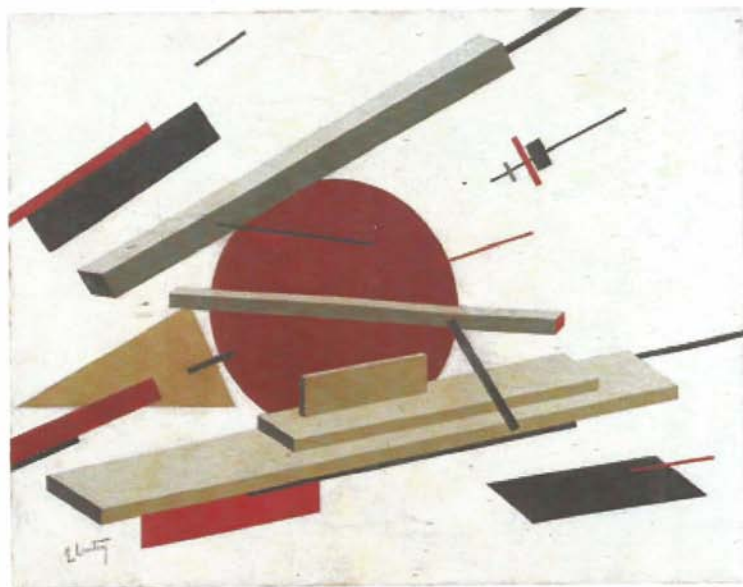


А. А. Кобринский

Поэтика ОБЭРИУ в контексте
русского литературного
авангарда
XX века



Свое издательство
2013

А. А. КОБРИНСКИЙ

ПОЭТИКА ОБЭРИУ

В КОНТЕКСТЕ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО

АВАНГАРДА XX ВЕКА

ББК 81.2
УДК 801.1
К 557

Кобринский А. А.

К 557 Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда XX века. — Санкт-Петербург: Свое издательство, 2013. — 316 с.

ISBN 978-5-4386-0106-7

Кобринский Александр Аркадьевич (род. в 1967 г.) — доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Автор большого числа исследований, посвященных русской литературе XX века. Печатался в «Новом литературном обозрении», «Russian Studies», «Вопросах литературы», «Минувшем» (Париж), De Visu, других отечественных и зарубежных научных сборниках.

Книга посвящена исследованию поэтики одной из самых загадочных групп русского литературного авангарда, в которую входили Даниил Хармс, Александр Введенский, Николай Заболоцкий и др. Впервые определяется место обэриутов в широком спектре русских авангардных групп и направлений — от символизма до имажинизма. Рассматриваются особенности преломления сложившихся литературных традиций в обэриутском творчестве, превращения эстетических проблем в языковые, влияния «ОБЭРИУ» на современные ему литературные течения (1920–1930-е гг.).

Издание третье, исправленное и дополненное.

ISBN 978-5-4386-0106-7

© Кобринский А. А., рукопись, 1999, 2013
© Свое издательство, оформление, 2013

ВВЕДЕНИЕ

Крупнейший знаток русского авангарда Н.И.Харджиев, отвечая в 1995 году на вопросы Иры Голубкиной-Врубель для тель-авивского журнала «Зеркало», заметил, когда речь зашла об обэриутах: «Это ведь редчайший случай — реализовалось целое течение, не напечатав (кроме Олейникова) ни одной строчки»¹. Конечно, можно возразить: были «Столбцы» Н.Заболоцкого, по два «взрослых» стихотворения в сборниках Ленинградского Союза поэтов в 1926–1927 годах успели напечатать и Хармс с Введенским. Но, по сути, Николай Иванович был, конечно, прав: обэриуты были изъяты из литературного процесса своего времени, их творчество не было представлено в литературных изданиях 20 — 30-х годов, да и вообще, — сам факт их сегодняшнего существования в истории русской литературы во многом объясняется случаем. Так получилось, что после ареста Хармса в Ленинграде в августе 1941 года в его комнате не был произведен обыск, а сама комната даже не была опечатана. Так получилось, что его друг Яков Семенович Друскин чуть позже, уже слабая от голода, нашел в себе силы проделать длинный путь с Петроградской стороны до улицы Маяковского, встретился там с женой Хармса Мариной Малич и собрал в чемоданчик рукописи из архива Хармса. С этим чемоданчиком он не расставался ни в блокаду, ни в эвакуации, ни по возвращении в Ленинград. Так оказались спасены рукописи самого Хармса, Введенского, некоторых других поэтов их круга. Почти 20 лет Друскин не прикасался к архиву, надеясь на возвращение хозяина — и только в 1960-х годах, когда стало окончательно известно о смерти Хармса в феврале 1942 года в ленинградской тюремной психиатрической больнице, начал его разбирать. Понемногу тексты стали появляться в самиздате, затем — за границей... После смерти Я. С. Друскина в 1980 году архив был передан в рукописный отдел Государственной публичной библиотеки в Ленинграде и стал доступен исследователям. С середины 1980-х годов начался поток публикаций в России, продолжавшийся примерно десять лет и сделавший творчество обэриутов широко известным.

Примерно с начала 1990-х годов эпизодические попытки российских и зарубежных исследователей осмыслить отдельные

¹ Харджиев Н. Статьи об авангарде. Т. 1. М., 1997. С. 381.

произведения обэриутов сменились серьезными и систематическими литературоведческими публикациями, которые уже базировались на знании широкого корпуса обэриутских текстов. Работы А. Герасимовой, Ж.-Ф. Жаккара, И. Левина, М. Мейлаха, В. Сажина, А. Хансен-Леве, Е. Фарыно и других показали то, что так точно выразил в уже приведенном интервью Н. И. Харджиев: вне активного участия в литературном процессе сформировалось целое направление, открывшее новые пути в искусстве. Основные задачи исследователей, занимавшихся изучением творчества обэриутов, фокусировались на проблемах соотношения смешного и комического в их текстах, природы обэриутского абсурдизма, реализации в их произведениях основных конституирующих признаков петербургского текста. Специальные работы посвящались корням обэриутов в русской литературе XVIII–XIX веков и их типологическим связям с западноевропейской литературой абсурда. Их творчество служило предметом и для философского анализа¹. Наконец, появилось большое количество исследований, предметом которых становился анализ отдельных произведений обэриутов. Можно констатировать, что на сегодняшний день уже накопилась достаточная база для перехода обэриутоведения на качественно принципиально иной уровень, который позволил бы уже по-новому определить место ОБЭРИУ и его членов в истории русской литературы XX века.

У настоящей работы три основные цели. Первая — вписать ОБЭРИУ в историко-литературный и поэтический контекст современной ему эпохи, преодолев сложившееся ошибочное представление, будто бы формальная выключенность объединения из литературного процесса привела и к изоляции на уровне поэтики. Впервые проводимый подробный анализ широких интертекстуальных и типологических связей показывает, что обэриуты существовали не только в диахроническом, как это представлялось ранее, а и в широком синхроническом поле русского авангарда, вовсе не ограничиваемом В. Хлебниковым, на влияние которого указывали как сами обэриуты, так и исследователи. Анализ поэтики дополняют историко-литературные материалы, свидетельствующие

¹ См., например: Токарев Д. Даниил Хармс: философия и творчество // Русская литература, № 4, 1995. С. 68–93; Ямпольский М. Беспамяństwo как исток: Читая Хармса. М., 1998.

об активном восприятии обэриутами творчества почти всех основных литературных направлений своего, а также предшествующего десятилетий: символистов, футуристов, акмеистов, имажинистов. Более того, обратив внимание на те группы, с которыми обэриуты были так или иначе связаны в начале своего творческого пути, мы обнаруживаем, что процесс литературного влияния двунаправлен: Хармс, Введенский и другие члены ОБЭРИУ оказывались не только реципиентами, но и донорами в возникавших интертекстуальных контактах. Наиболее ярко это проявилось, в частности, в случае с ленинградскими имажинистами, испытывшими на себе значительное обэриутское влияние.

Вторая задача работы — показать, что ОБЭРИУ представляло собою, на самом деле, объединение, не просто состоящее из друзей и единомышленников, но выработавшее единые эстетические и поэтические принципы. На этом пути, разумеется, встречаются трудности. Еще сами обэриуты в своей Декларации заявляли: «... у каждого из нас есть свое творческое лицо, и это обстоятельство кое-кого часто сбивает с толку. Говорят о случайном соединении различных людей. Видимо, полагают, что литературная школа — это нечто вроде монастыря, где все монахи на одно лицо. Наше объединение свободное и добровольное, оно соединяет мастеров, а не подмастерьев, — художников, а не маляров. Каждый знает самого себя и каждый знает — чем он связан с остальными»². Кроме того, различия в поэтике некоторых членов ОБЭРИУ, к примеру, Бахтерева и Вагинова представлялись исследователям настолько значительными, что склоняли их к мысли о чисто внешнем характере объединения поэтов. Наконец, по мысли сестры Я. С. Друскиной — Л. С. Друскиной, к которой присоединяются и некоторые ученые, ОБЭРИУ — это вообще незначительный эпизод, фрагмент творческой биографии совершенно другого объединения, известного под именем чинарей, в которое входили Хармс, Введенский, Олейников, а также их друзья-философы Л. Липавский и Я. Друскин³.

Необходимо точно определить терминологию, которой мы будем пользоваться. ОБЭРИУ — это литературная группа, созданная осенью

² ОБЭРИУ... С. 12.

³ См.: Друскина Л. Было такое содружество... // Аврора, № 6, 1989. С. 100–102.

1927 года, опубликовавшая свою Декларацию в январе 1928 года и вплоть до 1930 года выступавшая с литературно-театральными вечерами. Вершиной ее деятельности стал вечер «Три левых часа» 24 января 1928 года, на котором была поставлена пьеса Д. Хармса «Елизавета Бам». После ареста Хармса, Введенского и Бахтерева в 1931 году ОБЭРИУ прекращает свое существование. В настоящей работе мы пользуемся термином «обэриуты», имея в виду литераторов — поэтов и одного прозаика, составивших ОБЭРИУ. Так именуются Д. Хармс, А. Введенский, Н. Заболоцкий, И. Бахтерев, К. Вагинов, Ю. Владимиров, Дойвбер Левин, а также Н. Олейников⁴, причем — по сложившейся традиции — этот термин применяется к их творчеству и до осени 1927 года. Что касается «чинарей», то здесь подразумевается чисто дружеский союз, никак не проявивший себя в качестве *литературной* группы⁵. Главным «чинарским» документом можно считать записи их разговоров, который вел Л. Липавский в 1933–1934 годах и которые в настоящее время опубликованы⁶.

