекается из дискурсивных цепочек, из структур желания, переноса, связей.

Предмет, как в алхимии, «очищается» от всяких связей с землей и, главное, перестает быть привязанным к *месту*. Предмет реет так, как реет черный шар Мейринка, о котором можно сказать только, что он есть, что он есть шар, что он — ничто, но он *есть*. «Предмет» начинает существовать (а в образной системе Хармса — *реять*) только тогда, когда происходит отказ от антропологических значений. Но в такой «антиантропологической» системе человек перестает быть человеком: он превращается в «предмет, созданный им самим».

Какое же место в этой системе взаимоисключающих отношений антропологического и онтологического играет геометрия? Почему человек, исчезая, превращается именно в шар?

Среди четырех рабочих значений начертательное, геометрическое значение имеет совершенно особый статус. Конечно, все четыре рабочих значения — чисто субъективны, антропологичны, но геометрическое значение субъективно по-особому. Во-первых, утилитарное, эмоциональное и значение «эстетического воздействия» в основе своей ассоциативны. Они связаны с включением предмета в мир на правах его части. Геометрическое — нет.

Но, кроме того, геометрическое значение, несмотря на свою субъективность, как я уже упоминал, вместе с тем внесубъективно и идеально.

Хармс это, конечно, превосходно сознает. В конце «Предметов и фигур» он записывает:

11. Любой ряд предметов, нарушающий связь их рабочих значений, сохраняет связь значений сущих и по счету пятых. Такого рода ряд есть

<sup>31</sup> Аристотель. Категории, 2а, 11—14 / Пер. А. В. Кубицкого // Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1978. С. 55.

ряд нечеловеческий и есть *мысль предметного мира*. Рассматривая такой ряд, как целую величину и как вновь образовавшийся синтетический предмет, мы можем приписать ему новые значения, счетом три: 1) начертательное, 2) эстетическое и 3) сущее (Логос, 114).

Здесь Хармс продолжает пародировать алхимический трактат, скорее всего Парацельса, который наряду с четырьмя стихиями различал три силы — *Sulphur, Mercurius, Sal*, возникающие в результате разделения единой силы *Mysterium Magnum*<sup>32</sup>. Речь идет о процессе разделения, с неизбежностью наступающем после синтеза в единое. Любопытно, однако, что три значения, которые могут быть приписаны этому объекту, отчасти совпадают или почти совпадают с «рабочими» значениями.

Сущее — это пятое онтологическое свойство. Новый «синтетический» предмет обретает это свойство в силу разрушения ассоциативных связей, лишивших его независимости автономного присутствия.

«Эстетическое» значение — это преобразование «значения эстетического воздействия» — одного из четырех рабочих значений. «Эстетическое», вероятно, понимается Хармсом в духе Канта, как независимое от любого «интереса». Эстетическое у Канта чисто субъективно и вместе с тем обладает всеобщностью, что связывает его с геометрическими объектами<sup>33</sup>.

Когда Хармс говорит о значении «эстетического воздействия», которое переходит в «эстетическое», он, по-видимому, как раз и имеет в виду процесс преодоления субъективного всеобщим.

Впрочем, гораздо больше связей «эстетики» Хармса имеет с некоторыми положениями шиллеровской эстетики<sup>34</sup>, как известно, зависимой от кантовской. Рассуждения Шиллера во многом совпадают с ходом мысли Хармса. В «Письмах об эстетическом воспитании человека» Шиллер, например, утверждает, что главное ограничение человека — это линейность его сознания, включенность в непрерывно разматывающуюся цепочку ассоциаций:

Это состояние заполненного времени называется ощущением, и только им одним обнаруживается физическое бытие.

Так как все сущее во времени чередуется, то бытие одного исключает все остальное<sup>35</sup>.

<sup>32</sup> Koyré Alexandre. *Mystiques, spirituels, alchimistes du XVI<sup>e</sup> siècle allemand*. Paris: Gallimard, 1971. P. 102—104.

<sup>33</sup> Кант объясняет это следующим образом:

...так как тот, кто высказывает суждение по поводу удовольствия, которое возбуждает в нем предмет, чувствует себя совершенно *свободным*, то он не может отыскать в качестве причин своего удовольствия никаких частных условий, которые были бы свойственны только его субъекту; поэтому он должен признать это удовольствие имеющим обоснование в том, что он может предполагать у всякого другого; следовательно, он должен считать, что имеет основание ожидать у каждого такого же удовольствия. Поэтому он будет говорить о прекрасном так, как если бы красота была свойством предмета и суждение логическим... (Кант Иммануил. Критика способности суждения, 4 / Пер. Н. М. Соколова // Кант И. Соч.: В 6 т. Т. 5. М.: 1966. С. 212—213).

Кант называет такую всеобщность «субъективной всеобщностью».

<sup>34</sup> Мне кажется, например, что значение *игры* в детских текстах Хармса можно понять через Шиллера.

<sup>35</sup> Шиллер Фридрих. Письма об эстетическом воспитании человека / Пер. Э. Радлова // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 7 т. Т. 6. М.: Худлит, 1957. С. 287.

То, что бытие целиком и полностью сводится к фрагментарному ощущению, по мнению Шиллера, приводит как бы к исчезновению человека:

...человек в этом состоянии не что иное, как количественная единица, заполненный момент времени — или лучше — *его* нет; ибо его личность до тех пор отсутствует, пока над ним господствует ощущение и его увлекает с собой время<sup>36</sup>.

Человек, существующий во времени, находится, по выражению Шиллера, «вне себя». Преодоление этого состояния возможно, только если противопоставить временной цепочке ощущений сознание *формы*. Стремление к форме оказывается эквивалентным стремлению к «абсолютному бытию» и постижению истины. Форма трансцендирует линейность времени. Главной характеристикой формы является нечленимое единство. Единство это

...охватывает <...> всю череду времени, то есть оно уничтожает время, уничтожает изменение; оно хочет, чтобы действительное было необходимым и вечным и чтобы вечное и необходимое было действительным; иными словами: оно требует истины и права.

Если первое побуждение лишь создает *случаи*, то второе дает законы...<sup>37</sup>

Случай для Шиллера — это что-то отмеченное погруженностью во временную цепочку. Это нечто, от чего отрезано знание прошлого и будущего. Настоящее, отсеченное от вечного, и есть случай. Это определение хорошо укладывается в хармсовское понимание случая. Случай у Хармса — это четырехмерное тело, обнаруживающее отсеченную от себя часть в трехмерном мире.

Но вот что интересно у Шиллера: когда временная (а также ассоциативная) цепочка нарушается и ее место занимает форма, «случайность» заменяется сознанием закона. Эта замена фундаментальна:

...мы объективное делаем основанием для определения нашего состояния, — в обоих случаях мы вырываем это состояние из подспудности времени и приписываем ему реальность для всех людей и всех времен, то есть приписываем ему необходимость и всеобщность<sup>38</sup>.

Речь, по существу, идет о возникновении кантовской «субъективной всеобщности», но описанной в иных категориях: темпоральности и атемпоральности, которая связывается с «формой»<sup>39</sup>.

<sup>36</sup> Там же. С. 287—288.

<sup>37</sup> Там же. С. 289.

<sup>38</sup> Там же. С. 289.

<sup>39</sup> Гуссерль показал, что геометрическое высказывание не может сохранять связь со временем своего возникновения. Оно вечно, как вечен мир платоновских идей:

Теорема Пифагора, как и вся геометрия, существует только единожды, вне зависимости от того, как часто и на каком языке она может быть выражена. Она совершенно идентична той, что существует на Евклидовом «языке оригинала» и на любом ином языке; и внутри каждого языка она все та же вне зависимости от того, сколько раз она была высказана в чувственной форме... (*Husserl. The Origin of Geometry // Husserl. Shorter Works / Ed. by Peter McCormick and Frederick Elliston. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1981. P. 257*).

«Начертательное значение», по существу, геометрическое, однако в данном случае Хармс относит его к области «квинтэссенции». Основной сдвиг при переходе от «рабочих значений» к «пятому» — это перенос из субъективного в объективное. И именно способность шиллеровской «формы» к этому переносу — одно из загадочных свойств геометрии.

## 7

Геометрия переводит случайное в сферу вечности, как только в мир проникает геометрическая форма, он прекращает изменяться и замирает вне времени. Именно поэтому смерть может описываться как «геометризация».

Семнадцатый «случай» серии (1934) описывает исчезновение человека в мире геометрических фигур, вероятно, его превращение в шар. Этот случай примыкает к серии «О явлениях и существованиях», на что указывает номер 3 перед текстом (два текста «О явлениях и существованиях» имели номера один и два).

Случай называется «Макаров и Петерсен» и написан в виде пьески-диалога. Вначале является Макаров с таинственной книгой под названием «МАЛГИЛ». Он сообщает:

Тут в этой книге, написано о наших желаниях и об исполнении их (ПВН, 374).

Книга якобы говорит о суетности желания и о том, что свое желание исполнить гораздо труднее, чем желание другого. Происходит обсуждение книги, и вдруг Петерсен исчезает, как бы проваливаясь в некий иной мир:

Макаров: Где ты? Я тебя не вижу!

Голос Петерсена: А ты где? Я тоже тебя не вижу!.. Что это за шары? <...>

Макаров: Какие шары?

Голос Петерсена: Пустите!.. Пустите меня!.. Макаров!..

*Тихо. Макаров стоит в ужасе, потом хватается за книгу и раскрывает ее.*

Макаров (читает): «Постепенно человек теряет свою форму и становится шаром. И, став шаром, человек утрачивает все свои желания» (ПВН, 374—375).

Превращение человека в шар связано с исчезновением желаний и вытекающих из них «рабочих значений», например утилитарного. Потеря желаний приводит к samozамыканию субъекта и его постепенному превращению в «предмет». Шар же столь самодостаточен, что не может предполагать желаний. Это выпадение из мира существования, из мира желаний — подобие смерти<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Любопытно, что Петерсен исчезает мгновенно, иначе, чем это описано в книге «МАЛГИЛ»: «постепенно теряет свою форму». Он не претерпевает превращения, которое есть форма движения, перехода, становления. Петерсен проваливается и затем возникает в ином месте. Постепенность трансформации, описанная в книге, возможно, — продукт нарративизации, переноса события в книгу, где оно приобретает дискурсивную растянутость. Провал, разрыв могут пониматься как обозначение смерти. Лейбниц, утверждавший, что мир

Особый интерес в приведенном фрагменте вызывает книга «МАЛ-ГИЛ»<sup>41</sup>, которая играет в сценке важную роль. Название это, по-видимому, пародирует название каббалистического трактата и стилизовано под иврит. Корень «мал» в иврите может указывать на речь<sup>42</sup>, например. Фонетическая форма названия отдаленно напоминает древнееврейское «галгал» (*galgal*), то есть сфера, «круг». Если наше предположение верно, то книга «МАЛГИЛ» — это книга буквенного круга, или, как называл его Абраам Абулафия, «буквенного колеса»<sup>43</sup>.

«Малгил» отсылает к еще одному слову на иврите — *megillah*, что значит свиток, в частности свиток Торы. *Megillah* связан со словом *gilui*, означающим откровение. Свиток по своей форме — это книга, свернувшаяся в круг. Сама форма книги «МАЛГИЛ» содержит в себе пророчество о сворачивании<sup>44</sup>. Сворачивание тела Петерсена в шар имитирует трансформацию книги в свиток.

пронизан непрерывностью и что смерть, будучи разрывом, не может существовать, сформулировал проблему в категории движения двух инертных тел, двух шаров:

Х а р и н. Но скажи, прошу тебя, каким образом переносится тело из точки В в точку В, раз мы устроили момент перехода или промежуточного состояния? П а ц и д и й. Думаю, что это лучше всего можно объяснить, если мы скажем, что тело Е некоторым образом угасает и уничтожается в В, а затем снова создается и возникает в D. Это можно назвать новым прекраснейшим словом «транскреация», и здесь, очевидно, происходит как бы некий скачок из одного шара — В в другой D... (*Лейбниц Готфрид Вильгельм*. Пассидий — Филалету / Пер. Я. М. Боровского // Лейбниц. Соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1984. С. 263).

Валерий Подорога, связавший этот фрагмент о движении с общим пониманием смерти, показал, что у Лейбница всякое свертывание понимается как одновременное развертывание, а

...смерть входит в порядок бессмертного бытия лишь как знак *повторного творения*, а не как знак конца существования (*Подорога Валерий*. Феноменология тела. М.: Ad Marginem, 1995. С. 113).

Этот скачок, эта «транскреация» объясняются тем, что в шаре не содержится никакой силы, которая могла бы привести его в движение. Лейбниц в качестве единственной движущей причины указывает на Бога. Самодостаточность шаров предполагает в системе Лейбница рекреацию, воссоздание, как оборотную сторону смерти, замещающую переход из одного пространства в другое.

<sup>41</sup> По мнению комментатора А. А. Александрова, «малгил» может означать вариацию слова «могила» (ПВН, 530). Действительно, Петерсен исчезает, как только произносится название книги.

<sup>42</sup> См. комментарий к каббалистической «Книге творения» — Сефир Иетцира, где, например, слово *Chashmal* переводится как «говорящее (*Mal*) молчание (*Chash*)»: Kaplan Aryeh. Sefer Yetzirah. The Book of Creation. York Beach: Samuel Weiser, 1990. Р. 98. Определенный интерес для интерпретации этого корня может представлять материал, собранный Эрнестом Джонсом в его книге «О кошмаре». Джонс показал, каким образом корень «мар» универсально связан с идеей некоего первичного ужаса и каким образом повсеместно происходит его смягчение в «мал» (*Jones Ernest*. On The Nightmare. New York: Grove Press, 1959. Р. 326—340).

<sup>43</sup> Речь идет о круге, составленном из двадцати двух букв еврейского алфавита, соединенных между собой 213 линиями, так называемыми «воротами». О буквенном колесе см.: *Idel Moshe*. Language, Torah and Hermeneutics in Abraham Abulafia. Albany: SUNY Press, 1989. Р. 38—41. Одновременно с Хармсом утопия книги-шара разрабатывалась Сергеем Эйзенштейном. См.: *Bulgakowa Oksana*. Sergej Eisenstein — drei Utopien Architekturwürfe zur Filmtheorie. Berlin: Potemkin Press. 1996. S. 31—123.

<sup>44</sup> Это сворачивание текста внутрь противоположно чтению, ведь оно предполагает *сокрытие* текста. Обнаружение смысла традиционно понимается как *раскрытие*, то есть *разворачивание*. У Апулея, например, описываются священные мистериальные книги, в которых сворачивание есть непосредственный знак сокрытия и эзотерии:

...он выносит из недр святилища некие книги, написанные непонятными буквами: эти знаки, то изображением всякого рода животных сокращенно передавая слова торжест-

Магическая книга и круг сведены вместе и в «Фаусте», который также, возможно, находится в подтексте этого «случая». В кукольной комедии «Иоганнес Фауст», например, Фауст отправляется заклинать дьявола «с книгой <...> и со сделанным согласно ей волшебным кругом». Его слуга Касперле, «споткнувшись, валится внутрь волшебного круга, который он принял за портновскую мерку»<sup>45</sup>. Этот мотив повторяется и в других текстах о Фаусте. В «Докторе Фаусте, или Великом Негроманте» Каспер, оказываясь внутри магического круга, читает из книги заклинания, от которых духи то исчезают, то появляются:

Если сказать *parlico* (исчезают), *parloso* (появляются), *parlico* (исчезают), *parloso* (появляются), *parlico* (все исчезают)<sup>46</sup>.

На известной гравюре И. Сихема (XVII век) Фауст изображен рядом с шаром<sup>47</sup>.

Использование книги в магических целях связано с тем, что книга является неким «абсолютным истоком». Действительно, письменный текст не связан в своем происхождении ни с каким конкретным моментом настоящего, в которое вписано устное высказывание. Его происхождение относится к области умозрительного «абсолютного». Любой письменный текст — это продукт субъективности, преобразованный в некую объективность. Магическое заклинание, чтобы оказать воздействие на мир, должно извлекаться из *книги*<sup>48</sup>.

Такая книга должна действительно быть «абсолютным истоком». Ее текст не принадлежит никому из говорящих, он предшествует акту говорения, представленному самой формой «Макарова и Петерсена» — драматическим диалогом. Действие разворачивается прямо здесь, сейчас перед зрителем.

Написанное в книге естественно предшествует настоящему времени пьесы. Но в конце пьесы время книги и сценическое время почти сливаются. Последняя реплика «пьесы» зачитывается Макаровым из книги, но звучит она почти как ремарка, описывающая происходящее на сцене: «Постепенно человек теряет свою форму и становится шаром».

венных текстов, то всевозможными узлами причудливо переплетаясь и наподобие колеса изгибаясь, тайный смысл чтения скрывали от суетного любопытства (*Апулей. Метаморфозы* / Пер. С. П. Маркиша // *Апулей. Апология. Метаморфозы. Флориды*. М.: Изд. Академии Наук СССР, 1956. С. 310).

<sup>45</sup> Легенда о докторе Фаусте / Сост. В. М. Жирмунского. Пер. Н. А. Сигал. М.: Наука, 1978. С. 186.

<sup>46</sup> Там же. С. 173.

<sup>47</sup> Один из мотивов фаустовского обращения к некромантии формулируется в кукольной комедии «Доктор Иоганн Фауст» так: «Я много слышал и читал <...> о том, что небо будто бы *in forma sphaerica*, то есть круглое. Но я хотел бы все увидеть, ощупать руками, поэтому я решил отложить на время богословские занятия и предаться изучению магии» (Легенда о докторе Фаусте. С. 151).

<sup>48</sup> В текстах о докторе Фаусте книга навязчиво присутствует. В одной из народных комедий Фауст приобретает силу негроманта после того, как неизвестные три студента (духи ада?) оставляют на постоялом дворе книгу «*Clavio atari a Magica*» — «Ключ к искусству магии». У Гете Фауст начинает с того, что рассматривает знак макрокосма, а затем знак земного духа, которого он вызывает по книге. У каббалистов круг уподобляется Торе, с помощью которой был сотворен мир.

В итоге происходящее «сейчас» получает некий вневременной «абсолютный» исток в книге. Написанное же в книге как бы актуализируется и приобретает иную темпоральность. Книга отчасти перестает принадлежать прошлому. Метаморфоза в шар — того же порядка. Книга в каком-то смысле похожа на шар — она тоже исток и завершение.

Исчезновение Петерсена, вероятно, связано с тем, что Макаров переводит книгу в действие пьески и затем возвращает его в письменный текст, завершает его чтением по книге.

## 8

Последняя реплика, подаваемая Макаровым «из» книги, вводится ремаркой: «Макаров стоит в ужасе...» Ужас — чувство, имеющее особое значение для обэриутов. Липавский посвятил ему трактат «Исследование ужаса». В этом трактате он описывает три основные ошибки, связанные с пониманием ужаса.

Первая ошибка заключается в их [эмоций] утилитарном толковании. <...> Вторая ошибка связана с первой и заключается в утверждении субъективности чувства. <...> С нашей же точки зрения ужасность, т. е. свойство порождать в живых существах страх, есть объективное свойство вещи, ее консистенции, очертаний, движения и т. д. (Логос, 81).

Терминология Липавского легко узнается в «трактате» Хармса, прежде всего «утилитарность». Липавский пытается отделить «ужасность» от субъективности, то есть перевести ее в плоскость «сущего», «пятого» значения.

Третья ошибка, на которую он указывает, — это сведение под рубрикой страха разных совершенно разнородных вещей:

С нашей точки зрения страх есть имя собственное. Существует в мире всего один страх, один его принцип, который проявляется в различных вариациях и формах (Логос, 81).

Если сущее неделимо («существует в мире всего один страх»), у него может быть и единственное имя. Но имя это настолько мало выражает сущность, что оно совпадает с «неименем». Ведь относится оно к чему-то по определению не способному на индивидуализацию.

По мнению Липавского, ужас обычно связан с неопределенностью статуса живой материи, например плазмы, которая является воплощением «разлитой, неконцентрированной» жизни. Это жизнь до жизни: «абсолютный исток». Это первичная, однородная, нечленимая протоплазма, принимающая форму шара. Отсюда особый страх перед шарообразными телами, которые Липавский описывает как пузыри и «пузырчатость»:

Страх перед пузырьчатостью не ложен. В ней, действительно, видна безиндивидуальность жизни (Логос, 83).



Хармс откликается на эти рассуждения, помещая в один из своих текстов загадочную коробку, из которой «вышли какие-то пузыри» (МНК, 100), о которых ничего нельзя сообщить.

«Ужасность» — эмоциональный коррелят геометрической объективности на грани субъективности. Это чувство, вызываемое переходом живого в неживое, индивидуального в надиндивидуальное. Естественно, оно ассоциируется со смертью. Таким образом, ужас Макарова органически входит в ситуацию превращения Петерсена в шар.

Что все же означает, что «ужас — это имя собственное»? Как он соотношен с речью?

Хармс в только что упомянутом тексте о пузырях, выходящих из коробки, неожиданно связывает их с говорением:

Из коробки вышли какие-то пузыри. Хвилищевский на цыпочках удался из комнаты и тихо прикрыл за собой дверь. «Черт с ней!» — сказал себе Хвилищевский. «Меня не касается, что в ней лежит. В самом деле! Черт с ней!»

Хвилищевский хотел крикнуть «Не пушу!» Но язык как-то подвернулся и вышло: «не пустю» (МНК, 100).

«Подворачивающийся язык» Хвилищевского связан с непонятностью содержания коробки, неопределенностью и неназываемостью пузыря. Язык Хвилищевского «подворачивается» таким образом, что слово «пушу» преобразуется в «пустю», то есть обнаруживает корень «пуст», «пустой». Таким образом определяется и содержание коробки, и существо пузыря. Конечно, и «ПУшу» и «ПУстю» возникают именно как лепет «ПУзырей» — как преобразование начального «пу» этого слова.

Речь в данном случае по-своему имитирует саму форму пузыря — кружок, в который складываются губы при произнесении звука «у». Даже то, что язык *«подворачивается»*, вводит в движение языка верчение, круг. Лоран Женни заметил, что ужас обыкновенно формируется вокруг пустоты, зияния. Зияние это повторяется в акустическом зиянии звука, который одновременно оказывается *образом* открытого, зияющего рта<sup>49</sup>.

Это зияние рта одновременно означает разрыв, выпадение, немоту. Отсюда и «подворачивание» языка. Язык действует как нога, проваливающаяся в пустоту. Существенной оказывается, таким образом, не просто подмена «пушу» на «пустю» — но сам сдвиг, сам провал, сама непроизносимая и неназываемая неловкость, которая не слышна, но ощущается именно в ложной постановке языка<sup>50</sup>.

<sup>49</sup> Jenny Laurent. La terreur et les signes. Paris: Gallimard, 1982. P. 113—114.

<sup>50</sup> Каббалист Абраам Абулафия утверждал, что согласные связаны с органами тела и конечностями: «Знай, что все органы твоего тела соединены между собой как формы букв одна с другой» (Cit. in: *Idel Moshe. Language, Torah and Hermeneutics in Abraham Abulafia*. Albany: SUNY Press, 1989. P. 6). Произнесение согласных отражается на соответствующих членах тела, которые «подворачиваются». Зато гласные подобны шару или кругу (Ibid. P. 8). То есть относятся как раз к области «ужаса» — зияния.

Хармс любит трансформацию слов с помощью соскальзывания от одной гласной к другой, особенно от «о» к «у», то есть, в рамках артикуляционных форм, наиболее близких форме круга — «вот-вут», «ноль-нуль».

Артикуляция ужаса — это артикуляция пузыря, строящаяся вокруг подворачивания и кругового зияния некой негативной сферы.

## 9

Для Липавского ужас «есть имя собственное» потому, что существует всего один ужас, один страх. Нечто сходное утверждал Хармс по поводу иного чувства — любви — в тексте 1940 года «Власть». Здесь рассуждает некая неопределенная фигура со странным именем Фаол:

Вот я говорил о любви, я говорил о тех состояниях наших, которые называются одним словом «любовь». Ошибка ли это языка, или все эти состояния едины? Любовь матери к ребенку, любовь сына к матери и любовь мужчины к женщине — быть может это одна любовь? <...> Да я думаю, что сущность любви не меняется от того, кто кого любит. Каждому человеку отпущена известная величина любви (ПВН, 342).

Фаол иллюстрирует свои рассуждения историями, например, о том, как «один артист любил свою мать и одну молоденькую полненькую девицу». Любил он их, разумеется, по-разному. Так,

когда умерла мать, артист плакал, а когда девица вывалилась из окна и тоже умерла, артист не плакал и завел себе другую девицу (ПВН, 341).

Это исчезновение матери и выпадение из окна девицы никак не отражаются на сущности любви. Любовь остается неизменной и, по существу, не связанной с исчезновением объекта. То же и с ужасом — ужас трансцендирует свой объект, он существует вне объекта, хотя, казалось бы, и связан с ним. Ужас — один, он, как и любовь, относится к области неизменного бытия.

В конце текста, в ответ на длинный монолог Фаола о единосущести любви:

— Хветь! — крикнул Мышин, вскакивая с пола. — Сгинь!  
И Фаол рассыпался, как плохой сахар (ПВН, 343).

Монолог Фаола обращен к Мышину, лежащему на полу и постоянно реагирующему на все произносимое Фаолом странными междометиями или заумными словами: «мям-мям», «шуп-шуп», «умняф». Эти слова как-то связаны с рассуждениями Фаола.

Липавский писал в «Исследовании ужаса», что определенным формам жизни, например ее «разлитой» и «неконцентрированной» формам, могут соответствовать определенные звуки:

Такой жизни должны соответствовать и специфические звуки, — хлюпанье, глотанье, засасывание, словом, звуки, вызываемые разряжением и сдавливанием (Логос, 82)

Эти звуки выражают сущность такого типа жизни в форме своего рода «имен собственных». Звук хлюпанья или глотания не связан условно ни с каким понятием и выражает существо самого процесса хлюпанья и глотания как некое имя.

Если любовь — это некая «сущность», оторванная от конкретных тел, то звук «умняф» — это тоже имя некой сущности, хотя и оторванной от всякой предметной конкретности или понятийности. «Млям-млям», «шуп-шуп», «умняф» каким-то образом соотносены с Мышиным, на протяжении всего рассказа лежащим на полу. В рассказе, написанном неделей позже «Власти», — «Победе Мышина» сообщается, что Мышин всегда лежит на полу в коридоре коммунальной квартиры, потому что «у него нет другой жилплощади» (ПВН, 346). Мышин не имеет места, он существует в некоем промежутке, нигде. В этом смысле он отчасти родствен исчезающему, теряющему «место» Фаолу. Производимые им звуки — это звуки, не привязанные к «месту». Его «слова» — звуковое выражение единичных и замкнутых в себе смыслов. Его несвязанность с «местом» — причина его «победы», — в рассказе его не удастся ни сдвинуть, ни убрать.

«Рассыпание» Фаола, вероятно, также связано с его именем. Наиболее очевидна связь Фаола с фалом, фаллосом. Выбор такого имени мотивирован его монологом о любви. Сквозь все разнообразие ее объектов просвечивает некое единство, которое закреплено в имени — Фал. «Хветь!» Мышина содержит в себе обценное «еть...», как бы обнаруживающее природу Фаола и приводящее к его исчезновению.

С другой стороны, в имени проступает английское *fall* — падение. При этом Хармс строит имя на сочетании звуков «а» и «о», призванном передавать ощущение пустоты, зияния<sup>51</sup>.

Хармс чутко к звукописи или грамматической форме, которая обозначает неопределенность бытия, сворачивание, исчезновение объекта. В 1933 году он записывает, например:

Интересно, что немец, француз, англичанин, американец, японец, индус, еврей, даже самоед — все это определенные существительные как старое *россиянин*. Для нового времени нет существительного для русского человека. Есть слово «русский», существительное образованное от прилагательного. Неопределен русскй человек! Но еще менее определен «Советский Житель». Как чутки слова! (МНК, 89)

Исчезновение России как государства чуть ли не детерминировано исчезновением существительного, определяющего жителя России.

<sup>51</sup> Сочетание АО интересовало французского литератора и мистика Фабра д'Оливе, оказавшего влияние на Флоренского. Флоренский в трактате «Имена» пишет об этом сочетании как об «узле», «который соединяет, и точке, которая разъединяет небытие и бытие». Флоренский, цитируя Фабра д'Оливе, обращается к

...образу таинственного узла, который связывает небытие с бытием, дает один из наиболее трудных для понимания корней... По мере того, как смысл его обобщается, можно видеть, как из него рождаются все понятия о *похотении*, о *вожделенной страсти*, о *смутном желании*; по мере того, как он суживается, там можно открыть только чувство недоверности и сомнения, которое угасает в союзе *или* (Священник Павел Флоренский. Имена. 6. м.: Купина, 1993. С. 22).

Само слово *существительное* оказывается связанным с идеей сущности.

Странные, заумные слова Мышина обладают некой магической силой (отсюда и название текста — «Власть»), способной воздействовать на телесность в большей степени, чем монолог Фаола. Эта магическая сила заключена в уникальности формы заумных слов Мышина, в том, что эти слова-имена так растворены в моменте называния, в предметной «сущности», что наделяются силой физического воздействия.

«Хветь» Мышина обладает, используя выражение А. Ф. Лосева, большей «физической энергемой», чем любые разглагольствования Фаола.

## 10

Звук слова, взятый как чистое звучание, как набор фонем, относится к сфере физических явлений. Он ничем принципиально не отличается от иных физических феноменов. Звуки слова имеют смысл, но смысл этот на некой предметной стадии существования слова не выявлен. Слово тем больше похоже на предмет, чем «бессмысленней» оно. В том трактате, где обсуждалась «квинтэссенция», Хармс записал:

Любой ряд предметов, нарушающий связь их рабочих значений, сохраняет связь значений сущих и по счету пятых. Такого рода ряд есть ряд нечеловеческий и есть *мысль предметного мира*. <...> Переводя этот ряд в другую систему, мы получим словесный ряд, человечески БЕССМЫСЛЕННЫЙ (Логос, 114).

Бессмыслица, чисто акустическая форма, оторванная от значения, оказывается «мыслью предметного мира». «Предмет» выражает себя в зауми. В начале этой главы я цитировал текст, в котором Хармс 12 раз повторил слово «предмет». Само по себе это повторение не только воспроизводит смысл как репрезентацию, но одновременно и разрушает его. Приведу этот текст в полном виде:

Эпиграф из тигров: «О фы! О фе!»

Кра кра краси фаси перекоси. Предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет (МНК, 89).

Слово «предмет» возникает из разложения слова «красивый». Если быть точнее, из «перекоса», все той же формы «подворачивания». Начало слова «краси» переходит в чистую акустику, музыкальность: «фа-си», а затем еще один «перекос» завершается его «опредмечиванием».

Этот предметный звук становится, согласно Лосеву, «физической энергемой» в момент, когда он начинает соотноситься со смыслом. Но первичный смысл звука (как пишет Лосев), оторванный от «символона» — то есть символического значения, — это просто соотнесение звука с некой целостностью, с неким единством:

Физическая энергема слова ничем не отличается от всякой физической энергеми. Это — совокупность физических определений, объединенных определенным смыслом. Слово есть в этом смысле некоторый легкий и невидимый, воздушный организм, наделенный магической силой что-то особенное значить, в какие-то особые глубины проникать и невидимо творить великие события. Эти невесомые и невидимые для непосредственного ощущения организмы летают почти мгновенно; для них (с точки зрения непосредственного восприятия) как бы совсем не существует пространства. Они пробиваются в глубины нашего мозга, производят там небывалые реакции, и уже по одному этому есть что-то магическое в природе слова, даже если брать его со стороны только физической энергеми<sup>52</sup>.

Особенностью энергеми является то, что она возникает из связи со смыслом как с некой целокупностью, а потому она, по существу, не физична, хотя и обладает силой физического воздействия. В ином контексте Лосев даже использует гуссерлевский термин *ноэма* для обозначения таких «невидимых организмов». Физичность энергеми порождается не столько связью с предметом, сколько связью с целокупным смыслом, за которым стоит «предмет». Хармс также подчеркивает необходимость связи звука с предметом как целостностью, которая проецирует на соотнесенный с ним звук смысл<sup>53</sup>.

Якоб Бёме в «Авроре», переведенной в России в 1914 году, излагал теорию о роли звука в творении в следующих категориях:

Шестой источник дух в Божественной силе есть *звук* или *звон*, так что все в нем звучит и звенит; отсюда следует речь и различие всех вещей, а также голос и пение святых ангелов...<sup>54</sup>

Бёме подчеркивает предметность звука, утверждая, что он

берет свое начало в первом, то есть в терпком и твердом качестве. <...> твердость есть родник звука...<sup>55</sup>

Эта связь с твердым и придает первозвуку характер звона, на котором Бёме многократно настаивает. Звук, согласно Бёме, возникает как энергетическое расщепление первичного единства, он как бы прорывает внешнюю оболочку. Даже рот Бёме считает отверстием, произведенным звуком в момент расщепления. Сам же процесс расщепления предполагает связь звука с предшествующим ему единством:

...твердое качество принуждено раздаться: ибо горький дух со своей молнией расторгает его; и тогда оттуда исходит звук, и бывает чреват всеми семью духами; и они разделяют слово, как оно было определено в средоточии, то есть в середине окружности...<sup>56</sup>

<sup>52</sup> Лосев А. Ф. *Философия имени* // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 54—55. «Философия имени» была опубликована в 1927 году и могла быть известна Хармсу. Во всяком случае, некоторые идеи Хармса перекликаются с лосевским пониманием феноменологии имени.

<sup>53</sup> См. первую главу, а также: *Levin Ilya. The Fifth Meaning of the Motor-Car: Malevich and the Oberiuty* // Soviet Union. Union Soviétique. V. 5. Part 2. 1978. P. 287—295; Жаккар, 103—107.

<sup>54</sup> Бёме Якоб. *Аурога, или Утренняя заря в восхождении* / Пер. Алексея Петровского. М.: Мусагет, 1914. С. 117.

<sup>55</sup> Там же. С. 118.

<sup>56</sup> Там же. С. 118.

Звук — это переход от окружности неделимого, от сферы, шара, «пузыря» к множественности. Он сохраняет связь с единством, но уже в форме некоего смыслового единства, порождаемого «предметом». Звук оказывается странным объектом, соединяющим нематериальность «ноэмы», по словам Лосева — «невидимого организма», с материальностью. Это как раз бёмовский «звон» — то есть нематериальное воплощение твердости и нерасчленимости одновременно.

Хармс в 1930 году написал стихотворение «Звонить-лететь», в котором звенят и летят предметы. Я бы назвал это стихотворение текстом о «физических энергемах», — то есть о таких звенящих и летящих нематериальных предметах как целокупностях:

Дом звенит.  
Вода звенит.  
Камень около звенит.  
Книга около звенит.  
А. звенит  
Б. звенит  
ТО летит и ТО звенит...  
(ПВН, 87)

Лосев утверждает, что первичное объединение предмета в физической энергеме уступает затем место органической энергеме<sup>57</sup>, форма воздействия которой описывается Лосевым как «раздражение». Оно действует без знания: «Слово на степени осмысления через органическую энергему есть организм — точнее, органическое семя»<sup>58</sup>. Это семя — знание, но «лишенное мысли о факте этого знания».

«Хветь!» Мышина — это как раз чистая энергема, действующая, производящая магический эффект, рассыпающая Фаола и при этом существующая по ту сторону символического и отрефлексированного смысла.

В 1937 году Хармс вставил в один из своих текстов историю о немом человеке:

Человек хотел стать оратором, а судьба отрезала ему язык и человек онемел. Но он не сдался, а научился показывать дощечки с фразами, написанными большими буквами, и при этом где нужно рычать, а где нужно подвывать, и этим воздействовать на слушателей еще более, чем это можно было сделать обыкновенной речью (МНК, 224).

Хармс описывает здесь, каким образом исчезновение слова замещается энергемами. Речь расщепляется на письмо и звуки, которые по существу с письмом не соотносятся, а связываются с самими предметами как некими целостностями.

Звон энергемы подобен такому же умозрительному «предмету», как нераздельный и вечный шар. В сфере письма его образом может счи-

<sup>57</sup> Органическая энергема «более глубоко воссоединяет разделенные части, чем это делает физическая энергема как такая» (Лосев А. Ф. Цит. соч. С. 56). Это новое единство он называет единством «для себя самой», то есть таким единством, которое еще нельзя назвать знанием, даже знанием самой себя.

<sup>58</sup> Там же. С. 58.

таться все та же книга «МАЛГИЛ», книга (предмет), свернутая внутрь, как свиток<sup>59</sup>.

## 11

В 1937 году Хармс написал текст, начинавшийся словами «Я плавно думать не могу»:

...остановилось время,  
Часы беспомощно стучат.  
Расти трава, тебе не надо время.  
Дух Божий говори, Тебе не надо слов.  
Цветок папируса, твое спокойствие прекрасно.  
И я хочу спокойным быть, но все напрасно.  
(Х4, 56)

Хармс говорит здесь о растениях, существующих вне человеческой темпоральности. Время в растениях не дается им как нечто внешнее, исчислимое, оно еще не стало временем, отделимым от объекта. Это какое-то первичное время, в которое и вписано искомое Хармсом слово. Время растений связывается Хармсом с божьей речью, которой не нужны слова. Мы уже обсуждали «внетемпоральность» божьего слова, по определению неразрывно связанного с «предметами». Слово Бога существует в темпоральности растения, предмета. Метафора цветка папируса здесь особенно красноречива. Папирус — это материал для письма. Цветок папируса предшествует его возникновению. Папирус (как эквивалент бумаги) свернут «внутри» цветка папируса, как внутри свитка (книги «МАЛГИЛ»). Этот цветок — аналог пребывающего в неизречимом покое шара. Свиток — это цветок книги, это образ книги, превращенной в растение. Это память, обращенная в завязь бумаги, в собственное предшествование. Это эйдос до Логоса.

Но в таком случае нарративная текучесть невозможна не потому, что исток забыт, а потому, что слова все еще существуют в виде «сущностей», «предметов», в виде «физических энергем», не ставших символами.

Один из важных вариантов хармсовского *ars poetica* — стихотворение 1935 года «На смерть Казимира Малевича» — начинается с темы преодоления памяти:

Памяти разорвав струю,  
ты глядишь кругом, гордостью сокрушив лицо.  
Имя тебе Казимир.

(Х4, 42)

<sup>59</sup> Здесь можно указать на еще один возможный источник слова «малгил» — греческое «гиле». В России это слово использовал, например, тот же Лосев. В «Философии музыки» и особенно в «Музыке как предмете логики» (1927) он обозначает им то, что он называет «эйдетической материей». «Гиле» в чем-то похоже на энергему. Это обозначение неоформленности, темноты, «беспредметности» (Лосев буквально употребляет это понятие Малевича) как некоего эйдоса. Это эйдос чистой материальности, в случае с музыкой — чисто физической звуковой материи. Это эйдос до Логоса.

Разрыв памяти, как линейности, вводит тему круга, столь важную для Малевича. «Кругом» в данном случае не просто обозначение панорамного обзора. В варианте стихотворения значилось: «ты стоишь кругом...» (Х4, 149), иначе говоря, ты стоишь, как круг. Круг возникает именно на разрыве мнестической линейности. И это стояние одновременно есть предъявление имени — Казимир, то есть представление мира<sup>60</sup>.

В загадочной четырнадцатой строке стихотворения Хармс вновь возвращается к теме памяти: «Агалтон<sup>61</sup> — тощая память твоя». В первоначальном варианте эта строка была не менее загадочной: «Грамофон — тощая память твоя» (Х4, 150). Грамофон — типичная для Хармса языковая игра. Он явно обыгрывает греческое слово *gramme* — «линия» (*grammata* — «буквы» — главное подспорье памяти). Линия — это и знак письма, и знак линейности как темпоральности. В последнем своем качестве она противостоит сущности, как неизменному<sup>62</sup>. Память, представленная в виде линии, — это «тощая» память, игнорирующая сущность.

Весь финал стихотворения — об остановке времени и явлении мира, как предмета и фигуры:

...десять раз протекала река пред тобой,  
прекратилась чернильница желания твоего Трр и Пе.  
«Вот штука-то», — говоришь ты, и память твоя Агалтон.  
Вот стоишь ты и якобы раздвигаешь руками дым.  
<...>

Исчезает память твоя, и желание твое Трр.

(Х4, 42)

«Штука» — это «предмет», это «энергема», предъявление которой почти эквивалентно забвению. Дым, как я уже отмечал, сопровождает явление «фигуры» — сферы. Он обозначает невидимость, божественную «темноту» неявленности. Из беспамятства-незнания Хармса возникает предмет («штука»), он является в дыму, за которым невидим, имени его не сохранила память, он исключен из ассоциативных цепей желания. Трр...

<sup>60</sup> Это стояние Казимира — странное превращение художника в предмет собственного созерцания. Внутреннее становится внешним. Хармс пишет: «Растворю окно на своей башке». Для обозначения головы он выбирает слово «башка», по-видимому, только потому, что оно с помощью окна превращает голову в «башню». Казимир — это именно фигура мира как шара: «Нет площади поддержать фигуру твою». «Фигура» здесь также выбирается в силу амбивалентности значения этого слова — «человеческое тело» и «геометрическая, умозрительная фигура» одновременно.

<sup>61</sup> *Агалтон* — по-хармсовски деформированное греческое *Агатон* (*agathon*), или, как принято говорить в России, — «Агафон». *Агатон* значит «благо» и в философской терминологии может пониматься как высший принцип бытия. Но Агафон — это и молодой трагический поэт, персонаж «Пира» Платона. В диалоге Платона он говорит об Эроте, как источнике творчества и связывает его с красотой и молодостью. «Эрот, — заявляет Агафон, — по природе своей ненавидит старость и обходит ее как можно дальше» (*Платон*. Пир, 195b / Пер. С. К. Апта // Платон. Соч.: В 3 т. Т. 2. М.: Мысль, 1970. С. 123). Если действительно Хармс имел в виду платоновского Агафона, то речь идет о подмене стариковской амнезии (см. об этом в главе «Падение») юношеским желанием, которое в своем роде также эквивалентно беспамятству и производит речь, внешняя красота которой, по мнению Сократа, лжива. Во всяком случае, тема желания сопровождает в стихотворении имя Агалтона.

<sup>62</sup> О соотношении сущности и линии см.: *Derrida Jacques. Ousia and Gramme: Note on a Note from Being and Time* // Derrida J. *Margins of Philosophy*. Chicago: Chicago University Press, 1982. P. 29—68.



## Глава 8

### РАССЕЧЕННОЕ СЕРДЦЕ

#### 1

«Макаров и Петерсен» имеют среди «случаев» близкий аналог. Это «Суд Линча», помещенный в серии сразу за «Макаровым и Петерсеном» под номером восемнадцать. Казалось бы, истории, рассказанные в обоих «случаях», разные, но их объединяет особая роль письма и книги, занимающих центральное положение в обоих текстах. Приведу этот «случай» дословно:

Петров садится на коня и говорит, обращаясь к толпе, речь, о том, что будет, если на месте, где находится общественный сад, будет построен американский небоскреб. Толпа слушает и, видимо, соглашается. Петров записывает что-то у себя в записной книжечке. Из толпы выделяется человек среднего роста и спрашивает Петрова, что он записал у себя в записной книжечке. Петров отвечает, что это касается только его самого. Человек среднего роста наседает. Слово за слово, и начинается распря. Толпа принимает сторону человека среднего роста, и Петров, спасая свою жизнь, погоняет коня и скрывается за поворотом. Толпа волнуется и, за неимением другой жертвы, хватается человека среднего роста и отрывает ему голову. Оторванная голова катится по мостовой и застревает в люке для водостока. Толпа, удовлетворив свои страсти, — расходится (ПВН, 376).

Хармс строит свой текст таким образом, чтобы сохранить читателя в неведении по поводу двух моментов. Сначала Петров говорит о том, что будет, если вместо общественного сада построить небоскреб. Но Хармс не сообщает нам содержание его речи. Что же будет? С чем соглашается толпа? Как ее согласие отражается на дальнейшем развитии «случая»? Затем возникает загадочная записная книжечка, куда Петров что-то записывает. Что?

Между тем эти загадки — секреты полишинеля, ответы на которые имеются в тексте. Если построить вместо общественного сада небоскреб, то будет не Россия, а Америка. Толпа соглашается с Петровым, который заносит что-то в записную книжечку. В результате этой записи происходит то, о чем Петров говорил, а именно превращение России в Америку. Ведь суд Линча — исключительно американская реалья.

Весь сюжет «случая» с судом Линча, вероятней всего, — развертывание неизвестной читателю речи Петрова и его же загадочной запи-

си в книжечке. Если это так, то «Суд Линча» оказывается сродни «Макарову и Петерсену», где происходящее также воспроизводит написанное в книге «МАЛГИЛ». В детском и более откровенном варианте эта ситуация повторена в «Сказке», опубликованной в журнале «Чиж» в 1935 г. В «Сказке» рассказ Хармса и есть тот самый рассказ, который сочиняет его герой Ваня о самом себе.

Разница с «Судом Линча», однако, заключается в том, что Хармс всячески избегает тут эксплицировать эту «геральдическую конструкцию»<sup>1</sup>. Она построена на системе умолчаний, провалов, пустот. Петров *что-то* говорит и *что-то* записывает. Такая фигура умолчания имеет свои резоны.

Речь и запись Петрова имеют магический характер, они тут же реализуются в сюжете. Но в отличие от книги «МАЛГИЛ», их текст скрыт. Он непроизносим (как в случае с записной книжечкой) или невоспроизводим (как в случае с речью). Важное указание на содержание речи и записи имеется в заголовке, в названии «случая» — «Суд Линча». Только из названия мы узнаем, что все, что описано в рассказе, — не простая российская расправа, а именно *американский* «суд Линча». Это указание принципиально потому, что позволяет увязать происходящее с речью о небоскребе. Но единственное и принципиальное указание содержится не в сюжете, а в отделенном от него названии.

Магия здесь опирается на непроизносимый и невоспроизводимый тексты, на речь, которая не записана, и запись, которая нечитаема.

Эта ситуация, конечно, соотносится с самой идеей первичности, невоспроизводимости «абсолютного истока», с идеей существования невидимого и неназываемого «предмета». Такой предмет, как мы знаем, создает смысл, унифицирует его, и вместе с тем сам он — «неуловим».

## 2

Непроизносимая запись к тому же отсылает к такому роду графем, которые непроизносимы. Графемы такого рода, как известно, вызывали постоянный интерес Хармса. С этой точки зрения можно еще раз взглянуть на уже упоминавшуюся хармсовскую технику использования старого правописания, особенно букв «ѣ» и «ѣ̑». И «ѣита» и «ѣть» неразличимы от «ф» и «е» в произношении. Они имеют смысл только в области письма. Можно даже сказать, что они не имеют звукового эквивалента. В «Гвидоне» (1930) Хармс описывает явление буквы «ѣть» как некое событие прибытия, прихода:

М о н а х   В а с и л и й: В калитку входит буква ѣть,  
принять ее?

Н а с т о я т е л ь: Да, да, принять.

(ПВН, 216)

<sup>1</sup> О «геральдической конструкции», то есть о такой структуре, в которой один текст как бы повторяет в «уменьшенном» виде другой текст, в который он включен, см.: Ямпольский Михаил. Память Тиресия. М.: Культура, 1993. С. 68—81.

Буква может явиться через калитку, дверь, окно, которые, как уже указывалось, связаны в системе Хармса с понятием монограммы. Монограмма имеет особое значение, потому что она сплетает буквы таким образом, что нарушает последовательный ассоциативный порядок речевой цепочки. Монограмма не может быть произнесена, ее смысл — это синхронный смысл всех спрессованных в монограмму слов. Введенский в «Некотором количестве разговоров» пишет:

Первый (выглядывая в окно, имеющее вид буквы А). Нигде я не вижу надписи, связанной с каким бы то ни было понятием (Введенский, 1, 211).

Взгляд через буквенное, монограммное окно отрывает письменный текст от любого типа понятий. «Ять» является в калитку как совершенно самостоятельная графема, смысл которой сконцентрирован в ее форме, в ее написании.

В одном из рассказов Хармса фигурирует Яков Иванович Фитон, о котором автор сообщает:

Тут подошел он к двери на которой висела бумажка, а на бумажке было написано жирными, печатными буквами: «Яков Иванович Фитон». Буквы были нарисованы черной тушью, очень тщательно, но расположены были криво. И слово Фитон начиналось не с буквы Ф, а с Фиты, которая была похожа на колесо с одной перекладиной (МНК, 137).

Яков Иванович входит в квартиру и проходит к двери своей комнаты, на которой также висит записка с его именем. В комнате он садится за стол с писчебумажными принадлежностями и сидит за ним «часы три», ничего не делая... Ситуация «неписания», хорошо известная нам по множеству хармсовских текстов.

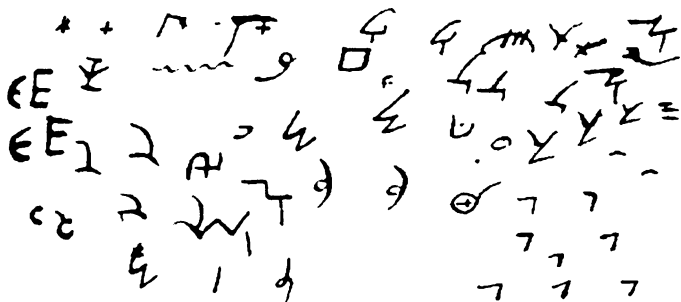
В прошлой главе я упоминал текст о немом ораторе, который демонстрировал «дощечки с фразами, написанными большими буквами». Эти дощечки придавали письму подчеркнуто предметный характер. Тщательность правописания, бумажка, прикрепленная к двери, подчеркивают самодовлеющее значение письма. «Фита» — не простая буква. Исторически она вариант греческой «тэты» (*theta*), первой буквы слова *theos* — Бог<sup>2</sup>. «Фита», напоминающая колесо, — это буква трансформирующаяся в «предмет». Эта метаморфоза может быть отчасти ответственна за блокировку речи.

Любопытно, что надпись сделана Яковом Ивановичем жирно и старательно, но буквы расположены «криво». Непрерывность, «текучесть» письма нарушена, и форма «фиты» возникает от перекашивания буквы Ф, в которой вертикальная перекладина поворачивается, наклоняется, покуда буква не превращается в «фиту». «Фита» образуется, так сказать, в силу «подворачивания» языка, о котором говорилось в предыдущей главе.

А. А. Александров опубликовал любопытный документ — рукописный лист Хармса со своего рода каллиграфическими упражнениями

<sup>2</sup> Bernoulli Rudolf. Spiritual Development as Reflected in Alchemy and Related Disciplines // Spiritual Disciplines / Ed. by Joseph Campbell. Princeton: Princeton University Press, 1960. P. 316.

(ПВН, 504). Публикатор озаглавил это лист «Элементы азбуки» и датировал его двадцатыми годами. В свете исследования Александра Никитаева, давшего расшифровку тайнописи, придуманной Хармсом, становится понятным, что большинство значков на листе — это действительно знаки «тайного» алфавита Хармса<sup>3</sup>. Но сам характер этого алфавита любопытен. Он совершенно не приспособлен для скорописи и похож на какие-то обломки букв, угловатые штрихи, не предназначенные для соединения в значащие цепочки.



Даниил Хармс. Элементы азбуки

Здесь, например, имеется квадрат — основной элемент «окна», трудно вписываемый в линейную развертку письма. Тут дважды повторено и само окно, но без левой вертикали, так сказать, окно, недостроенное слева (согласно Никитаеву — это буква Т). Тут есть дважды повторенный и довольно отчетливый значок, напоминающий арабскую цифру три (В в расшифровке Никитаева). Есть многократно повторенный значок, напоминающий заглавное L латинского алфавита или римскую цифру сто (обозначение буквы А). Здесь есть явные намеки на иероглифику, например, волнистая линия — протоиероглиф, обозначающий воду (Л).

Среди этих и многих иных значков есть графемы, которые могут быть идентифицированы как математические символы:  $\equiv$  — эквивалентно (буква М),  $\in$  — является членом множества (Ы).

Все эти фрагменты алфавита выглядят как обломки, которые едва ли поддаются «сборке» в непрерывную линейность письма. Буквы и их части оказываются именно *руинами* письма, так же и в смысле их «предметности».

Есть среди этих графем и такая — кружок, внутри которого нарисован крестик (значок позитрона) и к которому примыкает уходящий вниз штрих (О). Речь идет о шаре с крестом, который возникает в загадочном контексте в начале заумного стихотворения 1930 года «Андор»:

<sup>3</sup> Никитаев Александр. Тайнопись Даниила Хармса: Опыт расшифровки // Даугава. 1989. № 8. С. 95—99.

Мяч летел с тремя крестами  
 быстро люди се местами  
 поменялись и галдя  
 устремились дабы мяч  
 под калитку не проник...

(ПВН, 78)

Три креста на мяче могут интерпретироваться по-разному, конечно. Сам Хармс в стихотворении-диалоге 1933 года дает некоторое пояснение. Шар тут называется «научной моделью вселенной», смысл которого в том, что шар — это фигура, содержащая «в своей природе бесконечность» (ПВН, 145). Один из голосов диалога, принадлежащий женщине, отвечает:

— Мне кажется —  
 я просто дура.  
 Мне шар напоминает мяч.  
 Но что такое шар?  
 Шар деревянный,  
 просто дерева обрубок.  
 В нем смысла меньше, чем в полене.

(ПВН, 145)

Слово «обрубок», конечно, плохо подходит к шару, зато может без насилия относиться к кресту. Круг, пересеченный несколькими крестами, — одна из традиционных анаграмм Христа, восходящая к древнему языческому знаку солнца.

Но в том же стихотворении возникает и еще один образ круга с крестом — отлетевшей пуговицы. Образ мяча с крестами сознательно сохраняет подчеркнутую амбивалентность. Амбивалентность создается мерцанием этого образа между абстрактным символизмом анаграммы и предельной конкретностью предмета (мяч, пуговица). Любопытно, между прочим, и то, что мяч с крестами стремится «проникнуть под калитку»<sup>4</sup>, явиться подобно тому, как является в калитке буква «ять».

Существенно, что буква «ять» проходит в монастырь, где должна подвергнуться очищению. Хармс записал (в «Записную книжку № 25») по поводу фрагмента с явлением «ять», что он достиг в нем чистоты, и добавил:

Надо пройти путь очищения (Perseveratio, Katarsis). Надо начать буквально с азбуки, т. е. с букв (2, 212).

Очищение в данном случае может пониматься как восхождение от предметности к абстракции, а также как «изоляция», то есть как очищение от ассоциаций и темпоральных цепочек.

<sup>4</sup> Нина Перлина расшифровала название стихотворения как искаженное немецкое *An Tor* — «в воротах» и связала его с упоминанием калитки (*Perlina Nina. Daniil Kharms's Poetic System: Text, Context, Intertext // Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd / Ed. by Neil Cornwell. New York: St. Martin's Press, 1991. P. 186.*

## 3

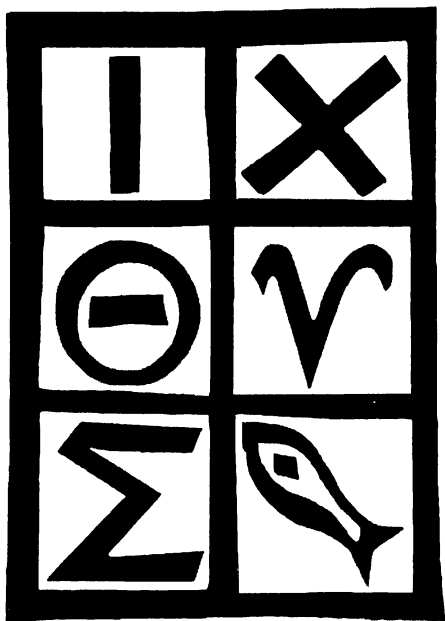
В диалоге Гностика и Атруна, написанном в 1931 году, Хармс вкладывает в уста Гностика прихотливое описание криптограммы, шифрующей имя Христа:

...но мои глаза будут глядеть на юношей,  
стоящих по форме торжественных букв,  
из которых слагается рыба.

(3, 112)

Известно, что рыба — один из традиционных символов Христа. «Рыба» (ΙΧΘΥΣ) — это криптограмма первых букв греческих слов: Иисус Христос Сын Божий Спаситель (комментарий к собранию сочинений Хармса также указывает на этот символ: 3, 225).

Рыба фигурирует среди снеди на Тайной вечере (см. знаменитую фреску Леонардо) почти наравне с евхаристическими символами. Христос питает своих учеников собственным телом как рыбой. Кроме того, рыба, плавающая в очищающей воде духовного источника, — символ крещения в воде и очищения<sup>5</sup>. Криптограмма ΙΧΘΥΣ — это по-своему очищенное, абстрагированное представление рыбы. Это рыба, чье тело состоит из букв и чья буквенная запись как бы осуществляет трансфи-



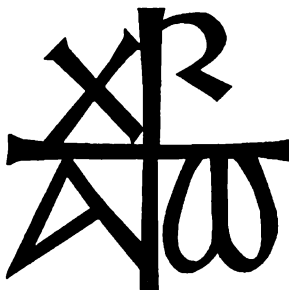
Окно-криптограмма «Рыба» — ΙΧΘΥΣ

<sup>5</sup> Lowrie Walter. Art in the Early Church. New York: Norton, 1969. P. 55—57.