Мы исходим из того, что структура ОБЭРИУ, как и структура практически любого иного литературного объединения, не была однородной. В ней может быть выделено ядро в составе тех поэтов, творчество которых наиболее полно и ярко воплотило в себе главные черты, составившие то, что можно называть обэриутской поэтикой, — это Д. Хармс, А. Введенский (в значительно меньшей степени — И. Бахтерев)⁷. Поэтому при анализе творчество именно этих поэтов будет

⁴ Николай Олейников был очень близок обэриутам, однако факт его вступления в объединение до сих пор достоверно не подтвержден.

⁵ Поэтому представляется неточным само название статьи В. Сажина: Сажин В. Чинари — литературное объединение 1920–1930-х годов: Источники для изучения // Четвертые Тыняновские чтения. Тезисы. Рига, 1988. С. 23–24. Чинари не были литературным объединением, да они и сами не считали себя таковым.

⁶ «... Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников. «Чинари в текстах, документах и исследованиях». Т. 1–2. СПб., 1998. С. 174–254.

⁷ В ядро ОБЭРИУ в 1927–1930 годах входил и Бахтерев, однако в 30-е годы он отошел от своих бывших друзей. Наследие Бахтерева до сих пор не собрано и почти не опубликовано, по этой причине в настоящей работе ему уделяется меньшее внимание, нежели Хармсу и Введенскому.

в центре нашего внимания⁸. Творчество Н. Заболоцкого и К. Вагинова рассматривается, как правило, только обэриутского периода. Анализ выявляет гораздо более высокий уровень единства обэриутской поэтики, что дает нам возможность говорить о ней как об эстетически декларированной и реализованной в их художественной практике. С другой стороны, единство поэтики ОБЭРИУ выявляется и при анализе приемов и способов рецепции обэриутами элементов поэтики других литературных групп и направлений.

Третья задача настоящей работы — более широкая и вытекающая из первых двух — доказательство гораздо более тесных связей внутри всего русского авангарда, чем это ранее представлялось. Русский авангард — от символизма до ОБЭРИУ — предстает как единое целое, причем показывается, как «перегородки» между различными авангардными направлениями во многом оказываются условными и легко проницаемыми. На этом пути уже сделано немало такими учеными, как Н. Богомолов, М. Л. Гаспаров, Вяч. Вс. Иванов, Р.-Д. Клуге, И. Смирнов, Р. Тименчик, А. Хансен-Леве и другими, — мы надеемся, что эта работа внесет свой вклад в описание изоморфного характера русского авангарда начала XX века.

Как уже было сказано, в работе подробно анализируются связи и взаимовлияния творчества обэриутов и всех основных литературных направлений начала XX века. Материалы, посвященные проблеме «обэриуты и акмеисты», вынесены в Приложение, поскольку в отличие от других рассматриваемых направлений (символизм, футуризм, имажинизм), у обэриутов не сформировалось единых принципов рецепции акмеизма, не сложились устойчивые приемы инкорпорирования и трансформации в своих текстах особенностей акмеистической поэтики. Тем не менее, мы сочли необходимым осветить то общее, что возникло в акмеизме и ОБЭРИУ, пусть даже это общее возникло на базе известной антисимволистской и антиромантической

⁸ Аналогичная методика применяется и в других схожих случаях. Так, например, исследователи акмеизма рассматривают в качестве акмеистического «ядра» не всю знаменитую «шестерку», а прежде всего творчество О. Мандельштама, А. Ахматовой и — отчасти — Н. Гумилева, которое объединяется понятием «семантическая поэтика». См. об этом: Левин Ю. И., Сегал Д., Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Russian Literature*, № 7/8, 1974. С. 47–82.

устремленности этих направлений и локализуется в пределах творчества отдельных их членов.

Работа выполнена на широком материале — с привлечением как опубликованных, так и неопубликованных источников (как из государственных, так и из частных архивных собраний), многие из которых впервые вводятся в научный обиход.

Автор рад выразить свою искреннюю благодарность всем друзьям и коллегам, так или иначе оказывавших ему помощь и поддержку, консультировавших и предоставлявших важные материалы, участвовавших в обсуждении различных глав: Илье Веницкому, Алексею Дмитренко, Жан-Филиппу Жаккару, Олегу Лекманову, Михаилу Люстрову, Михаилу Мейлаху, Татьяне Никольской, Максиму Павлову, Роману Тименчику, Валерию Сажину, а также всему научному объединению «Неопояз». Особенная благодарность — Светлане Ивановне Тиминой, без которой не появилась бы и сама идея написания настоящей работы.

Глава «На левом фланге Ленинграда: обэриуты и „Воинствующий орден имажинистов“» была выполнена в рамках проекта «Воинствующий орден имажинистов в Петрограде» при поддержке фонда «Открытое общество» (программа "Research Support Scheme", грант № 902/1998).

ГЛАВА I. ОБЗРИУТЫ И РАННИЙ РУССКИЙ АВАНГАРД

Та особая роль, которую играл символизм среди прочих литературных направлений начала XX века, просматривается и в непрекращающихся спорах современных ученых по поводу того, можно или нельзя причислять символизм к авангарду. В своих работах, посвященных этой проблеме, И. П. Смирнов объединяет символизм и постсимволистские направления в понятие «исторического авангарда» и доказывает их глубокое родство. По его мнению, более поздние авангардисты лишь развивали и переоценивали то, что было заложено в символистских текстах¹. С ним оказывается солидарным Р.-Д Клуге. Анализируя семь основных тезисов, которые в свое время были выдвинуты радикальными авангардистами (прежде всего — футуристами), он доказывает, что практически все художественные приемы, использовавшиеся постсимволистами, уже ранее существовали в символистском творчестве. «Тезис о качественном отличии авангарда от мнимо традиционного, чисто эстетического символизма не состоятелен, — пишет он. — Авангард воспринимает и доводит до крайности символистские художественные приемы, пытается их претворить в общественную и политическую практику, притом он вынужден отказываться от их эстетических свойств и тем самым не удовлетворяет ожиданий реципиента-читателя: массовый читатель, которому он был адресован, не воспринимал его приемов. Взаимоотношения авангардизма с символизмом говорят не о разломе или разрыве традиций между ними, как это упорно утверждают авангардистские манифесты, а наоборот, о непрерывности, преемственности, что, впрочем, не означает застоя»². Там же он утверждает, что «новаторство авангарда было на деле меньшим, чем в провокационных

¹ «Постсимволизм был предвосхищен символизмом там, где последний подвергал отрицанию собственную положительную программу, вменявшую миру панкогерентность» (Смирнов И. П. Авангард и символизм // *Russian Literature*, Vol. XXIII, 1988. P. 164). См. также: Деринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. П. Очерки по исторической типологии культуры: ... реализм → (...) → постсимволизм (авангард) → ... Salzburg. 1982; Смирнов И. П. «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем // *Russian Literature*, Vol. VIII, 1980. P. 403–468.

² Клуге Р.-Д. Символизм и авангард в русской литературе — перелом или преемственность? // *Литературный авангард. Особенности развития*. М., 1993. С. 65–66:

выступлениях, где авангардисты выражали претензии на исключительное представительство всего нового и современного в искусстве». Напротив, такие знатоки авангарда, как П. Бюргер и А. Флакер резко разделяют символизм и авангард, считая первый продолжением линии, отражающей аристотелевскую традицию понимания искусства в духе мимесиса³.

Если исходить исключительно из так или иначе сформулированных эстетических взглядов и деклараций символистов и обэриутов, то можно сделать вывод, что два этих направления представляют собою чуть ли не полярные начала в русской литературе первой половины XX века. Тем не менее, представляется, что ОБЭРИУ, являвшееся последней группой русского авангарда, воспринял в своей художественной практике символистское наследие гораздо менее агрессивно, чем в своих декларативных высказываниях. Более того, анализ специфики влияния символизма на обэриутов позволяет сделать вывод о сознательном встраивании последних в целостную линию русского авангарда, начавшуюся с символистов и — через футуризм и акмеизм — нашедшей свое окончательное выражение в их собственном творчестве.

Д. Хармс и А. Введенский по причине своей молодости не застали расцвет русского символизма. Первый, как известно, родился в 1905 году, а второй — в 1904. В школе им. Лентовской, которую заканчивал А. Введенский, литературу преподавал Л. В. Георг, университетский соученик Б. М. Эйхенбаума, а литературный кружок вел Евгений Павлович Иванов, близкий друг А. Блока и впоследствии — автор воспоминаний о нем. Видимо, это привело к тому, что сформировавшиеся еще в школьном возрасте литературные вкусы Введенского были во многом ориентированы на символизм, а его любимым поэтом,

³ А. Флакер выделяет три периода в русской литературе конца XIX — начала XX века: 1. Период «дезинтеграции» реализма (от начала 80-х до середины 90-х гг. XIX века); 2. Период модернизма (с середины 90-х — примерно до 1910 года) и 3. Период авангарда (примерно с 1910 до 1928 года). При этом понятия «авангард», «модернизм» и «символизм» им последовательно разводятся (Flaker A. Symbolism or Modernism in Slavic Literatures? // *Russian Literature*. Vol. VII, № 4, 1979. P. 333). См. также: Flaker A. Zur Charakterisierung der russischen Avantgarde als Stilformation // *Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel*. Berlin (DDR), 1979; Flaker A. Poetika osporavanja. Zagreb, 1982; Flaker A. Ruska avangarda. Zagreb, 1984; Flaker A. Heretici i sanjari. Zagreb, 1988; Flaker A., Ugresic D. Pojmovnik ruske Avangarde. 1–5. Zagreb, 1984–1987 (издание продолжается); Bürger P. Theorie der Avantgarde. Frankfurt/Main, 1974 и др.