гурацию рыбы в Христа и Христа в рыбу. Но это одновременно очищение и Христова тела, преобразуемого в криптограмму<sup>6</sup>.

В европейской символической традиции рыба помещалась в единый контекст с кругом. В мистических текстах XVI века возникает образ круглой рыбы, которая возводится к данному Плинием описанию морской звезды — *stella marina*. Морская звезда, по мнению европейских мифографов, горит в воде, излучая сияние. Это горение и сияние позволили интерпретировать «круглую рыбу» как символ веры — горящее сердце верующего<sup>7</sup>.

В раннем христианстве рыба часто возникает в контексте символического креста, — например, рядом с якорем (традиционным вариантом креста) или в колесе (солярном эквиваленте того же креста)<sup>8</sup>. Крест, как известно, уже со времен Константина было принято изображать в виде монограммы, шифрующей, как и IXΘΥΣ, имя Христа. В знаменитом сне Константина, Христос является ему не в виде телесного подобия, но в виде креста-монограммы. Сразу после видения Константин изготавливает императорский штандарт, так называемый *labarum*, в котором над Крестом, увенчанным буквой Р, помещаются буквы *chi-rho*. Христос вновь является как криптограмма, как «хриптограмма», в чем-то сходная с хармсовским окном. Исследователям не удалось обнаружить знака *chi-rho* в христианском контексте до Константина. Зато эти буквы использовались как одобрительные пометки на полях, которыми отмечались «хорошие» места. *Chi-rho* было сокращением греческого *chreston*. Таким образом, Христос как бы одновременно шифровался как *Chrestos*<sup>9</sup>.



Хрисмон с «альфой» и «омегой»

<sup>6</sup> Ролан Барт, например, считал, что антропоморфные алфавиты, в частности Эрте (Erté), прежде всего абстрагируют человеческую фигуру, которая создает очертания букв (*Barthes Roland. L'obvie et l'obtus. Paris: Seuil, 1982. P. 107*). Буквы же таких алфавитов как бы «убивают» фигуры, поражая их «асимволизмом». Вместе с тем идеализация, свойственная графическому абстрагированию, по-своему связывается с чисто духовным опытом (*Ibid. P. 109—110*). Таким образом, антропоморфный алфавит и «убивает» дух (как буква убивает дух), и возрождает его одновременно.

<sup>7</sup> Подробный анализ становления этого символа дан Юнгом: *Jung Carl Gustav. Aion. Princeton: Princeton University Press, 1968. P. 127 ff.*

<sup>8</sup> Лоури приводит изображение рыбы в колесе — как бы колесованной или распятой (*Lowrie W. Op. cit. Pl. 55e*).

<sup>9</sup> *Fox Robin Lane. Pagans and Christians. New York: Knopf, 1987. P. 613—616.*

В монограмме Христа есть еще один аспект, вероятно привлекательный для Хармса. Монограмма Христа основывается в основном на двух буквах — Х и Р — ключевых буквах собственного псевдонима писателя. Целый ряд «христограмм» — «хрисмонов» — включал еще две греческие буквы — Α и Ω. При этом малая омега «ω» в монограммах может читаться как перевернутое «м» или «т» (переворачивание букв — обычная операция монограмматического письма). Христограммы порой оказываются монограммами самого писателя<sup>10</sup>. Тело Христа преобразуется в имя, имя распадается на элементы, которые перестают подчиняться линейному порядку и неожиданно вбирают в себя имя писателя. «Очищение» тела открывает возможность символических трансформаций.

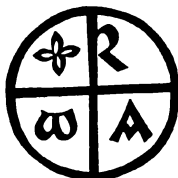
Тело, на которое проецируются буквы, одновременно и дифференцируется, и подвергается символизации. Серж Леклер проницательно заметил, что символическое членение тела происходит по типу его алфавитизации. На тело проецируются буквы, тело буквально превращается в текст. Буква — как элемент, фиксирующий различие, — проецируясь на тело, членит его, фиксирует различия в теле:

...в отличие от буквы, которая, по всей видимости, фиксирует различие <...> объект стремится его скрыть, стереть. Объект маскирует неуловимое различие, он выдает себя за реальность...<sup>11</sup>

Тело Христа, конечно, наглядно иллюстрирует символизацию тела через его расчленение, рассечение, раны. Логос, Слово вписываются в тело Христа, алфавитизируют его через раны. Андрей Белый в поэме «Христос Воскрес», описывая «очищение» и преобразование тела Христа в Страстях, особое внимание уделял как раз процедуре разъятия тела, предшествующей его трансфигурации:

Кровавились  
Знаки,  
Как красные раны,  
На изодранных ладонях  
Полутрупа<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Существует «хрисмон», включающий в себя схематическое изображение розы. Помещенная под розой «омега», по мнению исследователей, должна в этой криптограмме читаться как С и, таким образом, превращаться в знак *Rosa Rosarum* — одного из имен девы Марии. В результате в христограмму добавляется и последняя недостающая в ней буква из фамилии «Хармс» (*Koch Rudolf. The Book of Signs. New York: Dover, 1955. P. 28*).



Хрисмон, который может прочитываться как криптограмма имени Хармс

<sup>11</sup> *Leclaire Serge. Psychanalyses. Paris: Seuil, 1968. P. 74.*

<sup>12</sup> *Белый Андрей. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1966. С. 389.*



В такой перспективе монограмматизация имени Христа выглядит следствием символического «разъятия» его тела.

## 4

В избранной Хармсом криптограмме есть два момента, которые представляются мне заслуживающими внимания. Хармс выбрал среди прочих криптограмм «рыбу», я думаю, еще и потому, что это животное — символ немоты. Криптограмма не может быть произнесена, хотя бы потому, что криптограммируемое тело лишено голоса.

Тот факт, что криптограмма не имеет линейной развертки и как бы сворачивает слово в некий вневременной значок — «окно», имеет принципиальное значение. Трансцендируя время, монограмма вводит слово туда, куда ему в силу его линейности закрыт вход, — в сферу вечности. Эта ситуация с исключительным драматизмом выражена Элиотом в «Четырех квартетах»:

Слова, как музыка, движутся  
Лишь во времени; но то, что не выше жизни,  
Не выше смерти. Слова, отзвучав, достигают  
Молчания. Только формой и ритмом  
Слова, как и музыка, достигают  
Неподвижности древней китайской вазы,  
Круговращения вечной неподвижности.  
Не только неподвижности скрипки во время  
Звучащей ноты, но совмещенья  
Начала с предшествующим концом,  
Которые сосуществуют  
До начала и после конца.  
И все всегда сейчас. И слова,  
Из сил выбиваясь, надламываются под ношей,  
От перегрузки соскальзывают и оползают,  
От неточности загнивают и гибнут.  
Им не под силу стоять на месте,  
остановиться<sup>13</sup>.

Возможность трансцендировать время в слове для Элиота заключена только в «форме» и «ритме» (*the form, the pattern*), и в совмещении начала с концом. Речь, по существу, идет о монограммировании, свертывании слова в единовременность графического узора.

Образцом такого монограммирования является эпизод из «Рая» (18, 76—114) Данте, где стаи душ складываются в буквы D, I, L, а затем возникает буква M, претерпевающая метаморфозы. Огненный удар поражает вершину буквы, и вдруг:

В той огненной насечке, ясно зримы,  
Возникли шея и глава орла.  
Так чертит мастер неруководимый;

<sup>13</sup> Элиот Т. С. Бесплодная земля / Пер. А. Сергеева. М.: Прогресс, 1971. С. 119—120.

Он руководит, он дает простор  
Той силе, коей гнезда сотворимы.  
Блаженный сонм, который до сих пор  
В лилее М не ведал превращений,  
Слегка содвигшись, завершил узор<sup>14</sup>.

Буква М завершает слово «земля» (*terram*) в являющейся поэту латинской надписи. Одновременно эта буква — латинское обозначение 1000, то есть миллениума, конца времен, который, по мнению Данте, будет ознаменован явлением Монарха, Царя, утвердителя вечного мира. Поэтому буква М преобразуется в две монархические эмблемы — геральдического орла и лилии. Но это аллегорическое преобразование буквы и сверхплотное монограммирование смыслов связаны с идеей миллениума, то есть остановки времени.

Вероятно, в связи с этим эпизодом «Божественной комедии» находится фрагмент десятой «Дуинской элегии» Рильке. Здесь описывается страна пророчеств, царство мертвых, в котором возникают нечитаемые криптограммы пророчеств, а в небе возникает буква М:

В южном же небе чистым и ясным блеском,  
как на господней ладони, сверкает «М»...<sup>15</sup>

Рильке объясняет, что М в небе обозначает «мать»: это аббревиатура слова *Mütter*. Буква оказывается обозначением материнского, женского тела. Фрейд в «Психопатологии обыденной жизни», напротив, связывает букву М с мужским телом. Он рассказывает об одном из своих пациентов, для которого различие между «m» и «n» заключалось в лишнем штрихе, символически отражавшем наличие органа, отличавшего мальчиков от девочек<sup>16</sup>. Буква осуществляет членящую связь с телесностью, дифференциацию даже там, где ее смысл кажется совершенно абстрактным, как, например, в явлении орла у Данте.

Особый интерес представляет идея Хармса написать криптограмму «рыба» телами юношей, напоминающая о популярных в эпоху барокко антропоморфных алфавитах. Речь идет о сведении телесности к письму, к графеме, из которой возникает иное, новое тело. Тела юношей пишут собой текст, который читается как тело рыбы.

Трансмутация тела (подобная операции алхимического очищения) проходит стадию алфавита, очищения, распада тела. Эта алфавитизация тел так или иначе периодически возникает у Хармса. В «Гвидоне»:

...это к буквам абевеги  
мчатся ваши каплуны...

(ПВН, 214)

<sup>14</sup> Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. М.: Худлит, 1950. С. 362—363.

<sup>15</sup> Рильке Райнер Мария. Новые стихотворения / Пер. А. Карельского. М.: Наука, 1977. С. 298. Отмечу между прочим, что М возникает у Рильке сразу же после упоминания созвездий «Книга пламени» и «Окно». М в небе может отсылать и к кеплеровской гипотезе, согласно которой неподвижные звезды в бесконечном пространстве должны размещаться в порядке, подобном беспрерывно повторяющейся букве М (*Koyré Alexandre. From the Closed World to the Infinite Universe. New York: Harper, 1958. P. 77—82.*)

<sup>16</sup> The Basic Writings of Sigmund Freud / by A. A. Brill. New York: Random House, 1938. P. 66.

Или в стихотворении 1930 года «Лоб изменялся...», где буквально описана трансформация тела, которую Хармс кончает вопросом:

... и что бы это значило  
что рог стал кружочком...  
(2, 65)

Тело сводится к букве, к монограмме. Но монограмма обладает еще одним важным свойством, она комбинирует графемы таким образом, что они сплетаются в рисунке, в котором теряют свою читаемость. Так, в рассмотренной выше монограмме «окно» имя Эстер, первоначально давшее буквенную основу этой монограммы, в ней исчезает и более не читается, оно само распадается на составляющие элементы, перекомбинируемые в какую-то новую графему. Монограмма постоянно производит не только графическое перераспределение элементов, но и новое их членение.

То, что Хармс осуществляет в «Элементах азбуки» (сохраним для удобства название, данное Александровым), — это движение к собственному алфавиту и одновременно погружение ниже уровня букв, это движение по ту сторону «абевеги». Буква, конечно, уже элемент, не имеющий смысла, это субсемантический элемент. Но буква в алфавитном письме чаще всего связана со звуком. В ряде случаев буква связана и с некими смыслами. В «Мести» (1930). Хармс придумывает следующий диалог Апостолов и писателей:

Апостолы: Воистину, Бе —  
начало богов,  
но мне и тебе  
не уйти от оков.  
Скажите, писатели:  
эФ или Ка?  
Писатели: Небесная мудрость  
от нас далека.

(ПВН, 92)

Каждая буква в данном случае имеет, по сути, символический смысл. «Бе» — начало богов, «эФ» — это вариант «фиты» — Θ, являющейся знаком окна и элементом христограммы, «Ка» — хлебниковская вариация на тему египетского обозначения отделимой от тела души умершего, но это в латинском варианте — Q — все тот же, что и в Ф, рассеченный штрихом круг. Буквы, хотя и спускаются на уровень, обычно лежащий ниже смысла, все же сохраняют с ним связь. Отсюда и хармсовское «но мне и тебе не уйти от оков»<sup>17</sup>.

## 5

Могут ли иметь какое-либо самостоятельное значение элементы букв? Если мы возьмем графему и разделим ее на две части, ее связь со

<sup>17</sup> «Месь» — хармсовские «Сцены из Фауста». Одним из иронических подтекстов этих «сцен» является, вероятно, эпизод из второго акта второй части книги Гете. Здесь фигури-

звук или неким понятием скорее всего исчезнет, но возникнет некий новый и непредвидимый смысл — нумерический. Вместо одного элемента мы получим два, если и их мы подвергнем резке, то вновь увеличим количество элементов. Элементы эти не являются цифрами, а скорее некими штрихами, напоминающими те, что использовались в очень древних системах числовой записи, например в шумерском письме или египетской иероглифике. В обоих случаях числительные до девяти обозначались как группа штрихов, в которой каждый штрих соответствовал единице.

Эти ранние системы записи чисел имеют отчетливо количественный характер<sup>18</sup>. Количественное числительное основывается на принципе соответствия. Оно, по существу, не предполагает счета. Для определения числа здесь требуются два множества, которые могут быть соотнесены. Например, требуется посчитать количество людей в комнате. При счете каждому человеку находится соответствие на таком примитивном аппарате числения, как рука. И не просто соответствие. Речь идет, по мнению Эрнста Кассирера, о буквальной транспозиции объектов счета в человеческое тело, об их «отелеснивании»:

...на этой стадии недостаточно *соотнести* считаемые предметы с частями тела; для того чтобы сосчитать их, они должны быть в каком-то смысле непосредственно *перенесены* в части тела и телесные ощущения. Таким образом, числительные не столько обозначают объективные атрибуты и отношения между объектами, сколько воплощают определенные указания для телесной жестикуляции счета. Они термины и указа-

руют псилы и марсы — представители африканских племен, известные своим мастерством заклинания змей. Они плывут в волнах на морских быках, сопровождая колесницу Киприды:

Ничто нам не сбавит отваги,  
Ничей не пугает девиз:  
Креста ли иль полумесяца,  
Орла или крылатого льва

(Гете. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2 / Пер. Б. Пастернака М.: 1976. С. 313). Эти строки — намек на сменяющихся властителей Кипра (острова Киприды) — рыцарей, мамелюков, Рима и Венеции.

Хармс начинает свой фрагмент монологом писателей:

...мы воздух глотаем,  
над нами гроза,  
и птица орел,  
и животное лев,  
и волны морел.  
Мы стоим, обомлев.

(ПВН, 92)

Далее в «Мести» появляются апостолы, славящие четыре стихии, гимн четырем стихиям следует у Гете вскоре после монолога псилы и марсов. Пародией на монолог сирен у Гете («Что за облака белеют / Венчиком вокруг луны? / Голуби влюбленно реют, / Страстью к ней привлечены». — Гете. С. 312) выглядит монолог Маргариты у Хармса («В легком воздухе течение / столик беленький летит, / ангел, пробуя печенье, / в нашу комнату глядит». — ПВН, 96) и т. д. Можно предположить, что Хармс иронически преобразил псилы в писателей, увидев в этом сказочном этнониме искаженный корень глагола «писать». Если принять эту версию, то, возможно, богами на «Ка» являются Кабиры, самофракийские божества, которые, по словам Гете, «похожи на горшки из глины обожженной» и которые обсуждаются и фигурируют в этом эпизоде.

<sup>18</sup> См.: Dantzig Tobias. Number. The Language of Science. New York: The Free Press, 1954. P. 21.

ния для положения рук и пальцев и часто облечены в императивную глагольную форму<sup>19</sup>.

Умножение штрихов в старинных числовых записях — это просто своего рода сгибание пальцев или нанесение насечек, замененные нанесением штрихов.

Более развитая система счисления основывается на натуральном ряде чисел. Числа в таком случае предполагают наличие некоей упорядоченной последовательности, внутри которой каждый элемент имеет свое неизменное место, обозначаемое «номером». В таком упорядоченном ряду за каждым номером с неизбежностью следует новый, занимающий предписанное ему место. Первоначально, однако, и этот «порядок мест» соотносится с человеческим телом, которое в некоторых культурах понимается как упорядоченная и неизменная синтагма, в которой за каждой частью тела закреплено неизменное место. Так, в некоторых племенах Новой Гвинеи счет неизменно разворачивается от пальцев левой руки, затем переходит на запястье, локоть, плечо, левую часть шеи, левую сторону груди, грудину, правую сторону груди, правую сторону шеи и т.д. В эту систему включены пупок, нос, глаза, уши и т.д.<sup>20</sup> Люсьен Леви-Брюль так характеризует генезис счета из членения тела:

...наименования частей тела используются в конкретном счете вместо числительных. Более того, такой счет может бессознательно стать полубстрактным-полуконкретным, по мере того как наименования (особенно для первых пяти) постепенно вызывают все менее отчетливое представление о частях тела и все более отчетливую идею определенного числа, стремящегося приобрести независимость и стать применимым к любому объекту<sup>21</sup>.

Архаические числительные — все еще «имена», проецируемые на тело и членившие его, подобно «алфавитизации», описанной Леклером.

Хайнц Вернер так определяет отношение тела и счисления в архаических системах:

Здесь тело само стало числовым образом, в который, как в раму, вкладывается конкретная полнота измеряемых объектов. Вначале никакая [из подобных] схем не является чисто математической по своему значению формой; они являются материальными сосудами, в которые вливается конкретная полнота объектов, предназначенных для измерения<sup>22</sup>.

Это положение существенно для всех форм членения, связанных с телом. Объект, который меряется телом, сливается, взаимодействует с ним, получая от него некие свойства антропоморфной телесности.

<sup>19</sup> Cassirer Ernst. The Philosophy of Symbolic Forms. New Haven; London: Yale University Press, 1953. P. 230.

<sup>20</sup> Lévy-Bruhl Lucien. How Natives Think. Princeton: Princeton University Press, 1985. P. 186—192.

<sup>21</sup> Ibid. P. 190.

<sup>22</sup> Werner Heinz. Comparative Psychology of Mental Development. New York: International Universities Press, 1948. P. 291.

Буква, например, вступая с телом в отношения взаимочленения, становится квазителом, а тело, в результате такого «магического» обмена свойствами, квазиписьмом.

Когда Хармс насыщал свой графический лист некими математическими символами, в том числе и относящимися к исчислению множеств, он, возможно, имел в виду некие математические следствия, возникающие в результате членения букв на элементы. Во «фрагментах» хармсовских алфавитов очевиден элемент фетишизации и «отелеснивания» самой формы графов. Нечто подобное обнаруживается в ребусах, например, где слова членятся в результате увязывания их частей с «телами». И эти «тела-фрагменты слов» наделяются собственной загадочной жизнью.

6

В 1931 году Хармс пишет стихотворение (а в 1933 году — его вариант), в котором фигурирует средневековый книжник Роберт Мабр (Рабан Мавр — Rabanus Maurus). Хармсовский Мабр говорит:

Движутся года.  
Смотреть и радоваться в книгу сделанную много сотен лет  
тому  
назад не буду больше никогда.  
Садитесь в круг,  
ученья каждому открою дверцы.  
Без цифр наука как без рук.  
Начнемте с цифр:  
три контуром напоминает перерезанное сердце:  
Согласны?



(3, 133)

В позднем варианте нет упоминания трех и сердца. Тут за клятвой не смотреть в старые книги следует:

Нет правды вынутой из книг.  
И все на свете только миг.  
(Смотрит в окно):  
Светает.  
Воздух чист.  
И ветер утренний лениво шевелит на крыше с грохотом  
железный лист.

(3, 134)

Второй вариант отказывается от диаграммы и числительного и вместо них вводит иной мотив: предпочтения мига вечности. Книжная истина отвергается потому, что она, как и всякое письмо, дискурсивна. Миг предполагает остановленное движение времени, которое часто у Хармса символизируется ветром. Ветер времени в конце шевелит «железный лист» — трансформацию книжного листа.

Любопытно, что во втором варианте Мабр заменяет книгу окном. Эта подмена очевидна: «Смотреть <...> в книгу сделанную много со-

тен лет тому назад не буду...» непосредственно предшествует указанию: «Смотрит в окно».

Книга подменяется окном, или (что то же самое для Хармса) монограммированным буквенным текстом, спрессовывающим речевую цепочку в «миг», где буквы втиснуты одна в другую и разъяты на части.

Логично предположить, что диаграмма разрезанного сердца в первом варианте отчасти эквивалентна монограмме окна во втором варианте. (Кстати, Хармс в ранней версии использует слово «дверцы» в близком значении.)

Числительное возникает в стихотворении Хармса в результате разрезания некоего единого «тела». Фокус заключается в том, что разрезается *одно* сердце, а получается число 3<sup>23</sup>. Три, однако, соответствует изображению в диаграмме, в которой можно выделить три элемента — две половинки сердца и вертикальную линию, обозначающую разрез и, соответственно, — деление. Действительно, если перевернуть диаграмму, то вертикальная черта станет линией деления, дроби.

Число возникает не просто в результате разрезания тела, но в результате разрезания знака, эмблемы сердца на части. В результате этой процедуры мы получаем некие «побочные» смыслы: кровоточащее (а иногда и разрезанное) сердце — традиционная эмблема Христа, а три — знак троицы. У Хармса 3, конечно, может читаться и как вариант повернутого набок М, а потому может указывать на миллениаристскую проблематику, или хотя бы предполагать неожиданно спрятанную тысячу (как знак атемпоральности) в подтексте.

В данной диаграмме важно то, что числительное здесь явно количественное. Три имеет смысл вовсе не потому, что этому числу предписано некое место в упорядоченной последовательности элементов. Три возникает в результате актуализации логики соответствий. Каждому из элементов диаграммы соответствует единица, каждый штрих множества находит себе числовой эквивалент. Даже сама форма цифры 3 — продукт чисто аналоговой процедуры. Цифра как бы возникает из формы тела. А тело оказывается некой машиной, порождающей количественное счисление, как в самых архаичных системах счета.

Следует сказать несколько слов о выборе Хармсом такой фигуры, как Рабан Мавр. Выбор этот не случаен. Рабан — теолог, приближенный к Карлу Великому, — создал уникальный цикл фигуративной поэзии, так называемые *carmina figurata*. Мистические тексты Рабана, посвященные прославлению Христа и Креста (сборник Рабана назывался «О похвале Святому Кресту» — «De laudibus Sanctae Crucis»),

<sup>23</sup> 3 также может быть повернутой набок «омегой» — «ω» или буквой «т». Клодель, вероятно, не без влияния Данте, например, видел в букве «т», нарисованной как «омега» или три, очертания вестника (*le messager*), спускающегося вниз и распростершего крылья (ср. со значением темы вестников для обэриутов и геральдическим орлом у Данте). М для Клоделя — это знак вестника, тем более что слово это начинается с «т» (*Meschonnic Henri. Claudel et l'hieroglyphe ou la Ahité des choses // La Pensée de l'image. Vincennes: Presses Universitaires de Vincennes, 1994. P. 113*). Мешонник, как ни странно, даже не упоминает дантовскую монограмму.

как правило, представляли из себя квадраты и прямоугольники, заполненные сверху донизу рядами букв без обозначения интервалов между словами. Текст, таким образом, складывался в совершенно регулярную и симметричную геометрическую форму, составленную из букв-точек. В некоторых случаях текст можно читать и по горизонтали, и по вертикали, и даже по диагонали. Эта регулярная буквенная решетка в некоторых случаях украшалась изображениями — часто Креста, но и иногда и фигурками, — например, животными — символами евангелистов, и даже однажды схематичным изображением самого коленопреклоненного автора.

Чтение такого фигуративного стихотворения было столь затруднительно, что под ним Рабан повторял текст, но с разбивкой на слова. Далее к каждому тексту прикладывался мистический комментарий, чаще всего основанный на нумерологии и поясняющий сокровенный смысл текста. В книге 28 стихотворений — число измерений мирового пространства, помноженное на число мудрости: 4 раза 7. В целом соотношение четырех к семи соответствует одной из пропорций, характерных для мистической фигуры Христа.

Возможность множественного чтения такого текста основывается на том, что составляющие его буквы занимают строго определенное место в пространственной решетке. Стоит сместить одну букву с ее позиции, вся система чтения будет немедленно нарушена. Чтение текста основывается не столько на «форме» слов, сколько именно на приписывании составляющих их букв к определенному месту. Фигура креста, систематически вписываемая в *carmina figurata*, задает определенную пропорцию текстовой решетке, которая предшествует заполняющему ее тексту. Так, например, во многих текстах количество букв в строке соответствует количеству строк<sup>24</sup>.

В стихотворении «De adoratione crucis ab orifice» — верхняя часть, в которую вписано изображение креста, написана гекзаметром, по 35 букв в строке — 33 строки. Нижняя часть с изображением коленопреклоненного Рабана имеет 10 строк. 33 и 10 — цифровые фигуры воскрешения и творения. В центральном кресте же по горизонтали и по вертикали можно читать крестообразный палиндром: «Ogo te Ramus agam aga sumag et ogo», означающий в переводе: «У подножия твоего, алтарь, молюсь [я], Рамус, [имя Рабана, сокращенное из Rabanus Maurus, и одновременно ветвь дерева и перекладина креста]; да буду я жертвой на алтаре, так как я молюсь»<sup>25</sup>.

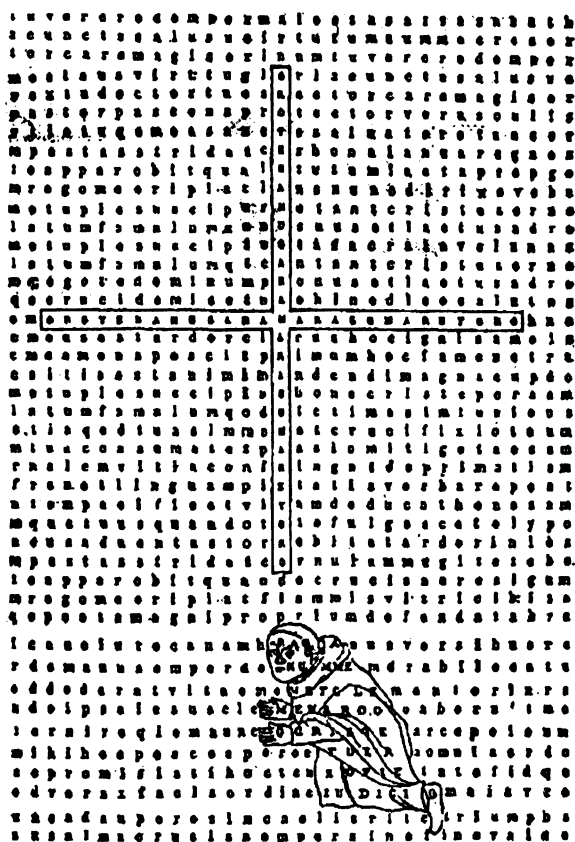
Крестообразный палиндром возникает в стихотворении только потому, что составляющие его буквы подчиняются некоему порядку, трансцендирующему порядок письма. Текст складывается из распределения букв в решетке, каждая точка которой подчиняется не языковому, но цифровому порядку. Стихи у Рабана — своего рода произ-

<sup>24</sup> Pelikan Jaroslav. Jesus through the Centuries. New York: Harper and Row, 1987. P. 102.

<sup>25</sup> См. анализ этого стихотворения: Zumthor Paul. Langue, text, énigme. Paris: Seuil, 1975. P. 28—35.



водные числовых рядов, а буква оказывается лишь заместителем числа<sup>26</sup>.



Рабан Мавр. De adoratione crucis ab opifice

<sup>26</sup> У Августина в описании того, каким образом возникает криптограмма «Рыба», обнаруживается тот же нумерологический подтекст. Согласно Августину, криптограмма ΙΧΘΥΣ возникает в пророчестве эфрейской Сибилы, касающемся Христа. Это пророчество позже было переведено с греческого на латынь и сообщено Августину Флаккианом (Flaccianus). Первые буквы строк этого переводного акростиха складывались в надпись: IESOUS CHREISTOS THEOU UIOS SOTER, аббревиатурой которой было слово «рыба» — ΙCHTHYS. Мало того, что Сибила говорит акростихом, который сохраняет греческую криптограмму в латинском переводе, выясняется, что акростих имеет мистическое числовое значение:

Здесь двадцать семь строк; а двадцать семь — это три в кубе. Дело в том, что три раза три — это девять; помножить девять на три — так, чтобы фигура могла прибавить высоту к длине и ширине, — и мы получим двадцать семь (*St. Augustine. City of God. Harmondsworth: Penguin Books, 1972. P. 790*).

Криптограммирование имени Христа в слове «рыба» не просто производит аллегорическое абстрагирование, оно подчиняется неким числовым закономерностям, которые в конце концов сводятся к сверхабстрактной геометрии куба. Криптограмма оказывается в основе своей числовой.

Хармса интересует возникновение числа из рисунка, связь текста и фигуры, как, например, в монограмме IXΘYΣ. Даже строка Хармса: «ученья каждому открою дверцы», по-видимому, отсылает к декларированному Рабаном уравнению Христа и двери (ср.: «Я есмь дверь: кто войдет Мною, тот спасется, и войдет и выйдет, и пажить найдет». — Иоанн, 10, 9), которое он также пропустил через сеть сложных нумерологических выкладок<sup>27</sup>.

## 7

Тот факт, что у Рабана текст складывается из регулярного числового порядка, проецирует на него некое особое измерение. Буква оказывается заместителем точки, своего рода геометрически исчислимого места в системе. Буква при этом, хотя и сохраняет связь со значением словесного текста, приобретает оттенок повышенной абстрактности. Она оказывается указателем места, обозначением точки.

Конечно, как было издавна замечено, сам алфавит, смысл которого — в по видимости произвольном, но неизменном порядке расположения букв, также является носителем числового порядка. Современные авторы, исходя из широкого распространения числовых эквивалентов букв, даже высказали мнение, что направление письма (слева направо или справа налево) и система алфавитного ряда строится по арифметической модели счета предметов, расположенных в ряд. Буквы изначально строятся в абстрактную квазичисловую парадигму алфавита, по существу представляющего арифметический, а не словесный текст<sup>28</sup>.

Именно на этом свойстве алфавита составлять цифровые ряды основывается уже обсуждавшаяся мифологема Платона, согласно которой центром мира являлось пересечение линий креста или же буква греческого алфавита X — «хи». Любопытно, что в «Тимее», где приведено это сравнение центра мира и буквы X, само возникновение центра связано с операцией деления «тела космоса». Эта операция представляется весьма загадочной и отчасти напоминает процедуру деления тел у Хармса:

Делить же он [демиург] начал следующим образом: прежде всего отнял от целого одну долю, затем вторую, вдвое большую, третью — в полтора раза больше второй и в три раза больше первой, четвертую — вдвое больше второй, пятую — втрое больше третьей, шестую — в восемь раз больше первой, а седьмую — больше первой в двадцать семь раз. После этого он стал заполнять двойные и тройные промежутки, отсекая от той же смеси все новые доли и помещая их между прежними долями таким образом, чтобы в каждом промежутке было по два средних члена, из которых один превышал бы меньший из крайних членов на такую же

<sup>27</sup> Анализ этой метафоры Рабана в контексте нумерологии дан в книге: *Onians John. Beaters of Meaning. Princeton: Princeton University Press, 1988. P. 75—76.*

<sup>28</sup> *Степанов Ю. С. Проскурин С. Г. Константы мировой культуры. Алфавиты и алфавитные тексты в периоды двоеверия. М.: Наука, 1993. С. 30—40.*

его часть, на какую часть превышал бы его больший, а другой превышал бы его меньший крайний член и уступал большему на одинаковое число. Благодаря этим скрепам возникли новые промежутки, по  $3/2$ ,  $4/3$  и  $9/8$ , внутри прежних промежутков. Тогда он заполнил все промежутки по  $4/3$  промежутками по  $9/8$ , оставляя от каждого промежутка частицу такой протяженности, чтобы числа, разделенные этими оставшимися промежутками, всякий раз относились друг к другу как 256 и 243. При этом смесь, от которой бог брал упомянутые доли, была истрачена до конца.

Затем, рассекши весь образовавшийся состав по длине на две части, он сложил обе части крест-накрест наподобие буквы Х и согнул каждую из них в круг, заставив концы сойтись в точке, противоположной точке их пересечения<sup>29</sup>.

Эти операции Демиурга кажутся иррациональными. Они направлены на установление неких пропорций, которые проецируют на «тело космоса» структуру «делимости» и в итоге позволяют установить расположение центра — точки пересечения линий креста, отмеченной буквой. Комментарий А. А. Тахо-Годи связывает числовые ряды, на которых строятся платоновские пропорции, с пифагорейским символизмом. Согласно ее комментарию, Платон использует два числовых ряда:

1, 3, 9, 27, и 2, 4, 8, имеющих чисто телесный смысл, считая, что 1 есть абсолютная неделимая единичность, 3 — сторона квадрата, 9 — площадь квадрата, 27 — объем куба с ребром, равным 3. Таким образом, данная последовательность чисел выражает категории определенности, то есть тождество физического и геометрического тел. Но так как космос не есть определенное бытие, то он включает в себя становление иного, неопределенного, текучего, которое тоже выражается через ряд чисел: 2, 4, 8 и помещается в общем ряду, чередуясь в числами, выражающими определенность<sup>30</sup>.

Любопытно, что это деление, членение, разрезание «тела» завершается образом буквы, которая абстрагирует расчлененное тело в графему. В христианской традиции греческая буква «хи» естественно была переинтерпретирована как префигурация первой буквы имени Христа<sup>31</sup>. Как будет видно из дальнейшего, диаграмма Рабана Мавра, придуманная Хармсом, связана с той же «тимеевой» процедурой деления и обнаружения центра, маркирования некой «первичной» точки. Хармса явно интересует Хрисмон (монограмма имени Христа), как символическое обозначение центра, точки. В его собственной тайнописи вариант такого Хрисмона обозначает букву О, которая кодировалась им так же, как знак ноля.

<sup>29</sup> Платон. Тимей, 35с — 36с. // Платон. Соч.: В 3 т. Т. 3 (1) / Перевод С. С. Аверинцева. М.: Мысль, 1971. С. 475.

<sup>30</sup> Платон. Соч.: В 3 т. Т. 3 (1). С. 668.

<sup>31</sup> О переинтерпретации этого фрагмента из «Тимея» в христианской традиции и о роли Рабана Мавра в этой переинтерпретации см.: Степанов Ю. С., Проскурин С. Г. Цит. соч. С. 94—99.

## 8

Выбор Хармсом для диаграммы Мабра сердца отсылает к богатой традиции. Традиция эта восходит к Аристотелю, который утверждал, что сердце — исток жизни и что поэтому оно формируется в организме раньше любого другого органа. Аристотель отмечал, что сердце однородно по своему составу, по существу, неделимо и занимает в теле совершенно особое место:

Источник должен по мере возможности быть единым; и из всех мест источнику более всего подходит центр. Потому что центр един и в равной степени удален от любой части...<sup>32</sup>

Аристотель помещал сердце в центре тела и между прочим указывал на наличие в нем *трех* полостей<sup>33</sup>.

Позднейшая мистическая традиция закрепила за сердцем статус Единого и центра и поместила душу, как воплощение такой центральности и неделимости, в центр сердца<sup>34</sup>.

В России начало мистической интерпретации сердца было положено в 1860 году пространной статьей П. Д. Юркевича «Сердце и его значение в духовной жизни человека, по учению слова Божия». Здесь сердце описывалось как особый орган души, который является

средоточием всей телесной и многообразной духовной жизни человека, сердце называется исходницами живота и истоками жизни <...>; оно есть *коло рождения нашего* (Иак. 3,6), то есть круг или колесо, во вращении которого заключается вся наша жизнь<sup>35</sup>.

Идея сердца как центра и средоточия была подхвачена и развита П. А. Флоренским в «Столпе и утверждении истины». Флоренский исходит из того, что форма человеческого тела существенна не столько своими «внешними очертаниями», сколько своей «устроенностью» как «целым». В теле всегда и всюду обнаруживается некое единство, выраженное, например, в некоем едином образе индивидуального характера:

В теле повсюду обнаруживается его единство. И потому, чем более вдуываемся мы в понятие «человеческого тела», тем настойчивее заявляет себя необходимость от онтологической периферии тела идти к онтологическому его средоточию...<sup>36</sup>

<sup>32</sup> Aristotle. History of Animals, 666a, 14—17 // The Works of Aristotle. V. 2. Chicago; London: Encyclopaedia Britannica, 1952. P. 194.

<sup>33</sup> Он также описывал некую структуру членения сердца, выявленную в своем роде «рисунке», нанесенном на его поверхность и похожем, по его мнению, на «швы на черепе». Эти линии, впрочем, не говорят о различных истоках в его происхождении, это некое деление, вписанное в единое.

<sup>34</sup> См.: Jung Carl Gustav. Mysterium Coniunctionis. Princeton: Princeton University Press, 1963. P. 46—47.

<sup>35</sup> Юркевич П. Д. Философские сочинения. М.: Правда, 1990. С. 72. Отмечу использование Юркевичем слова «коло» (ср. с хармсовскими «колами времени») и образа колеса. Сердце — это неподвижная точка, ось, вокруг которой происходит движение времени.

<sup>36</sup> Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М.: Правда, 1990. С. 265.

Этим онтологическим «средоточием» и является сердце, которое для Флоренского, по существу, перестает быть живым органом, «органом души», в терминах Юркевича. Оно, как и у Аристотеля, становится неким центром почти геометрического свойства.

Для того чтобы доказать центральность положения сердца в «форме» человеческого тела, Флоренский прибегает к понятию *гомотипии* «верхнего» и «нижнего» полюсов тела. Речь идет о зеркальной симметрии низа и верха: «Низ человека — как бы зеркальное отражение верха его»<sup>37</sup>. Флоренский приводит семь таблиц, иллюстрирующих «гомотипию» человеческого тела по А. Пеладану и Б. Д. Уайльдеру. Согласно этим таблицам, например, почки соответствуют легким, мочеточники — бронхам, матка — гортани, лобок — подбородку, анус — носовому отверстию, клитор — языку и т. д.<sup>38</sup>

Гомотипическая структура не знает центрального органа, потому что любой орган всегда имеет пару в нижней или верхней части тела. Гомотипическое тело — это тело, как бы разрезанное пополам, тело, через которое пропущена ось зеркальной симметрии. Оно содержит в себе линию разреза подобно тому, как Зевс в платоновском мифе режет шаровидных перволюдей пополам, чтобы уменьшить их силы и амбиции:

...он стал разрезать людей пополам, как разрезают перед засолкой ягоды рябины или как режут яйцо волоском<sup>39</sup>.

Для такого тела особое значение приобретает центр, его срединная часть. Флоренский утверждает в связи с этим, что мистика церкви — это мистика груди. Центром же груди оказывается сердце. Само слово, его обозначающее, Флоренский возводит к существительному *сердо* и старославянскому *средо* — «серед», «середина»<sup>40</sup>.

Таким образом, сердце оказывается онтологической сердцевиной, определяющей форму телесности и выводимой из своего рода геометрических манипуляций над телом, его делением, его раздвоением по осям. Собственно онтологическое значение сердца и определяется его геометрическим положением.

Дальнейшее развитие эти идеи получили в «философии сердца» Б. П. Вышеславцева. Для последнего сердце — «таинственный центр личности», его «абсолютный центр», чья центральность, по существу, совершенно трансцендирует всякого рода геометрию и понимается как орган христианской любви, как «глубочайший центр» как Христа, так и христианина. Сердце для Вышеславцева — это орган-точка, через которую происходит контакт между индивидом и трансценден-

<sup>37</sup> Флоренский П. А. Цит. соч. С. 266.

<sup>38</sup> Там же. С. 588. Любопытно, что Флоренский возводит понимание *гомотипии* к Древнему Египту (с. 587).

<sup>39</sup> Платон. Пир. 190е / Пер. С. К. Алпа // Платон. Соч.: В 3 т. Т. 2. М.: Мысль, 1970. С. 117.

<sup>40</sup> Там же. С. 269. Флоренский также приводит обширный этимологический комментарий, касающийся еврейского обозначения сердца (с. 270—271). См. об этом также: Иванов Вяч. Вс. П. А. Флоренский и проблема языка // Механизмы культуры. М.: Наука, 1990. С. 194—195.

цией<sup>41</sup>. Контакт этот основывается на нематериальной центральности сердца как некоей оси, сопрягающей миры<sup>42</sup>:

...соприкосновение с Божеством возможно потому, что в сердце человека есть такая же таинственная глубина, как и в сердце Божества. Здесь раскрывается весь смысл выражения «образ и подобие Божие», здесь человек чувствует свою Божественность, здесь одна глубина отражает другую...<sup>43</sup>

## 9

Центральность для *гомотиического* тела означает возможность делимости этого тела, как минимум, на два. Сердце обеспечивает такую делимость. Само понятие «геометрического центра человека» означает, что сердце — это точка, отмечающая делимость тела, его сводимость к простым пропорциям, выражаемым натуральными, целыми числами. Симметрия вообще может пониматься как манифестация числа, данная в пространственной форме. По выражению А. Ф. Лосева, «симметрия есть число, данное как собственная гипостазированная инаковость»<sup>44</sup>.

Такая связь делимости тела с геометрией его центра была намечена еще у Витрувия<sup>45</sup>. Знаменитое изображение тела по Витрувию с его

<sup>41</sup> Ср. с высказыванием Сковороды, который писал о сердце как всевмещающей бездне: «О сердце, бездна всех вод и небес ширшая?.. Сколь ты глубока! Все объемишь и содержишь, а тебя ничто не вмещает» (Сковорода Г. Соч.: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1973. С. 136).

<sup>42</sup> Флоренский в своих этимологических штудиях отмечал связь сердца с *сердечником*, «влагаемым в дыру», протыкающим насквозь.

<sup>43</sup> Вышеславцев Б. П. Сердце в христианской и индийской мистике <1929> // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 64. Вышеславцев, несмотря на мистицизм своей доктрины, принимал и католический культ Святого Сердца, как физиологического органа Христа, хотя многие теологи не признают такого культа. Так, современный европейский теолог Карл Ранер подчеркивает приемлемость лишь символического культа сердца Христова:

Потому что физиологическое изображение сердца (как такового) — это *только* символ (а не репрезентация) сердца как глубочайшей сердцевины всего человека (а не только его «души»!), оно может и *должно* быть стилизовано: оно не должно покинуть своего пути и стать насколько возможно физиологическим, и оно должно быть заполнено иными символическими дополнениями (терновым венцом, крестом, лучами, расположением в геометрическом центре человека), особенно тогда, когда символизируется любовь сердца (*Rahner Karl. Devotion to the Sacred Heart* // *Rahner K. Theological Investigations. V. 3. New York: Crossroad, 1982. P. 333*).

Ранер подчеркивает, что сердце Христово — это прежде всего онтологический центр его существа, который может быть обозначен в виде чисто геометрического центра.

<sup>44</sup> Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука // Лосев А. Ф. Бытие — имя — космос. М.: Мысль, 1993. С. 230.

<sup>45</sup> Как известно, Витрувий утверждал, что

...человеческое тело так создано природой, что лицо от подбородка до верха лба и основания волос составляет десятую часть всего роста; то же самое и открытая ладонь руки от запястья до кончика среднего пальца и т. д. (*Vitruvius. The Ten Books on Architecture. New York: Dover, 1960. P. 72*).

Витрувий обнаруживает абсолютную кратность всех частей человеческого тела друг другу. Тело, таким образом, оказывается идеальным конструктом, основанным на десятичной системе счисления и как бы составленным из модулей, идеально кратных, делимых без дробей.

раздвинутыми руками и ногами изображает все ту же букву Х, которую Платон ставил в центр мира. Впервые сходство между «крестообразностью» тела и платоновским мифом о букве «хи» в центре мира установил, вероятно, Юстин Мученик<sup>46</sup>. Томас Браун, подробно комментировавший «христологический» аспект такой делимости, заметил, что число пять является числом креста (четыре конца и сердцевина) и идеальным делителем, что оно вписано в конфигурацию расстений (пять лепестков цветка) и в человеческое тело (пять пальцев). С точки зрения нумерологии человеческое тело соотносимо с числом креста и буквы «хи», оно как бы создано по модели абстрактной буквенной или геометрической графемы<sup>47</sup>.

Тело Витрувия *гомологично*, все его части соотнесены друг с другом и со структурой тела в целом. Этот принцип «гомологии» был канонизирован средневековой схоластикой и лег в основу готической архитектуры<sup>48</sup>.

У Витрувия принцип *гомологии* связан с идеей геометрического центра тела. Таковым он считал пупок. Пупок оказывался на пересечении диаметров круга, в который вписывалось распластанное тело человека. Круг вписывался в квадрат, чьи диагонали также совпадали с расположением пупка<sup>49</sup>. Центр тела оказывается наглядным свидетельством не только его *гомотиции*, но и *гомологичности*, чисто геометрическим конструктом. Сергей Булгаков утверждал, например, что Я, будучи такого рода геометрическим центром, не имеет бытия и не может быть выражено никаким понятием. Оно, будучи мнимым, однако, определяет то, что осязаемо:

...центр существует только как направление, связь, сила, и кривая в этом смысле есть функция или феномен центра. Я не есть само по себе, не существует, но имеет существование, получает бытие через другое, которое есть его сказуемое и которое отлично от я<sup>50</sup>.

Согласно П. Д. Успенскому, симметричная фигура, построенная вокруг центра, относится к формам, существующим в четвертом измерении. Поскольку четвертое измерение дается нам в качестве времени, то движение в нем эквивалентно росту в трехмерном мире (ср.

<sup>46</sup> The First Apology of Justin, the Martyr // Early Christian Fathers / Ed. by Cyril C. Richardson. New York: Macmillan, 1970. P. 278—281.

<sup>47</sup> Sir Thomas Browne. Selected Writings / Ed. by Sir Geoffrey Keynes. Chicago: University of Chicago Press, 1968. P. 204—209. У Брауна можно найти и ссылку на Юстина Мученика, который возводил модель Платона из «Тимея» к египетским источникам и египетской иероглифике, например к букве «тау», интересовавшей Хармса (Ibid. P. 204).

<sup>48</sup> Эрвин Пановский показал, что готический собор (сконструированный по модели человеческого тела) основывается на принципе «прогрессивной делимости» вплоть до самой малейшей детали. Этот принцип создает единообразие частей и позволяет полностью избежать понятия дробности (Panofsky Erwin. Gothic Architecture and Scholasticism. New York: Meridian Books, 1957. P. 48—49).

<sup>49</sup> Vitruvius. Op. cit. P. 73. Данте определял астрономический центр, как точку весеннего солнцестояния, которая геометрически описывалась им как место, «где слит / Бег четырех кругов с тремя крестами» (Рай, I, 38—39 / Пер. М. Лозинского). Фигура пересечения кругов с крестами актуальна для Хармса.

<sup>50</sup> Булгаков С. Н. Философский смысл триничности // Вопросы философии. 1989. № 12. С. 92.

с декларацией Дмитрия Михайлова, зафиксированной Липавским в его «Разговорах»: «Время, это рождение и рост». — Логос, 32). Рост же обыкновенно происходит из некоего ядра в виде экспансии периферии. При этом одновременное движение точек к периферии от центра и создает гомологичные и гомотипичные тела, очертаниями напоминающие фигуру на бумаге, создаваемую пятном чернил при складывании бумаги вдоль оси. Вот почему:

Расширяющееся тело выглядит так, как если бы его сложили по нескольким осям, и таким образом оно создает некую странную связь между противоположными точками<sup>51</sup>.

Подлинной диаграммой четвертого измерения Успенский, однако, считал не человеческое тело, а растение, в котором разные стадии роста не поглощаются одна другой, а сохраняются. Время в растениях обнаруживает себя в пространственной конфигурации ствола и ветвей:

Очертания дерева, постепенно распространяющегося в ветви и веточки, — это диаграмма четвертого измерения. Зимой или ранней весной деревья без листьев часто являют очень сложные и чрезвычайно интересные диаграммы четвертого измерения. Мы проходим мимо, не обращая на них внимания, потому что мы думаем, что дерево существует в трехмерном пространстве<sup>52</sup>.

Сердце относится к области тех же диаграмм перехода из одного пространства в другое. Связано это с тем, что из сердца растет своеобразное дерево — дерево кровеносных сосудов. Еще Леонардо заметил в своем дневнике: «Сердце — это орех, производящий дерево вен»<sup>53</sup>.

Дело, однако, не просто в этой поверхностной аналогии. Еще Аристотель считал истоком организма сердце. Леонардо же увидел в сердце именно диаграмму роста, диаграмму времени. Он заметил:

Растение никогда не возникает из ветвей, растение всегда существует до ветвей, и сердце существует до вен<sup>54</sup>.

Но, отмечает Леонардо, растение не возникает и из корней потому, что корни также растут от него, постепенно утончаясь. Растение растет из некоего ядра внизу ствола, из некоего первичного утолщения. Именно такое первичное утолщение Леонардо обнаружил в анатомии сердца. Это утолщение указывает на то, что сердце предшествует кровеносным сосудам, а следовательно, и венам.

Но это временное предшествование действительно делает сердце центральной точкой, как бы существующей до тела и производящей его экспансию, рост. Именно эта точка поэтому — своего рода корень перехода тела в мир невидимого, трансцендентного четвертого измерения.

<sup>51</sup> Ouspensky P. D. A New Model of the Universe. New York: Vintage, 1971. P. 92.

<sup>52</sup> Ouspensky P. D. Op. cit. P. 90.

<sup>53</sup> The Notebooks of Leonardo da Vinci. New York: George Brazillier, 1954. P. 117.

<sup>54</sup> Op. cit. P. 117.



## 10

Обэриутов интересовало это разворачивание «фигуры» из некой точки, производящей экспансию в пространстве. Само возникновение «фигуры» Липавский объяснял свойствами пространства экспансии:

Можно приписать какой-либо части пространства особое условие: некоторые из вообще возможных способов переходов в нем будут невозможны. Тогда получится фигура (Логос, 33—34).

Он же пытался описать поведение животных с точки зрения их предопределенности конфигурацией тела и окружающего мира, то есть соотнесенности «ограничений» и «фигуры». Существование животного он описывал как переход из некоего начального положения в некое конечное положение:

Цепь поступков, которые переводят его из начального в конечное положение, это будут инстинктивные поступки. Возможность и условия их даются устройством тела животного и устройством окружающего мира. <...> Живое — то, что растет, включает в свою структуру окружающее. Этот же закон — вариант общего мирового закона расширения или расщепления, уничтожения разностей уровней, или вернее, просто разностей. <...> Как бы ни было сложно использование устройства тела в инстинктивном поступке, принцип объяснения тут: соответствие устройства тела и поступка; тело строится по тем же принципам, оно как бы основной, отстоявшийся во плоти поступок. Младенец вытягивает молоко, потому что его тело, как всякое живое тело, по сути вытягивает, оно и образовалось как вытягивающий процесс (Логос, 54).

Поэтому, по мнению Липавского, «распределение листьев на дереве» относится к той же области действительности, что и поведение животных<sup>55</sup>.

Поскольку же поведением тел в конечном счете руководят пространство и «фигура», оно подчиняется неким геометрическим и механическим императивам экспансии. Липавский рассказывает, например, что ночью его преследуют фигуры такой пространственной экспансии, навеянные «расширяющимися пространствами» Пиранези:

<sup>55</sup> Конечно, форма, фигура издавна считались носителями смысла. Форма животных часто понималась как источник смысла или «протосмысла». Так, например, форма буквы X возводилась к форме тела аиста (*Browne Thomas*. Op. cit. P. 205. Аист у Брауна — египетская иероглифическая запись буквы X), как известно, старинного символа сыновней преданности. См.: *The Hieroglyphics of Horapollo* / Transl. and introduced by George Boas. Princeton: Princeton University Press, 1950. P. 67—68. А иероглифическим обозначением сердца считалась птица ибис (*The Hieroglyphics of Horapollo*. P. 62. «Физиолог» связывает ибиса с крестным знаменем и крестом, что существенно для моего контекста. — *Physiologus*. Berlin: Union Verlag, 1987. S. 77—78.), которая, по мнению Элиана, становится похожа на сердце, когда теряет перья. Кроме того, как утверждает Элиан, ибис соприроден Слову, он как бы является иероглифической птицей по самому существу своей биологической формы (*Allian*. *Die tanzenden Pferde von Sybaris*. Leipzig: Reclam, 1978. S. 134). Смысл, проявляющий себя в письме, в графиках, таким образом, как бы вырастает из формы тел или в ней фиксируется.

Камень, толща, разрушаясь, индивидуализируются в растения, деревья. Это похоже, как если бы кожа человека стала растрескиваться, отдельные ее кусочки поползли, стали жить и производить (Логос, 33).

Эти представления Липавского оказали особенно сильное влияние на Заболоцкого, у которого «разум» животных и растений — это прежде всего расширяющееся пространство, в которое вписаны их тела. Разумность тела отражает у Заболоцкого именно его вписанность в некую геометрию пространства и структуру времени. Характерна его формулировка: «Поэзия есть мысль, устроенная в теле» (Заболоцкий, 84).

В «Школе жуков» Заболоцкий изображает, как у алебастровых людей вскрываются черепа и изымаются мозги и каким образом «наблюдатели жизни» — животные соглашаются отдать свой разум этим алебастровым истуканам. Разум насекомых здесь растет именно в «геометрии» или «хронометрии» их вписанности в пространство:

Жуки с неподвижными крыльями,  
Зародыши славных Сократов,  
Катают хлебные шарики,  
Чтобы сделаться умными.  
Кузнечики — это часы насекомых,  
Считают течение времени,  
Сколько кому осталось  
Свой ум развивать  
И когда передать его детям.  
Так, путешествуя  
Из одного тела в другое,  
Вырастает таинственный разум.  
Время кузнечика и пространство жука —  
Вот младенчество мира.

(Заболоцкий, 89—90)

Отсюда же и характерное для Заболоцкого представление о высшей разумности эмбриона или младенца, «развивающего» свое тело, то есть вписывающего его по каким-то высшим законам разума в конфигурацию пространства (в терминах Липавского, материализующего «втягивающий процесс» как собственно процесс роста и экспансии):

Там младенец в позе Будды  
Получает форму тела.  
Голова его раздута,  
Чтобы мысль в ней кипела,  
Чтобы пуповины провод,  
Крепко вставленный в пупок,  
Словно вытянутый хобот,  
Не мешал развитию ног.

(Заболоцкий, 111)

Сердце как источник телесного роста, как его центр и первоначальное «утолщение» в этом мире экспансии, связанном с идеей многомирия и четвертого измерения, имеет совершенно особое значение.

Сказанное позволяет снова вернуться к диаграмме Мабра. То, что Хармс выбирает для диаграммы *сердце*, имеет особое значение. Речь идет о рассечении некоего органа, как о рассечении центра, в который вписано «предсуществование тела», тело до тела, и который может быть представлен только в виде условной схемы. Речь идет о рассечении некой мнимости, которая не может быть разрезана потому, что она сама есть обозначение бесконечного рассечения, исчезновения. То, что сердце на диаграмме рассечено, — составляет его сущность, его фундаментальное качество. При всем при том сердце, конечно, не может быть рассечено, как не может быть разделена центральная точка, неизменно сохраняющая свое единство<sup>56</sup>.

Рассечение, выявляя троичность, уничтожает сердце. Сердце подчеркивается, зачеркивается. Сердце как объект, как слово расщепляется, открывая в себе, по выражению Валерия Подороги, «игру неязыковых, топологических сил»<sup>57</sup>. Эта неязыковая сущность и может определяться цифровым значением три<sup>58</sup>.

У Хармса рассечение описывается самой цифрой три, которая из него же и возникает. Это рассечение дает две фигуры: одна — арабская цифра 3, другая — подобие треугольника. Рассечение порождает как геометрическую, так и цифровую запись троичности. Это удвоение троичности как бы вводит принцип *гомологии* (которая не сводится к «подобочастию») в саму схему сердца. Но этим дело не ограничивается. Геометрическое выражение троичности соотносится с цифровым не так, как матка с гортанью в теле женщины. Здесь дублируется в разных системах репрезентации некая единая числовая «сущность», вернее, пространственный образ получает цифровое «инобытие».

Это дублирование, особенно связанное с цифрой три (тем более в теологическом контексте, заданном фигурой Рабана Мавра), отсылает к соотношению Сущности и Ипостасности в Троице. Отношение это было сформулировано Бозцием, который совмещал занятия философией и богословием с исследованиями в области арифметики и геометрии.

<sup>56</sup> С точки зрения Аристотеля, сердце не может быть рассечено еще и потому, что оно не относится к «подобочастным телам». Подобочастные тела в организме — кость, плоть, кожа, вены, волосы (при рассечении сохраняют свою сущность. Рассеченная кожа продолжает оставаться кожей (*Аристотель*. Метеорологика, 388а, 10ff). Органы тела, такие, как рука, лицо или сердце, относятся к категории «неподобочастных тел». При их рассечении их сущность не сохраняется (*Аристотель*. История животных, 486а).

<sup>57</sup> *Подорога Валерий*. Выражение и смысл. М.: Ad Marginem, 1995. С. 313.

<sup>58</sup> Нечто отдаленно сходное было проделано Хайдеггером в операции «позитивного зачеркивания» слова «Бытие» — «*Sein*». Крестообразное зачеркивание слова, уничтожая его, одновременно выражало «структуру четверицы», как топологическую структуру бытия. Крестообразное перечеркивание действует у Хайдеггера как наложение структуры напряжений, создающихся рассечением, разрывом и выражаемых в четверице. См. об этом: *Подорога Валерий*. Выражение и смысл. С. 306—315. Простой вертикальный разрез-росчерк Хармса, накладывает на рассекемое и зачеркиваемое структуру «тернера», или «триады».

Бозций различал между двумя типами чисел: одно — посредством которого мы считаем, другое — «заключенное в исчисляемых вещах». Множество объектов счисления создается различием, разнообразием акциденций. Три человека — потому три, что они не совпадают в месте своего пребывания и различаются друг от друга как акцидентальное множество.

Иное дело, когда речь заходит о множественности, присущей единству, например троичности Бога.

А там, где нет никакого различия, и подавно не может быть множественности, а значит, нет и числа; а следовательно, там есть только единство (*unitas*).

Что же до того, что мы трижды повторяем имя Бога, призывая Отца и Сына и Святого Духа, то сами по себе три единицы (*unitates*) не составляют числовой множественности, применительно к исчисляемым вещам, а не к самому числу. В последнем случае повторение единиц действительно дает число. Но там, где речь идет о числе, заключенном в исчисляемых вещах, повторение множества единиц отнюдь не создает численного различия (*diversitas*) исчисляемых вещей<sup>59</sup>.

Бозций приходит к выводу, что субстанционально Бог един и в нем нет никакого внутреннего различия, но отношение, в которое он входит, «размножает его в Троицу»<sup>60</sup>, как «умножают» его атрибуты (справедливый, благой, великий), не нарушая его единства.

В этой перспективе троичность сердца — это число, заключенное в нем и не отрицающее его единства, как и его деление не делит его, а лишь постулирует его неделимость. Троичность возникает от деления сердца, так же как ипостасность Бога порождает его троичность<sup>61</sup>.

Но сердце в христианской перспективе — мистический орган нераздельной отделенности<sup>62</sup>. У сердца есть еще одна символическая параллель — мистическая роза. Роза вносит в сердце тот оттенок экспансии из точки вовне, который характерен для растений. Мистическая роза существует вне времени, Данте пишет о «вечной розе», являющейся центром мира.

<sup>59</sup> Бозций. Каким образом Троица есть единый Бог, а не три божества // Бозций. «Утешение философией» и другие трактаты. М.: Наука, 1990. С. 149.

<sup>60</sup> Бозций. Цит. соч. С. 156.

<sup>61</sup> Бозций особо останавливался на парадоксальности ситуации, когда Бог, будучи нераздельной сущностью, является одновременно и Отцом и Сыном, то есть парой, отношения в которой немислимы в рамках нераздельности.

<sup>62</sup> Известно, что сердце Христово осмысливалось в католической традиции как чрево, в которое Христос приемлет души. Души часто изображались в виде зародыша, помещенного в сердце Христа, которое все в большей степени принимало символическую форму матки. См.: *Vynum Caroline Walker. Jesus as Mother*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1982. P. 120—121. Известны изображения сердца-матки, распятого на кресте. Таким образом, сердце Христово превращается в подобие собственной матери, девы Марии, а сам он (в виде зародыша-младенца) оказывается как бы внутри собственного сердца. При этом рана на сердце Христа превращается в некое подобие влагалища, из которого как бы происходит «размножение ипостасности» (вполне в духе разреза на диаграмме Рабана Мавра).

В хармсовской диаграмме Рабана Мавра сердце представлено в виде линий, штрихов, граф. Оно включено в структуру письма, темпоральную по своему существу. Ведь линия на письме по-своему выражает линейность времени. Конечно, монограммы понимаются Хармсом как преодоление линейности, но преодоление это связано со сворачиванием линии на себя, с ее рассечением. Рассечение проецирует на линию измеримость, «счет» и одновременно блокирует ее развертывание.

Делимость в монограмме похожа на умножение «ипостасности» в неделимом едином. Нечто не имеющее протяженности, неисчислимо тем не менее вбирает в себя измеримость, число.

Андрей Белый, считавший поэзию одномерным, линейным искусством, связывал с линейностью стиха измеримость его элементов, создаваемых членищими ритмом и метром:

Чередование моментов времени, обуславливающее счет, является основой всякого измерения. Непосредственное измерение всякого отсчета наиболее рельефно выступает в одномерном пространстве — в линии. В трехмерном же пространстве намечаемые координатные оси предшествуют измерению. Измерение, т. е. перевод пространственных отношений на временные, наступает потом. Линия не требует определений для высоты и широты, а только длины. Мы сразу измеряем линию; сразу переводим на язык времени<sup>63</sup>.

Любопытно, что эта линейность и связанная с ней членимость претерпевают радикальное изменение в книге, которая как бы снимает поступательное движение стиха. Белый считал, что книга — объект, принадлежащий четвертому измерению. Мы продвигаемся в ней вдоль одномерной линейности строк, расположенных на плоскости листа, но, перелистывая страницы, мы как бы возвращаем наш взгляд на исходную точку, таким образом, двигаясь по спирали. Спираль же, вписывая время в тело, является геометрической фигурой четвертого измерения<sup>64</sup>. Иными словами, она снимает движение как линейную темпоральность.

Сердце, как точка, порождающая пространственно-временную экспансию, оказывается в центре такого же спиралевидного движения. Линейность графом ее диаграммы позволяет вписать в него «число», «снимаемое», однако, его сущностной неделимостью. В этом смысле сердце напоминает книгу Белого. Хармс во втором варианте стихотворения также заменяет сердце книгой.

Между прочим, в монологе Мавра есть указание на еще одну часть тела, сыгравшую принципиальную роль в становлении общеприня-

<sup>63</sup> *Белый Андрей. Формы искусства* // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 98.

<sup>64</sup> *Белый Андрей. Круговое движение* // Труды и дни. 1912. № 4—5. С. 58. О значении спирали у Белого см.: *Bethea David M. The Shape of Apocalypsen in Modern Russian Fiction*. Princeton: Princeton University Press, 1989. P. 119—130.

той системы счисления, — руки. Строчку: «Без цифр наука как без рук» — надо понимать совершенно конкретно. Науке не на чем считать, потому что руки — это основной аналоговый механизм количественного счета. Десять пальцев рук утвердили всю десятиричную систему счисления, по мнению многих, одну из наименее эффективных, поскольку 10 имеет всего два делителя, в отличие скажем от 12, имеющих четыре делителя<sup>65</sup>.

Антропоморфность счета вызывает ироническое отношение Хармса. У него, например, есть миниатюра (1936—1937), в которой человек, потерявший во сне веру, пытается определить ее вес с помощью весов<sup>66</sup>. Эта миниатюра, по-видимому, связана со сценой пророчества из Книги Даниила — текста, исключительно важного для Хармса. В Библии Навуходоносор «взвешен на весах и найден очень легким» (Дан., 5, 27). В миниатюре Хармса также происходит взвешивание:

По счастью в комнате этого человека стояли медицинские десятичные весы, и этот человек имел обыкновение каждый день утром и вечером взвешивать себя (МНК, 201).

С помощью весов человек устанавливает, что вера, утерянная им во сне, «весила приблизительно восемь фунтов». «Десятичное исчисление» дает этот абсурдный вес веры, соотносимый в конечном счете с десятью пальцами на руке.

Хармс пишет, однако, не «восемь фунтов», а «приблизительно восемь фунтов». Десятичное исчисление не дает точного результата. Вот почему для обэриутов характерно отрицание точного числового счисления. Друскин заявлял:

Миру присуща приблизительность; поэтому никогда не надо говорить точно, в числах (Логос, 50).

В 1931 году Хармс написал стихотворение, обыгрывающее соотношение человеческого тела с числами, при этом сознательно пренебрегая десятиричной системой счета:

Человек устроен из трех частей,  
из трех частей,  
из трех частей.  
Хэу-ля-ля,  
дрюм-дрюм-ту-ту!  
Из трех частей человек.

<sup>65</sup> Связь счисления с рукой зафиксирована в языке: ср. санскритское *pancha* («пять») с персидским *pentcha* («рука»), или русские «пять» и «пять». Счет у своих истоков имеет выраженный антропоморфный характер. Творение в Ветхом завете связывалось с перстами Бога («...взираю я на небеса Твои — дело Твоих перстов...» — Псал., 8, 4). В каббалистическом трактате «Сефир Йетсира» десять сефир идентифицировались с десятью пальцами творящего Бога (*Kaplan Aryeh. Sefer Yetzirah. The Book of Creation. York Beach: Samuel Weiser, 1990. P. 32*). Счет у его мифологических истоков выступал как антропоморфное и теоморфное «чтение» творения.

<sup>66</sup> Совершенно сходную ситуацию абсурдных измерений можно найти у Льюиса Кэрролла в «Сильвии и Бруно», где на вопрос, насколько Сильвия сожалеет о том, что потерялся ребенок Королевы (*Queen's Baby*), Бруно отвечает: «три четверти ярда», давая точную меру сожаления (*The Works of Lewis Carroll, Feltham: Spring Books, 1965. P. 521*). В эссе, написанном против вивисекции, Кэрролл иронически обсуждает проблему измерения боли (*Ibid. P. 1095*).

Борода и глаз, и пятнадцать рук,  
и пятнадцать рук,  
и пятнадцать рук.  
Хэу-ля-ля,  
дрюм-дрюм-ту-ту!  
Пятнадцать рук и ребро.

А впрочем, не рук пятнадцать штук,  
пятнадцать штук,  
пятнадцать штук,  
Хэу-ля-ля,  
дрюм-дрюм-ту-ту!  
Пятнадцать штук, да не рук.

(ПВН, 117)

Хармс делит человека на части, создавая совершенно немыслимое основание для антропоморфной системы счисления. Тело не может быть поделено на части, как не может быть просто поделено на части сердце. Разрезанное пополам сердце дает число три, и при этом сохраняет свое единство.

## Глава 9

### ТРОИЦА СУЩЕСТВОВАНИЯ

#### 1

Интерес Хармса к такому, казалось бы, странному вопросу, как деление человеческого тела, возник не в вакууме. К этой теме обращались крупные русские мыслители рубежа веков. В ряде важных текстов этот вопрос соотносился к проблематикой Логоса, дискурса. И именно в таком контексте, разумеется, интересовал он и Хармса, а не как эксцентрический интеллектуальный экзерсис на тему анатомии.

Владимир Соловьев в своих «Чтениях о Богочеловечестве» подробно останавливался на вопросе о единстве человеческого тела и его делимости. По мнению Соловьева, с точки зрения эмпирической человек не является единством, поскольку он может подвергаться бесконечному разделению:

Признавая подлинное бытие только за единичным реальным фактом, мы, будучи логически последовательны, не можем признать настоящим, действительным существом даже отдельного индивидуального человека: и он с этой точки зрения должен быть признан за абстракцию только. В самом деле, возьмем определенную человеческую особь: что находим мы в ней как в реальности? Прежде всего есть физический организм; но всякий физический организм есть агрегат множества органических элементов, — есть группа в пространстве. Наше тело состоит из множества органов и тканей, которые все сводятся к различным образом видоизменяемому соединению мельчайших органических элементов, так называемых клеток, и с эмпирической точки зрения нет никаких оснований принимать его соединение за реальную, а не за собирательную только единицу. Единство физического организма, т. е. всей этой множественности элементов, является в опыте как только связь, как отношение, а не как реальная единица<sup>1</sup>.

Соловьев показывает, что тело человека может делиться до бесконечности, потому что и атом также бесконечно делим. Исчезновение реальности единицы, лежащей в основе физической действительности, может привести к исчезновению реальности как таковой. Вот почему единство человека существует не на эмпирическом уровне, а дается как «идеальный человек» — как множество, отражающее в себе единство Бога и Логоса.

<sup>1</sup> Соловьев В. С. Чтения о Богочеловечестве // Соловьев В. С. Соч.: В 2т. Т. 2. М.: Правда, 1989. С. 115.



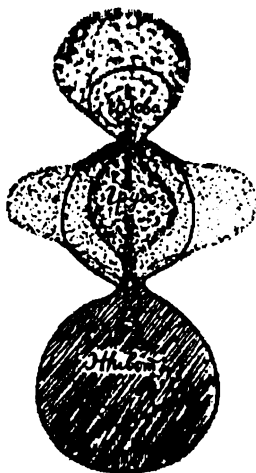
Эти идеи были разработаны Павлом Флоренским в «Столпе и утверждении истины» — книге, которая, вероятно, сыграла важную роль в хармсовском понимании телесности. Флоренский исходит из того, что человек «дан» нам в виде тела, которое не относится к бесконечно расщепляемой эмпирии, но именно выражает идею целого:

Ну что же такое *тело*? — Не вещество человеческого организма, понимаемое как материя физиков, а форму его, да и форму внешних очертаний его, и всю устроенность его как целого, — это-то и зовем мы телом<sup>2</sup>.

Единство тела заставляет нас, по мнению Флоренского, идти от его «онтологической периферии» к его «онтологическому сердцу», каковым и является символическое сердце — точка, ответственная за единство формы тела.

Деление, измерение, разрезание тела в такой перспективе — это чисто эмпирическая процедура, отражающая слепоту к фундаментальной неделимости «идеального» тела Соловьева. Гомотипия тела, по Флоренскому, — это символическое отражение его «истинного» «онтологического» строения в эмпирии его «оболочки»<sup>3</sup>. Гомотипия позволяет выделять в теле верх и низ и, соответственно, отыскивать в «идеальном» человеке единство трех сфер, трех начал:

Соотношение трех начал чел-го тела, имеющих центры свои в трех частях его, животе, груди и голове, схематически м. б. представлено как взаимное проникновение этих трех систем, но с наибольшей напряженностью деятельности, в соответств. части тела<sup>4</sup>.



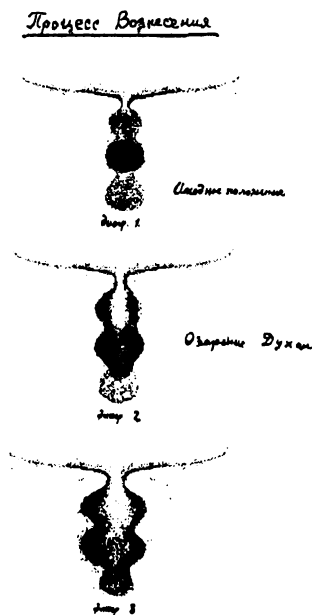
Павел Флоренский. Диаграмма трех начал внутри единства человеческого тела из «Столпа и утверждения истины»

<sup>2</sup> Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. М.: Правда, 1990. С. 264.

<sup>3</sup> Там же. С. 266.

<sup>4</sup> Там же. С. 730.

Флоренский снабдил свой труд диаграммой, на которой он изобразил три начала внутри единства человеческого тела<sup>5</sup>. Диаграмма изображает три круга, расположенные один над другим и соединенные между собой таким образом, что верхний круг как бы перетекает в средний, а средний — в нижний. Верхний круг изображает голову, средний — грудь, а нижний — живот. Перетекая в нижний или проникая в верхний круг, сферы начал занимают часть соседнего круга. Диаграмма строится так, как будто одна капля частично сохраняется внутри другой. Такая диаграмма позволяла Флоренскому наглядно представить деление внутри неразрушаемого единства, олицетворяемого кругом-шаром.



Даниил Хармс. Схема из «Философу. Письмо № 3»

Такое капельное, протоплазматическое взаимопроникновение трех частей было позаимствовано Хармсом, который с небольшими вариациями воспроизвел трехсферную схему Флоренского в диаграмматическом тексте под названием «Философу. Письмо № 3» (8—9 октября 1937)<sup>6</sup>. Диаграммы определены Хармсом как «Рисованные изображения соотношений между различными элементами человеческого организма с пояснениями». Хармс воспроизводит схему Флоренского, но изображает ее цветными карандашами. Зеленый у него — цвет души, синий — разума, оранжевый — цвет низших чувств. Хармс

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Воспроизведено в цвете на вкладках журнала «Театр» (1991. № 11).

изображает на серии диаграмм вознесение как постепенное проникновение желтого цвета (цвета духа) в низлежащие сферы. Таким образом, ему удастся передать единство формы, в котором происходит взаимопроникновение цветов. Тройственность в такой диаграмме максимально сохраняет свое единство. Идеальное тело, как некое единое множество, по Флоренскому и Хармсу, не может быть расчленено. Оно может лишь быть представлено как троичность, не разрушающая единства.

В основу кладется число три, то самое, которое Мабр обнаруживает вписанным в сердце человека при разрезании и которое, по мнению Липавского, составляет основу принципа организации человеческого тела, его симметрии. При этом троичность возникает в теле в результате деления:

Когда «все» познается, т.е. делится, оно делится непременно на три части: устанавливается разность, а разность есть отношение двух вещей, при котором само отношение разности становится третьей вещью. Само тело человека построено по этому принципу: оно симметрично и имеет туловище (Логос, 40).

Хотя Хармс и принимает идею троичности, он не может согласиться с кратностью тела, с его делимостью без остатка, задаваемой гомотипией. Он утверждает:

Наш способ деления вообще, очевидно, неправилен. Мы как бы пользуемся целыми числами, а в природе границы проходят на каких-то дробях (Логос, 25).

Иначе говоря, Хармс не хочет признать абстрактного качества счисления, предъявляя числам ту претензию, что они не соответствуют природному делению вещей. Диаграмма Флоренского—Хармса объясняет, почему «границы проходят на каких-то дробях». Границы здесь смешаны, их, собственно, нет, но есть система взаимного проникновения. Отсюда понятно, почему вера у Хармса весит *около* восьми фунтов.

Система взаимопроникающей троичности создает систему членения, которая не может быть спроецирована на линию и которая выходит за рамки любого рода простой линейности. Нечто сходное может быть обнаружено в сложных членениях фигуративных стихов Рабана Мавра. В текстах, подобных *carmina figurata* Рабана, задается несколько осей членения — по вертикали, по горизонтали, по диагонали. Такой текст основывается на системе взаимопроникающего деления.

Нечто сходное обнаруживается в эмблематическом для Хармса тексте — пророчестве Даниила о Навуходоносоре (Хармс сознательно идентифицировал себя с библейским Даниилом). Как известно, Даниилу предлагаются для чтения загадочные слова: «Мене, Мене, Текел, Упарсин». Надпись была сделана еврейскими буквами, которые халдеи могли прочитать, но не могли понять их смысла. Слова были расположены в виде анаграммы одно под другим, и Даниил смог прочитать текст, читая буквы по вертикали, то есть «мем», «мем», «тав»,

«вау», «самех» и т. д. В результате Даниил получил внятный текст: «мане, мане, шекель с половиной». Смысл этот построен на игре слов. Так, например, «мене» одновременно означает *maneh* — название монеты, в русском переводе обозначаемой как «мина», и глагол *mena* — «считать». Таким образом, счет задается одновременно и как единица счета — монета. «Шекель» также оборачивается словом «текель» — «взвешен»<sup>7</sup>. Счет в таком тексте укоренен в анаграмматическом расчленении слов. Измерение, взвешивание, как темы пророчества, возникают из взаимопроникающего членения словесной ткани, которая, однако, сохраняет свое единство.

Но эта система взвешивания, счета, измерения целиком опирается на нерасчленимое взаимопроникновение текстовых слоев, аналогичное троичности, пронизывающей единство в диаграммах Флоренского и Хармса, или структуре хармсовских монограмм. Даниил (пророк, а вслед за ним и Хармс) строит текст интерпретации как последовательное членение нечленимого — разделение сходных значений слов и их разворачивание в высказывание.

## 2

Фигура *нечленимой членимости* лучше всего выражает себя в буквах внутри монограммных или анаграммных текстов. Диаграмма Мабра интересным образом включает в себя не только цифровые или геометрические элементы, но и буквы. Три — это «омега», треугольник может пониматься как «альфа». Именно в качестве «альфы» он фигурировал в диаграммах средневекового мистика Иоахима Флорского. Иоахим составил множество диаграмм, в которых он выразил созданную им своеобразную эсхатологическую доктрину, которая известна как *иоахизм*. Я не имею подтверждений знакомства Хармса с трудами Иоахима Флорского, но знакомство это нельзя исключить хотя бы потому, что именно у Иоахима обнаруживаются ближайшие аналоги хармсовской диаграмме Рабана Мабра.

Иоахиму Флорскому принадлежит, например, диаграмма Троицы в виде трех наложенных друг на друга, пересекающихся друг друга кругов. Она была позаимствована у него Данте<sup>8</sup>:

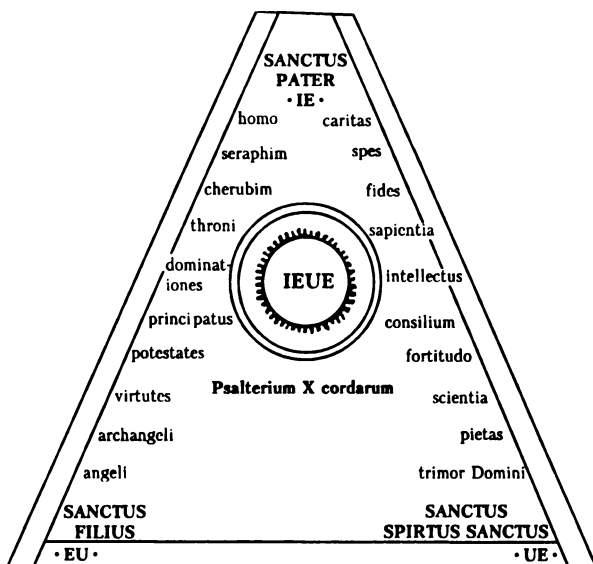
...Три равноемких круга, разных цветом.  
Один другим, казалось, отражен...<sup>9</sup>

Эти круги Иоахим раскрасил в зеленый, синий и красный, изобразив с помощью цветов, подобно Хармсу, их взаимопроникновение. Диаграмма Флоренского, которую копировал Хармс, вероятно, зависима от Иоахима.

<sup>7</sup> Daniel. Ezra. Nehemiah / Hebrew text and english translation with introductions and commentary by Dr. Judah J. Slotki. London: The Soncino Press, 1951. P. 45.

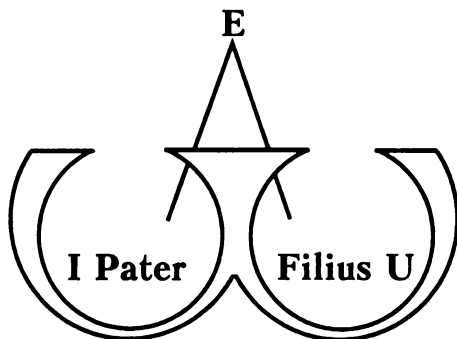
<sup>8</sup> Grundman H. Dante und Joachim von Fiore. Zu Paradiso X—XII // Joachim of Fiore in Christian Thought. V. 2 / Ed. by Delno C. West. New York: Burt Franklin, 1975. P. 329—375.

<sup>9</sup> Данте Алигьери. Рай, 33, 117—118 // Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. М.; Л.: Худлит, 1950. С. 426.



Иоаким Флорский. Видение Троицы в виде псалтыри с десятью струнами

Но в данном случае меня интересует использование Иоакимом букв греческого алфавита для диаграммирования троичности. Иоаким имел видение Троицы в виде псалтыри с десятью струнами. На его диаграмме она изображена в виде треугольника с усеченной верхней вершиной. Треугольник этот был видением «альфы». В центре треугольника, там, где у музыкальных инструментов располагается акустическое отверстие, Иоаким поместил круг, — в его интерпретации, главную «омегу». Внутри круга — надпись **IEUE** — Иоакимов вариант тетраграмматона — **YHVN**. Усеченная верхняя вершина «альфы» обозначала Святого Отца, нижняя левая вершина — Сына, а правая — Святого Духа. «Омега» выражала единство Троицы, а «альфа» троич-



Иоаким Флорский. Фигура «А-ω-О»

ность ипостасей<sup>10</sup>. Иоаким обыгрывал форму треугольника, расходящегося двумя лучами из вершины, и форму круга, соединявшего *триединство* в целое.

В контексте хармсовской диаграммы Мабра наибольший интерес представляет диаграмма Иоакима, известная как фигура *A-ω-O*<sup>11</sup>. Здесь *A* рассекается малой «омегой» — «ω». Смысл этой диаграммы в обозначении связей Св. Духа, олицетворяемого вершиной «омеги», и возникающего из Святого Отца и Сына, обозначаемых двумя полумесяцами расходящегося круга малой «омеги». «Омега» в данном случае — это расщепляющийся круг, из которого возникает единство — штрих, разделяющий два полумесяца. Соединение «альфы» и «омеги» у Иоакима означает процесс манифестации множества из единства и одновременное собирание множества в единство.

Буквы Иоакима, восходящие к апокалипсическому самоопределению Христа как «альфы» и «омеги», одновременно вбирают в себя всю полноту алфавита, разворачивающегося от «альфы» до «омеги», то есть всю полноту Писания. Нетрудно заметить, что схема Мабра воспроизводит иахимитскую диаграмму, обогащая ее образом сердца как абсолютного центра. Рассечение сердца у Хармса оказывается и рассечением, производящим буквы, алфавит, письмо и Писание. Рассекающий штрих производит все богатство алфавитных знаков, открывает центр на манифестацию множественности в дискурсе.

Иоаким иллюстрирует включенность письма в диаграмму троичности манипуляциями над тетраграмматомом. У крещеного испанского еврея Петра Альфонси (Petrus Alphonsi) он позаимствовал идею тринитарного чтения четырех букв, обозначающих имя Божье. Петр Альфонси в книге «*Secreta secretorum*» попытался доказать, что Троица скрыта в еврейском тетраграмматоне, который он разделил следующим образом: JH, HV, VH, объявив каждое сочетание именем одной из ипостасей Троицы. Три круга Иоакима — это лишь диаграмматическое представление о тринитарном делении Божьего имени. В каждый из кругов он вписал имена ипостасей по Петру Альфонси<sup>12</sup>. Поэтому у Иоакима цифра (три) манифестирует себя в рассечении слова, в алфавитизации «тела слова».

То, что разрез, проходящий через сердце на диаграмме Мабра, отделяет создаваемую им цифру три от некоего подобия треугольника, существенно еще и потому, что треугольник еще со времен пифагорейцев считался видимой манифестацией тройки. Число три возникает в своем символическом обозначении — 3 — и в своей геометрической ипостаси как *форма*. То есть как письменный знак и его видимое воплощение.

Три в таком случае — как бы эйдос некой формы, в которой это число манифестируется. Аристотель в «Метафизике» подверг крити-

<sup>10</sup> McGinn Bernard. The Calabrian Abbot. Joachim of Fiore in the History of Western Thought. New York: Macmillan, 1985. P. 162—163.

<sup>11</sup> Ibid. P. 170.

<sup>12</sup> Hirsch-Reich B. Joachim von Fiore und das Judentum // Joachim of Fiore in Christian Thought. V. 2 / Ed. by Delno C. West. New York: Burt Franklin, 1975. P. 475—481.

ке пифагорейские представления о том, что число является эйдосом, к которому могут быть сведены такие сложные формы, как, например, человеческое тело:

...если число, как утверждают некоторые, доходит лишь до десяти, то эйдосы, во-первых, быстро будут исчерпаны; например, если тройка есть сам-по-себе человек, то каким числом будет сама-по-себе лошадь? Ведь только до десяти каждое число есть само-по-себе сущее. <...> Точно так же если меньшее число есть часть большего и состоит из сопоставимых друг с другом единиц, содержащихся в том же числе, то если сама-по-себе четверка есть идея чего-то, например, лошади или белого цвета, человек будет часть лошади, в случае если человек — двойка<sup>13</sup>.

Человек не может быть тройкой хотя бы потому, что тело его не может быть сведено к треугольнику — простейшей, замкнутой геометрической форме, выражаемой числом три. Определением числового соответствия форме человеческого тела занимался пифагорец Эврит (Eurytus). Аристотель упоминает Эврита в «Метафизике»<sup>14</sup>.

Псевдо-Александр Афродис с своим комментарием к этому месту «Метафизики» так описал опыты Эврита:

Допустим, ради примера, что определение человека — число 250, а определение растения — 360. Приняв это, он брал двести пятьдесят камушков, окрашенных в разные цвета: зеленые, черные, красные и т.д. Затем он мазал стену известкой и рисовал контур человека и растения, а потом втыкал эти камушки: одни на линии лица, другие — на линии рук, где какие, и получал изображение человека, выложенное камушками, равными по числу тому количеству единиц, которое он полагал определением человека<sup>15</sup>.

По мнению современных комментаторов, в глазах Эврита количество точек, необходимых для построения формы человеческого тела (возможно, в трех измерениях), уникально для каждого тела. Так, из 250 точек (или обозначающих их камушков) можно построить единственную форму, соответствующую этому числу, а именно форму человеческого тела<sup>16</sup>. Камушки Эврита похожи на точки в *carmina figurata* Рабана Мавра, они обозначают «места», «границы» и, по выражению А. Ф. Лосева, «иллюстрируют главное учение пифагорейства, что число есть некий *вид вещи*»<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Аристотель. Мет., 1084а, 12—25 // Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 1, М.: Мысль, 1975. С. 341.

<sup>14</sup> «...Эврит устанавливал, какое у какой вещи число (например, это вот — число человека, а это число лошади; и так же, как те, кто приводит числа к форме треугольника и четырехугольника, он изображал при помощи камешков формы <животных> и растений)...» (Аристотель. Мет., 1092b, 8 // Аристотель. Соч. Т. 1. С. 364).

<sup>15</sup> Фрагменты ранних греческих философов. Ч. 1 / Сост. и пер. А. В. Лебедев. М.: Наука, 1989. С. 446.

<sup>16</sup> Kirk G. S., Raven J. E. The Presocratic Philosophers. Cambridge: At the University Press, 1962. P. 315.

<sup>17</sup> Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука // Лосев А. Ф. Бытие—имя—космос. М.: Мысль, 1993. С. 87. В лосевском анализе Эврита интересно приравнивание пифагорейского понятия числа канторовскому понятию числа (Там же. С. 86—87). О Георге Канторе в связи с Хармсом см. следующую главу.

Таким образом, число, включенное в тело, соотнесенное с ним, — это шифр его формы. В диаграмме Рабана Мавра треугольная форма сердца проявляет себя и в числе три. Число, включенное в тело, возникает не в результате деления (которому нет предела), но в результате рассечения, обнаруживающего математическое выражение сущности формы. Оно, используя терминологию Владимира Соловьева, относится всецело к «идеальному» телу как единству.

## 3

Хармс дал собственное объяснение особого смысла числа три, которое он определил как «троицу существования». Обсуждение смысла троичности дано им в «трактате» «О времени, о пространстве, о существовании». Хармс исходит из того, что мир, состоящий из чего-то единого, не мог бы существовать, потому что в нем не было бы частей и он не подчинялся бы принципу различия:

3. Существующий мир должен быть неоднородным и иметь части.
4. Всякие две части различны, потому что всегда одна часть будет *эта*, а другая *та* (Логос, 102).

Но и это первоначальное различие, являющееся предпосылкой существования мира, требует, в свою очередь, иных различий. Чтобы существовало *это*, должно быть *не это*, а чтобы существовало *то*, должно быть *не то*. Хармс называет *не то* и *не это* — «препятствие». «Препятствие» — чисто умозрительное полагание различия, необходимое для существования частей. Хармс записывает:

9. Итак: основу существования составляют три элемента: *это*, *препятствие* и *то*.
10. Изобразим несуществование нулем или единицей. Тогда существование мы должны изобразить цифрой три.
11. Или: деля единую пустоту на две части, мы получаем троицу существования (Логос, 102).

Хармс проецирует «троицу существования» на самые первичные формы мира — пространство и время. Он считает, например, что всякое пространство конституируется тремя элементами — *там*, *тут* и *там*. *Тут* разделяет *там* и *там*:

44. *Тут* является «препятствием» существующего пространства. А как мы говорили выше, препятствием существующего пространства служит время.
45. Таким образом: *тут* пространства — это время (Логос, 104).

Но и время само разделяется той же троичей на прошлое, будущее и настоящее. При этом настоящее ассоциируется Хармсом с пространством и объявляется несуществующим. Троичное деление времени поэтому строится как прошлое и будущее, между которыми располагается исчезающее настоящее — собственно линия разреза, оказывающаяся пространственной мнимостью.



Эти процедуры деления на три иллюстрируются, например, в стихотворении «Третья чисфинитная логика бесконечного существования» (1930), где разделяются «вот и вут час» (2, 45). Сходный поэтический «трактат» о разделении единого — стихотворение «Нетеперь» (1930) (2, 46—47).

«Троица существования» — это, конечно, некий абстрактный принцип разделения, это преображенная обэриутами тринитарность, помноженная на гегелевскую диалектическую схему. Важна она для обэриутов потому, что позволяла найти способ перехода от абстракции числового принципа к «телу» как пространственной форме:

46. Тут пространства и «настоящее» времени являются точками пересечения времени и пространства.

47. Рассматривая пространство и время, как основные элементы существования Вселенной, мы говорим: Вселенную образуют пространство и время и еще нечто, что не является ни временем, ни пространством.

48. То «нечто», что не является ни временем, ни пространством, есть «препятствие», образующее существование Вселенной.

49. Это «нечто» изображает [sic] препятствие между временем и пространством.

50. Поэтому это «нечто» лежит в точке пересечения времени и пространства (Логос, 104).

«Нечто» Хармса — это как раз продукт рассечения и центральности. Это точка перехода пространства во время. Характерно, что Хармс иллюстрирует механизм функционирования «троицы существования» примером звучащего слова:

31. Когда мы произносим это слово, произнесенные буквы этого слова становятся прошедшим, а произнесенные буквы лежат еще в будущем. Значит только тот звук, который произносится сейчас, является «настоящим».

32. Но ведь и процесс произнесения этого звука обладает некоторой протяженностью. Следовательно какая-то часть этого процесса «настоящее», тогда как другие части либо прошедшее, либо будущее. Но то же самое можно сказать и об этой части процесса, которая казалось нам «настоящей».

33. Размышляя так, мы видим, что «настоящего» нет (Логос, 103).

Процесс бесконечного деления слова здесь совершенно идентичен процессу деления физического тела у Соловьева. Он полностью разрушает реальность феномена. Этому бесконечному дроблению можно либо противопоставить «идеальное слово» — Логос Соловьева, либо ситуацию постоянного перехода от бытия к существованию, от пространства ко времени, то, что Хармс называет «троицей существования» и что проявляет себя в схеме Мабра, как и в схемах Иоахима Флорского, у которого расщепление единства в «альфе» тут же компенсируется восстановлением единства в «омега».

Алфавитный код диаграммы Мабра, вписывающий в сердце «альфу» и «омегу», отсылает нас к Апокалипсису, в котором использование этих букв, по мнению некоторых комментаторов, аналогично хармсовской «троице существования». Изложу теологический комментарий к использованию этих букв Св. Иоанном по Остину Фарберу.

Фарбер замечает, что самоопределение Христа в начале «Откровения» не может быть только простой формулой начала и конца:

Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть и был и грядет, Вседержитель (1, 8).

Действительно, «альфа» и «омега» соответствуют тут началу и концу — «был» и «грядет», оставляя без соответствия «есть», то есть основное качество Бога как вечно сущего, как выражающего Бытие. А и W следует понимать как часть имени Бога в греческом изводе. Действительно, в греческой версии еврейское YHWH стало передаваться как триграмматон ΙΑΩ. Эти три буквы были греческим эквивалентом еврейского тетраграмматона, иногда передававшегося как *Jahoh* или *Jahuh*. Ориген ввел форму *Iave*, превратившуюся в нашего Яхве.

Греческий триграмматон был составлен из трех букв, каждая из которых занимала в алфавите символическое место. «Альфа» и «омега» были первой и последней буквой алфавита, Ι — срединной буквой. Она занимает четвертое, то есть как раз срединное, место в ряду семи гласных греческого алфавита. Фарбер отмечает, что с такой точки зрения триграмматон кажется аномальным. Он начинается с срединной буквы, а продолжается первой и последней. Казалось бы, более логичной была бы конструкция типа греческого ΑΙΩΝ, то есть «вечность». Ведь срединная позиция Ι соответствует точке настоящего времени на временной оси, где она расположена между прошлым и будущим. Поскольку же вечное настоящее — фундаментальное свойство Бога, его имя парадоксально должно начинаться с буквы, обозначающей «я есмь», то есть Ι.

«Я есмь Альфа и Омега» должно читаться именно как зашифрованный триграмматон, в полном соответствии формуле «Который есть и был и грядет»<sup>18</sup>.

В отличие от обозначения Бога в Дельфах буквой Ε (по сообщению Плутарха), которая могла означать «ты есть», в апокалипсической аббревиатуре срединная буква опущена вообще. Буква прошлого — «альфа» — дается на письме, то же самое происходит и с «омегой» — буквой будущего. Настоящее же исчезает в процессе бесконечного деления, теряет «тело» и переходит в не обозначаемый буквами акт присутствия — «я есмь». Бытие как будто возникает из расщепления, разрушения буквы настоящего. Графема, как пространственная фигура, целиком переходит во время.

#### 4

Возможен и иной вариант. Чистая абстракция «препятствия» может обрести материальность, стать «предметной»<sup>19</sup>. Тело, вещь, *предмет* возникают, «рождаются» в силу действия «троицы существования».

<sup>18</sup> Farber Austin. A Rebirth of Images: the Making of St. John's Apocalypse. Boston: Beacon Press, 1963. P. 262—271.

<sup>19</sup> Такой переход от числовой абстракции к телесному может быть обнаружен, например, в оккультных текстах. Так, в известном «Курсе оккультизма», изданном в Петербурге, трой-

Друскин, например, считал, что интерес Введенского к музыке обусловлен действием в ней принципа троичности:

...если в мелодии озаглаваемым считать направление интервала (вверх, вниз), то два звука, обозначающих этот интервал, при слушании неотделимы от самого интервала; может, поэтому Введенский так часто упоминает в своих вещах музыку, музыкантов и певцов, звуки — ведь он хотел, чтобы поэзия производила не только словесное чудо, но и реальное: он называет это *превращением слова в предмет*, одного состояния в другое<sup>20</sup>.

Речь здесь идет о том, что интервал, определяющий сущность мелодии, будучи своеобразным *тут*, разделяющим *там* и *там* (верх и низ — направления чрезвычайно важные для обэриутов), в результате производит «нечто» понимаемое как время, но само разделение *там* и *там* носит пространственный характер. Поэтому музыкальность стиха у Введенского позволяет перейти от чисто числовой гармонии звуков к «*реальному*», к «*предмету*».

За этим разделением миров на *тут* и *там* стоит гностическая традиция, которой Хармс интересовался (см., например, написанный им в 1931 году диалог гностика и Атруна). Согласно гностическому учению, существуют «этот мир» и «иной мир», принципиально противоположный ему и непостижимый. Из «иног мира» в этот доходит лишь голос *вестников* (тема «вестников» излюбленная у Друскина, Липавского, Хармса).

В одном из произведений 1929 года Хармс подвергает троичному разделению существо по имени Тарфик (который определяется как «зверь первоначальный»; тема первоначального существа — типично гностическая). Персонаж Ку характеризует его совершенно в духе гностического манихейства:

Два в тебе  
существа.  
Одно земное  
Тарфик — имя существу,  
а другое легче вздоха  
Ку зовется существо  
Для отличья от меня  
Ананан его название...  
(1, 147)

ка, или, как принято было писать в эзотерических текстах, «тернер», — третий аркан Таро. Его иероглиф —

берущая рука, в смысле — кисть руки, сложенная так, что образует узкий канал, могущий что-либо вместить.

От идеи узкого канала переходят к идее влагалища, служащего последним этапом в процессе рождения, а от этого — к самой идее рождения (Курс Энциклопедии Оккультизма, читанный Г. О. М. в 1911—1912 академическом году в городе С.-Петербурге. Вып. 1. СПб., 1912. С. 11).

Таким образом, препятствие начинает пониматься как узкий выход из влагалища, а творение как роды. Любопытно, что рука, как орган творения, ассоциируется не с десятью (пальцами), а с тремя.

<sup>20</sup> Друскин Яков. Коммуникативность в творчестве Александра Введенского // Театр. 1991. № 11. С. 83.

Само тело становится результатом деления. Ку описывает себя как «восемь третьих человека» — как нечто возникающее от деления на три. В другом тексте 1930 года говорится:

...на плечах его висело  
три десятых головы.

(2, 74)

Три в таком контексте — принцип существования, производящий немислимые цифровые и телесные комбинации.

Вертикальная черта в схеме рассеечения сердца у Рабана Мавра вполне может пониматься как диаграмматическое изображение *препятствия*. Само же возникновение троицы из процесса рассеечения указывает как раз на «троицу существования». Сердце не предшествует диаграмме, оно *возникает* тогда, когда оно разрезается на две половины, на «то» и на «это». Схема Мавра, вероятно, означает не только возникновение числа из разрезания тела, но и схему возникновения тела (как чего-то наделенного существованием) из разрезания знака.

Но есть в этих «трех восьмых человека» явное нежелание иметь дело с целыми числами. Деление, как выявление кратности, заключенной в «пропорциональном» теле, подменяется Хармсом идеей «некратности», невозможности поделить без остатка, воплощенной все в том же треугольнике<sup>21</sup>.

Флоренский говорил об арифметически невозможных числах и даже называл их «трансцендентными», потому что

длина диагонали [треугольника] *трансцендентна* <...> в отношении длины стороны. Этот факт впервые открыт еще Пифагором; как известно, сам геометр ужаснулся глубине открытого им факта...<sup>22</sup>

По мнению Флоренского, несуществующие числа, возникающие из «невозможных» делений, — это иррациональный результат рациональных операций. Возможности преодоления антиномии рационального и иррационального он видел в математике Кантора. Как известно, Кантор различал единицу и бесконечный ряд чисел, заключенных в единицу, который он называл «иррациональным числом». И хотя в пределе иррациональное число стремится к единице и даже равно ей, оно фундаментально отличается от единицы. Единица в такой ситуации оказывается, по выражению Флоренского, «трансцендентной» для иррационального числа. При этом иррациональное число может

<sup>21</sup> Ср. со сходными фантазиями в «Автобиографии труппа» Сигизмунда Кржижановского:

...с довольно ранних лет меня стал посещать один странный примысел: 0,6 человека. <...> Зажмурил веки и вижу: ровное, за горизонт уползающее белое поле; поле расчерчено на прямоугольные верстовые квадраты. Сверху вялые, ленивые хлопья снега. И на каждом квадрате у скрещения диагоналей о н о: сутулое, скудное телом и низко склоненное над нищей обмерзлой землей — 0,6 человека. Именно так: 0,6. Не просто половина, не получеловек, нет. К «просто» тут припутывалась еще какая-то мелкая, десимметрирующая дробность. В неполноту — как это ни противоречиво — вкрадывался какой-то излишек, какое-то «сверх» (Кржижановский Сигизмунд. Возвращение Мюнхгаузена. Л.: Худлит, 1990. С. 29).

<sup>22</sup> Флоренский П. А. Столп и утверждение истины. С. 507.

быть транспонировано в единицу, но единица не может быть транспонирована в него. Между ними устанавливается понятие сходства, «хотя это «сходство» есть только сходство намека — не тавтология»<sup>23</sup>.

Тот факт, что одно и то же число может заключать в себе совершенно разные, даже несовместимые понятия, важен для Флоренского потому, что он дает «новую» по сравнению с Бозеи перспективу решения вопроса о триединстве.

Рассуждения Флоренского интересны для меня в той мере, в какой они увязывают троичность, троицу, «тернер» с бесконечностью, нулем и постулированием двух несоотносимых миров внутри одного и того же числа. Как будет видно из дальнейшего, все эти понятия играют в мире Хармса существенную роль.

## 5

Тарфик — двойное существо — у Хармса раздваивается на два имени и два телесных состояния. «Мясо», «тела мертвые основы» отваливаются «камнем в ров», а пальцы тянутся ввысь, как листва (1, 147—148).

Раздвоение тела как результат разрезания имени интересовал Хлебникова. Тема двойничества прежде всего связывалась у него с Египтом и мотивом Ка — души, отделенной от тела. Примером развития этого мотива может служить цикл текстов о Степане Разине, в имени которого Хлебников обнаруживал египетский корень — «Ра». В стихотворении 1921 года тема разрезания-удвоения получает одно из наиболее полных своих воплощений:

Ра — видящий очи свои в ржавой и красной болотной воде,  
 Созерцающий свой сон и себя  
 В мышонке, тихо ворующем болотный злак,  
 В молодом лягушонке, надувшем белые пузыри в знак мужес-  
 тва,  
 В траве зеленой, порезавшей красным почерком стан у девуш-  
 ки, согнутой серпом,  
 Собиравшей осоку для топлива и дома,  
 В струях рыб, волнующих травы, пускающих кверху пузырь-  
 ки,  
 Окруженный Волгой глаз.  
 Ра — продолженный в тысяче зверей и растений,  
 Ра — дерево с живыми, бегающими и думающими листьями,  
 испускающими шорохи, стоны.  
 Волга глаз,  
 Тысячи очей смотрят на него, тысячи зир и зин.  
 И Разин,  
 Мывший ноги,  
 Поднял голову и долго смотрел на Ра,  
 Так что тугая шея покраснела узкой чертой<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Флоренский П. А. Там же. С. 511.

<sup>24</sup> Хлебников Велимир. Творения. М.: Сов. писатель, 1987. С. 148.

Ра — это бог солнца, собственно, — само солнце, но это в мифологии Хлебникова и название Волги у античных авторов<sup>25</sup>. Волга — это как бы зеркало, в котором Ра отражается, раздваивается, предстает в виде подводного глаза, удваивающего солнечный глаз над водой. Отсюда настойчивый мотив пузырей, рыб — своего рода подводных глаз Ра-Волги. Сама поверхность водной глади как бы отрезает Ра-небесного от Ра-речного, создает *гомотиписическую* пару двойников.

Разрезание Ра надвое метафорически введено мотивом красной воды — окрашенной солнцем и кровью, а также мотивом девушки, согнутой серпом над водой, осоки и красного «пореза» на стане девушки. Этот разрез вновь возникает в красной узкой черте на шее Разина — предвестнике того топора, который отсечет голову Разина, окончательно «раздвоив» его.

Ра-зин оказывается телесным эквивалентом Ра, потому что имя его состоит из двух корней «Ра» и «зин» — диалектального обозначения глаза (ср. «тысячи очей <...> тысячи зир и зин»). Разин возникает из удвоения солнечного глаза Ра в водном глазе Волги. И это удвоение-разделение отмечается красной «узкой чертой» на его шее. И оно же фиксируется в синонимическом повторе: Ра — зин. Вся фигура разрезания-раздвоения в конечном счете укоренена в разрезании имени: Ра-зин<sup>26</sup>, эквивалентном разрезанию тела и глаза.

То, что Разин возникает как удвоение, делает его своеобразной иллюзией, его тело — результатом деления. Хлебников изобрел второго Разина, как зеркального двойника первого, как результат вторичного деления. Он окрестил его «Разин напротив», «отрицательный Разин» или «Двойник-Разин».

Тема числового двойника была развита Хлебниковым в тексте «Ка<sup>2</sup>». Здесь поэт рассуждает об отрицательных и «мнимых» людях и признается в своем желании «увидеть  $\sqrt{-1}$  из человека и единицу, делимую на человека»<sup>27</sup>. Хлебников посвятил «отрицательному Разину» текст «Две Троицы. Разин напротив» (1921—1922).

<sup>25</sup> См. комментарий В. П. Григорьева и А. Е. Парниса: *Хлебников Велимир*. Творения. С. 672.

<sup>26</sup> Упражнения Хлебникова с именем Разина напоминают работу Фрейда над именем Моисея, которое он интерпретирует как усеченное египетское имя, как бы половину имени. Ср. египетское Ра-мзес (Ra-mose), где «мзес» (mose) означает «сын», сын Ра. Моисей, таким образом, означает «сын», но без указания на имя отца (*Freud Sigmund. Moses and Monotheism*. New York: Vintage, 1967. P. 5). Имя Моисея оказывается именем с фундаментальным значением, которое метафорически замещается Богом, чье имя не может быть произнесено. Любопытно, что имя Моисея традиционно имеет два этимологических толкования: данное Фрейдом и восходящее к коптскому *mose* — «дитя», и другое, восходящее к еврейскому глаголу *mašah* — «вытаскиваю» (*Аверинцев С. С. Моисей // Мифы народов мира*. Т. 2. М.: Сов. энциклопедия, 1982. С. 164). Мартин Бубер дал подробное толкование этой этимологии, поясняя, что речь идет именно об извлечении из воды, из Нила, как и об указании направления движения (*Buber M. Moses: The Revelation and the Covenant*. New York: Harper, 1958. P. 35—36). Во всяком случае, река, вода играют роль в удвоении смысла имени, как и в его усечении, разрезании.

<sup>27</sup> Собрание произведений Велимира Хлебникова. Т. 5. Л.: Изд-во писателей, 1933. С. 127. В стихотворении «Числа» (1912) Хлебников спрашивает: «...что будет Я, когда делимое его — единица» (*Хлебников Велимир*. Творения. С. 79).

Здесь противоразин движется по реке, «перерезая время, наперекор ему»<sup>28</sup>, от казни к собственной юности. Перерезанное горло Разина становится разрезом, меняющим направленность его жизни. При этом обратное движение задается как погружение в зеркало, почти в духе Льюиса Кэрролла:

...смотреть в темную глубь реки — в темный мир омута, смотреть на тени, брошенные убегающим, испуганным раком, — быть лодкой мертвецу, умноженному на «нет-единицу»<sup>29</sup>.

Рак в данном случае, возможно, также вариация на тему «Ра» и «Ка». А плавание на лодке мертвеца, конечно, отсылка к Ра<sup>30</sup>, который, согласно египетским мифам, днем плыл на лодке по небесному Нилу, а ночью — по подземному. Таким образом, разрезание входит в комплекс «переворачивания» направления, о котором речь пойдет ниже.

Разрезание и зеркало, меняющие направление, входят в подтекст хлебниковских «перевертней», в которых строки как будто разрезаны посередине и отражаются в зеркальной поверхности, меняющей их направление. Например:

Кони, топот, инок,  
Но не речь, а черен он.  
Идем, молод, долом меди.  
Чин зван мечем навзничь<sup>31</sup>  
и т. д.

Сам ход строк создает сложную зеркальную темпоральность. Если первая половина строки до «разреза» движется из прошлого к настоящему, то разрез как бы оборачивает движение вспять и производит время, текущее из настоящего в прошлое. Здесь в трансформированном виде воспроизводится структура А-І-Ω, которая превращается в иную триаду: А-І-А. В стихотворении «Пен Пан» Хлебников, хотя и не придерживается столь жестко зеркальной структуры, как в «Перевертне», но зато строит текст вокруг темы воды, как бы отражающей слова, меняя их направление и, соответственно, — смысл:

У вод я подумал о бесе  
И о себе,  
<...>  
И взора озерного жемчуг  
Бросает воздушный, могуч меж  
Ивы,  
Большой, как и вы.  
<...>  
И свист пролетевших копыт  
Напомнил мне много попыток

<sup>28</sup> Хлебников Велимир. Творения. С. 567.

<sup>29</sup> Там же. С. 568.

<sup>30</sup> В тексте упоминаются подобные водному потоку «черные Млечные пути», в которых, по преданию, можно было различить контуры островов мертвых Осириса (*Maspero G. Au temps de Ramsès et d'Assourbanipal. Paris: Hachette, 1910. P. 174*).

<sup>31</sup> Хлебников Велимир. Творения. С. 79.

Прогнать исчезающий нечет  
Среди исчезающих течений<sup>32</sup>.

Воды разделяют поэта надвое — беса и себя — зеркальные словесные отражения. Любопытно, что в конце Хлебников превращает слово «нечет» в перевертня «течен-ия». Исчезающий счет соотносится с потоком — водным и временным.

## 6

В разрезании Ра-зина есть нечто непосредственно связывающее эти тексты Хлебникова с хармсовской диаграммой Рабана Мавра. Это мотив Троицы, неожиданно возникающий в тексте об отрицательном Разине. Троица описывается Хлебниковым с намеренной амбивалентностью. Прежде всего — это некая дата, момент, точка весны, в которой совершается поворот времени вспять, от смерти к рождению, от зимы к весне<sup>33</sup>.

В метаморфозе хармсовского Тарфика этот момент разделения, момент настоящего времени, обозначается границей, отсекающей Тарфика, возрождающегося, растительного, выпускающего вверх руки-листья, от Тарфика смертного, чья плоть отваливается в ров.

Хлебников пишет о двух Троицах — одной 1905 года на

вершинах Урала, где в окладе снежной парчи, вещие и тихие, смотрят глаза на весь мир, темные глаза облаков и полный ужаса воздух неся оттуда, а глаза богов сияли сверху в лучах серебряных ресниц серебряным видением<sup>34</sup>.

Вторая Троица 1921 года в Халхале,

на родине раннего удалого дела Разина. <...> на переломе Волги и текущих к северу рек Сибири <...>. У каменного зеркала гор, откуда прочь с гор, с обратной стороны бегут реки в море, любимое с севера Волгой...<sup>35</sup>

<sup>32</sup> Хлебников Велимир. Творения. С. 101—103.

<sup>33</sup> Такое темпоральное понимание Троицы было разработано Святым Августином. Августин утверждал, что в нашем сознании сосуществуют память (прошлое), воля (будущее) и любовь (настоящее) так же нераздельно, как три ипостаси Троицы. Августин называл эту темпоральную растянутость сознания «троицей ума» и утверждал, что она есть «образ и подобие Бога» (*Augustine. The Trinity // Augustine: Later Works / Ed. by John Burnaby. Philadelphia: The Westminster Press, 1955. P. 113*). Темпоральная троица Августина позже наложилась на аллгорию времени как трехликого существа, левый профиль которого обозначал прошлое, фас — настоящее, а правый профиль — будущее. См.: *Panofsky Erwin. Titian's Allegory of Prudence: A Postscript // Panofsky E. Meaning in the Visual Arts. Garden City: Doubleday, 1955. P. 146—168; Wind Edgar. Pagan Mysteries in the Renaissance. New York: Norton, 1968. P. 259—262*. Уинд среди прочего материала обращает внимание на придуманный Николаем Кузанским термин *possest*, который описывает в одном слове сочетание потенциальности (прошлого = *posse*) и актуальности (настоящего = *est*) (*Wind E. Op. cit. P. 106*). Переход из потенциального в актуальное миметически изображается самим процессом чтения слова как растянутый во времени переход от *posse* к *est*. Буква «е» в гибридном слове Кузана — это граница, точка, в равной мере принадлежащая и прошлому, и настоящему.

<sup>34</sup> Хлебников Велимир. Творения. С. 569.

<sup>35</sup> Там же. С. 569.



Троица выступает неким разделителем, как времени, так и пространства. Она разрезает мир на два пространственных направления — одно на север, другое на юг — и два временных потока — одного, движущегося в будущее, другого — в прошлое. Переход через кряж «Троицы» оказывается символическим переходом из одного временного потока в противоположный, из реки, текущей в сторону «устья», в реку, текущую в сторону «истока». Троица Хлебникова близка хармсовской «троице существования».

Слово, понимаемое как манифестация «троицы существования», перестает быть набором фонем, следующих одна за другой в направлении временного потока. В «Апокалипсисе», например, происходит замена звучащего, темпорального слова письменным словом, которое может читаться в любом направлении. Именно на письме, способном выходить за рамки узкой хронологичности, центральный элемент слова может предшествовать первому и последнему. Св. Иоанн, создающий свое «Откровение» не как устное пророчество, но как письменный текст, может в силу этого заменять звучащее слово игрой с алфавитным порядком.

У Хлебникова также существенен акцент на письменную форму. «Перевертни» читаются прежде всего как письменные тексты, в устной форме они теряют большую часть своего смысла, ведь они возможны только благодаря перестановкам буквенных элементов на письме.

Главный смысл таких гомотипических текстов, строящихся вокруг центральной оси симметрии, — это генерация слова не из начала, ассоциируемого с прошлым, с предшествованием, не из некоего воображаемого истока, а из середины, то есть из настоящего.

Из середины, из настоящего растут организмы, построенные по принципу тела, проникающего в четвертое измерение. Таким телом может быть дерево, растущее из зерна, или тело человека, по мнению Аристотеля, растущее из сердца. Сердце в такой схеме оказывается одновременно и центром, и «точкой настоящего».

В русской мысли конца XIX — начала XX веков сильна тенденция «отелеснивания» слова. И это «отелеснивание» неотрывно связано с тринитарностью и с идеей некоего центра слова, истока, от которого слово растет «направо» и «налево». Возможно, наиболее полное выражение эта концепция получила у Флоренского. В статье «Магичность слова» он попытался показать, что акустическая форма слова является организмом, так как несет в своем физическом, звучащем объеме след того живого тела, которое его породило. Он советует

...видеть в слове организм, скажем точнее — живое существо, отделяющееся от наших голосовых органов, рождающееся в голосовых ложеснах<sup>36</sup>.