по многочисленным свидетельствам, был А. Блок⁴. В январе 1921 года Введенский вместе со своими школьными друзьями Л. Липавским и А. Алексеевым посылает свои стихи Блоку по почте. Эти стихи сохранились в блоковском архиве с его пометой: «Получил 20.I.1921. Отв. 23.I. Ничто не нравится, интереснее Алексеев»⁵.

Хармс познакомился с Введенским летом 1925 года у поэта-заумника Е. Вигилианского. Именно к этому времени относится составленный им список «Стихотворения наизустные мною» — они составляли его репертуар чтеца. В этом списке почетные места занимают символы — А. Блок (6 стихотворений), Ф. Сологуб (4), А. Белый (2). Осенью того же года, составляя список книг и вещей, которые надлежало взять с собой из Ленинграда (очевидно, в Царское Село), Хармс, наряду с произведениями В. Хлебникова, А. Введенского, Г. Честертон и Г. Уэллса, упоминает 6 произведений А. Белого.

Отношение обэриутов к символизму как к течению действительно было негативным; появление любого символического подтекста воспринималось как дисквалифицирующий фактор⁶. Однако, как ранее уже было сказано, на практике все было несколько иначе. Дело в том, что символизм включал в себя не только реализацию определенной сформулированной эстетической программы (неважно, придерживаться ли классического разделения символистов на старших и младших или вслед за З. Минц и А. Хансен-Леве рассматривать эволюцию символизма как движение от «символизма 1» к «символизму 3»⁷), но и одновременно — рефлексии на эту программу (см. тонкое замечание И. П. Смирнова, приведенное нами в сноске 1).

⁴ Я. С. Друскин отмечает в своих воспоминаниях: «К 1920 году Введенский хорошо знает символистов, акмеистов, вообще современную поэзию; кажется, любимым его поэтом тогда был Блок.» (Александр Введенский. II. С. 221).

⁵ См. об этом статью: Кобринский А. А., Мейлах М. Б. Введенский и Блок: материалы к поэтической предыстории ОБЭРИУ // Блоковский сборник. X. Тарту, 1991. С. 72–81. В статье публикуются 5 стихотворений А. Введенского под общим названием «Стихи из цикла «Дивертиссемент»», сохранившихся в архиве А. Блока.

⁶ Об этом, например, неоднократно заявлял И. Бахтерев — и в частных беседах с нами, и во время публичных выступлений.

⁷ См.: Hansen-Löve Ä. Der russische Symbolismus. Wien. 1984; Минц З. Г. Об эволюции русского символизма (К постановке вопроса) // Блоковский сборник. VII. Тарту, 1987; Минц З. Г. К изучению периода «кризиса символизма» (1907–1910). Вводные замечания // Блоковский сборник. X. Тарту, 1991. С. 3–20.

Эта рефлексия носила зачастую пародийный характер⁸, и разговор о ней можно начать со знаменитых пародий Вл. Соловьева⁹ — вначале на романтическую линию в русской литературе, связанную прежде всего с Жуковским и Лермонтовым, а затем — на русский символизм начального периода. В последнем случае Вл. Соловьев сделал объектом своих пародий то, что он понимал как ассоциативную бессмыслицу в текстах старших символистов, прежде всего — В. Брюсова. Отвечая на упреки в искажении смысла стихотворений «г. Брюсова и К^о», Соловьев прямо заявляет: «...если бы даже я был одушевлен самою адскою злобою, то все-таки мне было бы невозможно исказить смысл этих стихотворений — по совершенному отсутствию в них всякого смысла...»¹⁰ — после

⁸ Приведем характерное наблюдение: «В истории искусства, — пишут В. Тренин и Н. Харджиев в своей книге о Маяковском, — известно много случаев, когда новаторство и комизм тесно переплетаются между собой. Очень часто новаторская вещь, необычная по своим стилистическим признакам, воспринимается читателем как комическая по своему заданию. так воспринимались дореволюционной критикой многие произведения Хлебникова, так воспринимала французская буржуазия первые работы художников-фовистов и кубистов. Так воспринимались ранние вещи Стравинского и Прокофьева» (Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 73).

⁹ Интерес к В. Соловьеву, существовавший у обэриутов в 20-е годы особенно усиливается после их знакомства с Н. Харджиевым. Р. Дуганов пишет о последнем: «Харджиева, как и Хармса, интересовал конкретный мистический опыт. Он глубоко почитал Владимира Соловьева, но не столько в его, так сказать, канонических сочинениях, сколько именно в тех, где отзывалась напряженная двойственность личности философа, особенно ценя письма и шуточные пьесы, в которых находил начала авангардной поэтики» (Дуганов Р. Столп и утверждение нового искусства // Харджиев Н. Статьи об авангарде. В 2 т. Т. 1. М., 1997. С. 15).

¹⁰ «В случае отрицательной оценки новоявленного направления его обычно обвиняют в бессмысленности. Сошлюсь хотя бы на знаменитые фельетоны Вл. Соловьева, посвященные «Русским символистам»...» (Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977. С. 9).

Причины подобной реакции во все переломные моменты литературной жизни были показаны еще Ю. Тыняновым: «Не только Ломоносов был „бессмыслен“ („бессмыслица“ эта вызвала пародии Сумарокова), но есть пародии (их много) на Жуковского, где этот поэт, служащий теперь букварем детям, осмеивается как бессмысленный. Фет был сплошной бессмыслицей для Добролюбова. Все поэты, даже частично менявшие семантические системы, бывали объявляемы бессмысленными, а потом становились понятными, не сами по себе, а потому, что читатели поднимались на их семантическую систему. Стихи раннего Блока не стали понятнее сами по себе; а кто их теперь не „понимает“? <...> ...вопрос вовсе не в „бессмыслице“, а в новом семантическом строе, и что строй этот на разном материале дает разные результаты» (Тынянов Ю. О Хлебникове // Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 589–590).

В. Тренин и Н. Харджиев указывают также, что первые пародии на поэзию русских символистов — от В. Соловьева до В. Буренина — имели целью «закрепить и подчеркнуть

этих слов цитируется брюсовское стихотворение «Тень несозданных созданий...»¹¹

А. Хансен-Леве в своей работе о типологии возвышенного в русском символизме указывает на такой характерный способ порождения возвышенного, как «пустой дискурс». Речь идет о типе речевого поведения, которое ориентировано на беспредметный ряд, на «загадочность» и «непонятность». При этом «эстетический текст дает впечатление „непонятности“ средствами „предметного“ языка с правильной грамматикой, с безошибочным синтаксисом и т. д.» По мнению А. Хансен-Леве, в этом случае говорящий «находится слишком высоко над всеми другими слушателями или, вернее, у него совсем нет слушателя, кроме его самого»¹² (С. 36). Любопытно, что именно такое представление о раннесимволистском творчестве и отражено в пародии Вл. Соловьева:

Горизонты вертикальные
В шоколадных небесах,
Как мечты полужеркальные
В лавровишневых лесах.
Призрак льдины огнедышащей
В ярком сумраке погас,
И стоит меня не слышащий
Гиацинтовый пегас.
Мандрагоры имманентные
Зашуршали в камышах,
А шершаво-декадентные
Вирши в вянущих ушах.¹³

Представляется все же, что создаваемый таким образом язык может быть воспринят как ранний этап эволюции заумного языка в поэзии; он имеет ярко выраженную сакральную функцию и призван, в первую очередь, отсекал непосвященных. При этом коннотация

комическое осмысление необычных стилистических элементов» (Харджиев Н., Тренин В. *Op. cit.* С. 73–74).

¹¹ Соловьев В. Русские символисты // Соловьев В. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М., 1990. С. 276.

¹² Хансен-Леве А. К типологии возвышенного в русском символизме // Блоковский сборник. XII. Тарту, 1993. С. 36.

¹³ Соловьев В. *Op. cit.* С. 279.

становится важнее самих денотатов и основным содержанием сообщения становится характер кода, на что и ориентируется собеседник. А значит, коммуникация при этом вовсе не утрачивается, она просто переходит на другой уровень, не превращаясь, однако, в аутокоммуникацию и протекая при нарушении одного из важнейших постулатов нормального общения — постулата релевантности, прежде всего в том аспекте, который требует «избегать непонятных выражений и неоднозначности»¹⁴. Это — тип языка, который вообще немислим без слушателя-реципиента, поскольку код актуализируется только в коммуникативной ситуации.

При этом, однако, важно отметить, что символисты никогда не признавали приписываемый им способ порождения дискурса для своего творчества, для них принципиально важной оставалась ориентация текста на объективно существующую истину, сам дискурс при этом полагался по-прежнему линейным; возможным оказывался лишь пропуск отдельных звеньев, что и создавало видимость непонятности. Тот же Брюсов, на которого писал свою пародию Вл. Соловьев, в свою очередь создает пародию на А. Белого, в которой объектом является все та же «ассоциативная» или «мистическая» заумь. Речь идет о романе В. Брюсова «Огненный ангел». Граф Генрих, прототипом которого стал Андрей Белый, при встрече с alter ego самого Брюсова Рупрехтом раздражается длинной абстрактной тирадой, которая Рупрехту кажется набором фраз, лишенным всякого смысла. Тем не менее, Рупрехт, желая проверить своего собеседника, отвечает ему длинной и построенной в подобном же ключе фразой. Этого оказывается достаточно, чтобы граф принял его за своего (посвященного), а Рупрехт, в свою очередь, убедился в том, что члены мистических тайных обществ, подобно тому, к которому принадлежал граф, друг друга не понимают, а ориентируются только на стиль речи. Здесь более

¹⁴ См.: Грайс Г. П. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. 1985. Вып. 16. С. 223. См. об этом также: Гордон Д., Лакофф Дж. Постулаты речевого общения // Там же. С. 276–302; Ревзина О., Ревзин И. Семиотический эксперимент на сцене. Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием // Труды по знаковым системам. Т. 5. Тарту, 1971. С. 232–254. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995 (глава: «„Елизавета Бам“: трагедия языка»); Падучева Е. Проблема коммуникативной неудачи в сказках Льюиса Кэрролла // *Tekst i zdanie (zbiór studiów pod redakcją Dobrzyńskiej T. i Janus E.)*. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź, 1983. P. 139–160.

чем прозрачен намек на «аргонавтов», фактическим главой которых был Белый.