Слово возникает, по мнению Флоренского, из самого центра, сердцевины организма, из «сердца» и несет в своей структуре такую же

<sup>36</sup> Флоренский П. А. У водоразделов мысли. М.: Правда, 1990. С. 260.

модель центральности, то есть троичности. Поскольку слово исходит из «центра», оно не говорится. Ведь говорение — это разворачивание от начала к концу. Слово у Флоренского «прорывается», «выбухает», оно возникает не из начала, а из центра:

Нечто в человеке назрело, набухло и не может не выделиться наружу, или, иначе, выделится внутрь и направит свою действующую силу не по назначению, т. е. губительно. <...> слово, по признанию новейших лингвистов, не говорилось, а вырывалось из переполненной сверхсознательными переживаниями груди <...> воздушная масса, первично образующая слово, исходит из самых *средоточий* нашего тела...<sup>37</sup>

Отсюда сравнение слова с семенем и специфическое представление о генерации дискурса. Дискурс порождается не от предшествующего элемента к последующему, он возникает в результате дробления, расщепления слова. Слово, как и тело человека, оказывается гомотипическим образованием, поддающимся рассечению:

...слово подвергается процессу, который трудно не назвать *кариокинезисом*, клеточным дроблением слова как первичной клетки личности, ибо и сама личность есть не что иное, как агрегат слов, синтезированных в слово слов — имя<sup>38</sup>.

*Кариокинезис* распространяется и на синтаксические структуры, которые также возникают в результате дробления сердцевины на подлежащее и сказуемое:

...процесс дробления идет все далее и далее, амплифицируя слово, выявляя и воплощая сокрытые в нем потенции и образуя в личности новые ткани...<sup>39</sup>

Эта идея слова-семени в России была обоснована Потебней, который видел во «внутренней форме» слова (понятие, позаимствованное у Гумбольдта и сходное с греческим «этимомом») нерасчленимое смысловое единство, которое как бы прорастает в множественность значений<sup>40</sup>.

Последователь Потебни А. Ветунов, цитируемый и Флоренским и Лосевым, построил свою грамматику русского языка вокруг метафоры семени. В восторженной рецензии на его учебник, написанной Флоренским, философ так излагает концепцию слова Ветунова:

Возьмем слово подлиннее, напр. «сто», — в нем зерно уже раскрылось (развернулось) в корень (ст) и маленький росток (о), изменчивый, гибкий (ст-а); в слове «вода» этот росток еще более гибкий (вод-ы, вод-е, вод-у, вод-ою). В слове «вод-н-ый» обозначился уже между корнем и ростком, переходящим в колос, стебелек — н. — С появлением этого последнего переменялась и категория слова: из существительного выросло прилагательное<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> Там же. С. 270.

<sup>38</sup> Там же. С. 271.

<sup>39</sup> Там же. С. 271.

<sup>40</sup> Потебня А. А. Мысль и язык // Потебня А. А. Слово и миф. М.: Правда, 1989. С. 97–98.

<sup>41</sup> Флоренский П. [Рецензия] Новая книга по русской грамматике // Священник Павел Флоренский. Соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1996. С. 683.

Флоренский целиком соглашается с моделью Ветунова, у которого слово буквально рассекается посередине и дает из сердцевины новый морфологический росток. То, что Хармс назвал бы «препятствием», здесь действительно порождает феномены<sup>42</sup>.

## 7

Гомотипический текст, прорастающий из середины, может, как я пытался показать, приобрести форму разрезанного словесного тела<sup>43</sup>. В таком случае текст «растет» из сердцевины, как из раны, из рассеченного покрова, из хребта, разделяющего текст и взрывающегося наружу. Андрей Белый, например, превратил «внутреннюю форму» Потебни в то, что он назвал «словом-термином» — то есть однозначным семантическим ядром. Он утверждал, что «слово-термин — костяк»<sup>44</sup>. Флоренский называл «костяком» звуковую форму слова<sup>45</sup>. Костяк — это нечто подобное оси зеркального рассечения, линии центра слова<sup>46</sup>.

<sup>42</sup> Роль «препятствия» на уровне синтаксиса может играть «связка». Сергей Булгаков переносит ту же темпоральную модель в форме триады на более высокий синтагматический уровень. Пытаясь обосновать тринитарность человеческого духа, он видит ее в самой форме человеческого мышления, собственно в синтаксической форме суждения:

...человек в известном смысле сам *есть* суждение, и жизнь человеческого духа есть непрестанно развивающееся и осуществляющееся суждение: я емь нечто, некое А. Точнее надо выразить порядок суждения так: я нечто емь, Я — А емь... (Булгаков С. Н. Трагедия философии // Булгаков С. Н. Соч.: В 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1993. С. 391).

(Булгаков заимствует это у Гегеля: «Живое существо есть умозаключение, моменты которого суть в себе самих также системы и умозаключения». — Гегель Георг Вильгельм Фридрих. Энциклопедия философских наук. М.: Мысль, 1974. С. 406.)

Связка «емь», не имея собственного содержания, придает существование эфемерности я и не-я, соединенных в суждении. Логически Булгаков переносит связку в конец суждения, в отличие от Св. Иоанна, перенесшего «я емь» в начало имени. Но по своему значению «емь» Булгакова занимает центральное место, без него невозможна никакая реальность, оно порождает мир слова, в той же степени, что и мир вообще: «Бытие мыслимо лишь как связка...» — пишет он (Там же. С. 398).

<sup>43</sup> Такой «центральный» смысл, возникающий из оси рассечения, характеризует скрижали завета, данные Богом Моисею. Каббалистический комментарий утверждает, что Бог разделил таблицы на две, подобно тому как разделил на два параллельных ряда сефиротическое древо. Моделью такого деления считается жертва Авраама, выполненная по указанию Бога:

Господь сказал ему: возьми Мне трилетнюю телицу, трилетнюю козу, трилетнего овна, горлицу и молодого голубя. Он взял их всех, рассек их пополам, и положил одну часть против другой; только птиц не рассек (Исход, 15, 9—10.)

Рассечение животных якобы означает парные сефирот сефиротического древа, птицы — центральные сефирот. Парные половины соответствуют пальцам двух рук и скрижалям, в месте рассечения которых образуется особое напряжение, называемое в каббалистике «единый завет» (*Brit Yachid*) (*Kaplan Aryeh. Sefer Yetzirah. The Book of Creation. York Beach: Samuel Weiser, 1990. P. 33—35*). Смысл строится по модели рассеченного тела и возникает в разрыве словесного текста.

<sup>44</sup> Белый Андрей. Магия слов // Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. С. 134.

<sup>45</sup> Флоренский П. А. У водоразделов мысли. С. 237.

<sup>46</sup> О метафоре смысла как скрытого костяка см.: Ямпольский Михаил. Память Тиресия. М.: Ad Marginem, 1993. С. 394—405.

Интерес Хармса к таким моделям не исчерпывается гомотипическими и симметричными конструкциями. К их числу, конечно, можно отнести монограмму «окно» или диаграмму «рассеченное сердце». Весь монограммно-диаграмматический слой его исканий относится именно к такому типу трансформации дискурсивной темпоральности.

Иной тип генезиса текста — падение. Падение — также относится к модели троичного разделения единого. Падение — это не горизонтальное движение — от начала к концу, это результат именно набухания, нарастания и прорыва. При этом энергия такого процесса направлена от Единого вниз — в мир феноменов.

Диаграммы из третьего письма «Философу» показывают, что модель единства и дифференциации у Хармса мыслится именно как модель нисхождения и восхождения одновременно, как прорывание, набухание и взаимопроникновение кругов. Флоренский также предлагал изображать триадичность слова в виде диаграммы взаимоналоженных кругов:

...строение слова *трихотомично*. Слово может быть представлено как последовательно обхватывающие один другой круги, причем ради наглядности графической схемы слова полезно *фонему* его представлять себе как основное ядро, или косточку, обвернутую в *морфему*, на которой в свой черед держится *семена*<sup>47</sup>.

Эта череда оболочек позволяет слову проявиться через их взаимопроникновение и набухание-прорыв.

Флоренский продемонстрировал функционирование триадичности слова на двух примерах. Первое слово «береза», смысловое ядро которого, его *этимон* — «бре» — «светить», «брезжить». Любопытно, что Флоренский выбирает слово, смысловое ядро которого означает просвечивать, как бы проходить сквозь оболочку, прорываться. Показателен и «растительный» характер выбранного им примера. Здесь особенно очевиден смысл роста, прорастания. «Бре» буквально понимается Флоренским как зерно.

Второй пример для меня особенно интересен. Это слово «кипяток». Флоренский так описывает его *этимон*, его смысловое ядро:

Итак, корень *кип*, сир, кып, кур, кув (соответствующий санскритскому  $\sqrt{\text{kur}}$  — *делать фокусы, фиглярствовать*, по Прелливицу) означает *стремительное движение вверх*, первоначально относимое к скаканию, к подпрыгиванию. Поэтому *кипеть*, *кыпѣти* собственно означает *прыгать через голову, плясать, скакать*. Таково объективное значение слова *кипяток*<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Флоренский П. А. У водоразделов мысли. С. 234. Модель троичной оболочки, вероятно, взята Флоренским у Жана Мальфатти де Монтереджио, пытавшегося приложить общую структуру философско-мифологического «матезиса» к биологии, в основном к эмбриологии. Мальфатти де Монтереджио видел, например, принцип троичности в строении амниона, в трех оболочках, заключающих в себе эмбриона. — Эмбрион описывается им в тех же терминах, что трехоболочная структура слова у Флоренского, как бы имитирующая генезис смысла в пространственной метафоре амниотических оболочек (*Montereggio Jean Malfatti de. La Mathèse ou anarchie et hiérarchie de la science. Paris: Ed. du Griffon d'Or, 1946. P. 92—93.*

<sup>48</sup> Флоренский П. А. Цит. соч. С. 245.

«Кипяток» — это слово, внутреннее значение которого как бы не позволяет ему разворачиваться по горизонтали в дискурсивную цепочку, это слово, выпрыгивающее вверх. Флоренский анализирует синтаксические структуры, в которых может проявлять себя это слово. Синтаксис с его структурой «суждения» в принципе всегда содержит в себе дискурсивную линейность. Но линейность эта особого толка. Вот что пишет Флоренский:

*Психологическим* сказуемым к этому слову будет *кипящий*, т. е. прыгающий, а психологическою связкою, — вероятно, то мускульное чувство, которое мы испытываем, вскидывая голову для наблюдения за прыгающим существом. Психологическое суждение будет, следовательно, таково:

г-н Кипяток — (вскидываю голову) — *кипящий*  
(подлежащее) (связка) (сказуемое)<sup>49</sup>.

Связка дается как вертикальный жест, рассекающий линейное движение.

В «Истоке художественного творения» Хайдеггер обозначил разрыв (*Der Riß*) как Исток<sup>50</sup>, как некое вздымание и рассечение, которое приводит к удвоению и в результате противостоянию сил внутри единства:

Этот разрыв срывает противонаправленные силы с их мест, вовлекая их вовнутрь происхождения их единства из единого основания. Такой разрыв есть рассекающий разъем их цельности. Такой разрыв есть взрезающий росчерк, расчеркивающий основные черты просветления сущего. Этот разрыв не дает распасться, взорвавшись, противонаправленным силам, но все противонаправленное мере и пределу приводит к единству очертания<sup>51</sup>.

Вскидывание головы вверх — это росчерк рассечения, вбирающий в себя смысл, как смысл некоего единого жеста, противостоящего развертке. Это именно смысл рассечения, как энергетического собирания воедино того, что было этим же жестом разъято. Это вскидывание головы провоцируется семантическим ядром слова и само продуцирует смысл. Оно делает невозможным горизонтальное разворачивание смысла в слове, которое «взрывается» вверх.

Падение аналогично «стремительному движению вверх», подпрыгиванию, хотя и направлено сверху вниз. Хармсу принадлежит уже упоминавшееся стихотворение «Падение вод». Оно начинается падением — «рухнул об пол потолок, надо мной раскрылся ход...» — и кончается мотивом кипятка, восходящего вверх. Большая часть стихотворения — это «хор» «небесных мух», о которых Хармс говорит, что они «снов живые точки»:

<sup>49</sup> Там же. С. 246.

<sup>50</sup> Ср. с замечанием по этому поводу Валерия Подороги:

Разрыв — то, из чего рождается вечное противостояние земли и мира, — нестираем, он ниоткуда не происходит и ничего не завершает, он и есть первоисток (*Ursprung*) (*Подорога Валерий*. Выражение и смысл. М.: Ad Marginem, 1995. С. 281).

<sup>51</sup> Хайдеггер Мартин. Работы и размышления разных лет / Пер. А. В. Михайлова. М.: Гнозис, 1993. С. 94.

Мухи:  
В самовар глядим, подруги,  
там пары встают упруги,  
лезут в чайник. Он летит.  
Воду в чашке кипятит.  
Бьется в чашке кипятков.  
Гряньте, мухи эпилог!  
Мухи:  
Это крыши разлетелись,  
открывая в небо ход,  
это звезды разлетелись,  
сокращая чисел год.  
Это вод небесных реки  
пали в землю из дыры.  
(ПВН, 84—85)

Восхождение кипятка описывается Хармсом как восхождение энергии. Взаимопроникающее разнонаправленное движение вверх и вниз создает нерасчленимое триединство процесса расслоения, расчленения, дифференциации, который описан в стихотворении. Вместе с тем рассечение (в самом прямом смысле «потолка») создает такое напряжение энергий, которое производит смысл стихотворения, как разъятие/соединение.

Любопытно, что текст Хармса описывает производство слова «кипятков» так, как его изображает Флоренский. Последний указывает, что «в порядке натурального объяснения» три звука корня могут быть поняты как

естественный звук прыжка, т.е. при подпрыгивании. В то время как ноги уже стали на земле, верхняя часть туловища, двигаясь по инерции вниз, внезапно сжимает грудную клетку. Вырывающийся воздух производит звук приблизительно такой, какой произносят, изображая ребенка из колена лошадку: *хор*, *хор* или *hur*. Звук *hur*, *кыр*, *кив* — естественное следствие механики тела при подпрыгивании, причем первая группа звуков соответствует разверзанию струею воздуха гортани, вторая — самому процессу выдыхания, но не активного, а несколько насильственного...<sup>52</sup>

Прыжок и взрыв («разверзание» воздухом гортани) — вот главные процедуры, производящие из тела — его химерического двойника — форму слова. Слово не транслируется сквозь тело из некоего истока, но производится в нем, лопааясь из сердцевины, как пузырь, как некая форма невыразимого *ужаса*, даже тогда, когда она облечена в игривую форму «скакания».

В 1930 году Хармс много экспериментирует с формой, трансцендирующей темпоральную генерацию. Он использует очень короткий взрывной размер, частую россыпь отдельных слогов, противопоставления понятий, как бы рассыпающихся в месте *связки*. Большое значение в этих текстах имеет имитация внезапности. Вот пример текста 1930 года, строящегося вокруг взрывной телесной механики:

<sup>52</sup> Флоренский П. А. У водоразделов мысли. С. 246.

Но вдруг неожиданно воздух надулся  
И вылетел в небо горяч и горюч.  
Фадеев подпрыгнул Калдеев согнулся  
а Пепермалдеев согнулся как ключ.

(2, 75)

Вылетающий воздух — это очевидная метафора выдыхания, «разверзания струею воздуха гортани», если использовать выражение Флоренского. Это метафора генерации стиха как прорыва. И дыхательный взрыв откликается в конвульсивных движениях Фадеева, Калдеева и Пепермалдеева. Последний сравнивается с ключом — с тем ли, которым отпирают — раскрывают — замки, или источником, Хармс не уточняет.

## 8

Зеркало разделяет миры, удваивая их, оно создает мир «тут» и мир «там». Это зеркальное производство антимиров, сходное с производством слова из рассекающего его «костяка», интересовало литераторов 1920-х годов. Замятин в «Мы» фантазирует на тему зеркальной поверхности, которая

вдруг размягчилась, и уже ничто не скользит по ней — все проникает внутрь, туда, в этот зеркальный мир, куда мы с любопытством заглядываем детьми...<sup>53</sup>

Этот зазеркальный мир у Замятина — мир математических мнимостей<sup>54</sup>:

Всякому уравнению, всякой формуле в поверхностном мире соответствует кривая или тело. Для формул иррациональных, для моего  $\sqrt{-1}$ , мы не знаем соответствующих тел, мы никогда не видели их... Но в том-то и ужас, что эти тела — невидимые есть, они непременно, неминуемо должны быть: потому что в математике, как на экране, проходят перед нами их причудливые, колющие тени — иррациональные формулы...<sup>55</sup>

Сигизмунд Кржижановский также придумал «отрицательную» страну<sup>56</sup>, «страну нетов», зеркально соотнесенную со «страной естей» — существ, обитающих в реальном мире. Кржижановский придумал «миф» о происхождении нетов. Согласно этому мифу, у Океана было три сына — Эн, Кай и Пан, то есть в переводе с греческого — Один, И, Все. Эн и Пан приносят себя в жертву, чтобы ограничить безграничность Океана — дать ему берега. Неты же происходят от оставшегося Кая, то есть именно от той мнимой черты, которая соединяет и

<sup>53</sup> Замятин Евгений. Сочинения. М.: Книга, 1988. С. 64.

<sup>54</sup> О математических мнимостях у Замятина см.: White J. Mathematical Imagery in Musil's «Young Törless» and Zamyatin's «We» // Comparative Literature. 1966. V. 18. № 1. P. 71–78.

<sup>55</sup> Замятин Евгений. Цит. соч. С. 71–72.

<sup>56</sup> О негативности у Кржижановского см.: Топоров Владимир. «Минус»-пространство Сигизмунда Кржижановского // Русский авангард в кругу европейской культуры: Материалы международной конференции. М., 1993. С. 164–177.

разъединяет Единое от Множества, от «связки». Любопытно, что неты Кржижановского существуют в мире с зеркально обращенным направлением времени, как «отрицательный Разин» у Хлебникова. Их мышление идет не от причины к следствию, но наоборот. Иррациональность нетов ставит их вне сферы «Рассудка», который

бунтует не только против движения часовой стрелки, показывающей 111 после 11, 11 после 1, но и против всей Природы, кружащей планетами по орбитам, кровью по жилам и соком по клеточным ходам растений и не терпящей идущего против ее<sup>57</sup>.

И у Замятина, и у Кржижановского «негативные», «зеркальные» тела подчиняются законам чисел и являются иррациональными порождениями разума, как иррациональные числа Флоренского.

Числовое и зеркальное раздвоение тела производит реверсию причинно-следственных отношений. «Исток» и результат меняются местами<sup>58</sup>. Кржижановский формулирует эту «реверсию» таким образом:

...мысль же нета <...> вопреки всей Природе, текущей от причин к следствиям, толкающей рост от корней к листьям, — тянется от колючки к корню, течет от следствия к причине<sup>59</sup>.

«Нет» Кржижановского существует в мире, где деревья вопреки природе растут от ветвей к корню, то есть в мире инвертированного времени, в том самом, в котором существуют хлебниковские «перевертны» и Анти-Разин. Все это напоминает фантазии Льюиса Керролла, заставившего персонажей одного из эпизодов «Сильвии и Бруно» двигаться вслед за волшебными часами назад: буквально ходить спиной и выблевывать съеденную пищу<sup>60</sup>.

У Хармса есть стихотворение 1931 года, в котором он описывает некое «числовое тело», созданное Богом по подобию ландшафта, обладающее пространственно-временной ориентацией:

*Кин* — Этого лица я не хотел бы больше видеть.  
В нем все противоположно правильному размещению.  
Бугристые долины расходятся лучами к свету глаз,  
лика мешает числам расположиться в правильных сочетаниях.  
Законом ищет Бог уравновесить многие неровности лица.  
*Зак* — Вот это справедливо.  
Гляжу в тебя, как бы разглядывая небо звездное,  
где оси длинных расстояний.

(3, 110)

<sup>57</sup> Кржижановский Сигизмунд. Воспоминания о будущем. М.: Московский рабочий, 1989. С. 261.

<sup>58</sup> Такая реверсия может, например, описываться в терминах нарциссической репрезентации. Согласно Пьеру Лежандру, зеркало в такой репрезентации выдает «исток», «причину» за результат. Это связано с тем, что Я является истоком, с которым

соотносится любое присутствие, в том числе и само присутствие этого Я в мире, образ себя или мира и слова, которые это Я произносит (*Legende Pierre. Dieu au miroir. Etude sur l'institution des images*. Paris: Fayard, 1994. P. 51).

Зеркало же ставит Я в такое положение, что оно дается себе самому извне, что оно постигает себя самого как чужого. Таким образом, Я (исток) становится «результатом».

<sup>59</sup> Кржижановский Сигизмунд. Цит. соч. С. 261.

<sup>60</sup> The Works of Lewis Carroll. Feltham: Hamlyn, 1965. P. 515—520.



Лицо дается как место неких трансформаций, вызываемых числовыми операциями. Его «ландшафт» возникает из чисел, системы отражений и взглядов. «Бугристые долины расходятся лучами к свету глаз». И это нарушение направлений, эта трансформация, задаваемая игрой чисел, не дает лицу избавиться от «неровностей». Вместе с тем лицо понимается как бесконечное пространство, сводимое к абстракции неких «осей длинных расстояний». Нечто подобное проделывает и Андрей Белый в «Москве», где профессор Коробкин также видит лицо как числовую трансформацию:

Пифагора связав с Гераклитом, биение опухолей — на носу, на губе, на лопатке, в глазу — переживал сочетанием, переложением чисел, — не крови; кривые фигур представлял — перебегами с места на место: людей<sup>61</sup>.

Лицо оказывается буквально диаграммой движений в пространстве и времени, картой становления и существования.

## 9

То, что «человек устроен из трех частей», означает, что в нем существует различие. Тело приобретает конкретное существование, когда на «теле без органов» (Арто, Делёз—Гваттари) возникают органы, то есть членение, когда тело как бы разрезается.

Хармс любит самые странные и случайные членения тела, как, например, в тексте 1931 года, где горбун Василий Антонович приходит к профессору Мамаеву и просит отрезать ему горб. Операция, однако, завершается неудачно:

4. <...> Но самое неприятное — это то, что профессор Мамаев второпях забыл снять с пациента простыню и отрезал ему вместо горба что-то другое, — кажется, затылок. А горб только истыкал хирургическим инструментом.

5. Придя домой, Василий Антонович до тех пор не мог успокоиться, пока в дом не ворвались испанцы и не отрубили затылок кухарке Андрюшке.

6. Успокоившись, Василий Антонович пошел к другому доктору, и тот быстро отрезал ему горб (ГББ, 49).

Членение тел входит в цифровое членение рассказа. Тела соединяются в наррации за счет каких-то случайных разрезов и обломов (появляющийся на смену горбуну Бубнов, например, видит, как его соседка ломает зуб и «задумывается о своей биографии»).

Членение тел проходит у Хармса по совершенно непредсказуемым линиям, как, скажем, при перечислении трех частей человека. Оно принципиально пренебрегает принципом гомотипии. Сначала это «Борода и глаз, и пятнадцать рук», затем это «Пятнадцать рук и ребро». В обоих случаях Хармс описывает две части, каждая из которых

<sup>61</sup> Белый Андрей. Москва. М.: Сов. Россия, 1990. С. 473.

может быть, в свою очередь, также коллекцией частей, Хармс исходит из амбивалентности отношений между множеством и его элементами<sup>62</sup>. В первом случае это «борода и глаз» и «пятнадцать рук». На это указывает и запятая, отделяющая пятнадцать рук от бороды и глаза как единого комплекса. Логически это понятно. Борода и глаз входят в единый комплекс «лица». Таким образом, хотя на первый взгляд в одном случае Хармс перечисляет три части, а во втором — две, в обоих случаях он называет лишь две части.

Третья составляющая — *препятствие*, не может быть представлена как часть — это черта деления, создающая различие, это разрез, линия, штрих — это *не то и не это*. В грамматической структуре фразы такую дизъюнктивную роль может выполнять связка, соединительный союз «и» (как греческое «Кай» у Кржижановского). Но «третье» может описываться и иначе, как некий комплекс звуков, обладающий свойством чистого различия — *не то и не это*: «Хэу-ля-ля, дрюм-дрюм-ту-ту!»

В результате мы имеем некую «троицу», но один член этой троицы многосоставен — «пятнадцать рук». Пятнадцать рук в данном случае чисто количественное числительное, оно, разумеется, не имеет никакого отношения к порядку последовательности. Это число принципиально отлично от числа три, которое черпает свое основание в ситуации различия.

Покуда числительные соотносятся с ситуацией различия, существования, полноты, деления и т. д. — они отражают некий «пифагорейский» принцип, на основе которого реализуется существование мира. Когда же речь заходит о пятнадцати руках, цифры перестают функционировать как принципы. По мнению Хармса, они становятся «свойствами». В небольшом трактате 1931 года «Нуль и ноль» Хармс замечает:

Предполагаю, что один из способов обнаружить в числе его истинные свойства, а не порядковое значение, это обратить внимание на его аномалии. Для этого удобно 6. Но, Впрочем, пока я об этом распространяться не буду (Логос, 116).

Можно только предполагать, какова патология шести<sup>63</sup>. Может быть, она вытекает из удвоения троицы. Дело не в этом. Шесть понимается как некое *свойство*, вытекающее из вариации первоначальных *принципов*.

<sup>62</sup> В стихотворении 1929 года, в котором лирический герой пробует «по пальцам все предметы перечесать», Хармс создает также ситуацию двусмысленности — является ли множеством единицей или следует понимать его как множество единиц? Герой считает:

Табуретка столик бочка  
ведро кукушка печка  
метла сундук рубашка <...>  
четыре кисточки на платке  
восемь кнопок на потолке.

(1, 77)

<sup>63</sup> Витрувий считал, что шесть совершенное число (*Vitruvius. The Ten Books on Architecture*. New York: Dover, 1960 P. 74.6).

В ином месте Хармс описывает, что такое в его понимании цифровые свойства:

В природе нет равенства. Есть тождество, соответствие, изображение, различие и противопоставление. Природа не приравнивает одно к другому. Два дерева не могут быть равны друг другу. Они могут быть равны по своей длине, по своей толщине, вообще по своим свойствам. Но два дерева в своей природной целости, равны друг другу быть не могут. Многие думают, что числа, это количественные понятия вынутые из природы. Мы же думаем, что числа, это реальная порода. Мы думаем, что числа вроде деревьев или вроде травы. <...> Говоря два, Мы не хотим сказать этим, что это один и еще один. Когда Мы сказали «два дерева», то Мы использовали одно из свойства «два» и закрыли глаза на другие свойства. «Два дерева» значило, что разговор идет об одном дереве и еще одном дереве (Логос, 118)<sup>64</sup>.

Высказывание «два дерева» не означает, что существует некий ряд деревьев, но что данному множеству присуще некое свойство. Скажем, «три дерева» значит принцип различия внутри некоего целого, которое мы описываем как совокупность трех деревьев. А «два дерева» — это тождество или противопоставление, или соположение двух отдельных частей, или даже их взаимопритяжение, потому что два не означает еще полного отделения. В «Лапе» Хармс обыгрывает свойства «двоицы»:

Тут стоят два дерева и любят друг друга. Одно дерево — волк, другое — волчица (2, 95).

(Отмечу, между прочим, возможную анаграмматическую связь между ВОЛК и КОЛ.)

Никакое из перечисленных свойств не проецируется на цифру пятнадцать применительно к рукам. Пятнадцать рук эквивалентны пятнадцати зарубкам или пятнадцати штрихам. Речь в данном случае уже не идет об органах, вступающих друг с другом в отношения «свойств» или принципов и тем самым определяющих существование организма, тела. Речь идет просто о наборе элементов для счисления. Но тогда безразлично, сколько рук у человека. Их может быть пятнадцать, двадцать, сто. Их количество никак не отражается на существовании организма, на его членимости и единстве.

Известно, что числа индивидуализируются и связываются с определенными свойствами в основном до десяти. Числительные, обоз-

<sup>64</sup> Такое отношение к числу могло стимулироваться «философией математики», изложенной в интеллектуальном бестселлере двадцатых годов — книге Освальда Шпенглера «Закат Европы»:

*Не существует и не может существовать никакого числа в себе. Есть множество миров чисел, так как есть множество культур. Мы обнаруживаем индийский, арабский, античный, западный тип математического мышления и вместе тип числа, каждый по самой сути своей представляющий нечто самобытное и единственное, каждый являющийся выражением мироощущения, символом некой значимости (Шпенглер Освальд. Закат Европы. Т. 1 / Пер. К. А. Свасьяна. М.: Мысль, 1993. С. 208).*

Комментарий на эту тему см.: Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Наука. С. 41—45.

начающие первые десять цифр во всех языках, — исключительно древние. Однако когда число переходит рубеж десяти-двенадцати, оно перестает быть окрашенным в индивидуальные тона. В архаических культурах оно означает просто «много».

И именно поэтому Хармс делает существенное заключение:

А впрочем, не рук пятнадцать штук,  
пятнадцать штук,  
пятнадцать штук,  
Хэу-ля-ля,  
дрюм-дрюм-ту-ту!  
Пятнадцать штук, да не рук.

Руки просто превращаются в «штуки» — совершенно лишённые свойств элементы, которые могут вступать в отношения эквивалентности и использоваться как коллекции для образования и функционирования количественных числительных.

Троица Мабра связана с принципом существования, с «ядром» тела. 13 августа 1933 года Хармс написал стихотворение о смерти человека, так или иначе связанной с некими цифровыми кодами. Речь в нём идёт о человеке, который «жил-был в доме тридцать три единицы», то есть сдвоенной троицы. Человек этот умирает, произнеся следующий загадочный монолог:

«Я больше не могу.  
Погибают мускулы в непосильной борьбе,  
откажите родственнику карабе...»  
И так, слова какого-то не досказав,  
умер он, пальцем в окно показав.

(ПВН, 147)

Далее описывается реакция окружающих на случившееся. Среди присутствующих

Дворник, раздумывая о превратности человеческого положения,

заворачивал тело покойника в таблицу умножения.

(ПВН, 147)

Трудно, конечно, сказать, что значит таинственное «карабе», по определению Хармса — «какое-то слово». Здесь возможны самые разнообразные толкования, начиная с «кара б...», то есть Бога, и кончая «Ка Ра Бе», где «Ка» и «Ра» — египетские реалии, а «Бе» — Бог. Существенно то, что человек, не договаривая слова, показывает на окно — монограмму, в которой все эти буквы содержатся, спрессованные в некой потенции значения.

Любопытно, что человек после смерти заворачивается в таблицу умножения — этот совершенно безличный арифметический «документ», враждебный органической сущности цифр. Существует некое противостояние символа окна и таблицы умножения. Символ окна — это геометрическая фигура с членением внутри. Она состоит из двух прямоугольников, примыкающих друг к другу одной из сторон, или

является прямоугольником, деленным пополам. Как и иные геометрические фигуры, фигура «окна» состоит из частей, которые складываются в определенную форму. Это складывание частей в фигуры равнозначно установлению свойств частей и целого<sup>65</sup>.

Каждый раз, когда мы по-новому перераспределяем элементы или членим какую-либо геометрическую фигуру, мы что-то открываем в ее структуре, и прежде всего мы открываем возможность новой формы, которая связана с нашим ощущением свойства этой фигуры. Заумное «карабе» приобретает различные смыслы в зависимости от его членения. Поэтому рассечение фигуры, разрезание тела на части как бы создает смысл, хотя и лежащий за порогом вербальности, но относящийся к сущностным свойствам данного тела. Такое членение прямо противостоит таблице умножения, существующей вне всякой прямой связи с телом. В этом смысле жест умирающего в сторону окна — это жест, противопоставляющий «сущностное» геометрическое членение монограммы абстракции таблицы умножения.

## 10

Попытка Хармса спуститься ниже уровня словесного текста и даже ниже уровня буквы ставит целый ряд чисто филологических проблем. Смысл перестает функционировать в словесных цепочках, но начинает работать в диаграммах, геометрических схемах, работа смысла начинается опираться на счет и членение. Модель слова, рассеченного в сердцевине и производящего смысл как росток, прыжок или взрыв, — это модель смыслопорождения из разрушения слова, из его руины.

Лейбниц высказал предположение, что графическая структура знака не может не быть соотнесена со смыслом, который она выражает. Он считал, что это верно и по отношению к арифметике. Рассуждения эти записаны в форме диалога. Один из собеседников, А, спрашивает:

...какое сходство с вещами имеют самые первые «элементы», например О с нулем, или *a* с линией?<sup>66</sup>

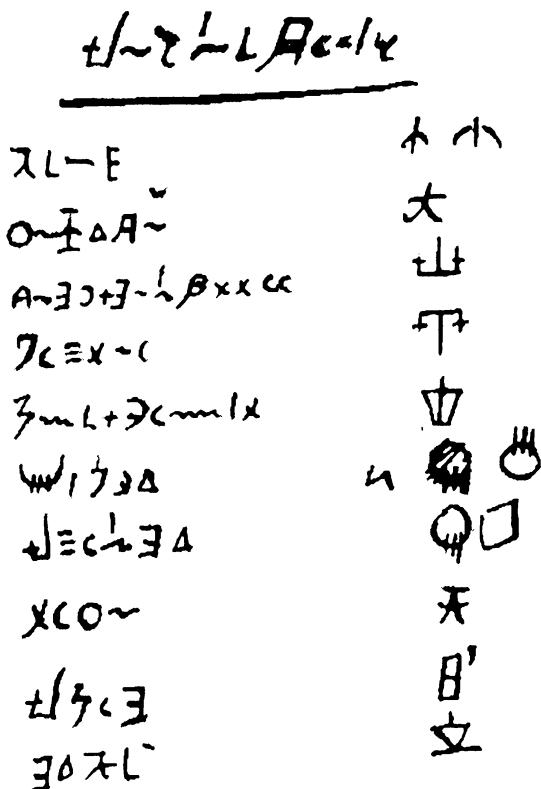
Ответ Б следующий:

<sup>65</sup> Витгенштейн предложил представить себе цепь из фрагментов, которые можно посчитать. Сам подсчет фрагментов делает цепь легко запоминаемой структурой, даже когда она вытянута по прямой. Этой цепи или фрагментам, ее составляющим, можно придавать разные конфигурации и демонстрировать их: «Вот что еще можно сделать из этой цепи!» Не является ли то, что «я демонстрирую, свойством этой цепи?» — спрашивает Витгенштейн (*Wittgenstein Ludwig. Remarks on the Foundations of Mathematics* / Ed. by G. H. von Wright, R. Rhees and G. E. M. Anscombe. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1967. P. 25). Тогда, когда мы говорим, что десять состоит из трех групп по три и одной единицы или из двух групп по пять единиц, мы также демонстрируем внутреннее свойство той или иной структуры, или, как пишет Витгенштейн, «свойство ее сущности» (*internen Eigenschaft — eine Eigenschaft des Wesens*) (*Ibid.* P. 29).

<sup>66</sup> Лейбниц Готфрид Вильгельм. Соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1984. С. 406.

...если знаки могут быть применены к рассуждению, то в них имеется какое-то сложное расположение, порядок, который согласуется с порядком вещей, если не в отношении отдельных слов (хотя это было бы еще лучше), то во всяком случае в отношении их связи и флексии. И этот разнородный порядок тем не менее каким-то образом имеет нечто общее во всех языках. <...> Ибо если бы даже знаки и были произвольными, все же их употребление и их связывание заключает в себе нечто такое, что не является произвольным, а именно некую пропорцию между знаками и вещами, а также взаимные отношения различных знаков, выражающих те же вещи<sup>67</sup>.

Известно, что Хармс усматривал в самой форме нуля некое содержание (через связь с кругом и колесом). Но и укоренение числительного (трех) в теле говорит о поиске такого лейбницевского соответствия. В этом смысле монограммы Хармса — это смысловые «машины», построенные на том же принципе счисления и членения.



Даниил Хармс. Таблица «перевода» тайнописи в иероглифику

<sup>67</sup> Там же. С. 406—407.

В изобретенной Хармсом тайнописи числительные обозначались буквами в соответствии с их порядковым номером в алфавите<sup>68</sup>. В тайнописи Хармс использовал чрезвычайно архаическую систему обозначения, характерную для еврейской и греческой письменности, так называемой ионийской или александрийской системы. Такая архаизация интересна тем, что она позволяет восстановить утерянную связь между буквенным письмом и цифрами и тем самым восстановить хотя бы призрачную связь между вещами, обозначаемыми на письме буквами, и счетом. Не исключено, что в самом подборе значков для «тайного» алфавита Хармс отчасти руководствовался именно цифровой стороной. Так, буква В обозначается цифрой 3, а буква Б — вторая по счету — кругом, фигурой, выражающей двоичность (оппозицию точки и окружности), не дифференцированную до конца, как в тройке.

В монограммах и диаграммах буквы и цифры сближаются, они как бы вживляются в некое тело, тело монограммы, и приобретают почти магическую силу, потому что телесность начертания отражает физическую соотнесенность формы знака и смысла. Хармсу было недостаточно создать собственную алфавитную тайнопись, он дублировал ее некой иероглифической системой, о которой мы практически ничего не знаем. Впрочем, монограмма переходит в иероглифику еще и потому, что во множестве случаев буквы в ней так скрыты (как в хармсовской монограмме «окно»), что не могут быть прочитаны. Смысл растворяется в очертаниях, в графике, в форме самого тела знака.

Такого рода субвербальное, диаграмматическое функционирование смысла еще раз отсылает нас к теме амнезии. Тексты Хармса, как я уже указывал, — это тексты «без памяти». Особый интерес к квазиматематическим структурам или символической геометрии, конечно, вводит в творчество Хармса память совершенно особого рода. Это память, не имеющая истока, как не имеет истории геометрическая фигура, всегда равная самой себе. Это память, как бы лишенная временного измерения и чаще всего свернутая в диаграмму.

Отсюда особый интерес Хармса к эзотерической традиции. В эзотерике Хармс выбирает такие тексты, которые не вербальны по существу — алфавиты, нумерические схемы, эзотерические эмблемы и т. д. Эти эмблемы в основе своей ненарративны и являются структурными аналогами искомым Хармсом текстовых конструкций, в которых исчезают знаки, исчезает реальность, а смысл остается как след их бывшего присутствия в виде трансцендирующих время графем и чисел.

<sup>68</sup> См.: *Никитаев Александр*. Тайнопись Даниила Хармса: Опыт расшифровки // Даугава. 1989. № 8. С. 96.

## Глава 10

### ВОКРУГ НОЛЯ

#### 1

Две цифры имеют в системе Хармса особое значение — единица и ноль. Чтобы понять свойства ноля, лучше начать с единицы. Единица обсуждается в «Сабле». Хармс начинает с утверждения, что для регистрации мира наблюдатель должен находиться как бы вне мира, занимать внешнюю по отношению к нему позицию. Это положение особенно верно в контексте темпоральности. Ведь представление о прошлом и будущем времени возможно, только если наблюдатель в состоянии оторваться от настоящего и «увидеть» то, что существовало до него или будет после него. И при этом разделение времени на прошлое, будущее и настоящее возможно, только если мы ведем отсчет от некой *точки* настоящего.

Друскин в трактате «Классификация точек» указывает, что *точка* отсчета имеет совершенно особое значение, выделяющее ее в ряду всех иных точек:

Значение точки определяется близостью ко мне, таким образом ей не соответствует число, определяемое порядком. Точка получает форму в зависимости от того, какое она имеет для меня значение (Логос, 97).

Хармс в размышлениях о числовом ряде также выделяет особую точку начала:

...существуют числа: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7 и т. д. Все эти числа составляют числовой, счетный ряд. Всякое число найдет себе в нем место. Но 1 — это особенное число. Она может стоять в стороне, как показатель отсутствия счета. 2 уже первое множество счета, и за два все остальные числа. Некоторые дикари умеют считать только так: раз и много. Так вот и мы в мире вроде единицы в счетном ряду.

Вопрос: Хорошо, а как же мы будем регистрировать мир?

Ответ: Так же как единица регистрирует остальные числа, то есть укладываясь в них и наблюдая, что из этого получается (ПВН, 436—437).

Это укладывание единицы в другие числа, — казалось бы, довольно странная идея. Но понять ее нетрудно. За самым банальным представлением о числе стоит идея счета. Число возникает как результат счета, а счет строится как прибавление единиц. Поэтому каждое число может пониматься как совокупность единиц, лежащих внутри чисел и являющихся их мерилом.



Единица проецируется на числовой ряд отчасти как точка настоящего на поток времени, деля его на прошлое и будущее. До введения нуля в европейское счисление между XIII и XVI веками единица, проецируясь на числовую ось, делила ее на отрицательные и положительные величины. Таким образом, единица как бы организовывала вокруг себя весь числовой ряд, так же как точка настоящего организовывает временную ось.

Однако этими тривиальностями хармсовское представление о единице не исчерпывается. Хармс поясняет:

Единица, регистрируя два, не укладывается своим значком в значок два. Единица регистрирует числа своим качеством (ПВН, 437).

Но что это за качество? Это качество некоего единства, противопоставленного множеству. Единица, как нечто нерасчленимое, не имеющее в себе «препятствия», различия, не существует и как обэриутский «предмет» не может быть названа, она ускользает от нашего понимания<sup>1</sup>, и все же она интуитивно схватывается нами как нечто фундаментально важное:

Абстрактное качество единицы мы тоже не знаем. Но понятие единицы существует в нас как понятие чего-либо (ПВН, 437).

На вопрос, что такое качество, Хармс отвечает:

Гибель уха —  
глухота,  
гибель носа —  
носота,  
гибель нёба —  
немота,  
гибель слёпа —  
слепота.  
(ПВН, 437)

Единица похожа на глухоту, слепоту или немоту. Все эти качества негативны, они практически невыразимы, так как даются лишь как отрицание, уничтожение, своего рода метафорическое вычеркивание. Но почему качества эти сходны с единицей?

Платон утверждал, что качества неделимы, что они едины. Нельзя поделить белизну или слепоту. В «Федоне» он приложил идею неделимого качества (или «формы») к счислению:

Разве не остерегся бы ты говорить, что, когда прибавляют один к одному, причина появления двух есть прибавление, а когда разделяют одно — то разделение? Разве ты не закричал бы во весь голос, что знаешь лишь

<sup>1</sup> Ср. рассуждения Парменида у Платона:

...если единое никак не причастно никакому времени, то оно не стало, не становилось и не было прежде, оно не настало, не настает и не есть теперь, и, наконец, оно не будет становиться, не станет и не будет впоследствии. <...> И потому единое никаким образом не существует. <...> Следовательно, не существует ни имени, ни слова для него, ни знания о нем, ни чувственного его восприятия, ни мнения (*Платон. Парменид*, 141 е — 142 а / Пер. Н. Н. Томасова // Платон. Соч.: В 3 т. Т. 2. М.: Мысль, 1970. С. 428).

единственный путь, каким возникает любая вещь, — это ее причастность особой сущности, которой она должна быть причастна, и что в данном случае ты можешь назвать лишь единственную причину происхождения двух — это причастность двойке. Все, чему предстоит сделаться двумя, должно быть причастно двойке, а чему предстоит сделаться одним — единице<sup>2</sup>.

Но это как раз и значит, что всякое число возникает из единого как некоего качества. Двойка — это такое единое качество, определяющее свойство двух состоять из двух единиц. Если принять такой взгляд на природу числа, то любое число создается качеством как чем-то единым, измеряется, в терминах Хармса, единицей.

Впрочем, чтобы существовать, как доказывал платоновский Парменид, само единство должно подвергнуться удвоению (об этом см. в предыдущей главе), оно должно, по словам Хармса, стать «троицей существования». Поэтому в конечном счете число возникает не только через единое, качество, но и через отрицание единого, его перечеркивание. Число поэтому — это качество, возникшее от перечеркивания единичности. Единица лежит в основе числа, как что-то «снятое» этим числом. Единица позволяет «мерить» число, обуславливающее гибель единицы.

Единица как качество обуславливает существование человека как некоего целого, которое не может быть поделено на составляющие единицы. Хармс обращает особое внимание на внешнее начертание знака единицы:

Единица изображается нами значком в виде палочки. Значок единицы есть только наиболее удобная форма для изображения единицы, как и всякий значок числа. Так и мы есть только наиболее удобная форма нас самих (ПВН, 437).

Мы в такой же степени — форма нашего качества, как знак единицы — форма качества единого. Почему форма «палочки», штриха — наиболее удобная? Потому, что она сочетает в себе некую нерасчленимость, единство предельно простого графа со свойством выражать идею границы, деления, членения. Вспомним схему Рабана с разрезанным сердцем. Оно разрезано штрихом, имеющим форму единицы.

Хармс называет единицу качеством, которым «нам придется орудовать». Знак этого качества имеет форму вертикальной линии, штриха. Штрих, будучи графическим выражением перечеркивания, отрицания, как раз дает позитивное выражение негативности. Отсюда и определение сабли как «меры мира». Сабля — это оружие, это членитель, по форме имитирующий единицу, это острое, наносящее на поверхность разрез, делящее ее надвое. Это единое как делитель.

Когда Хармс иронически обращается к русской истории (в анекдоте об Иване Сусанине), он заменяет саблю колом, все той же единицей — «палочкой». В одном из черновиков Хармс отдельно записыва-

<sup>2</sup> Платон. Федон, 101 с / Пер. С. П. Маркиша // Платон. Соч.: В 3 т. Т. 2. М.: Мысль, 1970. С. 72.

ет слово КОЛодА (3, 219), выделяя КОЛ и А — единицу и первую букву алфавита, включенные в состав слова, обозначающего множество. КОЛодА — это пример того, как единица, укладывающаяся в некий объект, порождает множество.

## 2

Главное свойство единицы — сохранять единство, одновременно обеспечивая членение, расщепление. Когда мы делим числовой ряд на единицы, мы укладываем ее в другие числа и регистрируем их. Накапливая единицы, мы создаем натуральный ряд чисел, который описывается формулой  $n+1$ ,  $n+1+1$ ,  $n+1+1+1$  и т.д. Эта прогрессия чисел в принципе не ограничена и является наиболее распространенной моделью наших представлений о бесконечности. Хармс писал об этой беспредельно растущей линии, бесконечной прогрессии чисел:

Бесконечное, это прямая, не имеющая конца ни вправо, ни влево. Но такая прямая недоступна нашему пониманию. <...> Ее прикосновение так нематериально, так мало, что собственно нет никакого прикосновения. Оно выражается точкой. А точка, это бесконечно несуществующая фигура (Логос, 118).

Хармс мыслит бесконечную прогрессию как ось времени, по отношению к которой наше прикосновение (момент настоящего) может пониматься как точка, как «бесконечно несуществующая фигура».

Понять хармсовское представление о натуральном ряде чисел — значит понять его связь с «качеством» строящей его единицы. Единица, постоянно прибавляясь к концам этого ряда, одновременно маркирует собой точку, откуда этот ряд растет. Ряд этот начинается в единице, но не имеет конца. Хармс говорит о неуравновешенности такого ряда, в котором начало, «исток» не имеет симметричного (мы бы сказали «гомотипичного») полюса. Необходимость в уравновешивании этого асимметричного ряда заставляет человека продолжать ряд чисел и в другую сторону от единицы. Уравновешенность достигается тем, что теперь оба конца не имеют начала. В первоначальном, неуравновешенном варианте ряд чисел сохранял свою связь с единицей — или с качеством единства. Связь эта опиралась на постулирование единства всего ряда и отмену этого единства каждой новой прибавляющейся единицей. Это сохранение единства и его одновременную отмену можно обозначить как качество — «единичность»:

Но порядок этот таков, что началом своим предполагает единство. Затем следует единство и еще единство и т. д. без конца (Логос, 119).

Поясню, что это значит. Когда я называю любое, сколь угодно большое число, я постулирую его как некое единство, то есть платоновское «качество». Но такое постулирование возможно потому, что это число имеет начало — единицу. Когда я прибавляю к этому числу еще одну единицу, я разрушаю единство, но тут же воссоздаю его снова — в ином числе.

Тогда же, когда я продлеваю ряд чисел в сторону отрицательных величин, числа как бы теряют свое основание в единице — в том закрытом начале ряда, которое обеспечивает идентичность цифр. Теперь единица перестает быть началом ряда, но это значит, что она одновременно перестает обеспечивать и единство прогрессирующих числовых величин. На место единицы — как некой основы — попадает ноль, некое принципиально иное качество:

Точку соединения этих двух рядов, одного естественного и непостижимого, а другого явно выдуманного, но объясняющего первый, — точку их соединения мы называли *нуль*. И вот числовой ряд нигде не начинается и нигде не кончается. Он стал ничем (Логос, 120).

Изменение качества числового ряда связано с изменением его «основания». Теперь в основании его лежит ноль, а не единица, лежит нечто, что не может быть основанием, потому что воплощает в себе ничем не уравновешенную негативность.

Хармсовские спекуляции по поводу натурального ряда чисел, вероятно, связаны с характерным для него пониманием формы слова. Если слово перестает пониматься как линейное образование, движущееся от начала к концу, то оно как бы взрывается, разрезается посередине, оно начинает расти из сердцевины. То же самое происходит с числовым рядом, когда мы его «уравновешиваем». Числовой ряд перестает расти от начала — единицы, он начинает расти из «середины» — и эта середина не может в данном случае обозначаться единицей. Она подменяется нолею — как формой радикального отрицания. «Нуль» Хармса по своему положению в ряду напоминает семя слова. Он напоминает срединное семя, пузырь, взбухание и своими иными характеристиками:

Он стоит где-то в середине бесконечного ряда и качественно разнится от него. То, что мы называли ничем имеет в себе еще что-то, что по сравнению с этим ничем есть новое ничто. Два ничто? Два ничто и друг другу противоречивые? Тогда одно ничто есть что-то. Тогда что-то, что нигде не начинается и нигде не кончается, есть что-то, содержащее в себе ничто (Логос, 120).

Эти рассуждения Хармса далеки от современной философии математики, они скорее напоминают пифагорейские упражнения. Математика для него не более чем модель, позволяющая описывать структуру дискурса, слова.

О каких двух «ничто» идет речь в рассуждении Хармса? Я вынужден сделать небольшой экскурс в историю нуля. По всей видимости, ноль возник около 1300 лет назад в Индии и окончательно утвердился в европейской системе счисления только в начале XVII века. Первоначально он, вероятно, использовался для переноса на бумагу калькуляций, производившихся на абаке, в России известной как счеты. Каждая струна абаки обозначала свой разряд чисел — единицы, десятки, сотни и т.д. Тогда же, когда один из разрядов абаки пустовал, на письме было необходимо обозначить эту незаполненность неким знаком. Им стал ноль. У своих истоков ноль выступает как знак, обознача-

начающий отсутствие иных математических знаков. По определению Ротмана, это знак отсылающий к отсутствию знаков, то есть это метазнак. Но самое парадоксальное и сбивающее с толку — это то, что ноль, будучи знаком отсутствия знака, то есть не числом, а именно метазнаком, одновременно является все же и числом.

Если рассматривать ноль в ряду количественных числительных и счета, в котором каждой цифре соответствует некий объект, то ноль означает отсутствие такого соответствия. Но в ряду порядковых числительных ноль может быть числом, например в формуле  $1 - 1 = 0$ . В такой формуле 0 — равноправное число среди прочих.

Но есть еще и третье свойство ноля, на которое Хармс обращает особое внимание. Ноль в системе счета — обозначает

...начальный пункт всего процесса; он отмечает виртуальное присутствие *считающего субъекта* в том месте, где этот субъект начинает пересекать рубеж того, что станет последовательностью отсчитываемых позиций. Вероятно, на этот след субъективности, на который можно указать, но которого нет, ссылался Герман Вайль (Hermann Weyl) в своем конструктивистском описании математического субъекта, когда он охарактеризовал исток координат, обозначаемый 0 на линии и (0, 0) на поверхности, как «необходимый остаток утасующего эго»<sup>3</sup>.

Ноль, соответственно, обозначает разные типы «ничто»: ничто как указание на отсутствие, ничто как цифру и ничто как место «утасующего эго», то есть точку, в которой находится несуществующий субъект счета.

Вопрос, который труден для воображения: как эти три «ничто» совмещаются в одной фигуре? Или, иными словами, каким образом знак отсутствия может быть позитивным знаком — числом? Как он может быть неким «качеством» в хармсовском понимании этого слова — то есть позитивным присутствием, возникающим из отрицания, уничтожения, гибели?

Хармс пытается представить себе числовой ряд, позитивно основывающийся на ноле. Если «нуль» есть основание числового ряда, а числовой ряд не имеет ни начала ни конца, то ряд этот теряет качества «единичности» и приобретает качества «нуля». Напомню формулировку Хармса:

Тогда одно ничто есть что-то. Тогда что-то, что нигде не начинается и нигде не кончается, есть что-то, содержащее в себе ничто.

Качество и есть позитивность, возникающая из отрицания. Числовой ряд, основанный на «нуле», поэтому это не просто «ничто» — это «что-то», но это «что-то», содержащее в себе «ничто».

Существенно, что это «что-то» и это «ничто» совпадают в некой срединной точке, которая является Истоком (основанием). Эта ситуация отсылает к уже рассматривавшейся проблеме истока дискурса у Хармса, к тем текстам, в которых Хармс описывает блокировку речи.

<sup>3</sup> Rotman Brian. Signifying Nothing: The Semiotics of Zero. New York: Saint Martin Press, 1987. P. 13.

Напомню тот фрагмент из письма Поляковской, в котором Хармс сообщает:

И вдруг я сказал себе: вот я сижу и смотрю в окно на...

Но на что же я смотрю? Я вспомнил: «окно, сквозь которое я смотрю на звезду». Но теперь я смотрю не на звезду. Я не знаю, на что я смотрю теперь. Но то, на что я смотрю, и есть то слово, которое я не могу написать (ПВН, 460).

Слово, которое не может назвать Хармс, — это «звезда», это точка, в которую оно спрессовалось. Но это и «ноль». То есть срединный исток, который есть «что-то», содержащее в себе «ничто». Ноля в такой перспективе может действительно пониматься как исток дискурса, исток, пребывающий в области отрицания и беспамятства.

### 3

Бесконечность, возникающая как безудержная прогрессия единств, нам недоступна — она ничто. Но есть возможность сделать эту потенциальную, основанную на постоянной прогрессии бесконечность актуальной, обозримой. Превращение потенциальной бесконечности в актуальную также может пониматься как превращение «ничто» в «что-то». Понятие актуальной бесконечности исключительно важно для Хармса. Она достигается заменой бесконечной прогрессии, как бесконечной прямой, фигурой круга или шара.

Вот формулировка этого решения в трактате «Ноль и ноля»:

Должен сказать, что даже наш вымышленный солярный ряд, если он хочет отвечать действительности, должен перестать быть прямой, но должен искривиться. Идеальным искривлением будет равномерное и постоянное и при бесконечном продолжении солярный ряд преобразится в круг (Логос, 116).

В данном рассуждении ключевые слова: «если он хочет отвечать действительности». Бесконечную линию можно свернуть в круг таким образом, что вся кривая станет обозримой. Потенциальная бесконечность перейдет в актуальную, соотнесется с «действительностью».

В трактате «О круге» (1931) Хармс дает дополнительное пояснение:

Прямая, сломанная в одной точке, образует угол. Но такая прямая, которая ломается одновременно во всех своих точках, называется кривой. Бесконечное количество изменений прямой делает ее совершенной. Кривая не должна быть обязательно бесконечно большой. Она может быть такой, что мы свободно охватим ее образом, и в то же время она останется непостижимой и бесконечной. Я говорю о замкнутой кривой, в которой скрыто начало и конец. И самая ровная, непостижимая, бесконечная и идеальная замкнутая кривая будет КРУГ (Логос, 117).

То, что круг является моделью бесконечности, ясно из того, что он, как и бесконечная прямая, не имеет ни начала ни конца, что форма его совершенна. Особое значение в бесконечности, свернутой в круг, имеет понятие точки.

Хармс начинает с того, что прямая, сломанная в одной точке, образует угол. Для того чтобы образовался круг, кривая должна сломаться во всех своих точках. Но может ли быть такое условие выполнено? Если точка — «это бесконечно несуществующая фигура», которая не имеет протяженности, то мы не можем сломать прямую во всех ее точках. Ведь точек в прямой будет бесконечно много. Любая точка (если предположить, что она имеет пространственную протяженность) в такой перспективе может быть поделена на еще более мелкие составляющие. Именно это имеет в виду Хармс, когда утверждает, что «бесконечное количество изменений прямой делает ее совершенной». Поэтому круг — это фигура недостижимая, потенциальная. А достижение круга предполагает бесконечное дробление точек, его составляющих.

Сама по себе эта «работа» бесконечного членения создает новую картину соотношений единицы и нуля. Вспомним, что такое членение у Хармса, как работает его членящая сабля — единица? Единица «укладывается» в любое число. Иными словами, она обнаруживает, что любое число членимо с ее помощью. Это деление постоянно сражается с идеей неделимого единого, которое в таком контексте начинает выступать как некий предел делимости. Флоренский заметил:

...понятие о едином удерживается в мысли, только пока еще из него не изгнана множественность единиц, с ним соотносительных. В пределе, прежде чем совсем исчезнуть, эти единицы мыслятся как точки в определении Евклида — последние зацепки интеллектуальной апперцепции. В духе евклидовского определения мыслятся далее точки как тельца исчезающе малых размеров: точка есть тело на границе своего исчезновения<sup>4</sup>.

Если любое число, любая точка оказывается больше, чем единица, если в любой элемент можно «уложить» единицу, то единица действительно оказывается как бы исчезающей точкой.

Хармс пишет о точке:

Точка бесконечно мала и потому она совершенна, но вместе с тем и непостижима. Самая маленькая постижимая точка уже несовершенна (Логос, 117).

Постижимая точка несовершенна потому, что она оказывается больше единицы. Обозримая бесконечность круга также оборачивается недостижимостью, потому что круг не может возникнуть из бесконечного деления точек, всегда делающего эту фигуру лишь потенциально возможной. Актуальный круг не может состоять из совершенных точек, потому что создается непрекращающимся их делением.

В результате мы имеем фигуру круга, как модель бесконечности, в которой происходит постоянный процесс членения прямой и, соответственно, расщепления «единства», единицы. Единица в круге с неизбежностью стремится к нулю.

<sup>4</sup> Священник Павел Флоренский. *Symbolarium* (Словарь символов) // Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М.: Мысль, 1996. С. 576.

Хармс различает «ноль» — некую условную точку, по отношению к которой строится симметрия числового ряда, отделяющую положительные величины от отрицательных, и «ноль». «Ноль» — это тот предел, к которому стремится исчезающая единица и искривляющаяся прямая. Символом «ноля» становится круг, «ноль» оказывается эквивалентным не отсутствию, негативности, но бесконечности. Впрочем, как следует из сказанного, отсутствие и бесконечность отнюдь не противостоят друг другу, а находятся в постоянной взаимосвязи. «Ноль» перетекает в «ноль».

## 4

У круга-ноля есть одно важное качество. В нем постоянно возрастает количество единиц, так как он подвергается непрестанному членению, сворачиванию, становлению. Таким образом, ноль как бы численно разрастается, даже не меняя своих размеров. Это численное разрастание возникает не за счет прибавления новых единиц к концу ряда, а за счет фрагментации уже существующих единиц, за счет деления. На примере круга Хармс, по существу, обыгрывает апорию Зенона об Ахиллесе и черепахе. Но эта модель неудержимо нарастающей фрагментации напоминает и *кариокинезис* — дробление клетки и слова, — упоминавшийся Флоренским. Напомню процитированное в предыдущей главе описание этого процесса:

...процесс дробления идет все далее и далее, амплифицируя слово, выявляя и воплощая сокрытые в нем потенции и образуя в личности новые ткани...<sup>5</sup>

Слово в таком контексте становится похожим на круг и на «ноль». Дробление слова, рассечение центрального смыслового ядра — сердцевины — вносит в слово элемент бесконечности. Шаровая книга-колосье «МАЛГИЛ», придуманная Хармсом, — это как раз бесконечная книга, с постоянно нарастающей магической словесной «потенцией». Но это и книга, содержащая бесконечно возрастающее количество слов. Существенно, однако, что эта разворачивающаяся бесконечность одновременно все время сворачивается внутрь, в «ноль» и поглощается бесконечно малым. Речь идет о некоем процессе экстенсии, как процессе угасания, измельчания и исчезновения. Параллелью тут может послужить «барочный завиток». Этот декоративный элемент был выражением открывшейся сознанию Нового времени идеи бесконечности вселенной, бесконечности миров, того, что Мэджори Николсон обозначила как «разрыв круга». Идея бесконечности вписана в завиток в виде спирали, прорывающей круг и не имеющей завершения. Но в завитке спираль прежде всего реализуется в бесконечно плотном «ввинчивании» в центр, в форме «бесконечно мало-го», инвертированного внутрь. Раскрытие в беспредельность, таким

<sup>5</sup> Флоренский П. А. У водоразделов мысли. М.: Правда, 1990. С. 271.



образом, принимает форму некоего бесконечного «пробабения» в центр.

Круг, шар и все объекты такой формы интересны для Хармса прежде всего тем, что они содержат в себе все вообразимые числа, то есть бесконечность, но не как «ничто», а как «что-то». Бесконечность оказывается заключенной в обозримую форму, она начинает напоминать актуальную бесконечность Георга Кантора.

Одна из особенностей потенциальной бесконечности, представленной в беспредельно нарастающей прогрессии, заключается в том, что она не может быть выражена порядковым числительным. Любую, сколь большую цифру мы бы ни взяли в этой прогрессии, она всегда будет конечна. Еще с XVII века математика пыталась решить этот парадокс введением понятий «бесконечно малой» и «бесконечно большой» величин. И только с созданием Кантором теории множеств удалось решить проблему взаимосвязи дискретного (а потому конечного) и континуального (а потому способного выйти за конечное). Канторовское понятие актуальной бесконечности опиралось на представление о бесконечном множестве как Едином, то есть парадоксально континуальном, хотя и состоящем из бесконечного количества элементов. Флоренский — один из первых пропагандистов теории множеств Кантора в русской философской среде — так формулировал суть канторовских открытий:

...мы можем сделать акт отвлечения от природы элементов. Тогда каждый элемент даст от себя изображение в духе — схему неразличимого единства, *единицу*, группа же, как целое, даст свой идеальный оттиск, интеллектуальный образ-схему множества, устроенного единством, или, иначе говоря, схему единства, но не пустого, а объединяющего собою множество<sup>6</sup>.

Числа, описывающие эти множества — мощности, типы порядка и т. д., оказываются числами, описывающими бесконечность, преодолевающими конечность натуральных, количественных чисел. Кантор назвал эти числа трансфинитными, то есть выходящими за предел.

Хармс проявлял существенный интерес и к кругу идей Кантора, и к формальной логике, столкнувшейся с рядом парадоксов, вытекающих из теории множеств. Он полуиронически-полусерьезно предположил существование особой области счисления, которую он воображал себе как некое подобие трансфинитной области, но помещал ее не по ту сторону предела в бесконечности, а ниже уровня нуля. Для этой области Хармс даже придумал собственное определение. Он назвал ее числовое выражение «цисфинитными» числами. Вот запись в дневнике, явно вдохновленная теорией множеств:

Числа в своем нисхождении не оканчиваются нулем. Но система отрицательных количеств — вымышленная система. Я предполагал создать числа меньше нуля — *Cisfinitum*. Но это тоже было неверно. Ноль заключает в себе самом эти неизвестные нам числа. Может быть правиль-

<sup>6</sup> Священник Павел Флоренский. О символах бесконечности (Очерк идей Г. Кантора) // Собр. соч.: В 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1994. С. 106—107.

но было бы считать эти числа как некие нулевые категории. Таким образом, нисходящий ряд чисел принял бы такой вид:

... 3 — категория III  
 2 — категория II  
 1 — категория I  
 0 — категория 0  
 категория двух 0-ей  
 категория трех 0-ей  
 категория четырех 0-ей

... и т. д.

Предлагаю нуль, образующий некие категории, называть нуль и изображать не в виде удлинённой окружности 0, а точным кружком (ГББ, 115—116).

Эти нулевые категории — это аналоги канторовских множеств. В левой колонке на их месте ничего не стоит. Кантор для первого количественного числительного, превышающего бесконечное число «омега» —  $\omega$ , придумал название «алеф-один», а для определения первого бесконечного количественного числительного — «алеф-ноль». В этих названиях он обыгрывал каббалистическое значение «алефа» и апокалипсическую символику «альфы» и «омеги». Хармс, по-видимому, испытал влияние этих символических манипуляций, хотя он и не придумал для своих «нолевых» множеств какого-либо обозначения.

Посмотрим, как он мыслит свой цисфинит. 3, 2, 1 — это множества, состоящие из конечного количества единиц: из трех, двух и одной единиц. Единица для таких категорий — это базисный элемент, основание, она укладывается внутри множества как некоего единства, на ней, из нее это множество строится. Множества, состоящие из единиц, — это множества рациональных чисел.

Цисфинитные числа — это порядковые числительные, числа, описывающие тип порядка в множествах, в основании которых лежит не единица, а «ноль». Если «ничто», нуль, это все-таки — «что-то», то мы можем получить категории, которые складываются из двух, трех и т. д. нолей. Такие категории возможны еще и потому, что число, конечно, не более чем абстракция, не обязательно имеющая некое материальное наполнение. Нуль в таком случае берется не как знак отсутствия, а именно как число. Сама по себе идея цисфинитных множеств строится, конечно, по типу канторовских трансфинитов.

На обороте рукописи стихотворения «Звонить-лететь» (1930) Хармс приводит графическую схему, поясняющую, что такое область Cisfinitum:

$$\begin{array}{ccccccc}
 -t & & - & & m & m & + \\
 -\infty & \text{-----} & 0 & \text{-----} & \infty & t & \\
 & & \pm & & & & \\
 c. \pm 0 & \text{-----} & \pm \infty & t^7 & & & 
 \end{array}$$

<sup>7</sup> Приведено в комментариях А. Герасимовой и А. Никитаева к «Лале» Хармса (Театр. 1991. № 11. С. 35).

На верхней прямой области трансфинита обозначены буквами  $t$  и  $-t$ , они расположены в области бесконечного, то есть за пределом натурального ряда чисел и бесконечного ряда отрицательных величин, которые Хармс считает «выдуманными».

На нижней прямой отрицательных величин нет вовсе. Их место занимает цисфинит, располагающийся как бы не слева от нуля, а в области нуля и оказывающийся симметричным канторовскому трансфиниту.

Цисфиниту посвящен пародийный квазиматематический трактат Хармса «Падение ствола», написанный в виде письма Леониду Липавскому. Этот трактат по некоторым внешним характеристикам похож на рассуждение из области теории множеств, хотя с математической точки зрения он не имеет смысла.

В начале трактата Хармс проводит различие между науками творческой и нетворческой, к последней относится «формальная логика», а к первой — искусство. Нетворческая наука опирается на постулаты, в основании которых, как следует из изложения, лежит единица. Хармс замечает, что мы можем подменять в таких множествах одни «постулаты» на другие, но эта подмена не будет означать метаморфозы самого множества. Множество Хармс обозначает словом «ствол». Этот «ствол», конечно, не имеет никакого отношения к математике, это чисто хармсовский поэтический образ, переводящий все рассуждения о числах в область словесных материй. Ствол — это «некий континуум», или, иными словами, единство, опирающееся на исчислимое через единицу (которая может быть уподоблена колу) множество. Творческая дисциплина относится к такой числовой области, в которой, по выражению Хармса, «ствол падает». Падение ствола задается особой процедурой:

И только при бесконечном сдвигании  $P$  в последующие  $P_1, P_2, P_3$  — ствол растет или вернее падает в необрезанное поле постуляции... (МНК, 60)

Речь в данном случае идет не о замене одного основания на другое. Такая замена ничего не меняет в характере множества. Подмена одного набора элементов другим должна быть заменена «бесконечным сдвиганием». Это «бесконечное сдвигание» не дает множеству быть выраженным в числе как конечном, так и трансфинитном. Метафорически оно же не дает стволу покоиться на постулатах. Ствол начинает падать, а число, характеризующее возникающее множество, начинает уменьшаться. Согласно формуле Хармса, ствол  $S_0$  опирается на основание  $\alpha(P_1 \dots P_0)$ . В знаменателе, таким образом, оказывается бесконечно возрастающее число, как раз и выражающее «бесконечное сдвигание». Это бесконечное сдвигание напоминает процедуру подбора количественных эквивалентов бесконечному числу  $\omega$  у Кантора. «Алеф-один» в теории множеств и выражает невозможность такого подбора, создаваемого, в терминах Хармса, бесконечным «сдвиганием». Хармс поясняет:

Ведь постулируя  $S\acute{o}$  бесконечно убывающим полем ( $P1....P\acute{o}$ ), мы не можем назвать это прежней единицей опоры. Новая единица опоры будет 0 (нуль).

$\alpha(P1....P\acute{o})=0$  (МНК, 61).

Множество, таким образом, вступает в область цисфинита, когда оно начинает опираться на бесконечно возрастающее (сдвигающееся) основание (или бесконечно уменьшающееся число). Это сдвигающееся основание и описывается Хармсом как «падение ствола».

## 5

В цитированном «трактате» слова «ствол» и «падение», окруженные формулами, выглядят как совершенно чужеродные элементы (напомним, что и «ноль» у Хармса — это некий чужеродный элемент в натуральном ряду чисел). Но нам слова эти хорошо знакомы. Ствол — это метафора тела, вбирающего в себя всю совокупность прошлых и будущих своих состояний. Это пространственная манифестация времени в четвертом измерении. О падении также уже шла речь.

То, что Хармс вводит в *Cisfinitum* некие существенные для его «поэтики» понятия, позволяет соотнести вопрос о «ноле» с проблематикой хармсовского творчества.

Вернемся к тому «случаю», в котором речь шла о выпадании старух из окна. Хармс определяет причину, выталкивающую их из окна, как «любопытство». Попробуем задаться вопросом: что, собственно, видят старухи, выглядывающие в окно, влекомые в окно силой непреодолимого любопытства? Хармс не дает на этот счет никакого объяснения. Но догадаться, что видят старухи, нетрудно — они видят собственную смерть. Любопытство толкает их к смерти. Выглядывая в окно, каждая новая старуха — видит труп предыдущей, чужую смерть, которая оказывается прообразом ее собственной смерти. Падение старухи — это падение к смерти. Область смерти, на которую направлено любопытство, может быть определена как область «ноля». Такое предположение подтверждается упоминанием цисфинита в хармсовской «Лапе» именно как области «небытия», смерти<sup>8</sup>.

Существование получает завершение, целостность в смерти. И эта устремленность к смерти, по мнению Хайдеггера, например, порождает чувство времени как чего-то движущегося впереди себя самого. Любопытство выражает такую устремленность к концу, но парадоксально направленную от конца, от смерти, о которых любопытство предпочитает не знать. Такое отношение к смерти, согласно Хайдеггеру, характеризуется состоянием, которое он называет «падение» — *Verfall*. «Падение» — это такое «бытие-к-концу», которое принимает форму избегания конца, смерти. И в этой ситуации зрелище чужой смерти трансформирует неизбежность *моей* смерти в неизбежность смерти *другого*<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> См. комментарии А. Герасимовой и А. Никитаева к «Лапе»: Театр. 1991. № 11. С. 35.

<sup>9</sup> Heidegger Martin. Being and Time. San Francisco: Harper, 1962. P. 296—299.

Хармсовские старухи неотвратимо движутся к собственному концу, который принимает в «окне» форму смерти *другой* старухи, чей труп лежит под окном.

Если представить себе время как выражение «бытия-к-концу», устремленности к смерти, то оно закономерно завершается нолем.

Но тогда его истоком становится конец, смерть. Согласно формулировке Эмманюэля Левинаса, «*никогда ожидания становится всегда времени*» («*le jamais de la patience serait le toujours du temps*»)<sup>10</sup>. Хармсовское «неумение» начать текст, отнесение истока в область забвения, небытия действительно парадоксально постулирует исток (текста) в конце. То, что Хармс определяет конец падения (финал) как ноль, который есть исток (начало) натурального ряда чисел, в высшей степени показательно. Падение позволяет постулировать конец в качестве начала некой линейной развертки.

В «Лапе» мертвый Аменхотеп, чья правая нога находится в цисфините, неожиданно начинает говорить:

В гробу лежит человек, от смерти зеленый. Чтобы показаться живым, он все время говорит (2, 92).

Источником дискурса оказывается смерть, или падение в ноль.

Но есть в хармсовском понимании ноля нечто выводящее его за пределы смерти, как воплощения конечности. Левинас вскрыл противоречия такого конечного понимания смерти и предпринял попытку заменить финальный рубеж конца понятием бесконечности, как чем-то выражающим неопределенность смерти для человека. По мнению Левинаса, наше понимание времени питается не столько устремленностью к концу, сколько неопределенным чувством беспокойства, которое придает финальному рубежу некий, сказали бы мы, «трансфинитный» характер<sup>11</sup>.

Хармсовский ноль как некое множество, включающее в себя бесконечный ряд нулевых подмножеств, — это мир бесконечности. Даже сама *цепочка* выпадающих старух (в какой-то момент соединяющихся в образ одной мультиплицированной старухи) как будто выражает идею смерти как *безостановочного* падения в ноль.

## 6

Цисфинитные числа неизвестны нам, потому что все они существуют в области ноля, но вместе с тем они как бы зеркально воспроизводят весь натуральный ряд чисел. Хармс призывает:

Постарайтесь увидеть в ноле весь числовой круг. Я уверен, что со временем это удастся (Логос, 116).

Призыв видеть в ноле весь числовой круг можно понимать двояко. С одной стороны, под нолем понимается тот предел, к которому стре-

<sup>10</sup> Levinas Emmanuel. Dieu, la mort et le temps. Paris: Grasset, 1993. P. 39.

<sup>11</sup> Levinas Emmanuel. Op. cit. P. 47—48.

мится разрастающаяся и одновременно исчезающая серия. То есть ноля понимается как некая абстракция. Но, с другой стороны, призыв Хармса надо понимать очень конкретно. В ноля нужно всмотреться как в совершенно конкретную геометрическую фигуру, как в круг. Хармс постоянно снимает различие между нолем и кругом, он подчеркивает важность, казалось бы, чисто условного сходства между изображением ноля, буквой О, кругом и смыслом понятия «ноля». Тот факт, что, по его мнению, числа, как и формы, выражают некую сущность, приобретает в случае с нолем особое значение. Отсюда его призыв «постараться увидеть», то есть всмотреться в *форму* ноля-круга как отражение числа. Он сродни призыву обэриутского манифеста «подойти поближе» к предмету и «потрогать его пальцами». Значение ноля возникает буквально из «метаморфоз круга».

У Введенского можно найти сходный тип рефлексии над аналогичными проблемами. В «Серой тетради» он специально останавливается на критике представлений о времени как континууме, измеримом заранее определенными единицами. Критика Введенского принимает форму созерцания, которое может позволить буквально увидеть бесконечную редукцию условных единиц и их растворение в ноле. Введенский для своих рассуждений использует любопытный пример:

Предметов нет. На, поди их возьми. Если с часов стереть цифры, если забыть ложные названия, то уже может быть время захочет показать нам свое тихое туловище, себя во весь рост. Пускай бежит мышь по камню. Считай только каждый ее шаг. Забудь только слово каждый, забудь только слово шаг. Тогда каждый ее шаг покажется новым движением. Потом, так как у тебя справедливо исчезло восприятие ряда движений как чего-то целого, что ты называл ошибочно шагом (ты путал движение и время с пространством, ты неверно накладывал их друг на друга), то движение у тебя начнет дробиться, оно придет почти к нулю. Начнется мерцание. Мышь начнет мерцать. Оглянись: мир мерцает (как мышь) (Введенский, 2, 80—81).

Для того чтобы мышь «начала мерцать», нужно внимательно всмотреться в каждый шаг и при этом забыть, что объектом созерцания является нечто называемое шагом. Созерцание позволяет спуститься ниже единицы шага, начать дробить условные единицы движения так, чтобы они устремились к нулю. Но таким образом мы останавливаем движение. Однако в силу того, что предел (ноля) никогда до конца не достигается, неподвижность также не воцаряется, наступает состояние мерцания. В этом процессе редукции движения сама мышь тоже как бы исчезает, поскольку начавшийся процесс дробления «точек времени» включает процесс, названный Валерием Подорогой (анализировавшим этот фрагмент Введенского) «номинативной редукцией»<sup>12</sup>. Мы в той же мере оказываемся не в состоянии назвать расщепляющееся движение «шагом», в какой — мышь «мышью». Мераб Мамардашвили попытался проинтерпретировать этот же фрагмент через призму Бергсона. Он связал мышь Введенского с воссо-

<sup>12</sup> Подорога В. К вопросу о мерцании мира // Логос. 1993. № 4. С. 145.

зданием мира заново в результате нашего активного участия в восприятии:

Это значит, что предмет не есть сам по себе, он не действует, а пульсирует. Я вижу и соединяю все моменты «есть» поверх незамечаемых пульсаций, соединяю в длительность существования самого предмета. Сама эта длительность, как утверждал Введенский, иллюзорна, она пульсирует<sup>13</sup>.

Сведение к нолу оказывается истоком нового видения, воссоздания заново. Приближение к нолу похоже на приближение к «предмету». В конечном счете речь идет о ноле как генераторе творчества.

Есть в этом фрагменте одна странная деталь. Введенский почему-то заставляет мышь бегать «по камню». Он как бы приковывает мышь к ограниченному пространству и заставляет ее в своем мысленном эксперименте бегать *по кругу*. Камень в данном случае скорее всего означает что-то подобное точке, из которой генерируется круг. Во всяком случае, камень — это то, что не может мерцать, он олицетворяет собой некую однородную, не расчленимую на элементы массу, которая в силу этого может быть абстрагирована в точку. Такое прочтение подсказывается текстом Хармса «О водяных кругах» (1933), в котором эксплицируется связь круга и камня:

Ноль плавал по воде.  
Мы говорили: это круг,  
должно быть, кто-то бросил в воду камень.  
Здесь Петька Прохоров гулял —  
вот след его сапог с подковами.  
Он создал круг.  
Давайте нам скорей картон и краски,  
мы зарисуем Петькино творенье.  
И будет Прохоров звучать, как Пушкин.  
И много лет спустя  
подумают потомки:  
«Был Прохоров когда-то,  
должно быть, славный был художник».  
И будут детям назидать:  
«Бросайте, дети, в воду камни.  
Рождает камень круг,  
а круг рождает мысль.  
А мысль, вызванная кругом,  
зовет из мрака к свету ноль».  
(4, 9)

Это стихотворение объясняет распространенный у Хармса мотив бросания камнями и, кстати, проливает некоторый свет на один из «Анекдотов из жизни Пушкина»:

Пушкин любил кидаться камнями. Как увидит камни, так и начинает ими кидаться. Иногда так разойдется, что стоит весь красный, руками машет, камнями кидается, просто ужас! (ПВН, 393)

<sup>13</sup> Мамардашвили Мераб. Лекции о Прусте (психологическая топология пути). М.: Ad Marginem, 1995. С. 81—82.

Во всяком случае, становится понятным, почему Прохоров будет звучать, как Пушкин. Тот и другой, конечно, в иронической перспективе творят совершенное и бесконечное — круг, ноль.

Этим, однако, связь камня с водой и кругом не исчерпывается. Камень производит на поверхности воды круги, которые могут быть уподоблены колесам. Хармс отмечает это сходство в стихотворении 1933 года:

Я понял будучи в лесу —  
вода подобна колесу.  
(4, 8)

Отсюда устойчивый у Хармса мотив связи водяных кругов, колес водяной мельницы и жерновов — как бы окаменевших водных кругов. В одном из вариантов стихотворения «Он и Мельница» говорится:

Где мельница там и пороги  
льют воду с высока  
и дочери мельника недотроги  
выводят в поле рысака  
[едва к оврагу подвели  
он камни закинул ногами].  
(3, 97)

Камни летят в воду там, где мельница создает круги — они же мельничные колеса. А в тексте «Вода и Хню» (1931) Вода говорит о рыбаке Фомке, что «он идет побить меня камнем» (ПВН, 122).

Между камнем и кругом существует устойчивая связь, камень создает круг. Камень падает в круг, как в ноль. Падение это имеет свои временные параметры. Камень традиционно понимался как воплощение вечности, как материя, трансцендирующая время. Падая и создавая падением круг, он производит ноль как вечность, но не вечность атемпоральности, а вечность бесконечного умножения и разделения. В стихотворении о Прохорове, кинувшем камень, это особенно хорошо видно. Круг плавает по воде, остается после того, как Прохорова уже нет в помине. Падение камня как-то связано с исчезновением того, кто его бросил. Но сам камень генерирует незатухающее движение (пульсацию) круга.

В одном из стихотворений Хармса 1931 года мы находим камень в контексте, сходном с текстом Введенского. Здесь речь идет о ловле, но не мыши, а куда более эфемерных созданий — бабочек — с помощью «знаков, букв и чисел». Происходит улавливание угасания, исчезновения, эфемерности в систему длящихся знаков. Ловля эта должна происходить там, «где одуванчиков головки пушные / дождавшись ночи рассыпаются» (3, 102). Эти головки одуванчиков, вероятно, соотносятся Хармсом с миром ноля как миром вечного растворения в небытии. Персонаж по имени Клан дает совет буквам и числам, гонящимся за бабочками, чтобы установить «бабочек законы размножения» (разделения, умножения): «Вон за кустом на *камень* встаньте / то будет выше опора» (3, 103).



В той же «Серой тетради» Введенский приводит рассуждение, прямо зависимое от апории Зенона. Он рассуждает о смерти восьмидесятилетнего и десятилетнего. Казалось бы, указывает он, разница их смертей в том, что у первого нет будущего, а у второго есть. И он добавляет:

Но и это неверно, потому что будущее дробится. Потому что прежде чем прибавится новая секунда, исчезнет старая, это можно было бы изобразить так:

0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0

Только нули должны быть не зачеркнуты, а стерты (Введенский, 2, 83).

Вообще говоря, такая диаграмма кажется странной. Почему «секунда» обозначается нулем, а ее исчезновение — зачеркиванием нуля? Конечно, речь идет о еще не существующих объектах — секундах *будущего*. Но выбор такого графического обозначения, вероятно, связан и с идеей нуля (в хармсовской терминологии — «ноля») как знака смерти и одновременно бесконечного дробления, рассечения, членения. Перечеркнутый нуль может принимать форму буквы  $\Theta$ , которая в греческом была аббревиатурой слова «танатос» — смерть — и, помещенная рядом с именем означала, что названный человек умер<sup>14</sup>. Но тот же перечеркнутый нуль подобен и букве «фи», которая является математическим символом. Время в описанном мной контексте строится не из единиц, а из элементов,двигающихся к исчезновению, в пределе — к нулю. Поэтому перечеркнутый, поделенный нуль оказывается идеально подходящим символом смерти как актуальной бесконечности. Греческая буква «фи» или символ из теории множеств  $\emptyset$  обозначают множество без составляющих его элементов, «пустое множество». Ноль может определяться как множество с нулем элементов и записываться как  $\emptyset$ . Это, собственно, единица, полученная из ничто.

В ноле постоянно происходит процесс членения, диаграмматически представленный в виде рассеченного круга (ср. с рассеченным сердцем Рабана). Это превращение ноля в «троицу существования». Перечеркивание позволяет вместить в круг бесконечность, в конце концов вместить в него мир, символом которого становится ноль, круг или шар.

Луи Марен показал, каким образом игра перечеркивания вписана в греческий алфавит и может производиться через взаимоналожение графов:

«Омикрон», круг. «Эпсилон» рисует на нем разлом. Если следовать Демокриту в изложении Аристотеля, мы можем обнаружить здесь ритмическую игру: *ruthmos* — это первая игра линий в написанной букве. Графический штрих в движении создал «лямбду», «альфу» или «ню». Если мы разрешим «эпсилону» вращаться внутри «омикрона», возникнет «омега», указывающая на центр круга, того самого, который «омега» открывает, а «омикрон» закрывает.

<sup>14</sup> См.: Зелинский Ф. Ф. Из жизни идей. СПб.: Алетейя: Логос, 1995. С. 292. Существенно и то, что  $\Theta$  в качестве инициала слова «теос» также означает Бога.

О: разломанный круг в микропространстве закрывается «эпсилоном»-«омегой»<sup>15</sup>.

По мнению Марена, «омикрон» — О — это некая дыра, отверстие, выражающее пустоту, отсутствие пространства. Вписанная в него «омега» создает центр круга как выражение бесконечно малого. Бесконечно малое возникает как результат зачеркивания пустоты, ноля.

Перечеркнутый ноль — это знак единого и несуществующего одновременно. В этом смысле он в такой же степени мог бы быть знаком рождения, а не смерти. Введенский оговаривается: «Только нули должны быть не зачеркнуты, а стерты». Графически невозможно изобразить стертый ноль. Перечеркнутый ноль имеет перед ним то преимущество, что ноль не исчезает вовсе, он оказывается *вычеркнутым*, то есть из актуальности он переводится в состояние некой потенциальности.

У обэриутов фигура перечеркнутого круга (или шара) встречается в разных ипостасях. Когда Липавский в «Исследовании ужаса» хочет дать образ автономного мира, выключенного из ассоциативных связей, он использует яблоко, проткнутое насквозь иглой (Логос, 76), — тот же «перечеркнутый», рассеченный круг (шар) — «вычеркнутое яблоко».

Круг должен быть рассечен, и Хармс придумывает символическую диаграмму такого рассечения. Помимо оси, пронзающей круг насквозь, перечеркивающей его, он придает особое значение вписанному в круг кресту. Я уже обсуждал смысл фигуры, изображающей круг, внутри которого нарисован крест, и упоминал о стихотворении «Ан Дор», где речь шла о мяче с тремя крестами<sup>16</sup>. Крест внутри круга (помимо теологических и иных символических ассоциаций) демонстрирует процесс зачеркивания как процесс деления, нарастающего членения, как переход от единого к множественности. Сам по себе крест — это фигура, образующая точку пересечения, центр, которую Жаккар прямо связывает с нулем (Жаккар, 139). Хармс подчеркивает роль креста в образовании круга, ноля:

Если я скажу что круг образует четыре одинаковых радиуса, а вы скажете не четыре, а один, то мы вправе спросить друг друга: а почему? (Логос, 116—117)

Числовое колесо имеет ход своего образования. Оно образуется из прямолинейной фигуры, именуемой к р е с т (Логос, 118).

Показательно, что круг в последнем случае превращается в колесо. Это превращение существенно потому, что прибавляет новое качество движения всей фигуре ноля. Теперь не только кривая изгибается, чтобы образовался круг, но круг образуется вращением радиусов, и сам он начинает вращаться подобно колесу.

<sup>15</sup> *Marin Louis. Utopics: The Semiological Play of Textual Spaces. Atlantic Highlands: Humanities Press International, 1990. P. XVI.*

<sup>16</sup> Хармса также интересовал «египетский крест» — «тау», где петля (ноль) увенчивает крест. Жаккар замечает, что в «тау» Хармс видел сближение касательной с символом нуля (Жаккар, 364—365).

Колесо фигурирует у Хармса многократно. Одна из его вариаций — известная эмблема ОБЭРИУ — стилизованное мельничное колесо (круг с несколькими радиусами), под которым подпись: REAL.

В тексте Хармса 1931 года «Бог подарил покой», имеющем подзаголовок «Мистерия времени (sic!) и покоя», Тут Анх-Атон держит в руках «яблоко и меч» — знак исчезающего времени, все тот же рассеченный шар:

Фараон  
Тут Анх-Атон —  
Успею встать  
успею лечь  
успею умереть и вновь родиться  
держу в руках трон, яблоко и меч...  
(3, 111)

Тутанхатон — эквивалент Аменхотепа, пребывающего в смерти между финитом и цисфинитом. Это мумия, для которой смерть не конец, а вечность, бесконечность. Любопытно, что в первоначальном варианте стихотворения вместо фараона фигурировала Вода, которая также выступает как знак цисфинита. Отсюда — связь воды с колесом водяной мельницы. Именно на воде возникают ноли цисфинита. Вода, как уже отмечалось, у Хармса — это знак вечности. Но вода оказывается и одним из странных оснований хармсовского счисления. Вскоре после написания «Мистерии времени и покоя» Хармс посвятил воде короткое размышление (1932), в котором, в частности, говорится:

Вода лежит всегда внизу и от воды мы измеряем горные возвышенности. Водой мы пользуемся как единицей в определении тепла и плотности. Вода несет свои законы и уплотняется до водяного лишь предела, а дальше в твердом состоянии вода опять стремится выиграть место <...> Вода всегда отражает только то, что выше воды (3, 123).

Иными словами, вода — это начало счисления, минимальная его единица, подобная нолю. Быть в воде и быть в цисфините — отчасти одно и то же. Именно воде Хармс в первом варианте стихотворения дает яблоко (шар, ноль) и меч — орудие рассечения (вычеркивания). Стихотворение Хармса «Падение вод», уже неоднократно мною упоминавшееся, в таком контексте можно читать не просто как падение в ноль, но как падение ноля в ноль — типично хармсовское усложнение ситуации.

## 8

Я уже упоминал о том, что буквы получают дополнительный смысл из их формы, из начертаний графа. Буква О напрямую связана с нулем и является его звуковым и графическим выражением.

В 1930 году Хармс пишет стихотворение «Третья цисфинитная логика бесконечного небытия», в котором через оппозицию букв «о» и «у» воспроизводится (хотя и в скрытой форме) оппозиция нуля и ноля:

Вот и Вут час.  
Вот час всегда только был, теперь только полчаса.  
Нет полчаса всегда только было, а теперь только четверть  
  часа.  
Нет четверть часа, всегда только было, а теперь только вось-  
  мушка часа.  
Нет все части часа всегда только были, а теперь их нет.  
Вот час.  
Вут час.  
Вот час всегда только был.  
Вут час всегда теперь быть.  
Вот и Вут час.

(2, 45)

В описании «Вот часа» мы обнаруживаем известный нам процесс членения, образующий исчезающую серию, стремящуюся к нулю, нечто вроде того, что описано в тексте Введенского. Это процесс исчезновения. Поэтому «Вот час» «всегда только был». Но само исчезновение этого часа задано наличием буквы О (то есть ноля) в его наименовании.

Другое дело «Вут час» — он функционирует как ноль, то есть как не имеющая длительности *точка*, разделяющая прошлое и будущее, как метазнак отсутствия. «Вут час» — это точка на линейной оси, отмечающая настоящий момент, а потому ей положено «всегда теперь быть».

«Вут час» разделяет миры прошлого и будущего и тем самым вписывается в характерную для Хармса дуальность миров («это-то», «тут-там»), позволяющую говорить о хармсовском гностицизме. Образом границы между этими мирами у гностиков было Красное море, расступившееся надвое во время исхода евреев из Египта. Слово «красное» — *surf* — заменой одной буквы могло превратиться в *sof* — конец<sup>17</sup>. Таким образом, символом разделения двух миров оказывался конец — смерть, а страной такого разделения считался Египет (мотив, разработанный Хармсом в «Лапе»). Можно предположить, что Хармс позаимствовал игру звуков «о» и «у» у гностиков.

Сказанное позволяет обратиться к такому загадочному тексту Хармса, как «Он и Мельница» (1930). Тут беседуют два персонажа: Он и Мельница. В паре Он/Мельница Мельница играет роль женщины и, вероятно, отсылает к немецкой фантастической этимологии мельницы (*Mühle*) от латинского слова «женщина» (*mulier*)<sup>18</sup>. С другой стороны, Хармс в одном из вариантов однажды записывает «Он» по-немецки, как *ohne* (2, 197), то есть «без», как знак отсутствия. Немецкое слово в подтексте лишь подчеркивает то, что вносится в слово буквой О. Текст буквально перенасыщен этой буквой.

Текст начинается так:

<sup>17</sup> *Jonas Hans*. *The Gnostic Religion. The Message of the Alien God and the Beginnings of Christianity*. Boston: Beacon Press, 1963. P. 51, 98, 117–118.

<sup>18</sup> См.: *Fraenger Wilhelm*. Bosch. Dresden: Verlag der Kunst, 1975. S. 412. О двусмысленности слова «мелница» у Хармса см.: *Perlina Nina*. Daniil Kharm's Poetic System: Text, Context, Intertext // Daniil Kharm's and the Poetics of the Absurd / Ed. by Neil Cornwell, New York: St. Martin's Press, 1991. P. 183—185.

О н: ПрОстите, где дОрОга в КлОнки?

М е л ь н и ц а: Не знаю.

Шум вОды Отбил мне память.

О н: Я вижу путь железнОй кОнки.

Где ОстанОвка?

М е л ь н и ц а: ПОд липОй

Там даже мОй Отец слОмал себе нОгу.

(ПВН, 114)

Писатель подписал «Он и Мельница» необычным для себя псевдонимом ХОРМС (2, 197), ради того чтобы ввести в него букву О — ноль. Хармса, безусловно, интересует сближение в подписи О — круга — и Х — креста (известны и другие варианты такой трансформации, например Ххоермс).

Загадочные Клонки, по-видимому, образованы из сочетания слов «Кол» (единица) и «Он». В этом названии также слышны «уклон», «наклоняться» — как некие первоначальные фазы падения. Он ищет дорогу, в основу которой ложится единица. «Путь железной конки», размеченный шпалами на «единицы», дает хорошую модель такой «дороги». «Остановка» отсылает к пределу, конечности.

Мельница между тем не знает этого пути. Память ее отбита шумом воды, обозначающей в системе Хармса время вечности как бесконечности. Мельница объясняет, что ее отец сломал ногу на пути в Клонки там, где находится остановка.

Эта тема ноги навязчиво проходит через весь текст. В ранних вариантах стихотворения это особенно хорошо видно: «Ах мельница / сотрете ножку / о валуны» (2, 195); «Мельник — вон мелькает ножка» (2, 196) и т. д. В данном случае речь, конечно, идет о шаге как единице измерения (том самом шаге, который исчезает в бегущей мыши Введенского). Сломанная нога — это знак невозможности деления на «шаги», дискретные единицы. Но это и просто образ сломанной прямой, образующей круг, это образ членения прямой. В «Лапу» Хармс включает диаграмму-план, изображающую Аменхотепа, у которого две ноги — «финит» и «цисфинит» (2, 93). Нога «цисфинит», как я уже упоминал, указывает на то, что Аменхотеп находится в вечности, в небытии, которое в «Лапе» определяется как Нил (смесь египетских подтекстов и латинского *nihil, nil* — ничто и нуля).

Из дальнейшего развития текста становится ясным, что Мельница принадлежит миру ноля, а Он — нет. Так, например, Он признается, что его зрению недоступны мелкие детали, то есть что он нечувствителен к миру цисфинитных величин, все уменьшающихся, исчезающих объектов:

М е л ь н и ц а: Поднесите к очкам

мотылька.

Вы близоруки?

О н: Очень.

Вижу среди тысячи предметов...

М е л ь н и ц а: Извините, среди сколько?

О н: Среди тысячи предметов

только очень крупные штуки.

Мельница: В мотыльке  
и даже в мухе  
есть коробочки,  
расположенные в ухе.  
На затылке — пробочки.  
Поглядите.

(ПВН, 115)

Эфемерный мотылек постоянно выступает в качестве некоего создания, которое требуется заприходовать, измерить, классифицировать (ср. с ловлей бабочек знаками, буквами, числами, о которой недавно упоминалось). Мельница, однако, предлагает поднести мотылька к очкам, — вероятно, также знаку нуля (в силу хотя бы круглой формы и сходства с буквой О, с которой начинается это слово). Мотылек должен в такой ситуации начинать дробиться, как бы исчезая в сфере цисфинита, для которой слово «тысяча» нонсенс. Но Он очень близорук и может различить «только очень крупные штуки». «Коробочки» и «пробочки» (существенна эта навязчивость буквы О), обнаруживаемые в мотыльке Мельницей. Все это — геометрические формы, представляющие движение процесса членения. Он ничего не видит, Мельница советует ему тереть глаз слева направо, но в результате лопается оправа, и Он утверждает, что ослеп. Оправа также, вероятно, — одна из ипостасей ноля, разламывающегося в процессе беспрерывного членения.

Мельница — эквивалент цисфинитной бесконечности еще и потому, что она мелет формы, потому что ее колесо (круг, ноль) — это колесо измельчающее, производящее все более *мелкие* единицы. Внутренняя форма слова «мельница» подключена к ее метафизическому функционированию. Сюда же следует прибавить, что ветряная мельница имеет крылья-руки (образ важный для Хармса). Кстати, то, что кидающий камин Пушкин в «Анекдотах» «руками машет», сближает его с мельницей.

## 10

Мельница мелет, делит и трансформирует. Этот процесс втягивает в себя все слои текста — графемы, буквы, слова, тело.

Хармсу принадлежит изумительное стихотворение «I Разрушение» (1929). Как установил Лазарь Флейшман, стихотворение это было написано в связи с введением календарной реформы, переходом на пятидневную неделю 1 октября 1929 года<sup>19</sup>. Но, конечно, Хармса интересует не столько реформа календаря, сколько иное деление времени, с ней связанное.

Как свидетельствует само название стихотворения, оно имеет апокалипсический смысл, отсылающий к финальному разрушению мира.

<sup>19</sup> Реформа была отменена в 1931 году. Флейшман Л. Об одном загадочном стихотворении Хармса // Stanford Slavic Studies. I. 1987. P. 247—258.

Апокалипсис, как известно, в своей структуре в перевернутой форме воспроизводит сотворение мира. Семь печатей, семь ангелов, откровение семи церквям и т.д. воспроизводят структуру творения, которое заняло шесть дней, вместе с днем отдыха Бога составляющих седмицу недели. Именно в таком контексте и следует понимать первую строку стихотворения:

Неделя — вкратце духа путь.  
 Неделя — вешка, знак семи.  
 Неделя — великана дуля.  
 Неделя в буквах неделима.  
 Так неделимая неделя  
 для дела дни на доли делит,  
 в буднях дела дикой воли  
 наше тело в ложе тянет.

(2, 13)

«Путь духа» здесь и путь творения, и путь финального разрушения.

Сложности, связанные с неделей как седмицей, очевидны уже в Апокалипсисе Св. Иоанна. Остин Фаррер обратил внимание на тот факт, что дважды перечисление седмиц в «Откровении» прерывается после шести. Так, в видении семи печатей неожиданно после шестой печати и описания землетрясения, отметившего «великий день гнева Его», изложение «прерывается» описанием четырех Ангелов и спасенных из 12-ти колен Израилевых, а затем описанием «великого множества из всех народов». И лишь после этого следует седьмая печать, знаменующая безмолвие. То же самое повторяется и в перечислении труб. После шестой трубы и перед седьмой опять следуют «отступления».

Фаррер связал такую странную структуру с двусмысленностью понятия недели у евреев и христиан. У евреев неделя начинается в воскресенье и кончается в субботу. Именно суббота — седьмой день творения и день отдыха. У христиан же день отдыха — воскресенье, то есть, по существу, восьмой день недели или первый день новой недели. По мнению Фаррера, Св. Иоанн как бы соединяет в своем тексте еврейскую и христианскую недели. Шестой день выступает как кульминация действия, после которой наступает пауза субботы — которой соответствуют «отступления», а затем следует день новой «теофании» — воскресенье, которому соответствуют седьмая печать и седьмая труба<sup>20</sup>. Нечто сходное наблюдается и в сюжете страстей Господних. Христа распинают в пятницу, воскресает он в воскресенье. Суббота оказывается своеобразной паузой, «нулевым» днем.

Такая же сложная структура счисления характерна и для славянского (русского) календаря. Историки противопоставляли церковную неделю так называемой славянской. Считалось, что церковная неделя начинается с воскресения, а славянская — с понедельника, о чем говорят названия дней недели, производные от числительных.

<sup>20</sup> *Farrer Austin. A Rebirth of Images. The Making of St. John's Apocalypse. Boston: Beacon Press, 1963. P. 39.*

Такому счету, однако, противоречит среда, ибо ее срединное положение оправдано только для недели, начинающейся с воскресения. Это противоречие либо устраняется ссылкой на неисконность, заимствованность названия *среда*, либо объясняют контаминацией двух типов недельного счета: от воскресения и от понедельника<sup>21</sup>.

С. М. Толстая показала, что и рамках церковного календаря счет дней недели не унифицирован. Недели от Пасхи до Троицы начинаются в воскресенье и носят названия по начальному дню, — например, светлая неделя начинается Светлым воскресением. Недели же троицкого цикла, отсчитываемые от Троицы, начинаются с понедельника и называются по воскресению, их завершающему (вербная неделя предшествует Вербному воскресению). Первый тип недель Толстая назвала «перспективным», второй — «ретроспективным». Последняя же неделя цикла — страстная — вообще не имеет воскресения<sup>22</sup>.

Таким образом, для недель вообще нехарактерно стабильное членение, они представляют собой образования, напоминающие нерасчлененность троичности у Флоренского (см. главу «Троица существования»). Неделя, будучи совокупностью дискретных фрагментов времени (дней), в действительности не поддается рассечению, членению. Не случайно срединный день недели как бы ускользает из середины. «I Разрушение» написано в ноябре 1929 года, а в декабре Хармс пишет новогодний стих, который кончает следующей строчкой: «Но тут наступает 0 часов и начинается Новый Год» (2, 17). Неделя как раз не имеет нулевой отметки, позволяющей членить время. Такая отметка похожа на условную линию рассечения, не имеющую толщины.

Возможно, четвертый «случай», «Сонет», в котором обсуждается, когда следует цифра семь, перед или после восьми, также связан с этой двусмысленностью понимания недели у христиан — одновременно и семи-, и восьмидневной, и с неясностью места воскресения в этом ряду.

Из этой неурядицы следует то, что неделя не может быть логически поделена. Место еврейской субботы в Апокалипсисе вообще поэтому пропускается, как пауза, как ноля. Для Хармса существенен тот факт, что само слово «неделя» означает неделимость и что цифра семь, которая с ней связана, не имеет делителей.

Деление недели происходит за счет выделения из этого слова неких «составляющих». То, что представлялось неделимым, обнаруживает внутри себя членения. Первая строфа уснащается некими частями, так или иначе заключенными в неделю, если и не в качестве прямых анаграмм, то, во всяком случае, в качестве параграмм: дуля, дело, доля, делит. Длительность и неделимость недели, однако, кончаются, когда она начинает строиться не вокруг цифры семь, а вокруг цифры

<sup>21</sup> Толстая С. М. К соотношению христианского и народного календаря у славян: счет и оценка дней недели // Языки культуры и проблемы переводимости / Под ред. Б. А. Успенского. М.: Наука, 1987. С. 156.

<sup>22</sup> Там же. С. 157.



пять. Эта неожиданная делимость связана с антропоморфностью пяти<sup>23</sup>, с тем, что пять — число пальцев на руке.

Название стихотворения «I Разрушение» — загадочно. Штрих перед словом «разрушение» — это и знак рассечения, линия разреза, разрушения, вычеркивания, и цифра один, то есть единица как основание счисления. Но это, возможно, и указание на некий первый тип разрушения. Название могло быть скалькировано с загадочного дюреровского «Меланхолия I», которое, по мнению Панофского, означает как раз «первый тип меланхолии»<sup>24</sup>.

Тогда «I Разрушение» — это именно перевертыш первого дня творения в апокалипсическом ключе. Первый день творения с точки зрения теологии представляет непростую проблему. Напомню текст книги «Бытие», касающийся первого дня:

В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною; и Дух Божий носился над водою. И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош; и отделил Бог свет от тьмы. И назвал Бог свет днем, а тьму ночью. И был вечер, и было утро: день один (Бытие, 1, 1—5).

Проблема, с которой столкнулись теологи, касалась порядка творения с точки зрения темпоральности. В Библии говорится, что Бог сотворил землю до того, как отделил свет от тьмы, то есть до того, как возникла смена дня и ночи, а следовательно, до сотворения времени. Это значит, что сотворение земли следует поместить до времени, то есть вне пределов первого дня. Существенно в этом контексте также и то, что земля первоначально определяется как «безвидная», а в версии И. Ш. Шифмана — «неупорядоченная»<sup>25</sup>. Этим словом переводится древнееврейское *tohu wabohu* — то есть первоначальный хаос, «безобразное» состояние материи. Бесформенность материи соответствует нерасчлененности дня и ночи, отсутствию различий, обеспечивающих существование времени.

Парадокс первого дня творения может быть сформулирован следующим образом: как бесформенная материя может *предшествовать* возникновению дистинкций и времени, если времени, то есть самого отношения предшествования, еще не существовало?

Фома Аквинский так формулирует эту дилемму:

Если бесформенная материя во времени предшествовала, то это уже было действие; это вытекает из самого понятия времени, так как завершение творения — это действие, а то, что является действием, уже является формой. Таким образом, сказать, что материя предшествовала, но

<sup>23</sup> Ежи Фарино интерпретировал все стихотворение как описание перехода от модели вселенной — макрокосмоса — к антропоморфному микрокосму (*Faryno Jerzy. Kharms's "1st Destruction" // Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd / Ed. by Neil Cornwell. New York: St. Martin's Press, 1991. P. 171—173*).

<sup>24</sup> *Panofsky Erwin. The Life and Art of Albrecht Dürer. Princeton: Princeton University Press, 1955. P. 169—170.*

<sup>25</sup> Учение. Пятикнижие Моисеево / Пер. И. Ш. Шифмана. М.: Республика, 1993. С. 57.

без формы, все равно что сказать, что было действие без действия, а это — противоречие в терминах<sup>26</sup>.

Поэтому «неделимая неделя», о которой пишет Хармс, — это то время, которое как бы существует до различия, до времени. Неделю следует метафорически расчленив, рассечь посередине. Поэтому переход на пятидневную, членимую, сосчитываемую по пальцам неделю может пониматься и как переход от безвременья к времени:

...видишь, новая неделя  
стала разумом делима,  
как ладонь из пяти пальцев —  
стало время течь неумолимо.  
Так мы строим время счет  
по закону наших тел.  
Время заново течет  
для удобства наших дел.

(2, 13)

Парадоксальность хармсовского текста заключается в том, что «разрушение» представляется творением времени. Разрушение это строится как членение нерасчленимой первоначальности, как известно, ассоциировавшейся Хармсом с истоком и состоянием продуктивной амнезии, пребыванием в «середине».

Сотворение времени неотделимо от постулирования нуля — точки отсчета, рассечения, разрезания, а следовательно, и цисфинитного мира — мира умирания. Хармс кончает стихотворение, казалось бы, неожиданно, но в действительности логично:

Неделя — в путь летит как пуля.  
Ура, короткая неделя,  
ты все утратила!  
И теперь можно приступить к следующему разрушению.

(2, 13—14)

Неделя укорачивается, сжимается к нулю. Время превращается в пулю и, возникнув, приводит к «исчезновению» — «ты все утратила». Смерть, то есть «разрушение», оказывается функцией творения, которое, в свою очередь, можно описать как разрушение неделимости.

<sup>26</sup> *Saint Thomas Aquinas. The Summa Theologica*, 1, 66, 1. Chicago; London; Toronto: Encyclopaedia Britannica, 1952. P. 344.

## Глава 11

### ПЕРЕВОРАЧИВАНИЕ

#### 1

Одна из главных тем Хармса — исчезновение предметов, истончение реальности, достижение трансцендентного. В перспективе, с которой играет Хармс, такое движение от материальности к идеальности — не что иное, как перевернутое творение. Творение мира Богом происходит из ничто и описывается как явление «предметов». Хармс как бы переворачивает процесс, он играет в Бога наоборот. В стихотворении «I Разрушение», о котором шла речь, конец буквально описывается как перевернутое начало. Перевертни Хлебникова, например, — это тоже тексты, вписывающие в себя обратный ход творения как генетический принцип.

Мельничное колесо, круг интересны Хармсу и тем, что они, вписывая в себя бесконечность, производят ее как повтор. Колесо обращает вспять порядок. В черновике письма К. В. Пугачевой Хармс записывает:

Я не знаю каким словом выразить ту силу, которая радует меня в Вас. Я называю ее *чистотой* (далее в черновике зачеркнуто: «или водой или вертящимся колесом»)<sup>1</sup>.

Вертящееся колесо сходно с водой тем, что оно, как и вода, преодолевает линейность. Поворот колеса — это обращение невидимого порядка. Связь с колесом помогает осуществить вечное возвращение, исчезновение как творение, творение как исчезновение.

Обращенное вспять творение воплощается в мотиве «мистической мельницы»<sup>2</sup>. По-видимому, непосредственным источником хармсовской интерпретации мотива мельницы стал цикл стихотворений Гете 1797 года о дочке мельника, юноше и ручье. Один из мотивов этого

<sup>1</sup> Приведено в комментариях Анны Герасимовой к «Разговорам» Липавского (Логос, 70). В беловом варианте «чистота» определяется как порядок (Х2, 202).

<sup>2</sup> Один из ее вариантов — мельница гостей, связанная с евангельской метафорой Христа как пшеничного зерна (Иоанн, 12, 24). Эта мельница — часть ритуала евхаристического пресуществления. В Европе существовал устойчивый мотив уподобления мельницы кресту распятия. Возрождение человечества в ряде текстов связывается с топомосом мельницы, в том числе и в форме простой реверсии времени (например, в «мельнице старых жен», «перемалывающей» старух в юных дев). См.: Соколов М. Н. Христос у подножья мельницы-фортуны: К интерпретации одного пейзажного мотива Питера Брейгеля Старшего // Искусство Западной Европы и Византии. М.: Наука, 1978. С. 137—140.

цикла — страдания ручья, влюбленного в дочь мельника. Ручей не может покоиться у ног возлюбленной, потому что его собственное течение и мельничное колесо уносят его прочь<sup>3</sup>.

Поворот колеса мельницы оказывается связанным у Хармса с темой поворота реки, ручья, рассмотренной Жаккаром (Жаккар, 56). Невозможность увидеть течение ручья за поворотом — эквивалентна невозможности видеть будущее или прошлое.

Связь колеса с обращением времени вспять прослеживается в стихотворении 1931 года:

То-то скажу тебе брат от колеса не отойти тебе  
то-то засмотришься и станешь пленником колеса  
то-то вспомнишь как прежде приходилось жить  
да и один ли раз? может много  
в разных облициях путешествовал ты, но забыл все  
вот смутно вспоминаешь Бога  
отгадываешь незнакомые причины по колесу  
чуешь выход в степь, в луг, в море, но живешь пока в лесу  
где чудные деревья растут едва заметно глазу  
то голые стоят, то прячут ствол в зеленую вазу  
то закрывают небо лиственной пагодой...

(3, 107)

В это стихотворение следует внимательно вчитаться. Вращение колеса может открыть нам прошлое, помочь постичь скрытый от нас принцип вечного возвращения. Возвращение же происходит на стадию «до памяти», в область первичной амнезии, туда, где пребывает Бог. Такой выход в область обращенного времени уподобляется Хармсом выходу в степь, в луг, к морю. Речь идет об открытом пространстве, которое в любой своей точке равно само себе и по которому поэтому можно двигаться в любом направлении, не нарушая иерархичности его структуры потому, что такое пространство не знает иерархии. Беспредельное пространство — это и метафора возможности движения как такового, с которым Святой Августин сравнивал «путешествие» по ландшафту памяти<sup>4</sup>. Движение в область забытого — это как бы

<sup>3</sup> Речь идет о конфликте времени и любви:

Прильнув к нагим ее ногам  
Блаженно,  
Безумным становлюсь я сам  
Мгновенно,—  
Тогда на колесо вскочу —  
И с громом мельницу верчу!  
<...>  
С тоскою расстаюсь я с ней  
всечасно,  
Струя потоки из очей  
Напрасно,  
О, счастье, если бы я мог  
Лежать всегда у милых ног!

(Гете И. В. Юноша и мельничный ручей / Пер. А. Глобы // Гете И. В. Собр. соч. Т. 1. М.: Худлит, 1975. С. 282—283).

<sup>4</sup> Память обладает странным свойством, она хранит впечатления, большая часть которых, однако, скрыта от нашего сознания забвением. Августин спрашивал:

выход из себя самого, метафорическое движение вовне, в неограниченное пространство амнезии. Пространство это не знает времени.

Иное дело лес, заслоняющий от нас прошлое. Жить во времени, как в четвертом измерении, для Хармса все равно что жить в лесу, среди деревьев. Почему? Да потому, что деревья *растут*. Рост — один из основных признаков необратимости времени. В степи без деревьев, на море колесо времени крутится, погружая наблюдателя в безвременье простора. В лесу иначе. Деревья — своеобразные диаграммы темпоральности. Сохраняя в своем теле след линейности времени, деревья блокируют свободное неиерархическое движение. Время репрезентируется телом, а не пустым пространством. Деревом-временем можно манипулировать, как телом, — двигаться вдоль него, вперед или вспять, переворачивать...

## 2

Сохранился текст, в котором Хармс представляет телесное время деревьев. Это рисунок с сопровождающим его текстом (1931), воспроизведенный А. Александровым (ПВН, 129)<sup>5</sup> (вариант этого рисунка воспроизведен М. Мейлахом и В. Эрлем на вкладке к Третьей книге Собрания произведений). Внизу листа расположена монограмма «окно», над ней дерево вниз кроной и вверх корнями. На ветви дерева висит человек, но, поскольку дерево перевернуто, кажется, что он стоит на одной ноге, вторую согнув в колене. Над корнями дерева нарисован цветок, а над ним египетский иероглиф — буква «тау», над «тау» три загадочных знака. Слева от рисунка написан текст, свободно цитирующий Откровение Св. Иоанна (6, 14; 21, 1):

Небеса свернутся в свиток и падут на землю; земля и вода взлетят на небо; весь мир станет вверх ногами. Когда ты все это увидишь, то раскроется и зацветет цветок в груди твоей. Я говорю: это конец старого света, ибо я увидел новый свет.

Справа от рисунка иной текст:

Я О, я сир, я ис, я тройной, научи меня чтению. Мы говорим вот это я. Я дарю тебе ключ, чтобы ты говорил Я. Я возьму ключ, когда как учили нас наши бабушки, найду цветок папоротника, который цветет только один раз в год, в ночь накануне Ивана Купала.

Но где растет этот цветок? Он растет в лесу под деревом которое стоит вверх ногами.