Объект пародии, как эстафетная палочка, передается от одного поэта к другому, создавая своего рода надындивидуальную рефлексию литературного направления и маркируя основные этапы его развития: В. Соловьев → В. Брюсов → А. Белый. Как указывали, развивая тыняновские идеи, В. Тренин и Н. Харджиев:

Путь к созданию новой формы, как всегда в поэзии, шел через пародирование, переосмысление и передвижку функций прежних конструктивных элементов¹⁵.

Брюсов и дальше очень болезненно реагировал на подобные упреки по своему адресу. В «Miscellanea» он приводит характерный эпизод:

Борис Садовской спросил меня однажды:

— В. Я., что значит «вопинсоманий»?

— Как? Что?

— Что значит «вопинсоманий»?

— Откуда вы взяли такое слово?

— Из ваших стихов.

— Что вы говорите! В моих стихах нет ничего подобного.

Оказалось, что в первом издании «Urbi et Orbi» в стихотворении «Лесная дева» есть опечатка. набор случайно рассыпался уж после того, как листы были «подписаны к печати»; наборщик вставил буквы кое-как и получился стих:

Дыша в бреду огнем вопинсоманий.

<...> до сих пор я со стыдом и горем вспоминаю эту опечатку. Неужели меня считали таким «декадентом», который способен сочинять какие-то безобразные «вопинсомании»? Неужели до сих пор какие-нибудь мои читатели искренне думают, что я когда-нибудь говорил об «огне вопинсоманий». Стыдно и горько¹⁶.

Интересен здесь, конечно, не сам факт опечатки, а реакция на нее Брюсова. Как видно, речь уже идет не о семантической зауми, а о словотворчестве, порожденном несанкционированной

¹⁵ Харджиев Н., Тренин В. *Op. cit.* С. 67.

¹⁶ Брюсов В. *Собр. соч.*: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 403–404.

деформацией слова. Оказывается, что, действительно, в контексте символистского творчества уже были открыты пути дальнейшего развития постсимволистской поэзии, но самими символистами это осознано не было. Ужас Брюсова от обнаруженной опечатки очень точно указывает на границы символистского авангардизма. Словотворчество и фонетическая заумь в этой системе практически невозможны, а представление о том, что может и что не может являться порождающим элементом текста, было еще, скорее, классическим. Известно, что в дальнейшем футуристы максимально расширили уровень информативности текста — прежде всего за счет вовлечения в него принципиально новых элементов, среди которых были и внешнее оформление и структура книги — бумага, шрифты и игра с ними, способ печати и прочие типографские маньеризмы. В творчестве группы 41° была доведена до совершенства поэтика опечаток: последние совершенно сознательно принимались и включались в окончательный текст, таким образом, автор переставал быть единственным творцом своего произведения. Вот как об этом писал И. Терентьев, впоследствии — поэтический наставник А. Введенского в Ленинграде:

Собирать ошибки
наборщиков
читателей перевирающих
по неопытности
критиков которые
желая передразнить
бывают гениально глупы
так у меня однажды из
дурного слова «обруч»
вышел по ошибке набор-
щика обуч
то есть обратное неучу
и похоже на балда
или обуч очень хорошо.¹⁷

(«17 ерундовых орудий»)

¹⁷ Терентьев И. Собрание сочинений. Вологда, 1988. С. 202. Речь идет об ошибке наборщика в стихотворении И. Терентьева «Отращу себе косматый желудок».

Таким образом, шум в канале связи (в случае с изданиями шум — это и есть опечатки) превращается в текстопорождающий фактор. Примечательно, что не только футуристы, но и представители гораздо менее радикальных направлений охотно использовали этот способ повышения информативности текста; известно, как, например, О. Мандельштам, обнаружив опечатку машинистки в тексте «Грифельной оды» («Меняю строй на стрепет гневный» — вместо трепет), счел (как и Н. Тихонов) ее интересной и принял решение инкорпорировать в окончательный текст стихотворения.

Известно, что В. Брюсов весьма скептически относился к футуризму. В своей статье 1913 года он писал:

В протесте футуристов тоже есть своя «правда», поскольку они восстают против того «общего места», к которому начинает склоняться наша поэзия за самые последние годы; но они глубоко ошибаются, если думают, что могут создать нечто ценное без прямой связи с литературой предшествующей. Согласно с этим, придется футуристам поучиться многому у своих прямых предшественников — символистов...¹⁸

Современник В. Брюсова критик Андрей Шемшурин в своих книгах и рецензиях доказывал, что Брюсов, по сути, — футурист, ставший таковым задолго до оформления этого направления. Правда, ценность его утверждений несколько снижается тем, что он сам относится к футуризму резко отрицательно и, таким образом, определение Брюсова как футуриста носит зачастую оттенок инвективы. «Поэзия футуристов объяснила мне Брюсова, — пишет Шемшурин. — Все, что казалось мне не вяжущимся с русским языком, на самом деле было особым приемом той новой школы, о которой не подозревал и сам поэт, и от которой он даже отрекается»¹⁹. Заметим, кстати, что Брюсов отрекается от своей сознательно-организаторской роли в создании футуристской поэтики, но вовсе не от идеи преемственности. Свое понимание соотношения технических средств, применяемых в художественных системах символизма и футуризма Брюсов выразил через год

¹⁸ Брюсов В. Новые течения в русской поэзии. Футуристы // Брюсов В. Среди стихов. М., 1990. С. 392.

¹⁹ Шемшурин А. Футуризм в стихах В. Брюсова. М., 1913. С. 18.

после появления книги А. Шемшурина, в своей публикации под характерным названием «Здорового смысла тартарары. Диалог о футуризме». Вот отрывок диалога между вымышленными «символистом» и «футуристом»:

Символист. Покажите же нам, что такое существенно новое принес футуризм, где нашел он точку опоры Архимеда, чтобы перевернуть весь мир искусства. <...> Позвольте сказать вам, что ваши неологизмы, ваши нарушения размера, ваши ассонансы вместо рифм, ваши рифмы, разделенные между двумя стихами, — все это весьма не ново. Подобное же, а иногда и нечто более смелое, вы найдете у тех же символистов, и даже раньше — у романтиков...

Футурист. <...> Не это важно: все это было если не случайно, то робким показыванием кулака в кармане. Мы же, футуристы, мы, первые во всем мире, провозгласили истинный принцип поэзии²⁰.

Однако помимо подробнейшего выискивания и комментирования всего того, что Шемшурин считал языковыми недочетами в поэзии Брюсова (этому посвящена глава в цитированной книге, а также отдельное специальное исследование: Шемшурин А. Стихи В. Брюсова и русский язык. М., 1908.²¹), в его работах встречаются и весьма интересные наблюдения. В частности, упоминая знаменитый брюсовский моностих «О, закрой свои бледные ноги!», — он справедливо указывает на то, что жанр моностиха в дальнейшем развивался футуристами весьма активно. Приведя поэму Василиска Гнедова: «Моему братцу лет — Петруша»²², — Шемшурин замечает:

Эти стихотворения называются „поэмами“. Сочинить их через 19 лет после брюсовской строчки, не упоминая о всем памятном еще происшествии на русском Парнасе <публикации

²⁰ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1975. Т. 6. С. 423.

²¹ В своей рецензии 1908 года на книгу Шемшурина «Стихи Брюсова и русский язык» В. Брюсов весьма едко доказывает, что когда автор начинает разбирать Тютчева, то находит у него «все те же «ошибки» и «недостатки», как у В. Брюсова» (В. Брюсов. Среди стихов... С. 285). «Если бы он взялся по своему методу разобрать Пушкина, — замечает там же Брюсов, — он должен был бы прийти к выводу, что и Пушкин русского языка не знает, а знает он, Андр. Шемшурин».

²² Гнедов В. Смерть искусству. СПб., 1913. С. 7. (Поэма № 12).

брюсовского однострока — А. К.>, — просто неблагоприятно. Этою неблагоприятностью уничтожается даже вся эволюция „поэм“, они, как известно, постепенно теряют количество слов: есть „поэмы“ в одну букву, напр., „Ю“, есть „поэма“ даже без букв²³. Повторяю, что зависимость подобного рода произведений от г. Брюсова для меня вне сомнений²⁴.

²³ А. Шемшурин имеет в виду поэмы №№ 13 и 14 из книги В. Гнедова (см. предыдущее примеч.). Последнюю — под названием «Поэма конца» — автор любил декламировать в «Бродячей собаке». Вот как об этом вспоминает В. Пяст: «Слов она <поэма — А. К.> не имела и вся состояла только из одного жеста руки, быстро поднимаемой перед волосами и резко опускаемой вниз, а затем вправо вбок. Этот жест, нечто вроде крюка, и был всею поэмой» (Пяст Вл. Встречи. М., 1997. С. 176). В предисловии к книге В. Гнедова поэт И. Игнатьев пишет: «„Поэма конца“ и есть „Поэма ничего“, нуль, как изображается графически» (Гнедов В. *Op. cit.* С. 2). Возможно, жест руки поэта и представлял собой попытку фигуративного воплощения нуля (хотя в воспоминаниях М. Зенкевича указывается на то, что это был «неприличный жест», можно было бы предположить, что это вызвало бы грандиозный скандал, тогда как с именем В. Гнедова связан прежде всего скандал, связанный с О. Мандельштамом, а не с чтением «Поэмы конца»). Философская проблема нуля / ноля в связи с вопросом о природе бесконечного, а также проблема семантики графического выражения нуля / ноля была одной из важнейших для Хармса, она разрабатывалась в его творчестве в самых разных жанрах (стихи, рассказы, эссе). Безусловно, графический вид нуля / ноля связан в художественном мире Хармса с мифологемой окна — как дыры, межпространственного перехода (последнее убедительно раскрыто в статье: Ямпольский М. Окно // Новое литературное обозрение, № 21, 1996. С. 34–58).

²⁴ Шемшурин А. *Op. cit.*, С. 21. В этой же книге А. Шемшурин называет Брюсова «родственником г. Василиска Гнедова» (С. 47). Также интересно проведенное им исследование брюсовской «сдвигологии», появившееся значительно раньше знаменитого «трахтата обижального и поучального» А. Крученых на ту же тему. Ср. также комментарий М. Л. Гаспарова к позднему стихотворению В. Брюсова «На рынке белых бредов» (1922): «предельная разнородность историко-культурных образов, предельная несвязность, порывистость мысли и — примета пародии — предельная немотивированность демонстрируемых приемов <...> всякая мотивировка снята, и хаотичность образов подчеркнута.

Но бессвязность не означает бессмысленности. Если присмотреться, то и в таком притязаемом на непонятность стихотворении; как «На рынке белых бредов» (хочется сказать: «заумном»: футуристическая заумь была бессмысленной комбинацией звуков, брюсовская — бессмысленной комбинацией образов, но и та и другая бессмысленность — мнимые), можно различить некоторое вполне внятное и даже поддающееся пересказу содержание... В иконической зауми Брюсова образы вступают в оппозиции по разным семантическим признакам, и эти структуры сводятся в некоторое смысловое целое». (Гаспаров М. Л. Академический авангардизм. Природа и культура в поэзии позднего Брюсова // Гаспаров М. Л. Избранные труды. Т. 2. М., 1997. С. 297).

Квалификация М. Л. Гаспаровым этого текста как автопародии — спорна. Прежде всего, — потому что пародирование или автопародирование подобного типа текста в 1922 году было уже вчерашним днем. Что касается внутренней логики эволюции брюсовского творчества, то и в ней невозможно найти причин для автопародии, что признает и сам Гаспаров: «Обычно автопародия означает, что пародируемая манера уже отошла для автора

В этом Шемшурин, думается, безусловно, прав. Брюсовский «минимализм» был подхвачен и развит футуристами, а затем — и обэриутами. Можно наметить две основные линии традиции. Во-первых, — монотихи, которые встречаются в творчестве Хармса («Плачь мясорубка вскачь»; «Мышь всякая боится свету» и т. п.). Очевидно, что жанр монотиха был подхвачен Хармсом как расшатывающий саму основу, отделяющую поэзию от прозы; как замечает М. Л. Гаспаров: «В этом случае ни о внутреннем членении текста, ни о поворотах, ни об их предсказуемости не возникает и речи; текст воспринимается как стих или как проза исключительно в зависимости от контекста»²⁵. Сдвиг в соотношении прозы и поэзии и их взаимопроникновение отмечен в знаменитой статье пяти авторов как характерная черта новой акмеистической поэтики, прежде всего — А. Ахматовой и О. Мандельштама²⁶, однако это общеавангардный признак. Во-вторых, — повышенное внимание к жесту при декламации ранних стихов обэриутов, прежде всего, Хармса, Бахтерева и Введенского²⁷. Однако редукция текста наиболее выражена в творчестве Хармса и протекает она по иным законам: минимализм при всей его значимости остается на втором плане.²⁸

в прошлое. Здесь этого не произошло. Брюсову предстояло продолжать разработку своей новой поэтики, своей мифологии будущего...» (Ор. cit. С. 305). Очевидно надо говорить о сложном процессе встраивания Брюсова в поэтику русского авангарда, которая проходила на протяжении всего его творческого пути и так и не была завершена.

²⁵ Гаспаров М. Л. Русский стих 1890-х — 1925-го годов в комментариях. М., 1993. С. 18. В творчестве В. Брюсова и В. Гнедова структурообразующую роль играл стихотворный контекст и авторские определения («поэмы» у Гнедова). После Брюсова в культуре русского футуризма монотихи получают определенное развитие (например, М. Л. Гаспаров приводит пример такого стихотворения С. Вермея 1915 года. — ор. cit. С. 18), так что можно говорить, что Хармс работал на фоне уже сложившейся литературной традиции.

²⁶ См.: Левин Ю. И., Сегал Д. М., Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature, № 7/8, 1974. С. 47–82.

²⁷ Некоторые ранние произведения Хармса включают в себя жестикуляцию как неотъемлемый элемент текста. См. об этом, например: Jaccard J.-Ph., Устинов А. Заумник Даниил Хармс: Начало пути // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Bd. 27. P. 159–228. В этой публикации тексты Хармса приводятся с авторскими пометами, ориентированными на определенный тип (например: «Кочать укоризненно головой» <сохраняется авторская орфография. — А. К.>).

²⁸ О минимализме и его значении для творчества Хармса и других обэриутов состоялся плодотворный разговор во время международной студенческой конференции под названием «Литературоведение XXI века. Анализ текста: метод и результат», проходившей в апреле

О. А. Клинг пишет:

Брюсова чрезвычайно задел пародии Вл. Соловьева, в которых отразилось реальное состояние декларируемой «новизны», в том числе в знаменитом стихотворении «Творчество». Стихотворение «Творчество» — ключ к уяснению поэтики раннего Брюсова. Изображая процесс творчества (исконная тема поэзии), он демонстрирует своеобразный принцип «ребуса», «шарады», на котором строится во многом его поэтика, но глубинной, содержательной, а не только на уровне внешней формы новизны здесь еще нет²⁹.

Итак, мы видим, что намеченные символизмом, но не всегда и не полностью осознанные им принципы построения текста подхватываются и развиваются постсимволистскими направлениями³⁰. Однако Вл. Соловьев — своего рода, исключение из правил. Дело в том, что выделенные им и доведенные в пародии до абсурда принципы поэтики В. Брюсова Соловьевым были еще раньше положены

1996 года в РГПУ им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург). См., например, статью Себастьяна Доната (ФРГ) в сборнике с тем же названием (СПб., 1996): Донат С. О форме и функции повествования в контрастном сопоставлении типичных романов социалистического реализма («Мать» Максима Горького и «Как закалялась сталь» Николая Островского) и «минимализма» Даниила Хармса (на примере «Случаев»). С. 138–144. Проблеме минимализма в авангарде посвящена также большая часть номера 23 журнала «Новое литературное обозрение» (1997 год).

²⁹ Клинг О. А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов (проблемы поэтики). Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., 1996. С. 18. См. также его статью: Футуризм и «старый символистский хмель». (Влияние символизма на поэтику раннего русского футуризма) // Вопросы литературы, № 5, 1996. С. 56–92.

О. Клинг явно недооценивает языковое новаторство ранних символистов и, прежде всего, В. Брюсова, полагая, что ощущение новаций создавалось или с помощью экзотизмов (типа, «латаний», «криптомерий», «аруакарий»), либо в результате помещения «обычных слов в непривычный контекст» (Влияние символизма... С. 18). Необходимо заметить, что подобное «помещение» представляет собою не что иное, как важнейший способ расширения семантической валентности слова, развитый впоследствии футуристами и ставший основным в семантической зауми обэриутов, прежде всего — А.Введенского. В. Брюсов был одним из первых, кто преодолел уровень стилистики и вышел на семантический уровень.

³⁰ В. Тренин и Н. Харджиев приводят примеры, как из пародийности и комизма возникает новаторство: это поэзия Некрасова, возникшая из работы над водевилями, и особенно — случай с гротескными стихами Кристиана Моргенштерна («Galgenlieder»), которые «возникли из игры — пародии на молитвы и заклинания тайных мистических ритуалов», а затем — «через двадцать лет после своего появления были выдвинуты молодыми немецкими поэтами как образцы подлинного новаторства» (Н. Харджиев, В. Тренин. *Op. cit.* С. 75).

в основу его собственных шуточных текстов. Шуточные стихи и пьесы Вл. Соловьева были как раз построены по принципу разрыва привычных, бытовых связей между компонентами и замены их связями формального характера. Это было то самое, за что он высмеивал символистов, и что обэриуты впоследствии, развив и дополнив, сделали основой своего творчества. Обратимся к стихотворению Вл. Соловьева «Таинственный гость»³¹:

Поздно ночью раненый
Он вернулся и
Семь кусков баранины
Скушал до зари.

На рассвете тяжкую
Рану он обмыл,
Медленно фуражку
Голову покрыл,

Выйдя осмотрительно,
Он в кибитку влез,
И затем стремительно
Вместе с ней исчез...³²

З. Г. Минц, указывая на пародирование уже в самом в названии одноименного стихотворения В. Жуковского, отмечает только две основные черты поэтики приведенного произведения Вл. Соловьева: это — «мир: 1) полностью разорванных связей и 2) полностью лишенный какого-либо смысла»³³. Однако это, конечно, не так: разрывая ожидаемые связи, текст выстраивает новые, действие в нем разворачивается по принципу нанизывания сюжетных кусков — тому самому, по которому впоследствии будут построены

³¹ В другом варианте — название стихотворения — «Таинственный посетитель», что, как указывает З. Г. Минц, пародирует название подглавки в кн. 6, гл. I «Братьев Карамазовых».

³² Соловьев В. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 138–139.

³³ Минц З. Г. К генезису комического у Блока (Вл. Соловьев и А. Блок) // Труды по русской и славянской филологии. XVIII. Литературоведение. Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 266. Тарту, 1971. С. 132. Эта статья до сих пор является единственной серьезной работой о шуточных произведениях Вл. Соловьева. Некоторые ее положения вошли впоследствии в предисловие З. Г. Минц к сборнику произведений Вл. Соловьева: Минц З. Г. Владимир Соловьев — поэт // Владимир Соловьев. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. С. 5–56.

обэриутские пьесы «Моя мама вся в часах» и «Елизавета Бам» (в последней «кусками» названы сцены). Строится стихотворение на смене чистых действий — отсюда его насыщенность глаголами. Практически все глаголы — прошедшего времени; исчерпанность одного действия немедленно порождает начало другого, отчего создается ощущение логической инерции в каузальных отношениях («после этого — значит, вследствие этого»). Резко выраженный перенос во втором стихе подчеркивает формальный характер причинно-следственных связей, который порождается структурами языка и полностью от него зависит. Одним из важнейших смылопорождающих элементов является рифма, которая связывает «куски» воедино и заставляет воспринимать сюжет как единое целое, которое, хотя и противоречит представлениям о «здоровом смысле», тем не менее, логически непротиворечиво и уже хотя бы поэтому не может считаться «полностью лишенным какого-либо смысла»³⁴. Конструируется тип персонажа, который именно в обэриутском творчестве получит полное воплощение: он анонимен, его сенсорные способности резко ограничены (характерный для ОБЭРИУ мотив — нечувствительность персонажа к боли), что отражает знаковость, условность его существования. Он немотивированно появляется в тексте, мотивировка его действий всегда чисто формальна, и, наконец, он удаляется из текста с помощью характерного приема внезапного исчезновения, что приводит к исчерпанности текста. С точки зрения процесса развертывания сюжета, стихотворение Вл. Соловьева очень напоминает прозаические миниатюры Хармса, в которых, как правильно отмечает Ж.-Ф. Жаккар, «персонаж входит без всякого повода в мир текста, делает нечто несообразное, затем уходит, унося оттуда все то, что

³⁴ Интересно, что одну из рифм Вл. Соловьева из «Таинственного гостя» впоследствии использует В. Маяковский в своем эксперименте «Схема смеха»:

Была бы баба ранена,
Зря выло в сто свистков ревя,
Но шел мужик с бараниной
И дал понять ей вовремя...