Значит, мой ум не достаточно велик, чтобы вместить самого себя. Но где может находиться эта не включенная в нас часть? Находится ли она вне себя самой, а не внутри? Как же в таком случае может она не быть в состоянии содержать саму себя? (The Confessions of St. Augustine. New York; Scarborough: New American Library, 1963. P. 219).

<sup>5</sup> Интересную попытку проинтерпретировать этот лист через подтексты романа Густава Мейринка «Голем» см.: Герасимова Анна, Никитаев Александр. Хармс и «Голем» // Театр. 1991. № 11. С. 50.



Даниил Хармс. Лист с изображением перевернутого дерева

Ты идешь в большом дремучем лесу, но нет ни одного дерева которое росло бы вверх ногами. Тогда ты выбери самое красивое дерево и влезь на него. Но только возьми веревки и привяжи один конец веревки к ветке, а другой конец к своей ноге. Потом спрыгни с дерева и ты повиснешь кверху ногами, и тебе будет видно, что дерево стоит кверху ногами. Когда ты пойдешь в лес, то посмотри раньше в окно какая погода. Вот я смотрю в окно и вижу там кончается улица там начинается поле, там течет речка и там оно стоит (ПВН, 129).

Финал этого текста может быть прочтен в свете «пленника колеса»: выход к полю — это выход из леса линейной темпоральности. Сворачивание небес в свиток (ср. с хармсовской книгой, «МАЛГИЛ») — это указание на поворачивание, как элемент самого текста. Любопытно, что слово Апокалипсис в еврейском оригинале — *gala* — генетически связано со сворачиванием, поворачиванием, которое обнаруживает скрытое, свернутое, забытое, вычеркнутое. Деррида так определяет первоначальный смысл древнееврейского *gala*:

Удивительным образом мы здесь вновь обнаружим такие значения, как камень, или каменный цилиндр, цилиндр, пергаментного свитка и книги, свитков, которые оборачивают и которыми декорируют, но прежде

всего <...> идея обнажения, или специфически апокалипсического раскрытия...<sup>6</sup>

В начале псевдоапокалипсического фрагмента Хармса переворачивание дается как опрокидывание: небеса падают на землю, а земля и вода взлетают на небо. Низ и верх тут меняются местами. В одном из текстов 1929 года уже имеется очень сходная оппозиция перевернутого неба и земли:

...небо рухнет — море встанет  
 воды взвоют — рыба канет...  
 (1, 145)

Эта оппозиция восходит к эсхатологическим текстам и к пониманию сошествия Христа «вниз», на землю (*katabasis*), как его вознесения «вверх» (*anabasis*). В таком парадоксальном движении падение (*ptoma*) оказывается движением вверх<sup>7</sup>.

Однако в данном случае апокалипсической реверсии или перехода «катабасиса» в «анабасис» оказывается недостаточным. Мало просто перевернуть верх и низ, понять восхождение как нисхождение, надо найти дерево, *растущее* сверху вниз. Деревя такого, однако, нет в лесу, и требуется специальная процедура подвешивания наблюдателя, для того, чтобы такое дерево обнаружить. Переворачивание неба и земли заменяется переворачиванием наблюдателя.

### 3

Следует сказать несколько слов о происхождении этого перевернутого дерева. Хармс использовал один из универсальных вариантов древа жизни, известный как на Востоке, так и на Западе. В «Бхагаватгите» упоминается дерево *ашваттха* «с корнями вверх, ветвями *вниз*»<sup>8</sup>. Мирча Элиаде приводит сведения о почти универсальном распрост-

<sup>6</sup> Derrida Jacques. Of an Apocalyptic Tone Newly Adopted in Philosophy // Derrida and Negative Theology / Ed. by Harold Coward and Toby Foshay. Albany: SUNY Press, 1992. P. 27.

<sup>7</sup> См.: Staten Henry. How the Spirit (Almost) Became Flesh: Gospel of John // Representations. №. 41. Winter 1993. P. 47.

Сходный мотив был обработан Гете в стихотворении «Песнь духов над водами»:

Душа человека  
 Воде подобна:  
 С неба сошла,  
 К небу вознеслась  
 И снова с неба  
 На землю рвется,  
 Вечно меняясь.

(Гете И. В. Собр. соч. Т. 1 / Пер. Н. Вольпин. С. 164)

<sup>8</sup> Философские тексты «Махабхараты». Вып. 1. Кн. 1. Бхагаватгита / Пер. Б. Л. Смирнова. Ашхабад: Ылым, 1978. С. 138. Шанкара так интерпретировал символизм *ашваттхи*: «Вверх корнями, вниз ветвями стоит вечное дерево ашваттха. Это — Чистый, это Брахмо, оно называется «бессмертное», в нем покоятся все миры, и никто не может его превозмочь» (Там же. С. 305). По мнению Шанкары, ашваттха — это символ самсары — «пристечения», мирового потока жизни.

ранении символа перевернутого дерева<sup>9</sup>. Символ этот был известен и европейской литературной традиции. Данте в «Рае» (18, 29—30) дает образ

Ствола, который, черпля жизнь в вершине,  
Всегда — в плодах и листьям осенен...<sup>10</sup>

Этот символ имеет широкое хождение в каббале. Перевернутое дерево, растущее вниз кроной, вверх корнями, изображало процесс творения. Согласно каббалистическому учению, творение начинается в так называемом Эн Соф (En Sof) — означающем «без конца», то есть бесконечность. Идеальное как бы нисходит в мир из высшей трансцендентальной и непостижимой сферы бесконечности и бесконечной потенциальности. Это нисхождение проявляется в системе так называемых сефирот (*sephiroth*). Классическое изображение сефирот — перевернутое дерево, корнями уходящее вверх, в невидимый Эн Соф, а кроной спускающееся вниз, в сферу материального творения. Космическое дерево растет из центра мира, из бесконечного, из — в терминах Хармса — «ноля»<sup>11</sup>.

Символизм сефиротического древа был адаптирован оккультизмом XIX века в основном применительно к Таро. Повешенный в рисунке Хармса, несомненно, отсылает к Таро — его двенадцатой карте (большому аркану). Правда, у Хармса этот аркан как бы перевернут вверх ногами. Косвенно связан с Таро и упомянутый у Хармса Осирис. В 1781 году Кур де Жебелен (Court de Gebelin) в книге «Первобытный мир» («*Le monde primitif*») связал Таро с египетской мистикой и определил седьмой большой аркан — «Колесница» — как «Торжествующий Осирис». В листе Хармса верхние три знака, согласно расшифровке А. Никитаева, означают «О-сир-ис»<sup>12</sup>.

Что до троичной сущности Осириса, о которой говорится в тексте Хармса, она объясняется из трактата, хорошо знакомого Хармсу, — «Цыганского Таро» Папюса, где говорится: «Осирис — это эманация Великого Сущего; он выявляет себя в трех лицах»<sup>13</sup>. Эти лица — Амон, Птах и сам Осирис — иная его манифестация. Принцип троичности — один из фундаментальных принципов Таро.

<sup>9</sup> *Eliade Mircea*. Patterns in Comparative Religion. New York: New American Library, 1958. P. 273—276.

<sup>10</sup> Данте Алигьери. Божественная комедия / Пер. М. Лозинского. М.; Л.: Худлит, 1950. С. 360.

<sup>11</sup> Дерево в тексте Хармса, вероятно, связано с мотивом свитка, также дающего образ бесконечной, круговой книги, свернутой вокруг сердцевины, некой скрытой в ней центральной оси.

<sup>12</sup> Никитаев А. Тайнопись Даниила Хармса: Опыт дешифровки // Даугава. 1989. № 8. С. 89. Осирис мог интересовать Хармса по нескольким причинам. Одна из них — магия букв. Существенно, что его имя начиналось буквой О, интерпретировавшейся Хармсом как «ноль», «круг». История этого бога, бога-ноля, по-разному присутствует в творчестве Хармса, например в виде устойчивого мотива расчленения тела (Осирис был расчленен Тифоном на 14 частей). Мне представляется, что и девятый «случай» — «Сундук» — иронически обыгрывает историю Осириса, который, как известно, был предательски заключен Тифоном в сундук, умерщвлен, а затем оживлен Исидой.

<sup>13</sup> Tarot of the Bohemians by Papus. London: William Ryder and Son, 1910. P. 2027.



Таро — оккультный символический эквивалент каббалы, для Хармса особенно интересный потому, что, как и всякая система гадания, позволял связывать прошлое, настоящее и будущее. Все схемы расклада Таро — схемы, по существу, временные, распределяющие в определенном порядке «зоны» прошлого, настоящего и будущего. Так, в классическом, наиболее популярном раскладе из десяти карт в центре располагается карта, обозначающая настоящее, справа от нее — отдаленное прошлое, снизу — недавнее прошлое, слева — будущее, а сверху — «цель» или «судьба». Таким образом, темпоральная схема расклада Таро, меняющаяся от одного расклада к другому, — это сочетание линейной временной оси, идущей справа налево, как в еврейском письменном тексте, и некоего временного колеса, окружающего собой момент настоящего, «точку-теперь», чье движение может идти как по направлению часовой стрелки, так и против нее<sup>14</sup>. Все арканы Таро в принципе располагаются по схемам треугольника, креста и круга, создающих своеобразную пространственную топологию темпоральности.

Сохранилась зарисованная Хармсом схема расположения карт Таро при гадании<sup>15</sup>. В центре здесь расположен треугольник, обращенный вершиной вниз. Его верхняя сторона определена Хармсом как «Будущее», правая сторона как «Настоящее», а левая как «Прошедшее». Помимо этой троичной схемы, Хармс обозначил смысл четырех сторон мыслимого квадрата (прямоугольника), в который помещен треугольник времени. Здесь смыслы располагаются следующим образом: верх — «Апогей», низ — «Упадок», слева — «Начало», справа — «Расцвет». Расположение карт в этой схеме идет двумя кругами. Внешний круг (12 карт, 12 месяцев, 12 знаков зодиака) идет слева (от «Начала») против часовой стрелки. Внутренний круг — тоже слева, но по часовой стрелке. В центре треугольника Хармс нарисовал крест.

Схема Хармса воспроизводит расклад, опубликованный Папюсом в «Цыганском Таро»<sup>16</sup>, который замечает по поводу чтения вписанного в эту схему четырехугольника:

Следует заметить, что расположение точек идет слева направо. Это видно по порядку чисел, в то время как символы читаются справа налево<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Между прочим, десятый аркан Таро, назывался «Колесом фортуны», или «Мистической мельницей», или «Мельницей превращений», или «Великим колесом Таро», или «Каббалой». См.: Курс Энциклопедии Оккультизма, читанный Г. О. М. в 1911—1912 академическом году. СПб., 1912. С. 76—77. Здесь изображалось колесо, увенчанное сфинксом. Своим вращением колесо это увлекает вверх Анубиса и вниз Тифона. Таким образом, миф об Осирисе представлен также и в этом аркане. Есть, конечно, основания полагать, что мельничное колесо Хармса связано с этим арканом Таро.

<sup>15</sup> Опубликована Анной Герасимовой и Александром Никитаевым в их статье «Хармс и «Голем»» (Театр. 1991. № 11. С. 43).

<sup>16</sup> The Tarot of the Bohemians. P. 321.

<sup>17</sup> The Tarot of the Bohemians. P. 319. [We must notice that the disposition of the points goes from left to right. This is seen by the order of the numbers, whilst the symbols are read from right to left.]

Темпоральность вписана в текст Таро как реверсия направления чтения.

Любопытно, что эта временная схема, представленная четырехугольником (апогей — упадок — начало — расцвет), если ее читать в обратном направлении, меняет соответственно свой числовой порядок — на место двух становится четыре, а на место четырех два. Одновременно меняется и значение точек, в которых помещаются арканы. Точка три в этом обратном ходе чтения обозначается Папюсом как «препятствие»<sup>18</sup> (важное понятие в хармсовской диалектике троичности), следующее вслед за началом. Крестообразная схема расклада Таро напоминает хармсовскую схему «креста», в котором одна из «перекладин» — препятствие — разделяет «то» и «это» и позволяет феномену обнаружить себя.

Хочу также привести комментарий Петра Демьяновича Успенского по поводу расположения карт в виде треугольника, заключенного в квадрат:

Теперь, если мы представим себе карты, расположенные в виде *треугольника* по 7 карт в стороне, в середине треугольника точку, которая будет изображаться нулевой картой, — и вокруг треугольника *квадрат*, состоящий из 56 карт по 14 в стороне, то мы получим изображение метафизического отношения между *Богом, Человеком и Вселенной* — или между миром идей, сознанием человека и физическим миром.

*Треугольник* — это Бог (Троица) или мир идей, или *нуменальный мир*.

*Точка* — это душа человека.

*Квадрат* — видимый, физический или *феноменальный мир*<sup>19</sup>.

Место нулевой карты, обозначающей душу человека, в иных раскладах Таро занимала карта, обозначающая человека, которому гадают, и которая называлась «ключом». Она могла совмещаться (в некоторых схемах) с моментом настоящего. На схеме у Папюса—Хармса место мистической точки обозначено крестом.

## 5

«Повешенный» (12-й большой аркан) — это «ключ», определяемый в тексте Хармса как Я. Есть основания считать, что Хармс отождествлял себя с арканом «Повешенного». Дело в том, что «Повешенный» в системе каббалистических соответствий обозначался буквой «ламед», цифровое значение которой — 30. Таким образом, нумерологически «Повешенный» эквивалентен 30 и 12 (номер аркана). Но именно эти цифры означают день рождения Хармса — 30 декабря.

<sup>18</sup> The Tarot of the Bohemians. P. 323.

<sup>19</sup> Успенский П. Д. Символы Таро. Философия оккультизма. СПб., 1912. С. 5—6. Хармс знал текст Успенского о Таро. Сохранилась набросанная им схема, где он сопоставляет модели Папюса и Успенского. Такая схема опубликована Анной Герасимовой и Александром Никитаевым в их статье «Хармс и “Голем”» (Театр. 1991. № 11. С. 47).

Сестра Хармса, Елизавета Ивановна Грицина, вспоминает в связи с этой датой о некоем семейном даре предвидения, который Хармс делил со своим отцом:

Когда мы с Даней прощались, он сказал: я не пойду тебя провожать, мы видимся в последний раз. Был у него, как и папы, какой-то дар предвидения... Ведь и родился он очень странно. Папа был в отъезде и прислал маме письмо: у тебя родится сын, назови его Даниил. И Даня родился в день Даниила — 30 декабря<sup>20</sup>.

В записной книжке отца Хармса, Ивана Павловича Ювачева, на этот счет существует менее мистическая, однако также любопытная версия (запись сделана в день рождения сына — 30 декабря 1905 года):

Пришел батюшка и стали решать вопрос, как назвать сына. Сообща решили Даниилом. Во 1) сегодня память Даниила, 2) 12 дней тому назад в 6-м часу видел во сне его, 3) по имени его «Суд Божий» можно назвать и свои личные страдания 14 дней и «революцию в России», 4) самый дорогой пророк для меня, из которого я строю свою философию... (ПВН, 538)

Хармс получает имя в честь пророка и ясновидящего, который посещает отца во сне (что, конечно, отсылает к жизни самого Даниила — толкователя сновидений). Сон является за 12 дней до рождения сына. Цифра 12, цифра «Повешенного», снова возникает в контексте рождения Хармса, но в сопровождении еще одной важной цифры — 6.

В одном из загадочных мистических текстов Хармса (том самом, где «небо рухнет — море встанет») персонаж по имени Ку говорит о себе:

Я Ку проповедник и Ламед-Вов  
сверху бездна, снизу ров  
по бокам толпы львов  
я наш ответ заранее чую  
где время сохнет по пустыням...  
(1, 144)

Речь здесь явно идет о пророке Данииле, брошенном в ров со львами. Но здесь же фигурирует уже известная нам еврейская буква «ламед» — знак «Повешенного» в Таро. Вторая буква «вов» («вав») — имеет цифровое значение 6. Таким образом, Ламед-Вов означает 36, а в хасидизме — 36 праведников, скрытых в неизвестности и чья добродетель оберегает мир от разрушения. В Восточной Европе эти праведники имели имя ламед-вовников.

То, что Хармс сближает неизвестного праведника с Даниилом, — знак его идентификации с ламед-вовниками. Аркан «Повешенный» включен в эту игру числовых символических соответствий. Любопытно, что, как показал Гершом Шолем, 36 праведников восходят к фигурам 36 хранителей (ср. с существенной для Хармса фигурой «часового») небесных сфер. Эта цифра возникает в результате умножения 12 знаков зодиака на три (три «лица» каждого знака). При этом каждый из 36 хранителей имеет имя библейского персонажа, в том

<sup>20</sup> Елизавета Ивановна Грицина вспоминает (Театр. 1991. № 11. С. 44).

числе и Даниила<sup>21</sup>. Одно это делает включение Даниила в число ламед-вовников, как и его идентификацию с «Повешенным», вполне законными.

## 6

Гадательное значение «Повешенного» — приостановка жизни, изменение, переход, жертвоприношение, возрождение. Но это и падение в самые глубины перед возрождением души, символизируемым десятым арканом — «Колесо фортуны». «Повешенный» также имеет значение погружения высшего духовного начала в материальные, нижние слои. Символ такого погружения — треугольник, чья вершина обращена вниз (в этом смысле «Повешенный» дублирует перевернутое дерево, растущее из высших идеальных сфер в область материального). Эти значения хорошо согласуются с общей структурой хармсовского текста.

Но есть в аркане «Повешенного» некоторые дополнительные моменты, которые могли заинтересовать Хармса. Нога повешенного согнута в колене таким образом, что образует треугольник, повернутый вершиной вниз. В классическом Таро виселица, на которой он висит, сделана из двух параллельных стволов (столбов) и перекладины. Вместе с горизонталью земли она образует четырехугольник. «Повешенный», таким образом, самой своей фигурой изображает треугольник в четырехугольнике, — иначе говоря, схему расклада у Папюса и Успенского. Да и сама цифра аркана 12 отражает ту же связь троичности и четверичности, духовного и материального начал.

Но, пожалуй, наибольший интерес в этой фигуре представляют трансформации, вписываемые в его значение переворачиванием. Перевернутая карта в гадании Таро имеет иной (иногда противоположный) смысл, чем прямо лежащая карта. Но в случае с «Повешенным» переворачивание приобретает особый смысл. Буква еврейского алфавита, с которой ассоциируется повешенный, — «ламед». Ей соответствует латинское L. Считается, что L связана с повешенным потому, что она в *перевернутом* виде напоминает виселицу. Вместе с тем согнутая нога висящего образует очертания той же буквы. «Ламед» как бы вращается внутри картинки. То же самое происходит и с буквой-иероглифом «тау». По мнению русского эксперта в области Таро:

Повешенный очерчен фигурой стволов и перекладины, сильно напоминающей знак синтетического аркана Thau<sup>22</sup>.

Перевернутая еврейская буква как бы отражается в египетской пиктограмме «тау», помещенной Хармсом над деревом и цветком.

<sup>21</sup> Scholem Gershom. The Tradition of Thirty-Six Hidden Just Men // Scholem G. The Messianic Idea in Judaism. New York: Schocken Books, 1971. P. 253.

<sup>22</sup> Курс Энциклопедии Оккультизма, читанный Г. О. М. Вып. 2. С. 23.

В некоторых случаях, например в Таро Кура де Жебелена, повешенный изображался стоящим на одной ноге головой кверху. Фигура в этом аркане повернута дважды, сначала помещена вниз головой, но затем возвращена в нормальное положение. Нечто подобное осуществляет и Хармс в своем листе. В Таро существует иная карта, напоминающая повешенного, только перевернутого, вниз ногами. Это двадцать первый большой аркан — «Мир». Здесь изображена стоящая обнаженная фигура, чья левая нога отставлена за правую ногу в положении, похожем на то, которое придано ногам повешенного. Это визуальное сходство в ряде интерпретаций было подтверждено нумерическим совпадением. 12 — число аркана «Повешенный» — при переворачивании превращается в 21 — число аркана «Мир». Аркан «Мир» ассоциируется с буквой «тау», которая изображена на рисунке Хармса. Переворачивание 12 позволяет достичь числа, включающего в себя две магические священные цифры — 3 и 7.

Таро, таким образом, позволяет осуществлять некоторые процедуры обращения, опрокидывания знаков, в том числе и знаков письма. Переворачивание в Таро позволяет как бы останавливать линейное развитие текста, обращать его вспять, подобно тому как Хлебников обращал вспять палиндромы своего «Перевертня». Разница заключается в том, что хлебниковский «Перевертень» все-таки читается слева направо, а пиктографический текст, придуманный Хармсом, не имеет оси чтения. К тому же трансформация его ориентирована не на смену правого и левого полюсов, а именно на переворачивание, то есть в основном опрокидывание по вертикальной оси. Ось эта и воплощена в дереве, прорастающем сверху вниз из середины и вновь опрокидываемом снизу вверх<sup>23</sup>.

В символы, используемые Хармсом, вписана трансформация графем, которые имели весьма существенное историческое значение. То, что «ламед» ассоциировался с перевернутым L, например, по-своему, хотя и в искаженной форме, отражало происхождение греческой «гаммы» (и русского Г) из семитского «гимеля» с помощью вращения. Как показали грамматологические исследования, многие буквы изменили свою ориентацию в связи с переходом письма от направления справа налево, на направление слева направо. Так «алеф» стал «вращаться» и превратился в «альфу» (А), «бет» также изменил свое направление. «Ламед» же превратился в Л («лямбду»), буквально перевернувшись вокруг своей оси на 180 градусов<sup>24</sup>.

Сама связь Таро с каббалой отчасти обосновывалась переворачиванием букв. Считалось, что *tarot*, прочитанное наоборот, давало

<sup>23</sup> Переворачивание фигуры вверх ногами отсылает к тридцать четвертой песне «Ада» Дантес, где движение вниз достигает точки переворачивания и фигура Вергилия неожиданно переворачивается «челом туда, где прежде были ноги». Флоренский подробно откомментировал эту процедуру переворачивания тела как выворачивания пространства в своих «Мнимостях в геометрии». См. о этом: *Иванов Вяч. Вс.* П. А. Флоренский и проблема языка // Механизмы культуры. М.: Наука, 1990. С. 198—205. Текст Флоренского мог стимулировать соответствующие обращения у Хармса.

<sup>24</sup> См.: *Истрин В. А.* Развитие письма. М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1961. С. 236—240.

«тору» — *tora*. Кстати, в бумагах Хармса имеется запись на этот счет: «...tarok или tarot, то же что еврейское Тора»<sup>25</sup>.

Текст Хармса строится по принципу вращающегося колеса, которое — не следует об этом забывать — эквивалентно «нолю», при вращении расщепляющему, членящему единицу и вбирающему в себя нерасчлененность единого.

«Мировая мельница» Таро действует сходным образом:

Это Колесо все мелет, все ассимилирует, все приспособляет, приподнимая одно, опуская другое и, как всякая Rota, ничего не оставляя неподвижным, стационарным, кроме своей оси...<sup>26</sup>

Хармс в «работе» переворачивания не ограничивается лишь сменой оси, направления чтения, но вводит именно процедуру инверсии вокруг оси. Взять хотя бы эмблематическую надпись, венчающую лист Хармса, — зашифрованное тайнописью имя Осириса. Имя это дублируется в надписи: «Я О, я сир, я ис». Хармс на письме расчленяет имя египетского бога на три части. Он выделяет эмблематическое О — ноль. Две другие части, «сир» и «ис», интересны тем, что они — палиндром с центральной шарнирной буквой «р». Если читать имя начиная с «р», то в обе стороны мы получим «ис». Р — ось, вокруг которой, от которой происходит зеркальное развертывание имени.

Но Осирис не только палиндромное имя. Осирис — бог ноля, круга. В классической «Истории Древнего Востока» Б. А. Тураева, скорее всего известной Хармсу, например, приводился ритуальный текст, связанный с Осирисом:

Ты велик и крутл в Шенуэре. Ты кругл в Дебене, окружающем Хауинебу. Ты кругл и велик в Осеке<sup>27</sup>.

Этот «круглый» бог связан с вращением, переворачиванием, которое реализуется в написании его имени тайнописью. Здесь также имя разбито на три части. Первая (О) и третья («ис») написаны без каких-либо деформаций. Зато срединное «сир» написано странно. Все три «буквы» собраны в некую монограмму. Слог этот начинается со значка «и» и завершается повернутым по оси «с». Зато «р» помещено в середину монограммы. Р оказывается буквально «осью», на которой вращается «с». Александр Никитаев, расшифровавший тайнопись Хармса, высказал предположение, что

центральная монограмма <...> вероятно, изображает стилизованную букву еврейского алфавита — «мэм», — оккультными значениями которой являются, в частности, «женщина» и «превращение человека». Несомненная связь этой монограммы с Р. И. Поляковской...<sup>28</sup>

<sup>25</sup> Цит. в статье А. Герасимовой и А. Никитаева. «Хармс и «Голем»» (Театр. 1991. № 11. С. 37). Папюс приводит оккультную этимологию слова «таро», так или иначе включающего в себя «колесо Атор» (*Athor*), *As-taroith*, индийского полярного медведя *ot-lara* и даже кельтского Артура (*The Tarot of the Bohemians*. P. 241).

<sup>26</sup> Курс Энциклопедии Оккультизма, читанный Г. О. М. Вып. 1. С. 77.

<sup>27</sup> Тураев Б. А. История Древнего Востока. Л.: ОГИЗ, 1936. С. 186.

<sup>28</sup> Никитаев Александр. Тайнопись Даниила Хармса: Опыт дешифровки // Даугава. 1989. № 8. С. 99.

На Поляковскую, во всяком случае, указывает монограмма «окно» внизу рисунка. Я, однако, думаю, что Поляковская как таковая не играет существенной роли в разбираемом нами тексте.

## 7

Почему Хармс обращается к Таро и иным символическим системам, в которых переворачивание играет столь существенную роль, именно в этом тексте? Я думаю, это связано с программным его характером, выраженным в следующих словах:

Я говорю: это конец старого света, ибо я увидел новый свет.

Эта перифраза Апокалипсиса, мне кажется, имеет для Хармса едва ли не прямое значение. Речь идет именно о новом видении, о переходе от конечного мира к бесконечному.

Показательно, что Папюс определяет место Осириса в троице богов как бесконечность и обозначает его положение математическим знаком  $\infty$ . Амону в такой троице отводится место плюса, а Птаху — минуса<sup>29</sup>. Таким образом, Осирис оказывается бесконечностью и нулем (разделяющим плюс и минус) одновременно. Вертикальная схема хармсовского листа — от монограммы «окно» к криптограмме «Осир-ис» — может пониматься как движение к бесконечности. Бесконечность шифруется образами поля и моря в конце инициативного пути.

Знак бесконечности впервые использовался в XVII веке в трактате о сечениях конусов, но примерно с 1700 года он появляется в одном из арканов Таро — «Маге». Этот аркан связан с еврейской буквой «алеф», которую использовал Георг Кантор для обозначения первого трансфинитного числа<sup>30</sup>.

Математическая бесконечность была адаптирована к оккультизму П. Д. Успенским в «*Tertium Organum*», в котором имелась специальная глава о бесконечности и трансфините. Можно уверенно утверждать, что этот текст Успенского имел для Хармса важное значение в его размышлениях о цисфините. Успенский ввел идею бесконечности микроскопическом о том, что должно ощущать существо, переходящее из мира конечного (двухмерного, трехмерного) в мир бесконечности. Переход этот описывался им именно как конец старого и начало нового света:

Представим себе теперь на минуту, что человек *начинает ощущать бесконечность во всем*; всякая мысль, всякая идея, приводят его к ощущению бесконечности.

Это непременно должно произойти с человеком, переходящим к постижению реальности высшего порядка.

Что же он должен чувствовать при этом?

<sup>29</sup> Papus. The Tarot of the Bohemians. P. 202.

<sup>30</sup> См.: Rucker Rudy. Infinity and the Mind. Princeton: Princeton University Press, 1995. P. 1.

Он должен чувствовать бездну и пропасть везде, куда он ни посмотрит. И, конечно, он должен испытывать при этом невероятный страх, ужас и тоску. <...>

...тот мир, в котором оно [существо] родилось, с которым свыклось, который *единственно* оно представляет себе реальным, рушится и падает кругом него. Все, что раньше казалось реальным, становится ложным, обманчивым, фантастическим, нереальным. <...> за разрушающимся старым миром открывается бесконечно более прекрасный, новый...<sup>31</sup>

Апокалипсис Хармса — это прежде всего раскрытие скрытого, обнаружение (ср. с соответствующим пониманием Апокалипсиса у Деррида). Это раскрытие принимает форму раскручивания свитка — *gal-gal, gala*, — обнаружения «оси» с помощью вращения.

В этом контексте иероглиф «окно» можно понимать как эквивалент слова «свет». Такое чтение законно. В списке «сокращений», сделанном Хармсом в 30-е годы, он, в частности, иероглифически сжимает слово «свет» в монограмму «окно»<sup>32</sup>. «Окно» может как раз пониматься как «свет», как старый «свет», трансформирующийся в «новый».

«Окно» как знак света прямо перекликается с Осирисом. Плутарх рассказывает, что в

день, когда родился Осирис, прямо в час его рождения раздался голос, который сказал: «Господин Всего движется к свету»<sup>33</sup>.

Разрушение старого света — это та форма переворачивания (когда «все рушится и падает»), которая открывает дорогу к свету<sup>34</sup>.

Открытие «нового света» лучше всего дается круглой книгой, книгой-колесом, свитком. Ее текст может вращаться, воспроизводя разрушения (членение, дробление) и возникновение новых значений одновременно<sup>35</sup>.

«Тексты-колеса» известны как в европейской, так и в еврейской традиции. У упоминавшегося Абраама Абулафии имеется целый ряд «колесных» текстов, которые позволяют производить огромное количество перестановок букв — алфавитных пермутаций. Любопытно, что в одной из серий круговых каллиграмм Абулафии, строящихся вокруг алфавитных перестановок, внешний ряд букв означает:

<sup>31</sup> Успенский П. Д. *Tertium Organum*. Ключ к загадкам мира. СПб., 1911. С. 170.

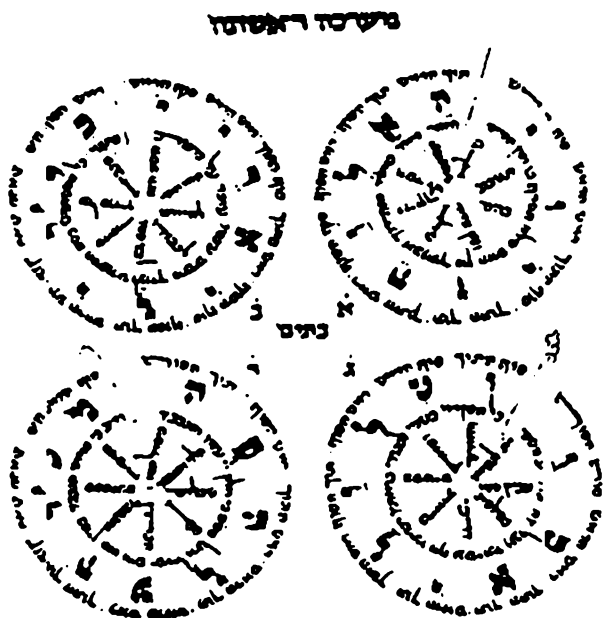
<sup>32</sup> Опубликовано в: *Никитаев Александр*. Тайнопись Даниила Хармса. С. 98.

<sup>33</sup> *Plutarch*. Isis and Osiris, 355 f. // *Plutarch's Moralia*. V. 5. London; Cambridge: William Heinemann: Harvard University Press. P. 33.

<sup>34</sup> Такое переворачивание фиксируется в инверсии треугольника, образуемого ногой повешенного. Его вершина в схеме Хармса начинает смотреть вверх, в сторону Осириса. Троица Осирис—Исида—Гор была идентифицирована с формой так называемого «платоновского треугольника» Атанасиусом Кирхером в XVII веке. Осирису в этом треугольнике отводилась роль «активного принципа». Тот же Кирхер спекулировал о реверсии букв, в трансформации которых он видел некий математический философский принцип. По мнению Кирхера, буквы Y и L иероглифически обозначали метафизическое движение сверху вниз и снизу вверх, а X — комбинация, сбалансированность этих движений в центре (*Iversen Erik*. *The Myth of Egypt and its Hieroglyphs in European Tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1993. P. 94—97).

<sup>35</sup> См. о сходном использовании колеса как генератора нового языка и разрушителя старого во французской культуре 20-х годов: *Ямпольский Михаил*. Память Тиресия. М.: Ad Marginem, 1993. С. 216—227.





Абраам Абулафия. «Буквенные колеса»

середина первого. середина последнего. начало последнего. конец последнего. начало середины. середина середины. конец середины. начало начала. конец начала<sup>36</sup>.

Само колесо вписывает в себя все возможные варианты перестановок. Любопытна при этом роль середины. Если текст становится похожим на колесо, то серединой становится точка, «неподвижная ось», главный ориентир во вращении и трансформации текста. *Ars combinatoria* Рамона Луллия, также использовавшего систему вращающихся кругов, приводит во вращение фигуру, обозначающую троичную структуру оппозиций: начало—середина—конец. В своей попытке исчерпать все возможные логические сочетания категорий он вращает треугольник, который

состоит из начала, середины и конца и охватывает все, что существует. Поскольку все существующее — это либо начало, либо середина, либо конец и ничего нет вне этих принципов<sup>37</sup>.

Такая «колесная» книга буквально осознается как книга мира, охватывающая «все, что существует». Но именно такая книга с помо-

<sup>36</sup> *Abulafia Abraham. Circles // Exiled in the World. Poems and Other Visions of the Jews from Tribal Times to Present / Ed. by Jerome Rothenberg and Harris Lenowitz. Port Townsend: Copper Canyon Press, 1989. P. 215.*

<sup>37</sup> *Lull Ramon. Ars Brevis // Doctor Illuminatus. A Ramon Lull Reader / Ed. by Anthony Bonner. Princeton: Princeton University Press, 1985. P. 303.*

стью перестановок и может осуществлять переход от старого света к новому.

## 8

Вопрос, который возникает в такой практике перевертывания, может быть сформулирован следующим образом: что происходит с элементами цепочки, когда они меняют порядок своего расположения. Понятно, что 12 и 21 не просто симметричные перевертыши. Ведь двойки и единицы в каждом из случаев означают разное. В 12 единица означает десять, а два — две единицы, в 21 два означает двадцать, а единица значит именно единицу. Витгенштейн спрашивал по поводу перевернутой серии 123, дающей 321: получаем ли мы при переворачивании два отдельных впечатления — одно о переворачивании, а второе о возникновении нового числа?<sup>38</sup> Иначе говоря, ощущаем ли мы связь возникновения 321 с переворачиванием, реверсией ряда?

Очевидно, что связь эта ослаблена, в силу того что каждый из элементов перевернутого числового ряда меняет свою природу. Сохраняя видимость своей старой идентичности, он начинает значить иное. Мы имеем дело с полумагической процедурой порождения *нового* через переворачивание. Хармс в свойственной ему манере сформулировал это следующим образом:

...известно такое число, что если его написать по-китайски сверху вниз, то оно будет похоже на булочника (МНК, 99).

Хармс, поворачивая «ключ», аркан «Повешенного», меняет всю структуру значений, которые радикально трансформируются. В некоторых интерпретациях «повешенный» на древе сефирот ассоциируется с буквой «мем», которая связана со стихией воды, отражающей вещи вверх ногами<sup>39</sup>, и, добавлю я, с зеркальной трансформацией симметрии. Этим скорее всего и объясняется попытка Хармса превратить монограмму «сир» в еврейское «мем». Монограммируя центральный слог имени Осириса, Хармс включает в монограмму знак перевертывания. Ключ к изменению значений оказывается в переворачивании Я, моей позиции как наблюдателя, которая неожиданно трансформирует Я (повешенного), в «Мир», 12 в 21.

Я уже приводил высказывание Липавского об относительности верха и низа: «Вверх-вниз: это только отношение к движению тела или руки» (Логос, 10). Меняя направление тела, переворачивая его, можно тем самым менять последовательность элементов мира. Поскольку верх и низ известны нам по положению тела, то необходимо изменить положение тела, которое оказывается в чрезвычайно тесной связи с мировыми цепочками. Вертикальное положение тела человека, задавае-

<sup>38</sup> Wittgenstein Ludwig. Remarks on the Foundations of Mathematics. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1956. P. 128.

<sup>39</sup> Cavendish Richard. The Tarot. New York: Crescent Books, 1975. P. 107.

мое тяготением, находится в связи с вертикальным положением деревьев, чей рост также определен силой гравитации.

Липавский как-то заметил:

В том-то и ловушка времени, что произвольное в какой-то момент, потом становится неизбежным. Дерево выбрало неправильный угол роста, что тут поделаешь, когда это уже осуществилось (Логос, 9).

Дереву в этом контексте противопоставлен цветок папоротника, который цветет только один день в году. Неизбежности противопоставлен момент.

Цветок в хармсовской криптограмме скорее всего отсылает к индуистской *шакре*, означающей на санскрите «колесо». Шакра — это центр жизненной энергии. Тибетский тантризм различает пять шакр на теле человека, которым соответствуют пять стихий — земля, вода, огонь, воздух и эфир. Индуизм знает семь центров, вышедший из которых, совпадающий с головой, символизируется цветком лотоса. Эта шакра — *Sahasrâra* — часто изображается в виде *перевернутого* цветка. Отсюда значение перевернутой позиции тела в хатхе-йоге — вниз головой, вверх ногами. Такая поза производит инверсию низшей и высшей шакр.

Цветок лотоса — универсальный символ творения, раскрытия первоначального яйца, с которым ассоциируется бутон лотоса. Это первичная эманация. В него, как в мистическое колесо с восемью осями (лучами, лепестками), помещается Будда. Связь цветка с колесом, кругом, а следовательно, и содержащим в себе бесконечность полем, позволяет протянуть нити от цветка к Осирису, как богу нулевой цисфинитности.

Цветок в принципе оказывается эквивалентен древу сефирот, с той разницей, что он не выражает идею вечного, но идею эфемерности и новизны. Не случайно в конце хармсовской «Лапы» возникает *ребенок*, из головы которого растет цветок.

В хармсовском тексте цветок помещен непосредственно под египетским «ключом» — «тау» и несколько напоминает его по форме.

В древнеегипетском «тау» было идеографическим обозначением жизни и произносилось как «анх» (*ankh*). Точно так же, но с присоединением детерминатива записывалась и идеограмма «цветок» — тоже «анх»<sup>40</sup>. Таким образом, цветок и «тау» — это трансформации одного и того же комплекса «жизнь-цветок». В результате мы имеем сложную цепочку превращений — изображение цветка переходит в египетскую идеограмму, которая превращается в хармсовскую тайнопись, в своем идеограмматическом фрагменте трансформирующуюся в еврейскую букву.

Речь идет не просто о трансформациях, но о переходе от языка к языку, который можно обозначить как переход от одного типа знания к другому.

<sup>40</sup> Sir E. A. Wallis Budge. Egyptian Language. New York: Dorset Press, 1993. P. 25, 35.

Вертикаль, по которой расположены знаки, — это и путь восхождения, и одновременно направление роста. Трансформация смыслов задается линией прораствания.

## 9

Рост, как уже говорилось, определяется линейной темпоральностью. Единственная возможность изменить угол роста, а следовательно, нарушить неотвратимость и необратимость времени — это изменить положение человеческого тела по отношению к нему.

У обэриутов совершенно особое место отводится неким движениям тела, нарушающим законы гравитации. Антигравитационность как способ разрушения пространственных направлений исключительно занимала близкого обэриутам Малевича. У обэриутов падению, которое вписывается в галилеевскую механическую картину мира как нечто неотвратимое, а потому связанное с линейным ходом времени, постоянно противопоставляется плавание и летание — антигравитационные практики, привлекавшие мыслителей еще в XIX веке — напомним хотя бы о Клейсте и Ницше.

Липавский приводит в «Разговорах» следующую запись беседы, начавшейся с обсуждения состояния опьянения:

Л.Л. [Липавский]: Предметы схватываются глазом более четко, цельнее. Они как бы вырастают или готовятся к полету. Да, они летят. Человек теряет свое место среди предметов, подвластных им. Это и дает освобождение от индивидуальности.

Затем: о планере: он мог ведь изобретаться в любую эпоху, может быть так и случалось, а потом снова забывали. И о плавании и о полете.

Н.А. [Заболоцкий]: Я переплыл реку с поднятыми руками! (Он воздал похвалу плаванию: плывущий испытывает радость, недоступную другим. Он лежит над большой глубиной, тихо лежит на спине, и не боится пропасти, парит над ней без опоры. Полет — то же плавание.) <...>

Л.Л.: Полет освобождает от тяготения, а оно основное образующее тела. Поэтому полет и освобождает. <...> Но полет и плавание служат изучению жизни и смерти (Логос, 10).

Здесь существенны несколько моментов. Во-первых, по мнению Липавского, полет освобождает от индивидуальности и от *места* среди предметов. Речь идет о некоем странном состоянии промежуточности, которое и фиксируется парением. Это промежуточность между субъективностью и объективностью. Человек избавляется от гипертрофии индивидуальности, то есть субъективности, и одновременно теряет место среди предметов, вещей. Я уже упоминал о том, что предмет, взятый в своем «пятом значении», в своей квинтэссенции, по мнению Хармса, теряет почву, отрывается от человека и «РЕЕТ» (Логос, 114)<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> Самым непосредственным источником идеи «реяния» могли быть «Эстетические фрагменты» Г. Шпета, который утверждал, что динамика смысла в художественном образе преобразуется в реяние: «Понимание, переливы смысла, делающие динамическим понятие, замечаются в образе парением, реянием, соответственно требуют чутья, вкуса и т. п.» (Шпет Г. Г. Эстетические фрагменты // Шпет Г. Г. Сочинения. М.: Правда, 1989. С. 446).

Этот отрыв от места, от своей закреплённости в мире можно определить как трансгрессию, *переход границы*. Шеллинг пытался описывать переход от идеального Я к миру вещей как переход границы, отделяющей субъективность и объективность. Для Шеллинга состояние «перехода границы» выражается в созерцании себя со стороны, то есть в таком состоянии, когда Я даю себе как субъекту в качестве объекта. Говоря о «переходе границы», Шеллинг говорил о «третьей деятельности»,

*одновременно заторможенной внутри границы и переходящей ее, одновременно идеальной и реальной <...> В этой третьей деятельности Я парит между переходящей границу деятельностью и деятельностью заторможенной*<sup>42</sup>.

Именно парение позволяет, по мнению Шеллинга, сохранять двойственность Я, одновременно постулируя автономность Я-самого-по-себе от вещи-самой-по-себе. Для Шеллинга существенна эта невообразимая «заторможенность внутри границы», которую сам же он определяет как «точку соприкосновения между Я и противоположным ему»<sup>43</sup>.

Парение, замирание внутри границы похоже на состояние потенциальности. Это такое состояние, когда речь еще не состоялась, когда Я и «вещи» существуют в раздельности, и Я не способно их называть. Это состояние, по мнению Шеллинга, выражающееся в *ощущении* себя, в некоей доречевой саморефлексии. «Заторможенность внутри границы» — это отчасти и состояние внетемпорального напряжения, не разрешающегося в письме.

Я думаю, что «реет» Хармса сродни «парению» Шеллинга. Это именно выражение актуальности черты, границы, создающей расслоение и обеспечивающей переворачивание как резрезание и сохранение целостности одновременно. Во всяком случае, реяние возникает именно как заторможенный переход границы из одной среды в другую (от земли в воздух, из воздуха в воду), от бытия к небытию («полет и плавание служат изучению жизни и смерти» — Липавский).

Такое зависание внутри границы, которая не имеет протяженности, по-своему связано с особым переживанием темпоральности. Парение «выключает» ход часов и поэтому позволяет «остановиться» в состоянии «перехода». Это связано прежде всего с тем, что полет иначе соотносен с переживанием времени, чем, скажем, ходьба, дробящая шагами континуум на дискретные единицы. Этого дробления нет в полете — континуальном, а потому растворяющем субъекта в мире протяженностей, которые могут сжиматься и растягиваться. По этому поводу Людвиг Бинсвангер заметил, что различные типы передвижения предопределяют темпорализацию нашего существования, нашего бытия-в-мире<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф. Система трансцендентального идеализма // Шеллинг. Соч.: В 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1987. С. 302—303.

<sup>43</sup> Там же. С. 304.

<sup>44</sup> Binswanger Ludwig. The Case of Ellen West: An Anthropological-Clinical Study // Existence / Ed. by Rollo May, Ernest Angel and Henri F. Ellenberger. New York: Simon and Schuster, 1958. P. 302.

И наконец, полет или плавание освобождают от формы тела, которая задается тяготением и связана с необратимостью времени. Полет, плавание, как и иные формы изменения положения тела, — скажем, подвешивание, как в выбранном Хармсом аркане Таро, — освобождают мир от неотвратимой линейной причинности.

Нетрудно увидеть связь между торможением внутри границы и переворачиванием. Торможение не дает перейти границу и одновременно «поворачивает» в свою собственную сторону, создавая дистанцию между Я и собственным телом. Торможение — необходимая фаза «переворачивания», которое также останавливает движение времени и обращает его вспять. Переворачивая, я обретаю новое значение через поворот в сторону начала, назад «к нолю».

Заболоцкий был особенно чувствителен к освобождающей силе антигравитационности, например в плаванье. В 1930 году он написал стихотворение «Человек в воде», в котором человек, погружающийся в воду, превращается в колесо, трансформирующее как мир вокруг, так и его самого:

Человек, как гусь, как рак,  
<...>  
Он размахивал хвостом,  
Он притопывал ногой  
И кружился колесом,  
Безволосый и нагой.  
(Заболоцкий, 81)

В том же году он пишет «Подводный город», в котором рисует картину «перевернутого города» Посейдон, населенного фигурами людей, висящих вниз головами:

Человек, носим волною,  
Едет книзу головою.  
Осьминог сосет ребенка,  
Только влас висит коронка.  
(Заболоцкий, 85)

Заболоцкий, как и Хармс, интересовался Таро. В стихотворении 1930 года «Звезды, розы и квадраты» он буквально называет малые арканы (масти) Таро — «жезлы, кубки и колеса» — как знаки, венчающие «наши дома», движущиеся в небе вроде звезд и планет и в конце концов исчезающие.

Это финальное исчезновение летящих и плавающих тел связано с одной особенностью, отмеченной Гастоном Башляром:

Рыба и птица живут в объеме, в то время как мы живем исключительно на поверхности. Они, как говорят математики, имеют на одну «свободу» больше, чем мы<sup>45</sup>.

Прикованность человека к поверхности, хотя и не делает его целиком поверхностным, двухмерным существом, все же отчасти лишает его

<sup>45</sup> Bachelard Gaston. Lautréamont. Paris: José Corti, 1939. P. 66. [L'oiseau et le poisson vivent dans un volume, alors que nous ne vivons que sur la surface. Ils ont une «liberté» de plus que nous.]

существование одного измерения. П. Д. Успенский, как мы помним, связывал невидимость тел, существующих в четвертом измерении, с тем, что это измерение не дается нашему восприятию в пространственных, но лишь во временных формах, точно так же, как третье измерение оказывается недоступно восприятию обитателей двухмерного мира.

Тот факт, что люди — поверхностные существа, сближает их с «двухмерцами». Летающие и плавающие обитатели объемов оказываются не только на одно измерение ближе к иному миру, они оказываются как бы на грани проникновения в него (то есть исчезновения). Они «заторможены» внутри границы, если использовать метафору Шеллинга.

## 10

Своеобразный комментарий к загадочному листу Хармса можно найти в поэме Заболоцкого 1933 года «Деревья». Это, пожалуй, наиболее полный обзериутский «трактат» о растениях. Поэма начинается прологом, где переговариваются «голоса» и Бомбеев. Сначала звучат голоса различных частей растений — «корешка судьбы», «солнечной силы листьев»:

Все вместе мы — изображение цветка,  
Его росток и направленье завитка, —  
(Заболоцкий, 138)

заявляют эти голоса.

Далее говорят голоса стихий — ветра, пара, воды, дыма. Затем вступают голоса «наблюдателей» — глаза, дыхание, «дудочка души». И наконец:

— А мы нули.  
— Все вместе мы — чудесное рожденье,  
Откуда ты ведешь свое происхождение.  
(Заболоцкий, 139)

В этой пародии на гетевского «Фауста» встречаются все три силы, создающие формы мира, — внутренний импульс, формирующий растение, стихия, воздействующая на их формы, и, наконец, органы чувств, которым эти формы предстают, — нулевое начало Я, основной источник древесных форм.

В первой части — «Приглашение» — деревья определяются как «солдаты времени»:

Утыканные крепкими иголками могущества,  
Укрепленные на трехэтажных корнях  
И других неподвижных фундаментах!  
Одни из вас, достигшие предельного возраста,  
Черными лицами упираются в края атмосферы...  
(Заболоцкий, 140)

Деревья здесь определяются как несокрушимые формы времени, как «деревья-топоры, рассекающие воздух на его составные».

Деревья вообще — это протоформы всех возможных форм. Липавский следующим образом описывал образование форм (фигур в пространстве):

Пространство, полагаю я, это схема достижимости, всех возможных переходов и усилий. Так как при построении этой схемы нет никаких особых условий, то она будет однообразной и продолжать ее можно сколько угодно: то есть пространство оказывается всюду одинаково проходимо и бесконечно. <...>

Можно приписать какой-либо части пространства особое условие: некоторые из вообще возможных способов переходов в нем будут невозможны. Тогда получится фигура (Логос, 33—34).

Пространство — это чистая потенция всех возможных «порядков». И в этом смысле оно похоже на ноль, содержащий в себе бесконечность. Фигура же возникает при возникновении ограничений, *границ* в безграничной потенциальности пространства. Таким ограничением могут быть время и гравитация — некие первичные силы, приводящие к образованию первофигуры — дерева. Дерево — фигура, принадлежащая чистой метаморфике пространственных порядков, но ведет оно себя как организм, как *саморазвивающаяся* линия. Оно одновременно и первофеномен, и живая, органическая форма.

Во второй части, «Пир в доме Бомбеева», «солдаты времени» растут на границе живого и мертвого, «на краю природы» (ранее уже говорилось о деревьях-гробницах).

Дерево в поэме Заболоцкого, хотя и воплощает антигравитационность, воспроизводит гравитационную ось мира, двигаясь строго вверх. И это темпорализованное движение осуществляется на границах органического мира, превращая деревья в пограничные символы живого/мертвого.

Неожиданно в поэме появляется Лесничий, обвиняющий Бомбеева в том, что тот нарушил порядок леса, пригласив деревья на пир:

Я жил в лесу внутри избушки,  
Деревья цифрами клеймил,  
И вдруг Бомбеев на опушке  
В лесные трубы затрубил.  
Деревья, длинными главами

Ныряя в туче грозовой,  
Умчались в поле. Перед нами  
Возникнул хаос мировой.

(Заболоцкий, 144)

Клеймение деревьев цифрами, конечно, отмечает их связь с ходом времени, который прерывается апокалипсическим трубным гласом. Время останавливается, порядок его нарушается. Нарушение упорядоченного расположения деревьев отмечает это нарушение в линейном ходе времени. Вместо леса возникает поле и одновременно хаос безвременья. В последней главе — «Ночь в лесу» — деревья возвращаются на свои прежние места:



Жизнь леса продолжается как прежде,  
 Но все сложнее его работа.  
 Деревья-императоры снимают свои короны,  
 Вешают их на сучья,  
 Начинается вращение деревянных планеток  
 Вокруг обнаженного темени.  
 Деревья-солдаты, громоздятся друг на друга,  
 Образуют дупла, крепости и завалы,  
 шелкают руками о твердую древесину,  
 Играют на трубах, подбрасывают кости.

<...>

Звери вздымают на лестницы тонкие лапы,  
 Вверх поднимаются к плоским верхушкам деревьев  
 И замирают вверху, чистые звезды увидев.  
 Так над землей образуется новая плоскость:  
 Снизу — животные, взявшие в лапы деревья,  
 Сверху — одни вертикальные звезды.

(Заболоцкий, 148)

Перемешивание, нарушение числового ряда, потеря деревьями места в порядке мироздания разрушает весь незыблемый иерархический строй «леса». Деревья-императоры «снимают свои короны». Деревья — солдаты времени «образуют завалы» и «подбрасывают кости» — эмблему случайности, нарушенной причинно-следственной детерминированности. После этого начинается процесс «переворачивания», смены вертикальных и горизонтальных иерархий. Деревья, сохраняя вертикаль, превращают свои кроны в «новую плоскость». Кроны начинают становиться новыми корнями. И этот процесс трансформации, магического переворачивания леса запускает в обратную сторону ход времени. Движение времени вспять описывается Заболоцким одновременно и как пространственная обращенность, и как процесс апокалипсического воскрешения мертвых (отсюда мотив труб — отмечающий приостановку времени).

Финал поэмы поистине грандиозен:

...взлетают деревья-фонтаны,  
 падая в воздух гигантскими чашками струек.  
 Дале стоят деревья-битвы и деревья-гробницы,  
 Листья их выпуклы и барельефам подобны.  
 Можно здесь видеть возникшего снова Орфея,  
 В дудку поющего.

<...>

Так возникает история в гуще зеленых  
 Старых лесов, в кустарниках, ямах, оврагах,  
 Так образуется летопись древних событий,  
 Ныне закованных в листья и длинные сучья.  
 Дале деревья теряют свои очертанья, и глазу  
 Кажутся то треугольником, то полукругом —  
 Это уже выражение чистых понятий,  
 Дерево Сфера царствует здесь над другими.  
 Дерево Сфера — это значок беспредельного дерева,  
 Это итог числовых операций.

Ум, не ищи ты его посредине деревьев:  
Он посредине, и сбоку, и здесь, и повсюду.  
(Заболоцкий, 147—148)

Орфей Заболоцкого, воскрешающий из деревьев-гробниц, в принципе аналогичен хармсовскому Осирису, также «похороненному» в дереве<sup>46</sup> и с которым он в древности часто ассоциировался (тело его также было расчленено). Характерно, что воскрешение Орфея наступает сразу вслед за описанием деревьев-фонтанов (фонтанов жизни?), одновременно взлетающих вверх и падающих вниз. Движение времени вспять открывает путь истории, которая пишется на листьях деревьев, подобных листьям нового Писания. Сама история деревьев описывается как история письма и знания — от выпуклых листьев ископаемых барельефов — к абстракции геометрии.

Дерево было метафорически включено в дискурс о письме Гете, который в «Метаморфозах растений» объявил лист своеобразной буквой книги природы, ее протоэлементом. Эмерсон так сформулировал это учение Гете:

Так, Гете высказал основополагающую идею современной ботаники, что всякая часть растения — это только видоизмененный лист, соответствующий новым условиям; изменяя условия, можно превратить лист в любой орган, а орган в лист<sup>47</sup>.

Торо прямо связал лист с египетскими иероглифами и высказал предположение, что лист — это «сухое», «внешнее» выражение той же формы, которая внутри организма принимает обличие «доли» (*lobe*). Так, рука в человеке — это эквивалент листа, а влажные, слизистые легкие или печень — это «доли», внутренние трансформации той же формы.

В рассуждениях Торо есть интересный «кратилический» пассаж, касающийся этимологии слова «лист» — *leaf* и «доля» — *lobe*. Прежде всего, Торо устанавливает связь между *lobe* и *globe* — сферой, шаром — и утверждает, что «f» в *leaf* — это высушенное и истонченное «b» в *lobe*. При этом Торо описывает процесс сжатия и иссушения как некое давление, приходящееся на середину слова. Жидкое «l» остается сзади, а давление выдавливает влагу вперед<sup>48</sup>. Это выдавливание приводит к округлению, набуханию «b», проступанию в слове сферы.

Этимологические фантазии Торо, возможно, связаны с образом мирового дерева, которое

<sup>46</sup> В данном контексте уместно вспомнить, что в Египте покойник мог представлять как летящий и одновременно пониматься как эквивалент плывущего в барке Осириса. Вот описание такого полета, приведенное Тураевым:

Он летит, летящий! Он уходит от вас люди. Он не к земле — он к небу. <...> Он бурно устремляется к небу, как журавль. Он целует небо. О имя-рек! Ты — великая звезда у Ориона, проезжай преисподнюю с Осирисом, плавай по небу с Орионом (Тураев Б. А. Цит. соч. С. 189).

<sup>47</sup> Emerson Ralph Waldo. Representative Men // Emerson R. W. English Traits, Representative Men and Other Essays. London; New York: Dent-Dutton, 1908. P. 285.

<sup>48</sup> Thoreau Henry. Walden // The Portable Thoreau. Harmondsworth: Penguin Books, 1947. P. 546.

соединяет образы круга и дерева: это неподвижная, неизменная точка, связывающая воедино горизонталь и вертикаль<sup>49</sup>.

Вращение вокруг неподвижной точки-оси, сферичность возникают в результате раздавливания слова посередине, и этот процесс гетевской метаморфозы может пониматься как вращение, переворачивание.

Как только в текст Заболоцкого вводится мотив книги, письма, деревья начинают терять свои очертания. Ход истории, ход времени обращается подобно тому, как направление письма может меняться справа налево и наоборот. Деревья постепенно трансформируются в геометрические символы чистых понятий, которые включены в сферу как знак бесконечности, Бога и автономного трансцендентального «мира». Любопытно, что первоначальное разрушение числового порядка, о котором говорит Лесничий, оборачивается иной («каббалистической») нумерологией в конце: дерево-Сфера, подобно древу сепиот, определяется как «итог числовых операций».