В силу того, что экспериментальный характер выделенной нами рифмы во многом очевиден, можно с большой долей уверенности полагать, что Маяковский заимствует ее у Вл. Соловьева.

можно было бы рассказать, если бы он остался»³⁵. Принцип бытийного алогизма, положенный в основу шуточных стихотворений Вл. Соловьева дал в свое время повод З. Г. Минц сравнить их с английской поэзией нонсенса³⁶.

Принципиальная анонимность персонажа («он») находит развитие в стихотворных пьесах Введенского: в 1930-е годы в них появляются действующие лица, обозначенные «Неизвестно кто» («Битва»), «Он», («Очевидец и крыса», «Мир»), «Она» («Ответ богов»), «Они» («Святой и его подчиненные»), «Одна из двух» («Очевидец и крыса»), и даже такие обозначения авторства реплик, как: «Вопрос», «Ответ» («Факт, теория и Бог», «Сутки») и т. п. В последнем примере функция, выполняемая репликой, полностью замещает и функцию ее авторства. Иногда у Введенского эти две функции намеренно противопоставляются в способе обозначения авторства: «Ответ ласточки» и «Несуществующий ответ ласточки» («Сутки»). Присутствие в тексте источника реплики синхронно подавляется самой ее функцией. Реплика отрывается от носителя и начинает существовать автономно в едином языковом поле текста Введенского.

В других шуточных стихотворениях Вл. Соловьева пародируются прежде всего такие общие черты классического русского романтизма, как демонизм и мистицизм. Отсюда — характерный пейзаж и сюжетные коллизии в «Видении», «таинственные» рыцари и графы в балладе «Таинственный пономарь» и в «полубалладе» «Осенняя прогулка рыцаря Ральфа» и т. п. Но и в этих произведениях на «обломках» пародируемого материала возникают зачатки другого, формирующего уже принципиально новую эстетику, невозможную в XIX веке. Так, «Видение», воспроизводя и пародируя лермонтовскую ритмику и лексику («По небу полночи ангел летел...»), а также сюжетику переводов Жуковского, само по себе вовсе не является «полностью абсурдным», как это полагает З. Г. Минц. Образ одиноко плывущего в лодке и беспомощно кричащего младенца отчасти восходящий к драматической

³⁵ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб. 1995. С. 216. О понятии «недетекста» и особенностях элиминирования из него персонажа, см.: Jaccard J.-Ph. De la réalité au texte l'absurde chez Daniil Harms // Cahiers du Monde russe et soviétique. Vol. 26, № 3-4, 1985. P. 269-312.

³⁶ Минц З. Г. К генезису комического у Блока... Тарту, 1971. С. 124-194.

сцене в пушкинской «Сказке о царе Салтане», получился у Соловьева весьма зловещим, что в сочетании с почти «ерническими» комментариями «повествователя» («Напрасно, напрасно! Никто не придет...») и особенно последней фразой («Боюсь я, не кончится это добром!») создает ощущение «черного юмора» — его не снимает ни указание на фантастическое место действия («небо полуночи»), ни легко узнаваемые пародируемые подтексты. Видимо, почувствовав определенное нарушение задуманной эстетической тональности, Вл. Соловьев был вынужден дать и подзаголовок («сочинено в состоянии натурального гипноза»), создающий уже вторую (!) рамку вокруг текста (первая — образ «автора» стихотворений — князя Этера Гелиотропова), восстанавливающий равновесие.

Созданная Соловьевым авторская маска — князь Этер Гелиотропов, конечно, восходит к Козьме Пруткову (З. Минц, а также Н. Харджиев), но этим ее семантическая нагруженность далеко не исчерпывается³⁷. Во-первых, значимым является княжеский титул. Он отсылает к писавшему на рубеже XVIII — XIX веков князю П. И. Шаликову, поэту, редактору и автору известных сентиментальных путешествий, бывшему постоянным объектом насмешек и издевательских пародий. В этих пародиях Шаликов выводился под целым рядом «говорящих» имен: Вздыхалов, Ахалкин, Плаксин; зачастую обыгрывался и его княжеский титул, его называли «Князь вралея», «Князь Шальной» и т. п. Как отмечает А. Л. Гришунин: «П. И. Шаликов вызывал всеобщие насмешки, между прочим, тем, что в пятьдесят лет молодился, влюблялся и писал любовные стихи»³⁸. Кроме того, имя соловьевского героя — Этер — происходит от «Ether» — эфир. Шаликова часто именовали «эфирным созданием», намекая на традиционное изображение меланхолика,

³⁷ Л. Флейшман указывал на равную значимость Пруткова и Гелиотропова для басенного творчества Н. Олейникова (Флейшман Л. Маргиналии к истории русского авангарда // Олейников Н. Стихотворения. Времен., 1975. С. 13), однако подобное ограничение сферы влияния представляется неправомерным.

³⁸ Гришунин А. Комментарии к статье Ю. Н. Тынянова «Безыменная любовь» // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 406. Сноска № 33.

исхудавшего от вкушения особой, «возвышенной» пищи³⁹. К примеру, П. Вяземский в своей пародии заставляет князя (выведенного под именем Вздыхалова) изъясняться следующим образом: «Немного мне для пищи нужно: / Я из числа эфирных лиц...»⁴⁰ <Выделено нами. — А. К.>. Антисентименталистскую направленность избранного Вл. Соловьевым имени своего героя подчеркивает и фамилия «Гелиотропов», которая, с одной стороны, по своей «цветочной» семантике напоминает «Фиалкина» — имя, придуманное А. А. Шаховским в «Липецких водах» для пародийного образа В. А. Жуковского, а с другой, — образует интересную параллель с именем, придуманным П. Л. Яковлевым для главного героя своей пародии на сентименталистский роман — Эраст Чертополохов (Этер — Эраст, Гелиотропов — Чертополохов); по этому имени получила название и сама повесть П. Л. Яковлева. В образе Эраста Чертополохова легко угадывается П. Шаликов, — как по характеру пародии, так и по прямым цитатам, отсылающим читателя к произведениям «Вздыхалова».⁴¹ Кроме того, необходимо назвать еще одного титулованного литератора той же эпохи, над которым потешались современники как над графоманом, — это граф Д. И. Хвостов⁴².

³⁹ Проблема семантики разного рода пищи у сентименталистов посвящена интереснейшая статья: Виницкий И. «Ветренная Геба». Причуды сентиментального вкуса // Новое литературное обозрение, № 21, 1996. С. 236–244. Пользуясь случаем, приношу И. Виницкому глубокую благодарность за многочисленные полезные советы, полученные от него в процессе написания настоящей главы, особенно ценные еще и тем, что сам он в это время пребывал в России лишь виртуально.

⁴⁰ Вяземский П. Стихотворения. Л., 1986. С. 60.

⁴¹ Вот как пишет П. Л. Яковлев о своем герое в предисловии к повести: «Вздохи и слезы! красноречивые представители мук сердечных, тоски душевной, страданий телесных! вам, вздохи и слезы! посвящена была вся жизнь чувствительного Чертополохова... вам же посвящаю и мою повесть о нем!» (Яковлев П. Л. Записки москвича. Книжка вторая. Повести. М., 1828. С. 90–248).

⁴² Впервые проблема Д. Хвостова и П. Шаликова как пародических личностей была поставлена Ю. Тыняновым (См.: Тынянов Ю. О пародии // Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.303–308). О роли литературного наследия и сформировавшегося в истории литературы образа Д. И. Хвостова для поэтики позднего русского авангарда см. нашу статью: Кобринский А. «Вольный каменщик бессмыслицы» или Был ли граф Хвостов предтечей обэриутов // Литерат. обозрение, № 9–10, 1994. С. 64–68. См. также постановку проблемы осмысления графоманства как литературного приема в статье:

Не менее важными, чем стихи, оказались и шуточные пьесы Вл. Соловьева. Именно в них намечаются приемы, которые впоследствии будут применяться обэриутами для «расшатывания театрального сюжета» и поддержания его независимости от сюжета литературного⁴³. Так, в «Белой лилии» намечен тип монофункционального персонажа. Персонаж такого типа в принципе не может логично «вписаться» ни в какой сюжет, поскольку его речевая и деятельная функции сведены к постоянному произнесению одной и той же фразы или к постоянному выполнению какого-то одного действия. Прокламировавшаяся обэриутами абсолютная самооценочность каждого конкретного сценического момента реализуется, например, в фигуре Нищего в «Елизавете Бам», который выходит просить милостыню, а затем бесследно для сюжета исчезает (сходную роль в постановке играло распиливание бревна, которое неожиданно для зрителей выносилось на сцену посреди действия), в репликах Щепкина («Комедия города Петербурга»), который разрушает начинающиеся складываться диалоги постоянными требованиями закрыть окна и двери из-за сквозняка. У Вл. Соловьева в «Белой лилии» этому типу соответствует граф Многоблюдов, который в любой ситуации произносит только одну фразу: «Он не умеет есть», разрушающую намечающуюся в пьесе коммуникацию. Подобный тип монофункционального персонажа был заложен уже в образе Чертополохова, который на всю совокупность происходящих событий реагировал только слезотечением. Особенности этого образа объясняются заостренной пародийной направленностью против конкретного писателя (П. Шаликова). У Вл. Соловьева

Жолковский А. Графоманство как прием: Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие // Velimir Chlebnikov (1885 — 1922): Myth and Reality: Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov. Amsterdam. 1986. P. 574–592.

⁴³ «Сюжет театрального представления — театральный, как сюжет музыкального произведения — музыкальный. Все они изображают одно — мир явлений, но в зависимости от материала, — передают его по-разному, по-своему.

Придя к нам, забудьте все, что вы привыкли видеть во всех театрах... Мы берем сюжет драматургический. Он развивается в начале просто, потом он вдруг перебивается как будто посторонними моментами, явно нелепыми. Вы удивлены. Вы хотите найти ту привычную логическую закономерность, которую — вам кажется — вы видите в жизни. Но ее здесь не будет. Почему? Да потому, что предмет и явление, перенесенные из жизни на сцену, — теряют «жизненную» свою закономерность и приобретают другую — театральную» (ОБЭРИУ // Афиши Дома печати. Л., 1928. № 2. С. 13).

пародийная тональность оказывается уже ослабленной, а у обэриутов — ее просто не существует.

Шуточный характер произведений Вл. Соловьева определяется не только «несерьезным» отношением к ним автора, но и постоянным диалогом на уровне пародирования, который он ведет со старшими символистами, творчество которых воспринималось им как крайний декаданс. Однако пародийные элементы, вносимые в пьесы, приводили к тому, что пьесы эти теряли свою драматургичность, уменьшались возможности для их постановки. Так, в «Белой лилии...» пародируется стремление символистов перенести действие своих произведений в максимально абстрактный план, оторвать происходящее от топологической конкретики. В пьесе 2-е действие, как известно, происходит в «неизвестном саду», а 3-е — в «пещере близ Южного Тибета» — подобная игра с метаязыком, которым является язык ремарки по отношению к репликам, приводит к сдвигу жанра пьесы в область драмы для чтения. Точно такой же процесс происходит и в стихотворных пьесах Введенского. Абстрактные и алогичные указания на пространственные координаты дискредитируют саму идею возможности локализации события (ср. характерные слова одного из персонажей Введенского: «...говорю намеренно приблизительно, потому что ничего точного все равно никогда не скажешь» — I. С. 84). В «Минине и Пожарском» место действия указывают ремарки («Уральская местность. Ад»), либо реплики персонажей («либо Туркестан, / Либо Выборгская сторона»).

В шуточной пьесе Вл. Соловьева мы обнаруживаем постепенное, планомерное нарастание энтропии текста, которое приводит к расщеплению все большего и большего количества основополагающих категорий самых различных уровней, что впоследствии было развито обэриутами и положено в основу их поэтики. Характерный пример — разрушение в «Белой лилии» категории нации: халдей отождествляется с грузином. Причем, заявление халдея о том, что он одновременно грузин, вызывает у других персонажей неподдельный восторг. В пьесе Введенского «Евстафьев и Маргарита Кронпринцева», к сожалению, дошедшей до нас лишь в отрывках, разрушение упомянутой категории происходит за счет появления коннотаций у названий национальностей, причем, как и у Вл. Соловьева, персонаж становится «одновременно» грузином.

Евгения Львовна, обращаясь к Китайцу, бранит его: «Какой вы злой, как грузин», на что Китаец, очевидно намекая на теорию Дарвина, отвечает ей: «Мы все одного происхождения, нам все нипочем» (II. С. 88).

Механизм превращения пародийного элемента (у Соловьева) в абсурдирующий (у Введенского) мы наблюдаем в случае с иноязычной (французской) вставкой. В той же «Белой лилии» такая вставка присутствует в монологе Терebinды, обращенном к Инструменту: «О да, я очень холодна. Я холодна, но любопытна. Мне интересно было бы видеть, до чего может дойти ваша пламенная страсть. *Donnez-moi le bras*» <Выделено нами. — А. К.>. Имя героини — Терebinда — образовано путем наложения русского корня «терebить» на типичную форму имени героини средневекового эпоса (Брюнхильда, Кримхильда и т. п.); одновременно включение иноязычной вставки в ее объяснение с мужчиной безусловно корреспондирует со знаменитой сценой объяснения Пьера с Элен в «Войне и мире», в которой французский язык Пьера репрезентирует принадлежность произносимых им слов исключительно великосветскому дискурсу, но никак не душевным устремлениям самого героя — язык отражает его внутреннюю несвободу в этот момент. В контексте пьесы образ Терebinды и формирующие его реплики являются пародией на тип декадентствующей особы, а диссонанс между ее именем и французской речью отражает искусственность, которая возникает в результате примеривания «модной» декадентской маски. В «Минине и Пожарском» эта же иноязычная вставка выполняет уже совсем иную функцию: «Дед. <...> Машенька, дай мне килек, *donnez* муа доску с маком». Диссонанс между русской основой и иноязычными вставками и коннотациями, который мы наблюдали в пьесе Соловьева, здесь эксплицирован уже в самом выборе варианта написания французской фразы: первое слово по-французски, второе — в русской транслитерации. Переход на французский язык синхронизирован с переходом на семантическую заумь. Кроме того, хотя о полноценном сюжете в этой ранней драме Введенского говорить не приходится, все же и само ее название, и отдельные эпизоды позволяют, несмотря на обилие абсурдирующих вставок, опознать исходную фабульную основу, относящуюся к событиям 1612 года... А это значит, что

французская речь принадлежит обычному русскому мужику, очевидно, крестьянину; реализованный Введенским прием впоследствии будет сформулирован и подробно развернут в декларации ОБЭРИУ 1928 года⁴⁴.

Однако слишком просто было бы предположить, что элемент, несущий у Соловьева пародийную функцию, превращается у Введенского в абсурдирующий. Конечно, пародийного эффекта, который несет разрушение стилистического единства героини в «Белой лилии», в «Минине и Пожарском» не наблюдается. Но функция заимствованного элемента вовсе не исчерпывается чисто разрушительной; абсурдизация — это не утрата смысла, а перенос его с традиционных уровней на неожиданные. Внутренний диссонанс, намеченный у Соловьева на стилистическом уровне, реализуется в пьесе Введенского на семантическом и фонетическом: в структуре предложения элемент «donnez муа» превращается в центральный элемент, дублирующий остальные части обращения либо на семантическом уровне (тавтология: «дай мне» — «donnez муа»), либо на фонетическом (квазипарономазия: «donnez муа» — «доску с маком»). Предложение как бы «стягивается» к своему центру.

Можно сделать вывод о том, что элемент, изъятый из контекста пьесы Соловьева и инкорпорированный в текст ранней (1926 года) пьесы Введенского, теряет пародийную окраску и превращается в важный конструктивный фактор в поэтике нового типа, попытка описания которой будет в 1928 году предпринята в знаменитой декларации ОБЭРИУ.

Наконец, завершая разговор об инверсии шуточно-пародийных элементов пьесы Вл. Соловьева «Белая лилия» в творчестве обэриутов, приведем еще один пример, имеющий на этот раз отношение к поэзии Н. Заболоцкого. Персонаж соловьевской пьесы по имени Мортемир, «изрядно выпив и закусив, встает и, подняв руку к небу», обращается к окружающим его людям с патетической речью, в основе которой лежит самобичевание:

Довольно! Нету сил! Пусть праведный мой гнев
Вас в сердце поразит негодованья жалом!

⁴⁴ Ср. в декларации обэриутов: «Если... актер, изображающий русского мужика, произнесет вдруг длинную речь по-латыни, — это будет театр, это заинтересует зрителя — даже если это произойдет вне всякого отношения к драматическому сюжету» (ОБЭРИУ... С. 13).

Ужель мы шли сюда, все бросив и презрев,
Затем, чтоб пить и есть подобно каннибалам!

Этот отрывок носит прежде всего сатирический характер. Мотив еды и питья, предваряющий «пламенную» проповедь Мортемира, носит прежде всего знаковый оттенок: Вл. Соловьев связывает с ним чисто плотские потребности, несовместимые с духовным совершенством, к которому якобы стремятся персонажи. Своим поведением Мортемир моделирует религиозное отречение от мира и его благ (которые прежде всего и олицетворяет пища) во имя духовного совершенства; все это, разумеется, совершенно фиктивно, и сатирический эффект порождается скоростью перехода от напитков и закусок к самообличению, подчеркнутой автором.

Но за счет чего возникает этот сатирический эффект? Нетрудно заметить, что он порождается авторской ремаркой («изрядно выпив и закусив»); сам текст, произносимый Мортемиром, несет в себе исключительно пафосную нагрузку. Однако в системе Вл. Соловьева этот пафос — пуст, он не опирается ни на что, поскольку его знаковая сущность оказывается полностью исчерпанной в локальности контрастного перехода. Н. Заболоцкий почти полностью дублирует ситуацию в поэме «Деревья». Действительно, Бомбеев устраивает пир, сварив для этого вола, а затем сразу же произносит перед собравшимися деревьями возвышенную речь о мерзости убийств, которыми наполнена жизнь природы и человека. О порядке, который защищает Лесничий, Бомбеев говорит: «В нем людоедства страшные черты», — тем самым вводя тему каннибализма, а затем развивает ее в самообличительном монологе:

Да, людоед я, хуже людоеда!
Вот бык лежит — остаток моего обеда.
Но над его вареной головой
Клянусь: окончится разбой...

Обращает на себя внимание прежде всего то, что при всей схожести ситуации, те элементы, которые в пьесе Вл. Соловьева носили лишь исключительно знаковый характер, наполняются у Заболоцкого новым содержанием. Сатирическая тональность полностью исчезает. Мотив еды, как это и характерно для реального искусства, разворачивается в его физиологической полноте и

ощутимости, а каннибализм из символического обозначения полюса, связанного с грубым материализмом, в результате острашения, становится конкретным результатом, к которому приводит употребление в пищу растений и животных. Называя себя людоедом, Бомбеев прокламирует принципиальный отказ от принятия качественных различий между миром человеческим и миром животных и растений, и его покаяние, в отличие от Мортимера, глубоко и органично, оно ведет Бомбеева к идее справедливого мироздания, в котором все живое будет обладать разумом, а значит, каннибализм будет исключен во всех его формах. Итак, мы видим тот же эффект: пародирующий или сатирический материал, взятый обэриутами в символистских текстах, переформатируется ими при выведении за скобки авторской интенции. Знаковый характер пародируемого явления (видимая бессмыслица текстов, бытовая абсурдность поведения персонажа и т. п.) наполняется новым эстетическим содержанием, которое словно бы «реабилитирует» пародируемый материал.