Замысел Заболоцкого близок аналогичным поискам Хармса.

## 11

Когда животные у Заболоцкого поднимаются на вершины деревьев, образующих «новую плоскость», они видят «чистые звезды» (в терминологии Хармса, звезды — как «порядок»), «одни вертикальные звезды». В диаграмме Хармса крона дерева находится как раз над знаком «окна», который, как известно, Хармс связывал со звездой (см. главу «Окно»).

Одним из знаков хармсовского переворачивания является перенос звезды вниз. В «Лапе» повторяется призыв «Опусти агам к ногам» (2, 90), где «агам» — это звезда из созвездия «северного креста».

Как-то Олейников рассказал в компании обэриутов о теории полой земли, согласно которой вселенная заключена внутри земного шара. Хармс заинтересовался этой теорией потому, что она предлагала совершенно иную топологию соотношений верха и низа:

Д.Х. [Хармс]: Стратостат все поднимался, поднимался и вдруг оказался в Америке. Все, конечно, изумлены; как это могло настолько отклониться от направления, проверяют приборы. А на самом деле просто пролетели насквозь вселенную. <...> Где-то на дне океана есть дыра, через которую можно выбраться на внешнюю поверхность вселенной (Логос, 31).

Дыра-окно позволяет как бы вывернуть мир наизнанку, превратить верх в низ и наоборот. Опускаясь, ты, как в «Божественной комедии», оказываешься наверху, взлетая вверх, опускаешься вниз.

Одной из важных оппозиций хармсовского мира является оппозиция «полет/падение». При этом в системе «переворачивания» паде-

<sup>49</sup> Irvin John T. American Hieroglyphics. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1980. P. 32.

ние может стать полетом, а полет падением. На самом простом уровне падение тела приравняется смерти, которая освобождает душу, взлетающую вверх. Иными словами, падение — неременное условие взлета. Хармс обыгрывает эту ситуацию в своих стилизациях народных песен. В «Смерти дикого воина» (1938):

Дикарь упал,  
Дикарь упал  
И спит, амулетом блестя.

Как легкий пар,  
Как легкий пар,  
Летит его душа.

(4, 63)

Или в «Песне» (1935):

Дайте силу нам полететь над водой,  
Птицы! Птицы!  
Дайте мужество нам умереть под водой,  
Рыбы! Рыбы!

(4, 34)

Пространство некоторых хармсовских стихов как будто рассечено надвое некой линией-осью, которая создает зеркальную симметрию между низом и верхом. Таким образом, тело, уходящее вниз в нижней части пространства, зеркально изображается взлетающим вверх в верхней его части. Жерар Женетт, анализируя функцию птиц и рыб в образах перевернутого мира, характерных для эпохи барокко, заметил:

...рыба кажется не чем иным, как отражением птицы, которое сопровождает ее с подозрительной неизменностью. <...> и таким образом (почти) устанавливается двойственность мира: если рыба существует, если отражение оказывается двойником и может существовать подводное солнце, то оборотная эквивалентна лицевой, мир оказывается обратимым<sup>50</sup>.

Зеркальное, обратимое пространство характерно для процитированных стихов Хармса. Падение дикаря прямо отражается как взлет его души. В «Лапе» это раздвоение описывается, например, как автономия зеркального отражения:

В воде плавало отражение сына. Старик выплескивал воду из таза вместе с отражением сына (2, 90).

То, что в поздних стихах относительно упорядоченно и выглядит как стилизация, в ранних стихах — важный принцип трансформаций. Приведу несколько примеров. Типичным образцом поэзии падений-взлетов-превращений можно считать стихотворение с характерным названием «Авиация превращений» (1927), начинающееся словами:

Летание без крыл жестокая забава  
попробуй упадешь закинешься неловкий...

(1, 36)

<sup>50</sup> Genette Gérard. Figures I. Paris: Seuil, 1966. P. 14.

Ломается самолет, везущий красавицу:

Машина тут же опускалась.

<...>

Но тут приходит ей конец.

Она в подсвечник превратилась

(1, 37) и т. д.

Этот странный подсвечник, в который женщина превращается в падении, возникнет в ином варианте у Введенского<sup>51</sup>, у которого выпадающая из окна «Маргарита или Лиза» заявляет: «На подоконник свечкой становлюсь» (Введенский, 1, 178). В «Оссе», где предстает целый набор превращений и переворачиваний, «висит подсвечник на потолке» (1, 64). Хармс, по-видимому, обыгрывает внутреннюю форму слова «под-с-вечник», в котором приставка «под» (внизу) соединена с корнями «свет-» и «вечн-ость». Смерть в переворачивании может поэтому выступать как под-(с)вечность.

В «Оссе» (1928) все тело претерпевает метаморфозы переворачивания:

На голове взвоятся волосы  
когда в ногах почувешь полосы.

<...>

Стоп. Разошлось по конусу

летало ветром на носу,

весь человеческий остов

одно смыкание пластов...

(1, 64)

В «Падении с моста» возникает висящий вниз головой нетопырь. В «Хню» «летали голые летяги, / подвешиваясь иными моментами на сучках вниз головой» (3, 33) и т. д. Переворачивание здесь вписано в саму структуру полета, который для Хармса — движение-перевертыш.

Особая тема Хармса — это переворачивание осей и иерархий в мире растений. Растение, как я уже говорил, — важная ось в системе мироздания и темпоральном порядке мира. Поэтому взлетающее и опускающееся растение — один из знаков трансформации мира. Если дерево укоренено в земле, то иное растение — цветок, фигурирующий в «мистической криптограмме», — может у Хармса летать и оканчивается эквивалентным, например, звезде. В «Лапе» Земляк заявляет: «Я вижу цветок над своей головой. Можно его сорвать?» (2, 90). Из объяснений беседующей с Земляком Власти становится понятным, что цветок эквивалентен звезде «агам»<sup>52</sup>:

Кто сорвет эту звезду, тот может не видеть снов.

Земляк — Мне рукой не достать до неба.

Власть — Ты встань на крышу.

(2, 91)

<sup>51</sup> О «перевернутости», «обратности», «зеркальности» у Введенского см.: Мейлах М. Б. Шкап и колап: фрагмент обэриутской поэтики // Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990. С. 188–190.

<sup>52</sup> Цветок-звезда — это так называемый «золотой цветок», цветок огня и света, знакомый мистической традиции и связанный с вознесением вверх. См.: Eliade Mircea. Méphisophélès et l'androgyné. Paris: Gallimard. P. 64–68.

Далее статуя на крыше делает Земляка легким, и он взлетает. Земляк крадет звезду — птицу — кусок неба — цветок (все эти понятия в поэме эквивалентны), и эта кража запускает механизм общего переворачивания полюсов. На небе глотает воздух созвездие рыбы, по нему кто-то ходит, с него рушится вниз вода. И среди этой картины конца времен вдруг возникает образ растений:

Цветы гремучие всходили  
деревья темные качались.

(2, 103)

Небо в конце концов начинает двигаться вспять:

...и небо, пятась по эфиру  
тотчас же в стойло возвратилось.

(2, 104)

Этот хаос и движение вспять связаны с тем, что растения — это оси, соединяющие землю с небом и потому создающие иерархию мироздания. Цветы — это земные отражения звезд. Нельзя потревожить одни, чтобы в зеркале не сместились другие. Как это свойственно эзотерическим текстам, речь идет о инверсии иерархии, когда высшее оказывается низшим и наоборот. Оси в эзотеризме обыкновенно — оси инверсии<sup>53</sup> и оси размыкания, растяжения, границы, в которых происходят «замораживание» и отслоение.

В стихотворении 1929 года «Столкновение дуба с мудрецом» рассказывается о том, как

один человек хотел стать дубом,  
ногами в землю погрузиться,  
руками по воздуху размахивать.

(ПВН, 68)

Любопытно, что трансформация человека в дерево прямо описывается Хармсом как разнонаправленное движение — взмывание вверх и одновременно падение вниз. Вся метаморфоза как будто происходит в зеркале, «переворачивающем» направление движения:

Окончив речь  
и взяв пожитки,  
он метнулся в потолок,  
перетерпев тяготения пытки,  
он реял под крышей, как молоток.  
«Только б корни к низу бросить,  
да с камнями перевить,  
вот и стал бы я, как дуб».

(ПВН, 69)

Аристотель в свое время предложил теорию крайних (земля, огонь) и срединных (вода, воздух) стихий. Он считал, что срединные стихии как бы создают относительность направления падения. Воздух

<sup>53</sup> См. об инверсии как классической процедуре эзотеризма: *Riffard Pierre. L'ésotérisme. Paris: Robert Laffont, 1990. P. 380—387.*

взлетает по отношению к земле, но падает по отношению к огню. Серединные стихии поэтому находятся как бы в ситуации одновременного падения и вознесения. Хармс иллюстрирует эту знакомую еще по школьным учебникам систему круговорота в ряде своих стихов, например, в стихотворении «Небо» (1935):

Уже поток небесный хлещет,  
уже вода везде шумит.  
Но вот из туч все реже блещет,  
все дальше, дальше гром гремит.

Уже сверкает солнце шаром  
и с неба в землю мечет жар,  
и поднимает воду паром,  
и в облака сгущает пар

И снова страшный ливень льется,  
и снова солнца шар блестит...

(4, 111)

Воздух и вода — любимые стихии Хармса, конечно, не от приверженности к аристотелевской физике. Они создают среду для «переворачивания» и в качестве таковых присутствуют в схеме квадрата стихий Таро.

Падение и взлет, хотя и подчиняются законам физики, нарушают стабильность мира. Падение и взлет — у Хармса это прежде всего выпадение из причинно-следственных цепочек, это их трансформация. Предмет, падающий или летящий вверх, находится в кратковременном состоянии автономии. Автономизируясь, он претерпевает метаморфозу, на какое-то время оказываясь на грани трансцендентального «мира». Хармс в стихотворении «Звонить-лететь» (1930) весьма незамысловато отразил то, что он назвал «логикой бесконечного небытия»:

Вот и дом полетел.  
Вот и собака полетела.  
Вот и сон полетел.  
Вот и мать полетела.  
Вот и сад полетел.  
Конь полетел.  
Баня полетела.  
Шар полетел.  
Вот и камень полететь.  
Вот и пень полететь.  
Вот и миг полететь.  
Вот и круг полететь.

(ПВН, 86)

Полет создает «бесконечное небытие», постепенно раскачивая логику языка, логику дискурсивности, спряжений и, конечно, глагольных *времен*. Полет освобождает предметы от давления темпоральности и линейности. Он вводит знаки в ту область «внутри границы», в которой они могут быть подвергнуты переворачиванию, где они могут быть повернуты в сторону начала текста от его конца. Текст начинает «смотреть» в прошлое, а не в будущее своего развития. «Новый свет» открывается через переворачивание, а не линейное движение вперед.

## Глава 12

### СЕРИИ

#### 1

Система «переворачивания», обращения, превращения верха в низ, а низа в верх, вся система нарушения ассоциативных цепочек, столь важная для хармсовской поэтики, исходит из фундаментальной упорядоченности мира. Если бы мир не был упорядочен, то было бы невозможным менять местами верх и низ. Все хармсовские трансформации и деформации имеют смысл только на фоне предопределенности мировых иерархий. Такая предопределенность прочитывается за каждым хармсовским падением и полетом.

Вместе с тем, как я уже неоднократно отмечал, упорядоченность, исчислимость, погруженность во временную прогрессию, линейность — для Хармса знаки некой враждебной, отчужденной от человека реальности.

Мир Хармса подчинен всепронизывающему серийному принципу, выражающемуся, например, в избытии перечислений, повторов, разного ряда рядов. Но мир таких серий — это «дурной» мир. Важная функция литературы — нарушение этой внешней для подлинной жизни серийности. Хармсовский «абсурд» может быть понят именно в этом контексте.

Введенскому принадлежат два взаимосвязанных текста, в которых обсуждается проблема серийности. Один назывался «Заболевание сифилисом, отрезанная нога, выдернутый зуб», второй — «Бурчание в желудке во время объяснения в любви» (1932—1933). Первый текст начинается с обсуждения регулярности, вносимой в жизнь неким событием:

Почему я так боюсь заболеть сифилисом, или вырвать зуб? Кроме боли, неприятностей, тут есть еще вот что. Во-первых, это вносит в жизнь числовой ряд. Отсюда начинается система отсчета. Она более страшная система отсчета, чем от начала рождения. <...> И во-вторых, тут еще плохо то, что это было что-то безусловно окончательное и единственное и состоявшееся и настоящее. И это в моем понимании тоже становится числом. Это можно покрыть числом один. А один, по-моему, это целая жизнь одного человека от начала и до конца, и нормально это *один* мы должны чувствовать только в последний миг. А тут вдруг это входит



внутри жизни. <...> Тут совпадение внешнего события с временем. <...> все это меня пугает. Тут входит слово никогда (Введенский 2, 85).

Введенский описывает инверсию начала и конца. В принципе именно смерть может придавать жизни целостность, единство, смысловую завершенность. Вырывание зуба неожиданно проецирует нечто сходное со смертью в начало, а жизнь становится ничем не ограниченной прогрессией: потенциальной бесконечностью. Отсюда напуганность писателя тем, что *событие* вводит в жизнь числовой ряд, или серийность. Оно задает точку отсчета, подобную рождению. Но рождение, рассуждает он, оказывается вне пределов нашей памяти, оно как бы не включено еще во время субъекта потому, что субъект еще не имеет сознания времени (рождение подобно нулю Хармса). Выдернутый зуб — событие особого порядка. Связанная с ним боль придает субъективность внешнему ряду событий, а потому соотносит внешний событийный ряд с внутренним, временным.

Хайнц Вернер, рассуждая о генезисе человеческой способности к числению, предложил

делать различие между чистой фигурой и фигуративно организованной группой; только в группе активна функция счета<sup>1</sup>.

Он показал, например, что определенный тип расположения объектов вызывает к жизни механизм их счета, а другой, наоборот, его подавляет. Обнаружение или создание серийности — это как раз процесс перехода от чистой фигуры к фигуративно организованной группе. «Жизнь» до вырывания зуба у Введенского — это чистая «фигура», которая должна преобразиться в «группу» только в момент смерти. В момент вырывания зуба такое преобразование происходит, так сказать, преждевременно.

Серийность события задается нашей способностью увидеть закономерность в некоей последовательности и способностью продолжить эту последовательность. Серийность — это встреча внутреннего с внешним.

Рассуждения Введенского о числе «один» вписываются в уже знакомую нам проблематику «единицы» у обэриутов — одновременно и начала, и воплощения полноты (а потому связанной с целостностью тела или жизни). Но это еще и рефлексия над «бесконечно малыми», потому что в человеческой жизни единица — это предел. Она достигается только в последний миг, в момент смерти. Числовой ряд обычной жизни как бы укладывается внутрь единицы, как ряд дробей, стремящихся к единице как к пределу.

Событие же «вырванного зуба» трансформирует одну бесконечность (актуальную) в другую — потенциальную. Единица перестает быть пределом, числовой ряд открывается на беспредельность, и жизнь начинает складываться как натуральный ряд чисел, не имеющих предела: «Тут входит слово никогда».

<sup>1</sup> Werner Heinz. Comparative Psychology of Mental Development. New York: International Universities Press, 1948. P. 289.

Второй текст — «Бурчание в желудке» — создает несколько иную перспективу на жизнь как серию. В «Заболевании сифилисом» событие начинало отсчет времени, оно вводило в жизнь пугающую систему счисления. Поэтому событие, хотя и проецировалось на субъективное переживание времени, одновременно было «наполнено посторонним содержанием». Числовой отсчет, внедрившись в жизнь, крадет у жизни ее индивидуальность.

Во втором тексте Введенский обсуждает соитие как высшее событие жизни, также переструктурирующее существование человека:

Половой акт, или что-либо подобное, есть событие. Событие есть нечто новое для нас потустороннее. Оно двухсветно. Входя в него, мы как бы входим в бесконечность. Но мы быстро выбегаем из него. Мы ощущаем следовательно событие как жизнь. А его конец как смерть. После его окончания все опять в порядке, ни жизни нет, ни смерти (Введенский 2, 84).

Здесь «половой акт» также определяется как *событие*, в терминах Вернера, как чистая фигура, не подразумевающая серийности. Смысл этого события — в мгновенности. Метафорическая смерть (*la petite mort*) тут не отделена во времени от полноты жизни. Это своего рода «монограммирование», сгущение в одном моменте всей полноты существования. С такой точки зрения вырывание зуба не является событием, потому что в любви нам дано исключительно полное ощущение жизни, которое нам не суждено пережить у зубного врача. Вырывание зуба — это антисобытие. Начиная серию, оно избывает собственную событийность как мгновенность, единичность.

Соитие не начинает никакого нового ряда. Оно понимается как нечто совершенно выпадающее из ритуальной системы повторений. Если вырванный зуб отмечал начало серии, то половой акт — это выход вне серийности, в потусторонность, в бесконечность, как нечто противоположное серийности. Отсюда идея «двухсветности». Серийное существование — это такое состояние, когда «ни жизни нет, ни смерти». Серийность в таком контексте не может «совпасть» с жизнью потому, что «жизнь» в соитии внетемпоральна, неисчислима, непредсказуема, она — «событие». Мы переживаем «жизнь» тогда, когда выпадаем из строя нашего существования как из *порядка*.

Если спроецировать сказанное на хармсовскую проблематику, то можно сказать, что мы живем, только когда падаем или взлетаем. Впрочем, при некоторых обстоятельствах, как уже указывалось, падение может быть включено в серию, а потому и оно может перестать быть событием «жизни».

Хотя Введенский по-разному оценивал взаимоотношения события, серийности и жизни, его недоверие к серийности очевидно.

С такой точки зрения любое нарушение серийности, как бы драматично оно ни было, следует приветствовать. Проблема, однако, заключается в том, что серийность всегда готова завладеть «событием». События, которые — пусть метафорически — не встречаются со смертью, наподобие полового акта, события вроде вырывания зуба, становятся началом еще одной серии.

## 2

Введенский уделяет особое внимание началу серии. Действительно, первый термин серии отличается от всех иных тем, что он не имеет отношения с термином-предшественником. Если взять «естественную» серию, например образуемую чередой рождений, то мы увидим, что в такой серии каждый член имеет как бы двойной статус — по отношению к последующему члену он является отцом или матерью, а по отношению к последующему члену — сыном или дочерью. Первый член такой серии — первый отец или первая мать — будет бесконечно регрессировать, отодвигаться в прошлое, потому что невозможно представить себе первого члена подобной серии, то есть только отца, не являющегося чьим-то сыном.

Введенский считал выдергивание зуба началом ряда, а рождение — нет. Рождение начинает «жизнь», но не как серию, а как «чистую фигуру». То, что рождение не открывает серии, связано с тем, что рождение вытесняется из памяти, существует в области *забвения*. Забвение не создает серии. В этом смысле забвение в качестве «источка» текста у Хармса — это генератор антисерийности, монограмматизма. Оно существует до времени.

Другое дело «антисобытие». Оно подключает существование к времени, серийности и, соответственно, словесной форме дискурса. Вот как описывает Введенский «антисобытие»:

Это ни чем не поправимая беда. Выдернутый зуб. Тут совпадение внешнего события с временем. Ты сел в кресло. И вот, пока он варит щипцы, и потом достает их, на тебя начинает надвигаться время, время, время, и наступает слово вдруг и наступает наполненное посторонним содержанием событие (Введенский 2, 85).

Словесный дискурс оказывается производным ложного события.

Хармса занимал этот первый член серии существования. В «водевиле» «Адам и Ева» (1935) он предложил ироническое решение бесконечной регрессии генеалогической серии. Водевиль начинается с того, что Антон Исаакович заявляет:

Не хочу больше быть Антоном, а хочу быть Адамом. А ты, Наташа, будь Евой (X2, 77).

Хармс пародирует здесь генерацию искусственной серии. Поскольку серия может пониматься как произведенное нами абстрагирование некоего правила, то правило может быть волюнтаристски задано:

А н т о н И с а а к о в и ч. Это очень просто! Мы встанем на письменный стол, и когда кто-нибудь будет входить к нам, мы будем кланяться и говорить: «Разрешите представиться — Адам и Ева» (X2, 77).

Речь в данном случае идет о едва ли не единственно возможном способе постулирования начала генеалогической серии. Начало такой серии в принципе невозможно, а потому оно дается нам как непрогнозируемое, как тайна. Мишель Фуко заметил:

...исток делает возможным область знания, чья функция состоит в открытии истока, правда, всегда в ложном открытии из-за чрезмерности его собственного дискурса. Исток лежит в области неотвратимо утерянного, в том месте, где истина вещей совпадает с истинностью дискурса, в месте ускользающего их сочленения, которое было затемнено и в конце концов утеряно дискурсом<sup>2</sup>.

Тот факт, что генеалогический дискурс делает исток невыразимым, связан с особым мифологическим статусом первого, «адамического» слова, настолько плотно совпадающего с истиной, что оно не может быть вербализовано. Исток — это всегда область молчания.

Антон Исаакович у Хармса издевательски пародирует адамическое «первоназывание». Слово является Введенскому вместе со временем в событии, которое «наполнено посторонним содержанием», оно знак «чужого» события и ложного истока потому, что истинный исток забыт. Первослово — это слово молчания, это слово беспамятства. Любое название истока, называние себя первым всегда ложь.

Область первых имен для Хармса — область забытого. В одном из текстов 30-х годов он предлагает называть своих персонажей вымышленными именами потому, что тогда, когда имена дойдут до читателя, они уже будут забыты, потеряют свое значение (МНК, 150). В рассказе «Воспоминания одного мудрого старика» прямо утверждается парадоксальная для мемуаров невозможность памяти:

Память — вообще явление странное. Как трудно бывает что-либо запомнить и как легко забыть! А то и так бывает: запомнишь одно, а вспомнишь совсем другое. Или: запомнишь что-нибудь с трудом, но очень крепко, а потом ничего вспомнить не сможешь (Х2, 88).

Потеря памяти в данном случае прежде всего относится к генеалогии. После воспоминаний о брате старик вдруг чувствует, что кто-то ударил его по спине. Он оборачивается к незнакомому человеку, который говорит:

Да ты что? Не узнаешь что ли меня? Ведь я твой брат (Х2, 89).

Генеалогический дискурс, воспоминание о происхождении объявляются ложными по самому своему существу.

В текстах 1935 года Хармс затевает словесную игру вокруг истинного события, которое не может быть рассказано, поскольку существует вне дискурса и до времени. Такое событие — рождение. Как только рождение вводится в дискурс, оно темпорализуется и становится заведомо фальшивым. В тот момент, когда рождение начинает принадлежать времени, дискурсу, с ним оказываются возможны любые манипуляции, допустимые с временными, числовыми рядами. Истинное событие явления на свет — внетемпорально, оно не может существовать во времени, а потому не может принадлежать серии.

<sup>2</sup> Foucault Michel. Nietzsche, Genealogy, History // Foucault M. Language, Counter-Memory, Practice / Ed. by Donald F. Bouchard. Ithaca: Cornell University Press, 1977. P. 143.

В одном тексте Хармс утверждает, что «родился дважды». Он строит изощренную нарративную цепочку вокруг этого немислимого события:

Папа так разбушевался, что акушерка, принимавшая меня, растерялась и начала запихивать меня обратно, откуда я только что вылез (X2, 79).

Ребенка по ошибке запихивают роженице в прямую кишку, а когда она требует ребенка назад, ей дают слабительного и ребенок рождается вторично.

В коротком тексте 1935 года, служащем продолжением первому, рассказывается, как недоношенный ребенок был помещен в инкубатор, откуда его вынули ровно через четыре месяца. «Таким образом, я как бы родился в третий раз» (X2, 79).

Все эти анекдоты используются Хармсом для доказательства фундаментальной внетемпоральности, а следовательно, и несериальности первособытия. И действительно, как может сериализоваться это по определению уникальное событие — через повторы самого себя?

### 3

Что означает серия для Хармса? Хармс считал, что числовая прогрессия в натуральном ряде отнюдь не ненарушима. Объясняется это тем, что каждое число в меньшей степени определяется своим местом в числовом ряду и в большей — своими «сущностными свойствами». Так, нуль, начинающий натуральный ряд чисел, это число, не являющееся числом, это негативность, по-своему отмеченная неким «сущностным свойством». И все же оно способно начинать серию. Серия, таким образом, не является совершенно однородным набором элементов.

Другой интересующий Хармса аспект серийности — это возможность менять числа местами в серии, в прогрессии, в ряду, построенных по принципу упорядоченности. Возможность переворачивания прежде всего проецируется на самую незабываемую абстракцию порядка — числовой ряд.

Четвертый «случай» серии называется «Сонет» и посвящен как раз «испытанию» числовой последовательности. Само название — «Сонет» — отсылает к наиболее жесткой стиховой форме, со строго определенной системой деления на строфы и рифмовки<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Робин Мильнер-Галланд заметил, что в этом «случае» 14 фраз с делением «8:6», характерным для сонетной формы (*Milner-Gulland Robin. Beyond the Turning-Point: An Afterword / / Daniil Khams and the Poetics of the Absurd / Ed. by Neil Cornwell. New York: St. Martin's Press, 1991. P. 258*). Существенно, что в такой форме восьмистишие предшествует шестистишию, то есть восемь идет перед шестью.

Обращение к форме стиха здесь существенно еще и потому, что именно в стихе элементы наиболее красноречиво вступают в структурные отношения, утрачивают свою автономию. Как заметил Вальтер Беньямин, их индивидуальность становится «функцией бесконечной цепочки серий» (*Benjamin Walter. Two Poems by Friedrich Hölderlin // Benjamin W. Selected Writings / Ed. by Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge, Mass.; London: Belknap Press, 1996. P. 25*).

Удивительный случай случился со мной: я вдруг позабыл, что идет раньше, 7 или 8.

Я отправился к соседям и спросил их, что они думают по этому поводу. Каково же было их и мое удивление, когда они вдруг обнаружили, что тоже не могут вспомнить порядок счета. 1, 2, 3, 4, 5 и 6 помнят, а дальше забыли.

Мы все пошли в коммерческий магазин «Гастроном», что на углу Знаменской и Бассейной улицы, и спросили кассиршу о нашем недоумении. Кассирша грустно улыбнулась, вынула изо рта маленький молоточек и, слегка подвигав носом, сказала: «По-моему, семь идет после восьми в том случае, когда восемь идет после семи» (ПВН, 357).

История кончается тем, что «мы» пошли в Летний сад и стали считать там деревья (мотив уже знакомый нам по «Деревьям» Заболоцкого), но после 6 стали спорить, какая цифра идет раньше, 7 или 8.

Мы спорили бы очень долго, но, по счастью, тут со скамейки свалился какой-то ребенок и сломал обе челюсти. Это отвлекло нас от нашего спора (ПВН, 357).

Конечно, эта история прямо вписывается в хармсовский скептицизм о предопределенности места числа в натуральном ряде чисел. 7 и 8 могут поменяться местами в соответствии с их сиюминутной соотношенностью с определенным качеством. Но следствие такого «переворачивания» весьма радикально.

Ведь если в натуральном ряду чисел мы поставим 8 перед 7 и дальше продолжим прогрессию чисел в соответствии с «правилами», то мы получим ряд с одним нарушенным соотношением элементов:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 7, 9, 10, 11, 12, 13...

Это нарушение порядка может быть понято либо как ошибка, либо как некое правило, действие которого просто не обнаруживает себя на протяжении того отрезка числовой последовательности, который нам представлен. Мы можем предположить, что в дальнейшем подобная «ошибка» может повториться, например:

321, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 327, 329, 330...

Но это будет означать, что предъявленный нам ряд чисел подчиняется какому-то иному правилу, чем то, которое ответственно за простое и безостановочное наращивание натурального ряда чисел.

Витгенштейн писал о существовании так называемых «систематических ошибок», отличающихся от «беспорядочных ошибок». В качестве примера «систематической ошибки» Витгенштейн приводил нарушенное копирование такой «серии», как натуральный ряд чисел. Например: 1, 0, 3, 2, 5, 4... В таком случае, по мнению философа, «мы почти наверняка склонны будем сказать, что он [копиист] *неверно* нас понял»<sup>4</sup>. Хармс спародировал в «Дневнике» афоризм Козьмы Прутова:

На замечание: «Вы написали с ошибкой», — отвечаю: «Так всегда выглядит в моем написании» (ГББ, 135—136).

<sup>4</sup> Витгенштейн Людвиг. Философские исследования, 143 / Пер. М. С. Козловой и Ю. А. Асева // Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. 1. М.: Гнозис, 1994. С. 137.

Ошибка тем самым превращается в «систематическую», в особое понимание, понимание «неправильно». Витгенштейн заметил, что

не существует границы между нерегулярной и систематическими ошибками, то есть между тем, что ты склонен называть «беспорядочной», а что — «систематической ошибкой»<sup>5</sup>.

Но что означает «неправильно понял»? Это означает, что правило образования серии в сознании копииста было иным, нежели в «нашем» сознании. Означает ли это, что это неправильно понятое правило неприменимо к серии? Дело в том, что множество элементов, по определению Бертранда Рассела, «имеет все возможные порядки, на которые оно способно»<sup>6</sup>. Это значит, что порядки уже имеются в множестве и что только наше внимание к тому или иному конкретному порядку делает его значимым для наблюдателя в данный момент. Порядок — это система отношений между элементами множества.

Но само качество порядка, по определению того же Рассела, предполагает наличие трех фундаментальных свойств: 1) асимметрии, 2) транзитивности (*transitivity*) и 3) связности. Свойство асимметрии — одно из важнейших, и оно как раз и затрагивается в рассказе Хармса. Асимметрия порядка в серии означает, что если  $x$  предшествует  $y$ , то  $y$  не должен также предшествовать  $x$ <sup>7</sup>. В неуверенности, что именно предшествует чему — семь восьми или восемь семи, — сохраняется возможность переворачивания, возможность одновременного предшествования и следования обоих терминов серии.

Льюис Кэрролл в «Сильвии и Бруно» предложил взглянуть на серийность с точки зрения телеологии, представления о целенаправленности серий. Если серия движется к чему-то, то это конечное «что-то» и должно ее определять:

«Хорошо, предположим мы говорим — последнее из серии взаимосвязанных событий — каждое из которых в серии является причиной последующего — во имя которого первое событие имеет место».

«Но разве последнее событие практически — это не следствие первого? А вы называете его *причиной* [первого]!»

Артур на минуту задумался. «Слова создают путаницу <...>, — сказал он, — <...> Последнее событие является следствием первого: но *необходимость* этого события является причиной *необходимости* первого»<sup>8</sup>.

Кэрролл показывает, что серия может определяться из начала в конец и из конца в начало, что она включает в себя возможность причинной инверсии. Нечто сходное происходит и с речью. Речь по своему является серийной цепочкой знаков. Было бы, однако, неправильно считать, что она разворачивается только из начала в конец. В таком случае каждое слово было бы подобно элементу некоего

<sup>5</sup> Там же. С. 137.

<sup>6</sup> *Russel Bertrand*. Introduction to Mathematical Philosophy. London: George Allen and Unwin, 1919. P. 29. [A set of terms has all orders of which it is capable.]

<sup>7</sup> *Russel Bertrand*. Op. cit. P. 31.

<sup>8</sup> *Carroll Lewis*. Sylvie and Bruno // The Works of Lewis Carroll. Feltham: Spring Books, 1965. P. 497.

причинного механизма и заключало бы в себе всю детерминацию последующего разворачивания серии. Витгенштейн показал, сколь неправомочно рассматривать язык как такую линейную генеративную машину. Проектирование смысла в той же мере ответственно за развертывание речи, что и комбинаторные возможности каждого отдельного слова.

Спрессованность внутренней речи, так, как она описана, например, Львом Выготским, — это как раз явление генетического совмещения начала и конца речевой серии. В «Мышлении и речи» Выготский привлек внимание к эпизоду из «Анны Карениной», где Левин объясняется в любви Китти с помощью изощренной серийной аббревиатуры<sup>9</sup>:

— Вот, — сказал он и написал начальные буквы: к, в, м, о: э, н, м, б, з, л, э, н, и, т? Буквы эти значили: «когда вы мне ответили: *этого не может быть*, значило ли это, что никогда, или тогда?» Не было никакой вероятности, чтоб она могла понять эту сложную фразу...<sup>10</sup>

Но Китти понимает написанное и отвечает: «т, я, н, м, и, о». Левин догадывается, что это значит: «тогда я не могла иначе ответить».

Понимание этого ряда букв возможно только в результате некоего озарения. Толстой примерно так и описывает эти интуитивные вспышки понимания. Возникает вопрос, возможно ли понимание этой серии букв как последовательности. Читается ли такая аббревиатурная речь потому, что в некотором типе «порядка» «к» влечет за собой «н», «н» — «м», «м» — «б» и т. д.? Конечно, нет.

Любопытно, однако, то, что у Толстого смысл зашифрованных высказываний касается именно детерминированности. В первом случае спрашивается, означал ли ответ абсолютную детерминированность, раз и навсегда данную, или же эта «определенность» распространяется только на «тогда». В ответе Китти также выявляется своего рода детерминированность: «тогда я не могла иначе ответить». Ответ этот сознательно двусмысленный, он описывает не только содержание, но и форму как нечто «тогда» неотвратно предопределенное.

У Толстого детерминированность и задается, и подрывается. Внешне цепочки букв кажутся логически детерминированными неким серийным механизмом высказывания. Но и для содержания ответа, и для понимания его формы серийность оказывается псевдоправилом порождения, текст же интуитивно «схватывается» как некий гештальт, то есть из «конца» в начало в той же мере, что и из начала в конец. Именно «теперь» позволяет поставить под сомнение «тогда».

Хармса интересует серийность как механизм генерации речи.

<sup>9</sup> *Выготский Лев. Мышление и речь* // Выготский Л. С. Собр. соч. Т. 2. М.: Педагогика, 1982. С. 334—335.

<sup>10</sup> *Толстой Лев. Анна Каренина* // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 14 т. Т. 8. М.: Худлит, 1952. С. 421—422.



В главе «Окно» я уже останавливался на дневниковой записи Хармса, в которой он описывает забвение «важного слова»:

Я мучительно вспоминал это слово, и мне даже начинало казаться, что это слово начиналось на букву М. Ах нет! совсем не на М, а на Р. Разум? Радость? Рама? Ремень? Или: Мысль? Мука? Материя? Нет, конечно, на букву З, если только это слово! (ГББ, 95)

Источник серии забыт, первое событие серии — ее *рождение*, — как ему и полагается, вытеснено. Как же производится серия в таком случае? С помощью механической процедуры развертывания из буквы? Означает ли буква М, что вытекающее из него слово — «мысль», или «мука», или «материя»?

Если речь серийна, то должно существовать правило такой серийности. В 1934 году Хармс неоднократно возвращается к этому вопросу. Наиболее очевидные примеры серийной организации текстов — музыка, а в литературе — стихи. В августе Хармс записывает в дневник по поводу арии индийского гостя из «Садко»:

Отдельные части арии путаются, и не зная арии твердо, ее можно спеть иначе и не заметить этого. У Моцарта не изменишь ни одного звука, — сразу будет заметно (ГББ, 119).

И о стихах:

Интересно называть стихи количеством строк (ГББ, 120).

В стихе форма может быть сведена к числу, число выражает форму, как камешки Эврита форму тела (см. главу «Троица существования»). Отсюда и название случая — «Сонет».

*Чистая*, совершенная форма не знает колебаний в порядке частей. Она работает как *машина*. Витгенштейн назвал такую текстовую машину «символом ее способа действия» и заметил:

Можно сказать, что машина или ее картина дают начало целой серии картин, которые мы научились выводить из данной картины. Но когда мы размышляем о том, что машина могла бы двигаться и иначе, то может показаться, что в машине как символе виды ее движений должны быть заложены с гораздо большей определенностью, чем в действительных машинах<sup>11</sup>.

Такая машина-символ и есть идеальный «моцартовский» текст, о котором говорит Хармс. Здесь ничего нельзя переставить местами. Порядок серийности здесь абсолютно детерминирован.

Делёз и Гваттари предложили называть текстуальные машины термином «коллективные ассамбляжи высказывания»<sup>12</sup>. В данном случае речь идет о такой серийной организации текстов, которая практически не зависит от субъекта, от автора. По существу, Моцарту удается создать такие тексты, в которых ему как субъекту уже нет места. Эти тексты обладают идеальной слаженностью машины.

<sup>11</sup> Витгенштейн Людвиг. Философские исследования, 193. С. 159.

<sup>12</sup> Deleuze Gilles and Guattari Félix. Kafka: Toward a Minor Literature. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 1986. P. 18.

Такой порядок можно представить себе как некое множество, законы которого нам неизвестны, а потому множество это представляется серией лишь некоему трансцендентальному субъекту. Такое множество относится к функционированию «машины», механизм которой нам неизвестен. Термины такой серии принадлежат порядку, который мы не можем обнаружить в множестве потому, что не понимаем саму *онтологическую* природу множества. Множество превращается в «черный ящик», «предмет», вещь в себе. Тогда и порядок сочетания их элементов, конечно, лежит в некой совершенно иной плоскости.

В 1935 году Хармс сделал запись в «Дневнике»:

Нельзя представить себе семь сфер как раз, два, три, четыре, пять, шесть, семь сфер. Семь обозначает только некоторое количественное свойство (ГББ, 122).

Если это «количественное свойство», то оно не принадлежит нашему сознанию, оно определяется бытием предмета. Но если семь — это «количественное свойство», то что может помешать семи следовать за восьмью? Ведь оно уже не относится к нашему представлению о порядке.

В письме К. В. Пугачевой (16 октября 1933) Хармс так изложил свое представление о порядке:

Мне мало того, чтобы сапог вышел удобным, прочным и красивым. Мне важно, чтобы в нем был тот же порядок, что и во всем мире; чтобы порядок мира не пострадал, не загрязнился от соприкосновения с кожей и гвоздями, чтобы, несмотря на форму сапога, он сохранил свою форму, остался бы тем же чем был, остался бы чистым (Х2, 202).

В данном случае «чистота» — это несвязанность порядка с моим Я, это трансцендентальность серии. «Чистота» принадлежит не множеству, с которым я манипулирую, но *миру*. Порядок в таком контексте — это нечто совершенно особое, это некий гармонический строй, форма, которые могут транспонироваться с одного предмета на другой, пронизывать строй вещей без всякого моего понимания и участия. Этот порядок, хотя и подобен математическим структурам, радикально от них отличается.

Понятно, что «порядок» сапога, кожи и гвоздей совершенно иной, чем, например, стихов, о которых пишет Хармс в том же письме. Но с точки зрения непостижимого трансцендентального порядка они могут быть эквивалентны. Сам Хармс пишет о порядке стихов как о чем-то «туманном и непонятном рационалистическому уму» (Х2, 202). Стихи перестают быть формой, как замечает Хармс, они становятся вещью, то есть чем-то неумопостижимым:

Это уже не просто слова и мысли, напечатанные на бумаге, это вещь такая же реальная, как хрустальный пузырек для чернил, стоящий передо мной на столе. Кажется, эти стихи, ставшие вещью, можно снять с бумаги и бросить в окно, и окно разобьется (Х2, 203).

Таковыми стихами могут быть стихи, написанные машиной, то есть таким идеальным поэтом, которому подвластен порядок вне его собственного понимания.

Чистота Моцарта может быть измерена правилами числовой гармонии. Но эти числовые порядки отражают строй вещей, все равно до конца недоступный нашему сознанию. В ином письме той же Пугачевой он пишет:

...Гельмгольц нашел числовые законы в звуках и тонах и думал этим объяснить, что такое звук и тон. Это дало только систему, привело звук и тон в порядок, дало возможность сравнения, но ничего не объяснило. Ибо мы не знаем, что такое число. Что такое число? Это наша выдумка, которая только в приложении к чему-либо делается вещественной? Или число вроде травы, которую мы посеяли в цветочном горшке и считаем, что это наша выдумка, и больше нет травы нигде, кроме как на нашем подоконнике? (Х2, 207)

Числовой ряд кажется нам продуктом нашего сознания, но он прежде всего такая «травка». Он должен быть подобен траве именно в объектах «чистого порядка», то есть таких, которые подчиняются правилам серийности. Эта «вещность» числа и позволяет соотнести сапог с «миром».

Такая постановка вопроса делает совершенно двусмысленным и лубое кажущееся нарушение порядка. Что это? Проявление субъективности, единственно данная нам возможность вмешаться в деятельность идеальной текстовой машины? Или это, как раз наоборот, — знак нашей числовой беспомощности, указание на наличие некоего трансцендентального порядка, который мы не можем постичь? Два варианта ответа у Хармса не исключают друг друга. Вспомним Витгенштейна: «систематическая ошибка» никогда не отделена окончательно от «беспорядочной» ошибки. Кажущееся нарушение серийности — это узел, в котором вся стратегия хармсовской игры манифестирует свою двусмысленность, напряжение неопределенности.

Если взглянуть на корпус хармсовских текстов, то мы увидим, что они в значительной степени строятся как машины, отвечающие некоему часто неясному нам принципу серийности. Вместе с тем принцип этот постоянно нарушается, но таким образом, что нарушение как будто указывает просто на наличие некоего иного порядка. Бесконечные хармсовские смерти, падения, несчастные случаи, кажущиеся нарушением порядка, сериализуются и образуют некий иной порядок.

У Хармса в дневнике есть маленький пассаж, касающийся такого рода неожиданностей:

Я другой раз нарочно полез в карман с таинственным видом, а женщина так и уставится глазами, мол, дескать, что это такое? А я возьму и выну из кармана нарочно какой-нибудь подстаканник (ГББ, 119).

Вся стратегия Хармса в данном случае сводится к тому, чтобы пообещать неожиданность, нарушение порядка. Но вместо чего-то неординарного, исключительного, вместо выражения *воли*, возникает «какой-нибудь подстаканник». Впрочем, подстаканник — тоже не вписывается в логику поведения и ожидания как в серию. Просто вместо нарушения одного типа, возникает нарушение иного типа. Сериали-

зация нарушений порядка делает само нарушение серии продуктом текстовой «машины». Просто «машина» в данном случае перестает быть *символом* самой себя, как у Витгенштейна, она становится сама собой.

## 5

Числа-предметы Хармс помещает в магазин. Почему Хармс и его соседи отправляются за справкой в магазин на углу Знаменской и Басейной, к кассирше, которая и дает им ответ, нарушающий принцип асимметрии Рассела: «По-моему, семь идет после восьми в том случае, когда восемь идет после семи»?

Кассирша — важная фигура в тексте. Это существо, ничего не понимающее в порядках, числах, сериях, множествах, но постоянно считающее. Собственно, это машина, способная на ошибки. Можно даже сказать, что роль кассирши — низводить машину с пьедестала символа. И в этом смысле работа кассирши в чем-то похожа на работу самого Хармса.

Кассирша без всякого понимания переводит некие физические объекты в числа, которые как будто приписаны этим объектам некой высшей волей. Сама загадочная логика цен — это некая трансцендентальная логика соотношения предметов, заданная безличным механизмом рынка, который постоянно трансформирует предмет в число, в его ценовой эквивалент. Именно в руках кассирши помидоры и картошка приобретают числовое измерение, оказываются эквивалентны друг другу, а потому как бы могут вступать в серийные отношения, включаться в порядки. Кассирша не просто соотносит между собой «траву», «гвозди» и «кожу», она может создавать совершенно нелепые новые порядки, так работает ее «машина» — кассовый аппарат.

23 ноября 1932 года Хармс описал в дневнике «арифметические» злключения с покупкой билетов в филармонию, в центре которых оказывается кассирша, производящая страшную путаницу:

Я иду к кассе и кричу кассирше, что вышло недоразумение. А вокруг толкается народ, тянется к окошку и мешает переговорить с кассиршей. Кассирша говорит, что она сдала сдачу с 50 рублей, и кто-то ее взял. Я для чего-то протягиваю ей оставшиеся семь рублей, она мне возвращает только 5, и я еще теряю два рубля (ГББ, 100).

Кассирша становится у Хармса героиней специального рассказа 1936 года, так и озаглавленного «Кассирша». Рассказ этот непосредственно примыкает к серии «Случаев», хотя формально в нее и не включен. Стилистически он отчасти напоминает социальный очерк в духе Зощенко, но в действительности, конечно, как всегда у позднего Хармса, касается совершенно иной проблематики.

Рассказ начинается как сказка: «Нашла Маша гриб, сорвала его и понесла на рынок» (Х2, 119). Продать гриб ей, однако, не удалось. На рынке ее ударили по голове, и Маша удрала в кооператив, где заведу-

ющий «устроил Машу кассу вертеть». Рынок вообще в текстах Хармса не выступает местом обмена. Тут приходят продать или купить, но вместо этого получают, например... по голове.

Машина-касса оказывается машиной, которая как бы перемалывает необмениваемые «грибы» в числовые эквиваленты. Машина эта работает практически независимо от человека. Из всех хармсовских машин она больше всего напоминает мельницу. Ее достаточно вертеть, и она работает сама по себе. Хармс, однако, уготовал Маше странную судьбу: «Маша вертела, вертела кассу и вдруг умерла». Когда же мертвую кассиршу хотят «убрать», выясняется, что Маша не вполне была кассиршей:

А Продавец из фруктового отдела говорит: «Нет, это неправда, она была не кассирша. Она только ручку вертела. А кассирша вон сидит» (X2, 119).

Выясняется, что между человеком, вертящим кассу, и кассиршей есть различие. Чтобы скрыть случившееся, заведующий решает посадить за кассу покойницу: «Посадим покойницу за кассу, может публика и не разберет, кто за кассой сидит» (X2, 120).

Кассирша — как бы часть мертвого аппарата<sup>13</sup>, а потому может и мертвая кассирша сидеть за кассой. Касса — это аппарат «вещной», нечеловеческой серийности. В самом истоке его функционирования происходят какие-то иррациональные подмены. Так, живую кассиршу выволакивают хоронить вместо мертвой, которая оказывается вовсе и не кассиршей, а лишь Машей, вертевшей кассу.

Рассказ кончается финалом, связывающим «Кассиршу» со «Случаями»:

Толпа готова была хоть до самого вечера стоять около кооператива. Но кто-то сказал, что в Фонарном переулке из окна старухи вываливаются. Тогда толпа возле кооператива поредела, потому что многие перешли в Фонарный переулок (X2, 121).

Этот финал, не просто подключает «Кассиршу» к «Случаям», он устанавливает некую непрерывность развития повествовательной серии. То, что произошло в «Кассирше», не прерывается, а продолжается странным, прихотливым образом в «Вываливающихся старухах», конец которых подчеркивает непрерывность серии и ее цикличность, а также высвечивает происходящее в «Старухах» как некий мажор, смешивающий живое и мертвое. Напомню, что рассказчику «Вываливающихся старух» наскучивает наблюдать за их вполне механическим падением, и он уходит на Мальцевский рынок, «где, говорят, одному слепому подарили вязаную шаль» (ПВН, 356).

Новый текст завершается на рынке, где начиналось повествование «Кассирши» и где опять ничего не продают и не покупают.

Мертвая кассирша, таким образом, участвует в некоей серии, серии событий, которые мы не можем между собой соотнести в терминах

<sup>13</sup> Больше всего это напоминает мертвого велосипедиста из «Сверхсамца» Альфреда Жарри, который настолько включен в машину, что продолжает гонку после смерти.

постигаемого нами формального порядка, но которые все же являются серией, правда, такой, в которой семь может следовать за восьмью.

## 6

В 1930 году Хармс написал текст, целиком посвященный экспериментированию с серийностью. Это «Балет трех неразлучников»<sup>14</sup>. Прочитую его целиком:

Музыка.

Выходят три.

Три на клетке 8, стоят в положении х х, лицом в публику.

х х

Подготовительные движения ног, рук и головы.

Три бегут по диагонали на клетку 3.

Движение вдоль просцениума на клетку 1.

Взаимное положение все время сохраняется — х

х х

С клетки 1 судорожно идут на клетку 8.

Движение прямое 5—8—5—5—8.

Движение прямое 8—9—8.

Три падает косо в клетку 4.

Поднимается в клетку 8.

Бег на месте.

Танец голов.

Три ползут на четвереньках, ногами к зрителю.

Три встают.

Три меняют взаимное положение на х х х.

Движение прямое 3—8—1.

Пятятся задом и садятся в клетке 6 на стул.

Три встают.

Движение 6—5—8—7.

Три стоят.

Три на четвереньках идут в клетку 1.

*Занавес*

9 8 7

4 5 6

3 2 1

х х

х

(X2, 26--27)

Что происходит в этом странном тексте? Во-первых, существенно, что перед нами «балет». Текст начинается со слова «музыка». Музыка, хотя и не присутствует в словесном тексте, но как бы постоянно существует параллельно ему. Присутствие музыки важно потому, что

<sup>14</sup> «Балет» напоминает хореографические опыты Гурджиева с движением «энеграммы» — магического девятиугольника. Танцующие располагались внутри нарисованной на полу энеграммы на местах, обозначенных цифрами от одного до девяти, а затем начинали передвигаться в сложном порядке, предопределенном числами.

музыка — один из классических примеров серийности. Мелодия организована по серийному принципу. На нем основывается наше интуитивное чувство музыкального развития. Неслышимая музыка придает «Балету» Хармса связность.

Амбивалентность «Балета» заключается в том, что в нем действует число три, а может быть, три танцовщика. Хармс не уточняет, о ком, собственно, идет речь. Три — это три разных тела или предмета, но указание на «подготовительные движения ног, рук и головы» как будто свидетельствуют о том, что перед нами единое человеческое тело. Нельзя поэтому исключить того, что речь идет именно о трех частях одного тела. В одном случае «три бегут», в другом «три падает». Эта неопределенность заставляет нас понимать «три» как некое число-тело, или число тел, которое функционирует как «число-тело», потому что «три», хотя Хармс и указывает на взаимное перераспределение элементов в пространстве, всегда неразделимы. Они вместе стоят, ползут, переходят из клетки в клетку.

Имеется еще один набор чисел. Ими обозначены «клетки» — клетка 8, клетка 1, клетка 3 и т. д. Балет — это движение одного числа по клеткам других чисел.

Три бегут по диагонали на клетку 3.  
Движение вдоль просцениума на клетку 1.

Значит, «три» могут находиться на клетке три, а могут и на клетке другого числа. Хармс как будто разделяет между собой *числа-тела*, и *числа-места*. Число-тело может быть на своем месте («три» на трех), а может быть и совершенно на другом месте.

Что значат эти клетки-места? Они играют роль некоего механизма, своего рода «абаки», ведающей движением и распределением чисел-костяшек. Балет действует как счетная машина. В конце текста Хармс предлагает нам некую схему расположения чисел. По-видимому, это и есть схема мест. Во всяком случае, если читать текст, сверяя его со схемой в конце, то кроме одной неурядицы все остальные движения вполне соответствуют расположению мест. С восьми по диагонали к 3, оттуда вдоль просцениума на единицу. Движения 8—9—8 и 5—8—5—5—8 — это перемещения по горизонтали и вертикали. Правда, во втором случае возникает что-то неясное. Как можно двигаться между 5 и 5? Разве это не одно и то же место?

Единственная неурядица — *прямое* движение 3—8—1. Движение здесь очерчивает угол или, во всяком случае, состоит из двух прямых. Таким образом, в целом подтверждая финальную схему расположения «мест», Хармс не избегает элемента амбивалентности.

Любопытно, однако, что эта схема расположения «мест» — не что иное, как натуральный ряд чисел, но записанный неким змеевидным ходом: 1, 2, 3 — справа налево, 4, 5, 6 — слева направо, 7, 8, 9 — опять справа налево. Серия здесь задается реверсией движения. Это прогрессия, которая на письме требует «обратного хода». Возникший квадрат из девяти чисел — полумагический. Две его диагонали дают сумме 15, также 15 дает крест, образуемый числами 8—5—2 и 4—5—6.

Магические квадраты и их разновидности интересны тем, что, хотя по видимости цифры в них расположены без всякого порядка, хаос их расположения подчиняется некоему правилу, создающему «порядок» сумм или разностей. Действительно, если взглянуть на возникающие в схеме ряды : 1—5—9, 3—5—7, 4—5—6, 2—8—5, то они как будто подчиняются совершенно разным порядкам, в то время как их сходство основывается на их сумме.

## 8

Итак, мы имеем разные типы серий, порядков и хаоса, объединенных в некий общий балет. «Три» ведут себя как будто совершенно хаотично: «судорожно идут» с одной клетки на другую, ползут на четвереньках, пьются задом, садятся на стул и т. д. В этом телесном поведении нет, казалось бы, никакой логики. Если, однако, спроецировать эти движения на числовую схему, то мы начнем обнаруживать в нем некие элементы порядка. Чем больше мы вглядываемся в схему расположения мест, тем больше логики мы обнаруживаем в поведении чисел-тел.

«Балет» Хармса интересен тем, что он как бы экспериментально обнаруживает логику в движении, в котором числовые абстракции незаметно переходят в тела, никак, по существу, к этим абстракциям не сводимые. Уже то, что герой балета — «три», то есть некая «троица существования», придает всему «представлению» особое измерение. Это именно генезис телесности, генезис существования, персонифицированный в числительном. Эти «три» обозначаются как три креста. В начале балета два креста вынесены вперед, а один держится сзади. В конце балета «троица» сохраняется, но расположение мест меняется. Задний крест перемещается вперед, а два передних отступают назад. Хореография организует не только передвижение по клеткам, но и внутреннее переструктурирование самих «трех». В конце мы все еще имеем «три», но это уже другие «три», иначе организованные. Серии Хармса тут — это серии, которые соединяют числовые ряды и типы порядков с неисчислимой телесностью.

Хармс выбирает в качестве моделей такой неопределенной и противоречивой серийности представление, зрелище, то есть форму репрезентации, в которой тела уже не совсем тела, а знаки, включенные в некие орнаментальные узоры (схемы). Это может быть балет, но это может быть и цирк. В «Дневнике» писателя есть такая запись:

«Цирк»

Репетиция. Стоп.

Все остались на своих местах.

---

Движение предметов.

(ГББ, 121)

Цирк — это прежде всего передвижение предметов, смена мест, перестановки, игра в нарушенную и непредсказуемую серийность.



Хармс широко использовал эксперименты с такой псевдосерийностью в детских текстах, навязчиво пронизанных странными числовыми рядами. Среди таких «считалочек» — «Цирк Принтинпрам» (1941), которому Хармс дал заголовок «Невероятное представление»:

Сто коров,  
Двести бобров,  
Четыреста двадцать  
Ученых комаров  
Покажут сорок удивительных номеров.  
Четыре тысячи петухов  
И четыре тысячи индюков  
Разом  
Выскочат  
Из четырех сундуков.

(ПВН, 254) и т. д.

Невероятность циркового представления заключена в числах и их комбинациях, в движении исчисленных предметов, которые, сами того не зная, складываются в серии, подчиняются неким порядкам. В принципе балет или цирк функционируют как Таро, где также случайный расклад карт создает серии, вытянутые вдоль временной оси и позволяющие гадать о прошлом и будущем. Арканы Таро с их числовым значением, как и балет, вносят порядок в хаос, абстрагируя его и дематериализуя.

В 1939—1940 Хармс написал маленький текст, в котором он разыграл ситуацию своего балета, но без цифр. Это история «одного француза», которому подарили диван, четыре стула и кресло:

Сел француз на стул у окна, а самому хочется на диване полежать. Лег француз на диван, а ему уже на кресле посидеть хочется. Встал француз с дивана и сел на кресло, как король, а у самого мысли в голове уже такие, что на кресле-то больно пышно. Лучше попроще, на стуле. Пересел француз на стул у окна, да только не сидится француз на этом стуле, потому что в окно как-то дует. Француз пересел на стул возле печки и почувствовал, что он устал. Тогда француз решил лечь на диван и отдохнуть, но, не дойдя до дивана, свернул в сторону и сел на кресло. — Вот где хорошо! — сказал француз, но сейчас же прибавил: а на диване-то пожалуй лучше (МНК, 324).

Весь текст описывает перемещение фигуры между пятью «местами». Текст интересен тем, что поведение француза имитирует ситуацию выбора, волевого решения. В действительности его поведение совершенно лишено какого бы то ни было проекта. Француз, пересаживаясь на новое место, никогда не знает, какое решение он примет, заняв его. Решения в действительности целиком возникают от расположения мест, полностью детерминирующих поведение фигуры. В этом смысле поведение француза совершенно механично<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Сама национальность персонажа — француз — выбрана, возможно, из-за устойчивого клише, приписывающего французам «ветреность», импульсивность, отсутствие спланированности в поступках.

Как и в балете, однако, вся хореография француза кажется единой линией непрерывных перемещений. Но отсутствие малейшего предвосхищения будущих перемещений, их совершенная непредсказуемость делают поведение француза похожим на действия марионетки. Роль ниточек здесь играет расположение мест. «Места» странным образом как бы мыслят за француза.

В этом в значительной мере заключается значение серийности для Хармса — создавать видимость континуальности, наррацию в мире, в котором царит амнезия и отсутствие временного перспективного планирования в смысле Минковского (см. главу «Время»). Серийность позволяет *разворачиваться* наррации без всякого *истока*, без предшествования. Наррация при этом возникает не из временной линейности, не из течения времени как некоего течения мысли, а как бы из пространства, из мест и их взаимного расположения.

## 9

Липавский предложил собственный тип сериального «балета» — шахматы, где исчисленные фигуры также движутся внутри заранее предопределенного порядка мест. Прочитую из «Разговоров»:

Л.Л. [Липавский]: В собрание священных предметов должна войти и шахматная доска. Потому что она представляет собой замкнутый мир, варианный нашему миру. Так же есть в ней время, но свое, — пространство, предметы, сопротивление, — все свое. Там механика, точная и не худшая, чем наша, которую изучаем на земле и на небе. И с этим особым миром можно проделать решающий опыт: дематериализовать его.

Начать с того, что видимые фигуры заменить тем, что они на самом деле есть, силовыми линиями на доске. Затем разрезать шахматную доску на поля, составить колоду, разыграть шахматную партию в карты. Затем заменить эту колоду подобранной по соответствующей системе таблицей знаков; превратить ее в одну формулу, в которой при изменении одного знака, претерпевают изменения все. Обозначить конечный вид этой формулы, то что зовется в партии матом, и вывести законы преобразования формулы из начального вида в конечный.

Так один из миров превратится в саморазвивающийся рассказ неизвестно о чем (Логос, 63).

То, что предлагает Липавский, очень похоже на то, что делает Хармс. Вся процедура превращения шахмат в карты, а затем в формулы — это процедура «сомнительных» трансформаций<sup>16</sup>. Так, например, клетки шахматного поля превращаются в фигуры (карты), которыми

<sup>16</sup> Липавский мечтал свести слова к набору иероглифов, обозначающих стихии (то есть восстановить некую мотивированную связь между означающим и означаемым), и затем превратить их в колоду карт: «Я хотел через слова найти стихии, облачить таким образом душу вещей, узнать их иерархию. Я хотел бы составить колоду иероглифов, наподобие колоды карт» (Логос, 47). Расклад таких карт означал бы возможные комбинации сущностей, составляющих мир.

можно играть, места трансформируются в фигуры. «Места», таким образом, вступают с фигурами в сложные отношения. Они могут переходить друг в друга. Конечно, такое превращение, совершенно нелегитимно, но оно нужно Липавскому, чтобы создать целый ряд перестановок, которые в результате должны привести к возникновению нового, неизвестного, непредсказуемого порядка. Такая «машина» начинает вести себя гораздо менее предсказуемо, чем любой счетный аппарат. Поэтому, хотя трансформации и нелегитимны, они как бы подчиняются некой системе трансформаций, — например, *таблице* произвольно подобранных знаков. Хармс как-то записал в своей записной книжке:

Надо сочинить закон или таблицу, по которой числа росли бы необъяснимыми непериодическими интервалами (ГББ, 114).

Такая таблица нужна для того, чтобы порождать непредсказуемые порядки или ввести в саму систему образования порядка элемент непредсказуемости. Порядок должен возникать через элементы хаоса, но как бы включенные в некий логический алгоритм.

Какова же цель этих транспозиций и перестановок внутри серийности? Липавский на этот счет вполне ясен: создать некий автономный мир, чья связь с реальностью оказывается призрачной, потому что она зашифрована в экстравагантных правилах трансформаций (как, например, превращение клеток поля в фигуры). Но при этом серийность, причудливо сохраненная в таком мире, сможет работать как генератор «саморазворачивающегося рассказа неизвестно о чем».

Речь идет об изобретении странной нарративной машины, подчиненной законам логической серийности, но производящей мир, чья логика как бы ускользает от нашего понимания, имеющий видимость абсурдного. Речь, по существу, идет о конструировании «машин», которая действует как Моцарт, то есть вне зависимости от субъективной воли создает внутренне логичный мир. Воля субъекта, вмешавшись она в работу этой «машин», может лишь нарушить гармонию ее ходов. Гармония эта целиком закодирована внутри автономного мира, в правилах «случайных» перестановок.

Напомню, что для обэриутов включенность в субъективную ассоциативную цепочку (то есть та же серийность, но сконструированная волевым образом) делает объект ложным, частичным. Для Хармса такой объект отрывается от собственной «пятой сущности» — квинт-эссенции. Поэтому выведение ассоциативных цепочек за пределы субъективной логики оказывается важной процедурой «идеального» творчества.

Когда читаешь Хармса, особенно его позднюю прозу, где этот принцип выдержан относительно последовательно, постоянно испытываешь странное чувство какой-то автономной логической структуры, которая порождает абсурдный сюжет. Это результат использования такой отчужденной от автора серийности.

В 1937 году Хармс экспериментирует с нарушенной серийностью. Он пишет тексты, адресованные Друскину, в которых нумерует не-

большие нарративные блоки. Таким образом, тексты имитируют уже в самом своем построении некую числовую последовательность. Первый текст — «Пять неоконченных повествований» — имеет 15 фрагментов, второй — «Связь» — 20.

«Связь», как явствует из самого названия, — это упражнение на серийность, это испытание такой ассоциативной связи, которая предельно механична. Весь текст строится как прослеживание причинно-следственных цепочек, «порядка» в череде совершенно немыслимых событий:

2. Один скрипач купил себе магнит и понес домой. По дороге на скрипача напали хулиганы и сбили с него шапку. Ветер подхватил шапку и понес ее по улице. 3. Скрипач положил магнит на землю и побежал за шапкой. Шапка попала в лужу азотной кислоты и там истлела. 4. А хулиганы тем временем схватили магнит и скрылись. 5. Скрипач вернулся домой без пальто и без шапки, потому что шапка истлела в азотной кислоте, и скрипач, расстроенный потерей своей шапки, забыл пальто в трамвае. 6. Кондуктор того трамвая отнес пальто на барахолку и там обменял его на сметану, крупу и помидоры. 7. Тестя кондуктора объелся помидорами и умер. Труп тестя кондуктора положили в покойницкую, но потом его перепутали и вместо тестя кондуктора похоронили какую-то старушку. 8. На могиле старушки поставили белый столб с надписью «Антон Сергеевич Кондратьев» (ПВН, 500).

Весь текст построен так, чтобы серия событий не прерывалась, чтобы всякое следствие вытекало из причины. Но такое следование весьма причудливо. В целом причинность построена на *ошибках*, иногда очевидных — скрипач *забыл*, тестя кондуктора *перепутали*, иногда менее очевидных, маскирующихся под совершенную случайность («шапка попала в лужу азотной кислоты»). Иными словами, вся логика серии здесь следует какой-то «иной логике», представляющейся нам антилогикой. То есть, хотя последующее событие и вытекает из предыдущего, оно никак не предписывается предыдущим, а, скорее наоборот, возникает вопреки его смысловой инерции. Но эта антилогика тем не менее порождает безостановочно разворачивающуюся нарратацию. Строение текста при этом идет как бы по боковым нарративным связям. Начинается история с магнита. Но для ее продолжения важно то, что скрипач забыл в трамвае пальто. Пальто же имеет смысл только потому, что на вырученные от него кондуктором деньги объелся его тестя. Но и тестя важен только потому, что вместо него похоронили старушку.

В итоге оказывается, что никакое из рассказанных событий само по себе не имеет смысла, значима только *связь*, этим событием создаваемая. Отсюда и название текста. Хармс создает такую нарративную машину, такой механизм «саморазворачивающегося рассказа», в котором *событие, случай порождают иное событие, из него не вытекающее*. Это значит, что каждое событие не имеет смысла или, вернее, интересно для повествования не тем смыслом, который мы склонны ему как читатели приписывать, а тем «невидимым» автономным значением, которое реализуется в *ассоциации событий*. Возникает то, что Липавский называл «рассказом неизвестно о чем». Хармс создает об-

разец рассказа, который не имеет содержательного насыщения. Смысл его скрыт внутри серийной «машины».

Недоступность сознанию смыслового механизма такого повествования подчеркивается самим Хармсом. После множества приключений того же рода на кладбище, где, как мы помним, похоронили старушку, сгорела церковь, на месте которой построили клуб. На открытии клуба играл скрипач.

17. А среди слушателей сидел сын одного из тех хулиганов, которые четырнадцать лет назад сбили шапку с этого скрипача. 18. После концерта они поехали домой в одном трамвае. Но в трамвае, который ехал за ними, вагоновожатым был тот самый кондуктор, который когда-то продал пальто скрипача на барахолке. 19. И вот они едут поздно вечером по городу: впереди скрипач и сын хулигана, а за ними вагоновожатый, бывший кондуктор. 20. Они едут и не знают, какая между ними связь, и не узнают этого до самой смерти (ПВН, 501—502).

Этот финал как будто создает мотивировку для всего повествования. Речь идет об обнаружении некоего скрытого порядка за видимостью хаоса. Такой порядок в итоге может проступить за любыми перестановками элементов. Но порядок этот невидим, несознаваем. Он здесь, но никто о нем не догадывается. Это как бы потенциальный порядок, который может быть обнаружен в любом множестве, но известен только законам самого этого множества.

Впрочем, есть одно указание на то «место», в котором смысл этот пребывает. Это смерть. Персонажи «Связи» не узнают смысла до «самой смерти». В 1940 году Хармс написал рассказ об умирающем юноше, к которому приглашают врача. Врач уваливает от разговора о состоянии больного:

— Доктор вы меня считаете за дурака. Но уверяю вас, что я не так глуп и прекрасно понимаю свое положение.

Доктор хихикнул и пожал плечами.

— Ваше положение таково, — сказал он, — что понять вам его невозможно (МНК, 341).

Ответ врача вовсе не значит, что юноша не догадывается, что обречен. Но эта догадка еще не означает знания. Она значит лишь, что смысл происходящего скрыт в смерти, что сознание обреченности еще не есть знание смысла, механизма умирания. Познать этот смысл нельзя потому, что он скрыт в смерти. Но это значит, что знание закона серийности находится не в ее истоке, не в нуле, как в точке отсчета, а в «ноле», как *месте* исчезновения серии, в бесконечности.

Именно бесконечность и есть место конструирования серии.

В 1932 году в письме Тамаре Липавской Хармс поместил пародию на любовную мелодраму, выдержанную в духе серийности:

И вдруг эта молодая особа оступается в открытый люк и надламывает себе позвоночник. Но когда она уже совсем поправляется, она вдруг простужается и умирает. Тогда молодой человек, любящий ее, кончает с собой выстрелом из револьвера. Тогда молодая особа, любящая этого молодого человека, бросается под поезд. Тогда молодой человек, любя-

ший эту молодую особу, залезает с горя на трамвайный столб и касается проводника и умирает от электрического тока. Тогда молодая особа, любящая этого молодого человека, наедается толченого стекла и умирает от раны в кишках... (МНК, 68)

«Молодые люди» и «молодые особы», фигурирующие в тексте, — это чистые нарративные функции. Закон происходящего здесь — это смерть в конце каждого повествовательного микроблока. Любые различия в перипетиях (трамвайный столб или толченое стекло) не имеют значения. Весь механизм целиком и полностью регулируется смертью. И хотя, казалось бы, этот сюжет движется любовью, «тайна» его спрятана в конце каждого повествовательного хода как в бесконечности. Загадка серий скрыта в теле *мертвой* кассирши. Между прочим, и сама бесконечность разворачивания цепочки как бы намекает на бесконечность в том месте, в котором капсулирован смысл нарративной механики. События, включенные в такую бесконечность, вертятся по кругу, бесконечность цепочки свернута в систему беспрерывных повторов. «Ноль» оказывается моделью наррации.

В ином тексте Хармс прибегает к чистой повторности и даже дает видимость ее мотивировки. В повествовательную рамку Хармс вставляет следующий рассказ персонажа по имени Мария (намек на Богоматерь):

— Ах, — сказала Мария, — это очень смешно. Я видела вчера как по каналу шел милиционер и нес на руках красный сверток. Когда я подошла ближе, я увидела, что это он несет ребенка в красном одеяле. А через несколько шагов я встретила опять милиционера с ребенком в красном одеяле. Немного погодя я встретила опять милиционера с ребенком и опять в красном одеяле. Немного погодя я встретила опять милиционера с ребенком и опять в красном одеяле. Это было очень смешное шествие милиционеров с детьми на руках, завернуты[ми] в красные одеяла. Оказалось это женщины милиционеры идут из «Охраны материнства и младенчества», где их детям выдали стандартные, красные одеяла.

— Они были в шлемах? — спросила Аня.

— Да, — сказала Мария. — Вот сейчас мы взойдем на мост и там я покажу вам откуда Андрей Михайлович увидел в Фонтанке утопленника (МНК, 151).

Бытовое объяснение повтора как будто кроется в «Охране материнства и младенчества». Выбор Хармсом этой организации иронически обыгрывает тему *истока*, якобы таящегося в рождении и материнстве. В действительности же, как следует из неожиданного поворота рассказа, рамка его ведет к утопленнику в Фонтанке, к месту смерти. Рождение как начало серии оказывается инвертировано в иной исток — смерть.

«Связь» состоит из совершенно разорванных фрагментов, связанных лишь логикой, смысл которой до конца недоступен сознанию. Иллю-

зия связности в этом тексте питается «невидимым» порядком. В «Пяти неоконченных повествованиях», сделанных для того же Друскина, принцип иной. Хармс начинает повествование, неожиданно обрывает его и переходит на совершенно иной сюжет. Текст, например, начинается с рассказа о человеке, ударившемся головой о кузницу. Неожиданно эта линия прерывается:

4. Кузнец подошел к человеку поближе. 5. Мы прекращаем повествование о кузнеце и неизвестном человеке и начинаем повествование о чetyрех друзьях гарема (ПВН, 498).

Повествование все время прерывается, и начинается новое повествование, откуда не возникает Философ, который оказывается героем рассказа «о пиве» и который дает объяснение происходящему:

8. Стояла бочка с пивом, а рядом сидел философ и рассуждал: «Эта бочка наполнена пивом; пиво бродит и крепнет. И я своим разумом брожу по надзвездным вершинам и крепну духом. Пиво есть напиток, текущий в пространстве, я же есть напиток, текущий во времени» (ПВН, 498).

Разорванность повествования здесь как бы мотивируется уже известным нам феноменом параллельных временных потоков, времени, текущего в разных «трубах» (см. главу «Время»). Линии повествования не встречаются. Серии оказываются просто соположенными.

Этот феномен не встречающихся серий напоминает стремление некоего ряда к пределу, которого он не может достичь. Такие «неоконченные повествования» как бы имитируют движение ряда к недостижимой единице.

Но есть в этих несходящихся сериях и еще одно свойство. Истинная серия тяготеет к гомогенности. Подлинная математическая серия, например регрессирующий ряд чисел, состоит, по выражению Жюль Делёза, из одного и того же повторяющегося «имени», отличающегося от предшественников и последователей только степенью, рангом или типом. Но, как показал тот же Делёз, стоит нам перестать рассматривать термин серии лишь в контексте повторяющегося имени и посмотреть на его смысл, на то, что каждое из этих повторяющихся имен означает, и мы вынуждены присовокупить к одной серии другую и т. д. Делёз делает вывод: «...сериальная форма с неизбежностью реализует себя в симультантности по меньшей мере двух серий»<sup>17</sup>. Делёз поэтому характеризует сериальную форму как прежде всего мультисериальную.

Множественность серий выражается в разделении серии означающих и серии означаемых, которые никогда не равны друг другу и никогда не встречаются в полной мере, как никогда до конца не могут встретиться серия событий и серия предметов. Законом такой гетерогенной серийности будет постоянное смещение элемента од-

<sup>17</sup> Deleuze Gilles. *Logique du sens*. Paris: Les Editions de Minuit, 1969. P. 52. [...la forme sérielle se réalise nécessairement dans la simultanéité de deux séries au moins.]

ной серии по отношению к элементу другой серии, с которым он соотносен. Это закон частичного совпадения/несовпадения.

Временная и пространственная серии поэтому всегда до конца не совпадают. В «Пяти неоконченных повествованиях» Философ решает разрешить напитокку пространства (пиву) течь так же свободно, как и напитокку времени (ему самому). В итоге «пиво вылилось на пол» (ПВН, 499). Пиво не может быть выпито Философом потому, что они принадлежат разным сериям. Показательно, между прочим, что первое повествование текста прерывается именно тогда, когда кузнец подходит к неизвестному человеку. В тот момент, когда две линии (серии) первого рассказа, казалось бы, обречены встретиться, рассказ прерывается. Разрыв повествования маркирует взаимную несводимость серий как внутри рассказа, так и между разными рассказами.

Принцип, положенный в основу «Пяти неоконченных повествований», затем был развит в тексте «Симфония № 2» (1941):

Антон Михайлович плюнул, сказал «эх», опять плюнул, опять сказал «эх», опять плюнул, опять сказал «эх» и ушел. И Бог с ним. Расскажу лучше про Илью Павловича (Х2, 112) и т. д.

Хармс использует метафору музыкальной формы как воплощения серийности и мультисерийности, когда различные мелодические ряды встречаются и расходятся.

«Случаи» организованы как множество перекликающихся друг с другом, но не встречающихся серий. Двадцать девятый «случай» — «Начало очень хорошего летнего дня» — также имеет подзаголовок «Симфония» (ср. со «случаем» «Сонет», который также в названии заявляет о своей серийности) и также состоит из множества оборванных линий, создающих иллюзию псевдосвязности. «Случай» построен так, как будто множество начинающихся линий вместе составляют «начало»... дня<sup>18</sup>:

Ромашин плевался сверху из окна, стараясь попасть в Фетелюшкина. Тут же невдалеке носатая баба била корытом своего ребенка. А молодая, толстенная мать терла хорошенькую девочку лицом о кирпичную стену. Маленькая собачка, сломав свою тоненькую ножку, валялась на панели. Маленький мальчик ел из плевательницы какую-то гадость (ПВН, 394).

Этот текст доводит фрагментированность наррации до кульминации. И, хотя он включен в серию «Случаев», случай здесь как будто нет. Он подменен кажущейся *случайностью* организации материала. Событие полностью расслаивается на множество серий без продолжения. Отсутствие продолжения декларировано в качестве конструктивного принципа: «начало...». Начало — единственный объединяющий термин этого текста, создающий *связь* между элементами. То, что текст не может «кончиться», связано с тем, что он объявлен «началом». Но это значит,

<sup>18</sup> Принцип такого монтажно-полифонического описания дня, в частности утра, был развит в документальном кинематографе двадцатых годов. Наиболее показательным образцом такой конструкции был «Человек с киноаппаратом» (1929) Дзиги Вертова.



что название мотивировано отсутствием конца, то есть что его мотивировка спрятана в том месте текста, которого не существует.

Еще один текст Хармса с музыкальным названием «Сюита» (1937) также демонстрирует процесс распада серийности как некой логически организованной цепочки, имеющей в своей основе некий читаемый «порядок», и одновременно ее преобразование в структуру сплошного параллелизма. Форма как будто теряет протяженность и начинает наращивать массу параллельных серий, не получающих развития. Наррация начинает культивировать некий принцип синхронизма, подменяющий развитие. Зачин «Сюиты» — заявление о том, что трудно сочинять как очень глупые, так и очень умные мысли:

Все крайнее сделать очень трудно. Средние части делаются легче. Самый центр не требует никаких усилий. Центр — это равновесие. Там нет никакой борьбы.

Надо ли выходить из равновесия? (X2, 114)

Здесь, по существу, постулируется принцип «прорастания» текста из середины, о котором подробно говорилось в главе «Троица существования». И далее следуют шесть образцов таких текстов, в которых нет борьбы, а есть равновесие. Первый текст состоит из кратких сообщений о том, как «некие» люди били друг друга:

Некий Пантелей ударил пяткой Ивана.

Некий Иван ударил колесом Наталью.

Некая Наталья ударила намордником Семена.

Некий Семен ударил корытом Селифана.

Некий Селифан ударил поддевкой Никиту (X2, 114) и т. д.

Здесь по-своему разыгрывается хармсовская серийность: каждый персонаж только передает эстафету другому и исчезает. Тем самым структура связи совершенно заслоняет собственно происходящее.

В результате этот текст о непрерывной драке сворачивается в круг повторений, каждое из которых может быть началом наравне с другим. Линейность текста преодолевается его ростом из середины, «равновесностью».

Если «Начало очень хорошего летнего дня» строится как сплошное начало — то есть как повторение зачинов, то здесь блокировка развития мотивируется иным словом — «середина». Но если «начало» («альфа») черпает смысл в несуществующем «конце» («омега»), оно перестает быть «началом», поскольку не имеет продолжения. Началом естественно может считаться лишь тот фрагмент, за которым что-то следует. Поэтому название «средины» больше подходит для генеративного блока всей серии.

Серийность отменяет возможность «встречи», о которой говорилось в главе «Падение». Внутри каждой такой равновесно-неуравновешенной системы встреча как будто назревает, но в конце концов так и не происходит. Действие разворачивается по модели «Пушкина и Гоголя», когда каждый из персонажей, по существу, включен в свою собственную событийную серию. Они все время спотыкаются друг о друга и падают, но от этого их линии не сплетаются во что-то единое

и не образуют одного события, одного случая. Они могут спотыкаться друг о друга до бесконечности, но им не удастся произвести «случая». Они обречены жить внутри своих серий, внутри мультисериальности, так что каждая из этих серий постоянно переживает обновляющееся начало, или равновесно неподвижную середину. Но встреча их оказывается невозможной.

В 1936 году Хармс написал текст, который он озаглавил «О Пушкине»:

Трудно сказать что-нибудь о Пушкине тому, кто ничего о нем не знает. Пушкин великий поэт. Наполеон менее велик чем Пушкин. И Бисмарк по сравнению с Пушкиным ничто. И Александры I и II и III просто пузыри по сравнению с Пушкиным. Да и все люди по сравнению с Пушкиным пузыри, только по сравнению с Гоголем Пушкин сам пузырь.

А потому вместо того, чтобы писать о Пушкине, я лучше напишу вам о Гоголе.

Хотя Гоголь так велик, что о нем и написать-то ничего нельзя, поэтому я буду все-таки писать о Пушкине.

Но после Гоголя, писать о Пушкине как-то обидно. А о Гоголе писать нельзя. Поэтому я уж лучше ни о ком ничего не напишу (МНК, 199).

Этот текст является парафразом «случая». Здесь Пушкин также спотыкается о Гоголя, а Гоголь о Пушкина. Оба ряда не могут пересечься, и текст вырастает между ними из середины, из образуемой их несхождением пустоты. Так возникают срединность и равновесность, так происходит генерация текста из блокировки развития. Итог рассказа символичен: «я уж лучше ни о ком ничего не напишу». Наррация, разрастаясь, сворачивается в «ноль» как в бесконечность невысказанного. Конец рассказа «переворачивается» и становится началом, — началом, которое не может состояться.

## Заключение

На этом я завершу обзор некоторых дискурсивных стратегий, характерных для творчества Хармса. Стратегии эти могут быть разделены на несколько типов. Часть из них ориентирована на критическое переосмысление техники повествования (переворачивание, серийность). Но часть — наиболее для меня интересная — относится к тому, что во введении я определил как «литературная утопия». Это в основном стратегии, касающиеся атемпорального дискурса, амнезии как источника речи, «ноля» как формы актуальной бесконечности текста и т. д.

Радикализм и утопизм такого рода установок сближают Хармса с авангардным искусством первой трети XX века.

Два художника классического авангарда наиболее близки Хармсу. Это Хлебников и Малевич. Интерес к геометрии, к трансцендентальному пространству и оккультизму у Хармса близок поискам Малевича. Эксперименты с алфавитизацией дискурса, манипуляции с временем и интерес к числовой магии сближают Хармса с Хлебниковым. И все же творчество Хармса принципиально отличается от более раннего авангарда прежде всего отсутствием социальной утопии, которая неотделима от творений Малевича и Хлебникова.

Это исчезновение утопического компонента, с которым так неразрывно связан ранний русский авангард, объясняется девальвацией утопизма в советской культуре и политике. Действительность до такой степени пронизывается фальшью утопического сознания, что неофициальное искусство освобождается от этого элемента.

Если можно говорить о провинциализме российской мысли, то он часто принимал формы универсализма. Универсализм, космизм, — конечно, одно из наиболее характерных проявлений провинциального сознания, традиционно преодолевающего свою изоляцию и вторичность с помощью универсалистской риторики. В этом смысле Хлебников и Малевич — российские провинциалы именно в той части своего творчества, которая наиболее утопична и метафизична. Освобождение от утопизма позволяет Хармсу и обэриутам преодолеть российский провинциализм.

Сознание обэриутов переориентируется от социальной действительности к действительности знаковой, семиотической. У Хармса путь от утопического сознания к семиотическому хорошо виден в постепенном отходе от заумничества и в нарастающем интересе к проблемам дискурса и феноменологическим аспектам текста. В конце концов круг интересов Хармса и его товарищей становится все меньше похожим на круг интересов его российских предшественников. Хармс все больше погружается в решение проблем, которые интересовали

таких западных мыслителей, как Витгенштейн или Гуссерль. Эта эволюция хорошо видна на псевдоматематических спекуляциях Хармса. Первоначально они скорее всего восходят к хлебниковским «Доскам судьбы» и «каббалистической» нумерологии. Но Хармса не интересует вычисление цикла мировых волн и предсказание катаклизмов, волнующие Хлебникова. Его увлекает совершенно иной аспект чисел — вопрос об основаниях счисления, о смысле числа, о соотношении времени с мерой, о смысле прогрессии натурального ряда или регрессии к бесконечности и т. д. Конечно, все эти вопросы волнуют Хармса не в математической плоскости, а как некая возможная модель построения художественного мира, радикально отличного от действительности.

Все то, что в раннем авангарде используется для магического преобразования действительности, у Хармса используется для «деконструкции» самого понятия «действительность» или для критики миметических свойств литературы.

Хлебников выявлял в действительности, в истории некие скрытые числовые порядки. Для Хармса порядок находится в основном в сфере текста. Попытка упорядочить действительность (лежащая в основе большинства социальных утопий) оказывает на действительность странное, парадоксальное воздействие. Реальность пропитывается умозрительностью и «исчезает».

Происходит нарастающее отчуждение художников, интеллигентов от Истории (как от некой формы, которую принимает действительность). По мере того как История становится все менее гуманной (и гуманистической), по мере того как нарастает расхождение между историей и интеллигенцией, все более явственно проявляется отрицание смысла истории. Любопытно, что именно в Германии и в СССР, где официальная историография утверждала телеологический пафос исторического движения к «светлому будущему», оформляются наиболее радикальные формы критики истории.

Не для одного Хармса, например, характерна критика понимания истории как линейного и непрерывного движения. Поль Валери, критикуя Бергсона, утверждал, что не существует «общего временного континуума», не существует некой единой «длительности». Вальтер Беньямин разделял доисторическое время, отмеченное, по его мнению, «позитивной эволюцией», и историческое время, которое невозможно описать как линейный прогресс<sup>1</sup>.

Сразу после Октябрьской революции такая критика в России формулируется в терминах богооставленности. Представление о том, что Бог отвернулся от России и тем самым изъясил смысл из русской истории, — один из тривиальных мотивов послереволюционной эссеистики. Разрабатывается он и позже, в таких, например, произведениях, как «Котлован» Платонова или «Мастер и Маргарита» Булгакова. Глубокое теоретическое обоснование тема богооставленности исто-

<sup>1</sup> О связи критики Бергсона Валери и беньяминовской концепции времени см.: *Missac Pierre. Walter Benjamin's Passages*. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1995. P. 107—108

рии получила у Вальтера Беньямина, который показал, что расхождение между Историей и Богом обнаруживается в европейском сознании начиная с XVII века и принимает форму аллегоризма и меланхолии, как чувства, сопровождающего созерцание руины — аллегии богооставленности истории (подробнее об этом говорилось во введении). Меланхолия — возможна только в тот момент, когда происходит окончательный разрыв между интеллектом и социальной практикой, когда любая форма возможного действия замещается меланхолическим созерцанием. Меланхолия — двойной знак. Это знак разрыва между Историей и Богом, но это и знак разрыва между индивидом и Историей.

У Беньямина меланхолия приходит на смену энтузиазму раннего авангарда. Но возможна и другая реакция — это реакция ирониста. Хармс реагирует на обесмысливание истории и действительности иронически. Ирония, как и меланхолия, — форма дистанцирования от реальности, проявление созерцательной позиции, но, как показал Кьеркегор, она отнюдь не несовместима с богословской рефлексией. Ирония может быть, например, формой дистанцированности от мирской суеты. Хармс — воплощение ирониста, — как известно, неоднократно обращался к Богу, идентифицировал себя с библейским Даниилом и тяжело переживал состояние богооставленности. Ирония — то новое, что привнесли в российский авангард обэриуты. До них авангардное искусство, несмотря на веселые эскапады футуристов, — насквозь серьезно. И это понятно, энтузиазм утопистов, разумеется, несовместим с иронией.

Как автор, Хармс никогда патетически не включен в свой текст. Он дистанцирован от него. Окно — это метафора пространственного отношения автора и мира у Хармса. Только через окно можно проецировать на мир смысл. Но это означает, что мир, в его физической данности, мир, в котором можно «участвовать», автору недоступен.

Исчезновение мира является одной из радикальных метаморфоз его дистанцированности. В «Трудах и днях Свистонова» (1929) обэриута Вагинова герой романа Свистонов превращает окружающий его мир и людей в материал книги. Реальность как бы исчезает в книге Свистонова подобно тому, как она превращается у Хармса в шар.

Он чувствовал, как вокруг него с каждым днем все редет. Им описанные места превращались для него в пустыни <...>. Чем больше он раздумывал над вышедшим из печати романом, тем большая разреженность, тем большая пустота образовывалась вокруг него.

Наконец он почувствовал, что он окончательно заперт в своем романе. <...>

Таким образом Свистонов целиком перешел в свое произведение<sup>2</sup>.

Разрежение реальности для ирониста — это обретение свободы, потеря зависимости от внешнего мира. Но автономизация автора от дей-

<sup>2</sup> Вагинов Константин. Козлиная Песнь. Труды и дни Свистонова. Бамбочада. М.: Худлит, 1989. С. 333.

ствительности оставляет его самого в пустоте. Хармс в полной мере разделял судьбу такого трагического ирониста. Первоначально потеря авторской идентичности реализуется в ассимиляции подчеркнуто игрового поведения и накапливании все большего количества псевдонимов, за чехардой которых он скрывается, подобно Кьеркегору. Как и для Кьеркегора, наложение одного псевдонима на другой идет параллельно возрастающему сознанию невозможности прямого разговора о действительности.

«Исчезновение» действительности ведет к постепенному исчезновению наблюдающего за ней. Этот хармсовский тезис подтвердился с сокрушающей силой в судьбе самого писателя. В декабре 1931 года Хармс был арестован в первый раз. Его «исчезновение» в тюрьме, как и насильственный запрет писать, отчасти воспринимаются им как некое продолжение собственного литературного эксперимента:

Я был наиболее счастлив, когда у меня отняли перо и бумагу и запретили мне что-либо делать. У меня не было тревоги, что я не делаю чего-то по своей вине, совесть была спокойна, и я был счастлив. Это было, когда я сидел в тюрьме (ПВН, 548—549).

До нас дошли протоколы первых двух месяцев заключения. Протоколы эти, конечно, выбиты из писателя сапогом следователя, но есть в них некий повторяющийся мотив, который нельзя целиком приписать только внешнему нажиму. Во всяком случае, как мне кажется, тут происходит странная встреча официальной риторики погромщиков с литературным самоощущением писателя. Хармс постоянно возвращается к своей неспособности и нежеланию отражать действительность. На допросе следователя А. Бузникова 13 января 1932 года он заявляет:

Моя философия, которую я разрабатывал и искал, сознательно отрешившись от современной мне действительности, глубоко враждебна современности и никогда не сможет к ней приблизиться. Это видно хотя бы из того положения, что я считаю неприемлемым для себя, в силу своих философских воззрений, прикладную направленность науки. Только тогда, по-моему, наука достигнет абсолютных высот, будет способна проникнуть в тайну мироздания, когда утерит свой утилитарный практический характер (Х2, 295).

Характеризуя свое творчество для детей, Хармс настойчиво обвиняет себя в отрыве от действительности и заявляет, что писал свои «вредительские» книги «с целью отрыва ребенка от окружающей действительности» (Х2, 294). В частности, Хармс так описывал следователю «пороки» детского стихотворения «Миллион»:

В «Миллионе» тема пионерского движения подменена мною простой маршировкой, которая передана мною и в ритме самого стиха, с другой стороны, внимание детского читателя переключается на комбинации цифр (Х2, 292).

«Исчезновение» действительности странным образом наиболее адекватно передает ее сущность. Дети исчезают за маршировкой, а сущ-

ность советского социализма постепенно начинает все более адекватно выражаться именно комбинациями цифр.

Что значит ощущение богооставленности, или ощущение потери смысла? Как оно выражается? Прежде всего в чувстве *пустоты*, столь потрясающе переданном Платоновым в «Котловане». В начале двадцатых годов Зигфрид Кракауэр сформулировал чувство современно-го человека, погруженного в бессмысленную действительность, как чувство «брошенности в холодную бесконечность пустого пространства и пустого времени»<sup>3</sup>.

Со времен Канта пустое время и пустое пространство — чистые, пустые формы, предшествующие восприятию и выражающие идею *ничто*. Хармсовские временные и пространственные абстракции, на мой взгляд, относятся к осмыслению этого ничто в мире, потерявшем исторический смысл.

Первое *современное* осмысление пустых времени и пространства в контексте трагедии предложил Гельдерлин в своих заметках о Софокле<sup>4</sup>. По мнению Гельдерлина, трагедия строится как чередование представлений (*Vorstellungen*), которые сменяют друг друга в ритме, напоминающем ритм в поэзии. Эта ритмическая смена создает своего рода закон чередования, который подчиняется правилам счисления. Такое представление о трагическом законе — вполне современно потому, что вводит в трагедию некую исчислимость, механистичность, столь характерные для трагедий XX века с их безличностью и законами больших чисел. Чередование «представлений» создает своего рода баланс, равновесие трагического дискурса. Гельдерлин поясняет:

Таким образом, когда порыв представляет себя в ритмической последовательности представлений, возникает необходимость того, что в *поэтическом метре называется цезурой*, в чистом слове, в ритмически противонаправленном разрыве; [цезура] служит именно для того, чтобы встретить стремительную смену представлений в момент наивысшего напряжения таким образом, чтобы в этот момент вместо смены представлений возникло само представление<sup>5</sup>.

Подробный комментарий этой цитаты здесь невозможен. Отмечу лишь главное. В тот момент, когда трагедия достигает наивысшего напряжения, Закон нарушается и вместо трагической смены представлений является то, что кроется за ней, — непреодолимый разрыв между героем и Богом, является *ничто* в виде чистых форм пустого пространства и времени, которые ассоциируются Гельдерлином с областью смерти. Остановка, цезура

<sup>3</sup> Cit. in: *Frisby David. Fragments of Modernity. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1986. P. 120.*

<sup>4</sup> Примером убедительного приложения гельдерлиновской теории трагедии к политическому апокалипсису XX века может послужить книга Филиппа Лаку-Лабарта: *Lacoue-Labarthe Philippe. Heidegger, Art and Politics. Oxford; Cambridge, Mass.: Basil Blackwell, 1990. P. 41—46.*

<sup>5</sup> *Hölderlin Friedrich. Essays and Letters on Theory / Transl. and ed. by Thomas Pfau. Albany: SUNY Press, 1988. P. 102.*

смещает человека из его собственной жизненной сферы, переносит центр его внутренней жизни в иной мир, в эксцентрическую сферу мертвых<sup>6</sup>.

Трагическая истина являет себя не в виде репрезентаций и их лихорадочной смены, а как *ничто*. В небольшом отрывке о трагедии Гельдерлин неожиданно прямо предвосхищает Хармса, утверждая, что в трагедии знак, в котором заключена ее сущность, равняется нулю («=0»)<sup>7</sup>. Иными словами, сущность трагедии заключается не в ее пафосе, а в том, что она открывает пропасть богооставленности, потери смысла.

Мне представляется, что гелдерлиновские спекуляции с известной поправкой применимы к Хармсу. У Хармса мы обнаруживаем, во-первых, ощущение пустоты пространства и времени, во-вторых, исключительную чувствительность к механическому чередованию, Закону наррации, за которым проступает серийность. Наконец, Хармс в своих размышлениях о форме (музыкальной и литературной) испытывает особый интерес к некоему противонаправленному ритмическому движению, которое создает цезуру, разрыв, провал, пустоту. Хармсовская цезура — это место беспамятства, блокировки дискурса, его спрессованности в точку. Этот момент амнезии — момент, в котором теряются «смыслы», момент богооставленности, осознаваемый в качестве такового самим Хармсом.

Иначе говоря, перед нами все признаки современного трагедийного письма, но относящиеся не к жанру трагедии, а к ироническому бурлеску. Трагизм эпохи преобразуется под пером ирониста в свою противоположность.

С чем связан этот парадоксальный поворот? Не только, по-видимому, с иной формой дистанцирования. Мне представляется, что сама идеология социализма парадоксально использует трагическую *цезуру*. В тридцатые годы официальный дискурс революционной трагедии (канонизированный «Оптимистической трагедией» Вишневского или «Броненосцем “Потемкин”» Эйзенштейна) сменяется идиллией некоего вневременного царства всеобщего благоденствия и счастья. Официальный дискурс, таким образом, начинает в самом пошлом виде осваивать идею трагической *цезуры* — остановки времени. И освоение это принимает формы пародийного выворачивания апокалиптического, эсхатологического *момента* в миллениаристскую пастораль. В силу одного этого освоение исторической *цезуры* в эпоху Хармса может наиболее продуктивно вестись в формах ее повторного пародийного выворачивания через иронию.

Существенно, на мой взгляд, то, что Хармс, как и Гельдерлин, превращает «ноль» в некий гиперзнак. Ноль — это конечная стадия самообнаружения исторического смысла, это выражение *цезуры* в наиболее радикальной форме. Но это и наиболее полно выраженное дистанцирование автора от собственного текста. «Ноль» не только знак полноты смысла как отсутствия смысла, но и знак невозмож-

<sup>6</sup> Ibid. P. 102.

<sup>7</sup> Ibid. P. 89.



ности какого бы то ни было эмоционального соучастия в этом смысле, знак тотального дистанцирования.

Поскольку любой разговор о Хармсе обязательно упирается в проблему смысла, следует сказать несколько слов об этом аспекте его дискурсивных стратегий.

Напомню несколько положений герменевтической теории, которые могут быть полезны для понимания «смысла» у Хармса. Прежде всего, следует различать язык и дискурс. Язык — это система различий, которая построена на принципе автореференции. Иными словами, это система знаков, не соотносенных с реальностью, но бесконечно отсылающих к другим знакам. Связь с реальностью возникает на уровне дискурса, который содержит в себе указатели на ситуацию коммуникации, на автора и адресата сообщения. Дискурс осуществляется в пространстве и времени, он обладает способностью воздействовать на получателя сообщения. Иными словами, дискурс — это *событие*. Но, как заметил Поль Рикёр,

если любой дискурс имеет место как событие, любой дискурс понимается как смысл. Мы хотим понять не эфемерное событие, но сохраняющий свое значение смысл<sup>8</sup>.

Это отделение смысла от события, по мнению Рикёра, — одна из важных функций дистанцирования. Если дискурс в отличие от языка референциален, то есть отсылает к некой конкретной действительности, то дистанцирование позволяет ослабить референциальность дискурса и придать ему более универсальное значение, «смысл». Переход от устного высказывания к письменному тексту, например, является вторичной формой дистанцирования, отрывающей дискурс от повышенной конкретности ситуации высказывания. Вот почему литература обладает более универсальным смыслом, чем устное высказывание, чаще всего направленное на конкретного адресата в конкретной ситуации.

Все эти общие положения, конечно, в полной мере касаются Хармса, как и любого другого писателя. Но стратегия Хармса в *отделении смысла от события* гораздо более радикальна, чем это принято в традиционной литературе.

Приведу в качестве примера небольшую пьеску Хармса 1933 года, которую процитирую здесь полностью:

К о к а Б р я н с к и й: Я сегодня женюсь.  
 М а т ь: Что?  
 Кока Бр.: Я сегодня женюсь.  
 М а т ь: Что?  
 Кока Бр.: Я говорю, что я сегодня женюсь.  
 М а т ь: Что ты говоришь?  
 К о к а: Се-го-во-дня — же-нюсь!  
 М а т ь: Же? Что такое же?

<sup>8</sup> Ricoeur Paul. The Hermeneutical Function of Distanciation // Ricoeur P. From Text to Action. Essays in Hermeneutics, II. Evanston: Northwestern University Press, 1991. P. 78. В дальнейшем изложении я опираюсь на положения этой важной статьи Рикёра.

К о к а: Же-нить-ба!

М а т ь: Ба? Как это ба?

К о к а: Не ба, а же-нить-ба!

М а т ь: Как это не ба?

К о к а: Ну так не ба и все тут!

М а т ь: Что?

К о к а: Ну не ба. Понимаешь! Не ба!

М а т ь: Опять ты мне это не ба. Я не знаю, зачем ба.

К о к а: Тпфу ты! же да ба! Ну что такое же! Сама-то ты не понимаешь, что сказать просто же — бессмысленно [?]

М а т ь: Что ты говоришь?

К о к а: Же, говорю, бессмысленно!!!

М а т ь: Сле?

К о к а: Да что это в конце концов! Как ты умудряешься это услышать только кусок слова, а еще самый нелепый: сле! Почему именно сле?!

М а т ь: Вот опять сле.

Кока Брянский душит мать. Входит невеста Маруся.

(МНК, 97)

Событие дискурса как будто состоится. Кока Брянский заявляет, что женится. В действительности же оно состоится только наполовину потому, что адресат не получает сообщения. Мать не понимает его. Почему же сообщение не усваивается? Событие дискурса предполагает определенное время, в которое он разворачивается. Мать же оказывается глуха именно к протяженности дискурса. Она как бы не в состоянии воспринимать его во времени, как событие, имеющее длительность. Восприятие матери способно усвоить лишь крошечный фрагмент, лишь элемент, не включенный в длительность.

Для того чтобы это фрагментирующее восприятие состоялось, Кока сам начинает дробить и трансформировать произнесенную им фразу, странным образом искажая ее уже в момент растяжки, дробления: «Се-го-во-дня — же-нюсь!» Фраза, избранная Хармсом, может быть разделена по-разному. Например, «сего дня же нюсь». «Же» оказывается незначашей приставкой вроде тыняновского «поручи-ки-же», дающего при нарушенном членении — «Киж» — нулевой знак, наделенный неопределенным смыслом. Мать выделяет из фразы Коки это несмысловое «же». Выделение это возникает из-за нарушения ритма, который вписывает высказывание в определенную временную длительность. Точно таким образом возникает «ба», а затем и «сле» — бессмысленный элемент, выделяемый из слова «бессмысленно». Это последнее выделение носит подчеркнуто метаописательный характер.

Выделение бессмысленных элементов, остраивающее дискурс, производит столь значительное дистанцирование от него, что понимание его становится невозможным. Можно сказать, что отделение смысла от события здесь оказывается столь радикальным, что ни событие, ни смысл не могут состояться. Вместо понимания, возникающего в результате «нормального» дистанцирования от дискурса, вместо его осмысления, происходит полное исчезновение смысла. Дискурс рассыпается на нулевые знаки, обнаруживая свою совершенную пустоту,

несостоятельность. И действительно, вместо женитьбы, о которой говорит Кока, в конце пьесы происходит нечто совершенно иное — удушение матери. Мать оказывается парадоксально права в том смысле, что она через непонимание обнаруживает некое иное содержание высказывания, а именно то, что свадьба не состоится.

В этом обнаружении отсутствия смысла остановка времени, непонимание, забывание играют, как и в иных текстах Хармса, принципиальную роль. Но самое любопытное в этой пьесе для меня — это то, что она, по существу, является пародийным перевертышем античной трагедии. Пародийное перевертывание тут сделано так, что читатель едва ли способен воспринять слой пародирования. «Кока Брянский душит мать» — это отголосок Эсхила или Софокла, который неощутим потому, что он с самого начала вписывается в ситуацию бессмысленности. Непонимание здесь куда более радикально, чем непонимание трагическим героем своей судьбы. Вся «комедия» Хармса разворачивается в плоскости смысловой цезуры, остановки дискурса и остановки смысла. «Пьеса» Хармса разворачивается в столь полном смысловом вакууме, что она не может уже быть трагедией, она не может быть ничем иным, кроме как фарсом. Парадоксальным образом бессмысленные смерти, которыми столь насыщен мир Хармса, — это всегда фарсовые смерти. И эта фарсовость неотделима от тех пустых времени и пространства, в которых происходят смерти. Пустые время и пространство здесь — это абстрактные время и пространство дискурса, в которых дискурс не может реализовать себя как событие.

Эта неспособность дискурса быть событием определяет форму многих хармсовских текстов — ее незавершенность, фрагментарность, неспособность к саморазворачиванию. Эта блокировка событийности дискурса может быть в полной мере осмыслена на фоне крушения утопического проекта раннего авангарда и на фоне впечатляющей идеологической эффективности тоталитарного дискурса, который в полной мере состоится как событие, хотя и не имеет *смысла*.

Я привел высказывание Хармса на допросе по поводу его детского стихотворения «Миллион». Хармс описывает порочность своего текста так: «внимание детского читателя переключается на комбинации цифр». Событие миллионного марша детей действительно начинает разлагаться на некие числовые составляющие, вполне в духе непонимания матерью Коки Брянского. Что такое МИЛЛИОН? — спрашивает Хармс и объясняет:

Раз, два, три, четыре,  
и четырежды  
четыре,  
сто четыре  
на четыре,  
полтора  
на четыре,  
двести тысяч на четыре!  
И еще потом четыре!  
(X1, 24)

В первой строке поэт воспроизводит маршевое движение колонны: «раз, два, три, четыре». Но затем происходит какое-то странное замедление марша на цифре четыре, которая почему-то оказывается главной составляющей МИЛЛИОНА. Миллион, конечно, в данном случае — это не число, это собирательное понятие вроде «легион». Но Хармс подвергает событие марша некой числовой деконструкции, в результате которой обнаруживается не смысл *события*, не смысл слова «миллион», а нечто иное — числовая абстракция, не имеющая смысла. При этом безостановочное скандирование слова «четыре», приводящее к совершенному остранению этого слова, в чем-то сходно с выделением «же», «ба» и «сле» матерью Коки.

Когда я утверждал, что финал пьески о Коке — это фарсовый вывертыш трагедии, я имел в виду и некий «смысл», который мы все же можем обнаружить в этом фарсе, если прочесть его как притчу. Смысл этот, на мой взгляд, таков: человек, обнаруживающий пустоту за дискурсом, обречен на смерть, потому что носители дискурса производят его именно для того, чтобы скрыть пустоту. Мораль этого фарса в полной мере приложима к трагедии судьбы самого Хармса.

В издательстве  
**НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ**

в 1996—1997 гг. вышли:

В серии **«Россия в мемуарах»**

Н. И. Свешников. **ВОСПОМИНАНИЯ ПРОПАЩЕГО ЧЕЛОВЕКА**

Автор, бродячий торговец книгами второй половины XIX в., много видевший и испытывавший, рассказывает о своей своеобразной и богатой впечатлениями жизни: общение с уголовным миром (ночлежки, притоны, трактиры, тюрьмы), знакомства с известными литераторами (Н. С. Лесков, Г. И. Успенский, А. П. Чехов) и т. д. Впервые напечатанные в 1896 г. воспоминания Свешникова были переизданы в 1930 г. и давно уже стали библиографической редкостью. В предлагаемое переиздание включены также опубликованные и неопубликованные воспоминания о народной книжности (рыночные букинисты, уличные разносчики).

**ИСТОРИЯ ЖИЗНИ БЛАГОРОДНОЙ ЖЕНЩИНЫ**

Объединенные под одной обложкой воспоминания А. Е. Лабзиной, В. Н. Головиной и Е. А. Сабанеевой охватывают один из самых ярких периодов русской истории от начала царствования Екатерины II до восстания декабристов — время небывалых событий и характеров, блеска и изыска, пышных дворцов, роскошных парков, прекрасных дам и мужественных кавалеров. Перед читателем проходят бытовые картины придворной и провинциальной жизни: Петербург и Париж, Нерчинск и поместье в Калужской губернии. Среди действующих лиц: Екатерина II, Павел I и Александр I; придворные и простые провинциальные жители. На первом плане — личная жизнь: любовь и измены; истовая религиозность и разврат — все с точки зрения русской женщины конца XVIII — начала XIX в.

Ш. Массон. **СЕКРЕТНЫЕ ЗАПИСКИ О РОССИИ**

Воспоминания француза, который провел ряд лет при дворе Екатерины II и Павла I, содержат закулисную хронику русской придворной жизни того времени. Демонстрируя незаурядную наблюдательность и осведомленность, автор дает яркие характеристики мудрой императрицы и ее сумасбродного сына, их фаворитов и придворных. Независимость суждений и нелицеприятность выводов делают книгу уникальным мемуарным источником. Книга выходила на русском языке в начале 20 в. и с тех пор не переиздавалась.

Вл. Пяст. **ВСТРЕЧИ**

В книгу Владимира Алексеевича Пяста (1886—1940) — поэта, переводчика, мемуариста — вошли его воспоминания «Встречи» (1929) о петербургском литературном быте эпохи символизма и акмеизма («среды» Вяч. Иванова, редакция «Аполлона», Цех поэтов, кабаре «Бродячая собака» и т. п.). В книге даны яркие портреты как ключевых фигур литературы того времени (А. Блок, А. Белый, В. Брюсов, Н. Гумилев, М. Кузмин, В. Розанов, Ф. Сологуб и др.), так и многих литераторов второго и третьего ряда. В качестве приложения помещены статьи Пяста о Блоке, Брюсове, Белом и Вяч. Иванове, а также его автобиографическая «Поэма в нонах». Существенно дополняет книгу обширный комментарий, включающий цитаты из мемуарных и эпистолярных источников, многие из которых публикуются впервые.

В издательстве  
**НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ**

в 1996—1997 гг. вышли:

В серии **«Научная библиотека»**

М. Ямпольский. **ДЕМОН И ЛАБИРИНТ:  
ДИАГРАММЫ, ДЕФОРМАЦИЯ, МИМЕСИС**

В книге известного культуролога собраны этюды, посвященные отражению телесности в культуре: различных форм телесных изменений — от гримасы и смеха до танца и блуждания в потемках. С этой точки зрения автор анализирует произведения Гоголя, Достоевского, Рильке, Эйзенштейна, Арто, Борхеса и др.

Игорь П. Смирнов. **РОМАН ТАЙН «ДОКТОР ЖИВАГО»**

Исследование известного литературоведа Игоря П.Смирнова посвящено тайнописи в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго». Автор стремится выявить зашифрованный в нем опыт жизни поэта в культуре, взятой во многих измерениях — таких, как история, философия, религия, литература и искусство, наука, пытается заглянуть в смысловые глубины этого значительного и до сих пор неудовлетворительно прочитанного произведения.

Б. М. Гаспаров. **ЯЗЫК, ПАМЯТЬ, ОБРАЗ.  
ЛИНГВИСТИКА ЯЗЫКОВОГО СУЩЕСТВОВАНИЯ**

В книге известного литературоведа и лингвиста исследуется язык как среда существования человека, с которой происходит его постоянное взаимодействие. Автор поставил перед собой цель — попытаться нарисовать картину нашей повседневной языковой жизни, следуя за языковым поведением и интуицией говорящих, выработать такой подход к языку, при котором на первый план выступил бы бесконечный и нерасчлененный поток языковых действий и связанных с ними мыслительных усилий, представлений, воспоминаний, переживаний. В центре исследования — коммуникативный и духовно-творческий аспекты языковой деятельности.

**НЕИЗДАННЫЙ ФЕДОР СОЛОГУБ**

Крупнейший поэт, прозаик, драматург, теоретик театра и публицист, Федор Сологуб (1863—1927) более чем за 40 лет творческой деятельности оставил обширное литературное наследие, большая часть которого остается неопубликованной. В настоящий сборник вошли его стихотворения 1878—1927, драма «Отравленный сад», «Афоризмы», трактат «Достоинство и мера вещей». Биографический раздел представлен комплексом текстов, характеризующих взаимоотношения Сологуба с женой — Ан. Н. Чеботаревской, воспоминаниями о писателе и др. материалами.

В издательстве  
**НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ**

в 1996—1997 гг. вышли:

**В «Художественной серии»**

А. Сергеев. **OMNIBUS**

*Роман, рассказы, воспоминания*

Эта книга — первое полное собрание прозы известного переводчика и поэта Андрея Сергеева, в 1996 году получившего Букеровскую премию за роман «Альбом для марок». Кроме этого романа, в книгу вошли рассказы и «рассказики» о выдуманных и невыдуманных людях (Б. Слуцкий, Е. Винокуров, М. Зенкевич и др.), воспоминания об И. Бродском, с которым автор был многие годы дружен. Широта эрудиции, острота и точность взгляда, стиливое мастерство, юмор и ирония, лиризм и гротеск — все это делает прозу А. Сергеева яркой и увлекательной.

Г. Сапгир. **ЛЕТАЩИЙ И СПЯЩИЙ**

*Рассказы в прозе и стихах*

Генрих Сапгир давно известен читателям как поэт, детский писатель, автор сценариев популярных мультфильмов. Настоящую книгу составила преимущественно его проза — легкая, ироничная, эротичная и фантазмагорическая. Включенные в издание поэтические тексты близки рассказам по духу и настроению, составляют с прозой стиливое единство. В целом книга являет собой образец гротескного письма в литературе.

Д. А. Пригов. **НАПИСАННОЕ С 1975 ПО 1989**

Книга известного поэта Д. А. Пригова, лауреата Пушкинской премии (1993), — первое наиболее полное собрание его текстов — поэтических и прозаических, отобранных из огромного числа написанного автором и наиболее характерных для его творчества. Сюда, в частности, вошли стихи, распространявшиеся в свое время в самиздате и ставшие почти классикой, — о Милицанере, о тараканах, о быте 70—80-х гг.

А. Гольдштейн. **РАССТАВАНИЕ С НАРЦИССОМ**

*Опыты поминальной риторики*

Книга литературного критика и культуролога Александра Гольдштейна — взгляд на русскую литературу и культуру XX века: от авангарда и социалистического реализма до соц-арта и концептуализма. Рассматриваемое в контексте всей мировой культуры творчество В. Маяковского, Ю. Тынянова, А. Белинкова, Б. Поплавского, Э. Лимонова, Вен. Ерофеева, Е. Харитоновна и других писателей открывается здесь своими неожиданными гранями, в противостоянии или подчинении официальной идеологии тоталитарного государства. Книга написана остро и полемично, пером ярким и темпераментным.

В издательстве  
**НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ**

в 1996—1997 гг. вышли:

В серии **«Историческая библиотека»**

В. Мери. **МАННЕРГЕЙМ – МАРШАЛ ФИНЛЯНДИИ**

*Пер. со шведского*

Первая биография на русском языке Карла Маннергейма (1867—1951) — выдающегося финского военного и государственного деятеля, президента республики Финляндия, главнокомандующего в трех войнах, исследователя и путешественника, законодателя этикета и моды, писателя. Автор стремится за фасадом статуи этой замечательной личности увидеть прежде всего живого человека, проследить перипетии его судьбы в самые бурные для истории 20-го столетия годы.

**«СУЩЕСТВОВАНИЯ ТКАНЬ СКВОЗНАЯ...»** Борис Пастернак.

Переписка с Евгенией Пастернак (дополненная письмами к Е. Б. Пастернаку и его воспоминаниями)

Переписка Бориса Пастернака с его первой женой составлена его старшим сыном и сопровождается его воспоминаниями об обстановке, в которой протекала семейная жизнь родителей. Лирическая высота любовной трагедии не снижена переданными в письмах тяжестью нищенского быта коммунальной квартиры 1920-х гг. и трудностями свободной творческой работы писателя и художницы, которые стали в конце концов причиной их расставания в 1931 г. Мучительные годы бездомности и взаимных обид, пережитые обоими, позволили им вскоре построить свои отношения по-новому, на основах глубокого доверия и дружбы, которые они пронесли через всю жизнь. В их переписку естественным образом включается взрослеющий сын, воспитывавший в памяти свои разговоры с отцом, совместные занятия и прогулки и волею судеб ставший в наше время биографом и издателем отца.



**Михаил ЯМПОЛЬСКИЙ**  
**БЕСПАМЯТСТВО КАК ИСТОК**  
**(ЧИТАЯ ХАРМСА)**

Корректор *Е. Чеплакова*  
Верстка *В. Дзядко*

Адрес редакции:  
129626, Москва, И-626, а/я 55,  
тел./факс (095) 976-47-88, 977-08-28

ЛР № 061083 от 6.05.97  
Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub> Бумага офсетная № 1.  
Офсетная печать. Усл. печ. л. 23.  
Зак. № 3085  
Отпечатано с оригинал-макета  
в Московской типографии «Наука»  
121099, Москва, Шубинский пер., 6

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

ЧИТАЯ ХАРМСА • ЧИТАЯ ХАРМСА • ЧИТАЯ ХАРМСА



НОВОЕ  
ЛИТЕРАТУРНОЕ  
ОБОЗРЕНИЕ

ISBN 5-86793-032-7



9 785867 930325