ГЛАВА II. АНДРЕЙ БЕЛЫЙ И ПРОБЛЕМЫ РЕЦЕПЦИИ СИМВОЛИСТСКОЙ ПОЭТИКИ В ТВОРЧЕСТВЕ ОБЭРИУТОВ

Особое отношение будущих обэриутов к Андрею Белому начало формироваться еще в середине 1920-х годов — когда они явно выделяли его из общего символистского контекста как новатора своего времени и смелого реформатора — равно в поэзии и в прозе. Именно в это время Хармс включает стихотворения Белого в список «наизустных», с чтением которых он выступал на эстраде, а в 1927 году даже пытается написать небольшую статью о поэтике прозы Белого (статья осталась незавершенной в черновиках Хармса). Однако несмотря на то, что Белый, как правило, не подвергался резкой критике со стороны обэриутов, в отличие от других символистов, в середине 20-х годов его творчество оказало достаточно ограниченное влияние на радикально настроенных чинарей — обэриутов, ориентировавшихся в основном на различные виды зауми (это прежде всего относится к Хармсу, Введенскому, Бахтереву).

Новый всплеск интереса у обэриутов к Белому возникает уже в тридцатые годы — после их возвращения из ссылки. В это последнее десятилетие их творческой работы отчетливо становится заметным их движение к неоклассическим формам, окончательный уход от чистой зауми. Для Хармса этот процесс проходил более болезненно: он привел к серьезному кризису в его поэтическом творчестве. В 1933–1936 годах он даже предпринимает попытку вернуться к традиционным стихотворным формам (так называемые «УКР» — «упражнения в классических размерах»), но это не приводит к удовлетворяющим его результатам. В результате, Хармс практически прекращает писать стихи, концентрируя свое внимание на прозе и прозаических сценках. Интенсивные поиски «неоклассической» формы отразились частично в его цикле «Случаи» и — особенно — в повести «Старуха» и рассказах начала 1940-х годов.

Для Введенского подобный процесс происходит гораздо органичнее, чем для Хармса. В его произведениях середины 1930-х годов становятся заметнее сюжетные ходы, персонажи получают более отчетливую

речевую характеристику, появляются, хотя и нерегулярные, знаки препинания. Эволюция творчества Введенского проходила в рамках того, как он продолжал понимать «левое искусство»; характерно в этом плане то замечание, которое он сделал в 1939 году в разговоре с Я. С. Друскиным по поводу только что прослушанной повести Хармса «Старуха». На вопрос Друскина: «Как тебе «Старуха»?» — Введенский ответил: «Я ведь не отказывался от левого искусства»¹.

На этом фоне творчество А. Белого становится для обэриутов — через сложную систему притяжений и отталкиваний — материалом для продолжения их работы по определению своего места в литературном процессе русского авангарда (взятого в широком смысле)². Таким образом, предвосхищались (и уже тогда, по-видимому, значительно превосходились по уровню) позднейшие постмодернистские приемы использования чужого текста. Это происходило потому, что обэриуты не создавали свою эстетику из соединения и столкновения уже существовавших ранее текстов, стилей, приемов, а воспринимали их и встраивали в собственную эстетическую систему, которая развивалась с середины 1920-х годов и изначально была разомкнута для подобной рецепции. В результате, то, что было в двадцатых годах «столкновением словесных смыслов», превратилось в тридцатые в столкновение элементов разных систем, и, как и тогда, воспринятое новое, соединяясь со старым, порождало все новые смысловые приращения, развивая новую обэриутскую поэтику.

Поиски новых — синтетических — жанровых форм, очевидно и определили выбор материала для подобного взаимодействия. Этим материалом стали «Симфонии» А. Белого, а среди них — прежде всего — Вторая («драматическая») и третья («Возврат»). Творческое взаимодействие с этими текстами во многом и определяет поэтику обэриутов в тридцатые годы.

¹ Глюцер В. «Я думал о том, как прекрасно все первое!» // Новый мир, № 4, 1988. С. 132.

² При всей непримиримости представителей русского радикального авангарда к символизму, отношение их к Андрею Белому было все же особым — они ощущали в нем яркого новатора, хотя и идущего неприемлемыми для них путями. Это справедливо не только для обэриутов, так, например, очевидно, летом 1912 года Хлебников пишет Белому: ««Серебряный голубь» покоряет меня, и я посылаю вам дар своей земли.

Из стана осады в стан осаждаемых летают не только отравленные стрелы, но и вести дружбы и уважения» (Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940. С. 363).

I. Симфоническая форма

Как известно, обращение А. Белого к форме симфоний было вызвано его музыкальными опытами и стремлением синтезировать музыкальную форму с литературной. Как указывает в предисловии к изданию «Симфоний» А. В. Лавров, «„Симфоническая форма“, развившаяся в особый, индивидуальный жанр Андрея Белого, выкристаллизовывается непосредственно из его лирических отрывков. <...> Уникальный жанр возник сам собою, путем разрастания лирических отрывков и сочетания отдельных настроений в более сложные и многотемные образования, переданные в развитии, повторении, столкновении и переплетении составляющих целое микрочастиц; он возник благодаря тому, что Белый в своих литературных экспериментах рискнул полностью покориться овладевавшей им музыкальной стихии»³. Философ С. Аскольдов дал следующую характеристику этому жанру: «Симфонии — особый вид литературного изложения, можно сказать, созданный Белым... По форме это нечто среднее между стихами и прозой. Их отличие от стихов в отсутствии рифмы и размера. Впрочем, и то, и другое, словно произвольно, вливается местами. От прозы — тоже существенное отличие в особой напевности строк. Эти строки имеют не только смысловую, но и звуковую, музыкальную подобранность друг к другу и по ритму слов, и по ритму образов и описаний... Это именно музыка жизни — и музыка не мелодическая, т. е. состоящая не из обособленных отдельностей, а самая сложная симфоническая»⁴.

Уже начиная с так называемой «Предсимфонии», Белый нумеровал стихи. Эта нумерация сохранилась также в первой, второй и в дошедших до нас отрывках четвертой симфонии. Понятие «стиха» в данном случае не совпадало с принятым в стиховедении и отсылало, скорее, к библейскому тексту. «Стих» Белого представлял собою одно

³ Лавров А. В. У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии») // Андрей Белый. Симфонии. Л., 1991. С. 11–12. Далее текст симфоний цитируется по этому изданию с указанием страниц.

⁴ Аскольдов С. Творчество Андрея Белого // Литературная мысль: Альманах I. Пг., 1922. С. 81 (цитируется по: Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995. С. 45 — далее: Лавров 1995 с указанием страницы).

или несколько предложений, объединенных тематически фиксацией единого, словно выхваченного из реальности, момента самой авторской фантазии или же формируемого под влиянием этой фантазии образа бытия. При этом важно отметить, что семантическое единство такого стиха, с одной стороны, задавалось автором, а с другой, — усиливалось его выделением под номером.

Нумерацией стихов не ограничивается сложное членение текста, присущее архитектонике симфоний. Наиболее крупными элементами текста становятся части; так, первая симфония состоит из вступления и 4-х частей, вторая — «вместо предисловия» и 4-х частей, третья — из 3-х частей и, наконец, четвертая — «вместо предисловия» и 4-х частей. Части делятся на главки, состоящие из стихов. В третьей и четвертой симфонии, кроме этого, существуют еще и главы, объединяющие в себе несколько главок, причем, в третьей симфонии они пронумерованы римскими цифрами, а в четвертой — имеют заглавия. Подобная система приводит к тому, что в пределах текста актуализируются не только вертикальные, но и горизонтальные связи, а характерное для симфоний варьирование мотивов фиксируется с математической точностью. Вообще, как известно, математический расчет при построении произведений был для Белого весьма характерен, он даже прибегал к математическому аппарату в различных своих заметках.

Четкое структурирование текста симфоний ориентирует читателя на определенное равноправие различных направлений прочтений. Недаром в том, что Белый назвал «Вместо предисловия» к «Кубку метелей» (четвертой симфонии), он сам, приведя некоторые примеры конструктивного механизма произведения, отмечал: «Отсюда следует одно печальное для меня заключение: я могу рекомендовать изучить мою „Симфонию“ (сначала прочесть, потом рассмотреть структуру, прочесть еще и еще)»⁵. Дополнительные — все новые и новые — прочтения предполагают все без исключения симфонии, причем эти прочтения отнюдь не изотропны.

В творчестве Хармса симфоническая форма была воспринята и так или иначе воспроизведена двояко. Во-первых, это само авторское указание на жанр. В творчестве Хармса мы находим два

⁵ Андрей Белый. Симфонии... С. 254.

произведения, обозначенные таким образом. Это миниатюра из цикла «Случаи» «Начало очень хорошего летнего дня. Симфония» (ориентировочно датируемая 1939-м годом) и рассказ «Синфония № 2» <так!> с точной датировкой: «с понедельника на вторник 9–10 июня 1941 года» (этот рассказ является предпоследним из известных нам взрослых произведений Хармса вообще).

Конечно, сам факт обращения к симфонической форме в литературе отсылает к Андрею Белому⁶. Хармс, как и Белый, был погружен в музыку, изучал ее и стремился к определенному синтезу искусств. Ему принадлежит и музыковедческая статья, которой он, по словам Я. С. Друскина, «гордился больше, чем своими рассказами и стихами»⁷. Речь идет о комментарии Хармса к концерту Эмиля Гилельса в Клубе писателей в Ленинграде 19 февраля 1939 года (совпадает с годом обращения Хармса к «симфоническому» жанру в литературе). В этом комментарии, опубликованном и впоследствии разобранным Ж.-Ф. Жаккар⁸, Хармс анализирует сыгранную Гилельсом мазурку № 13 Шопена (ор. 17, № 4), рассматривая ее как пример непонимания пианистом «небольшой погрешности» (термин Хармса, применяемый им к произведениям искусства), заложенной в структуре произведения Шопена⁹. Не обращаясь в данный момент к характеристике понятия «небольшой погрешности» у Хармса и его места в эстетической системе писателя, отметим важность самой попытки найти единый

⁶ Впервые было отмечено В. Симиной, которой и принадлежит первая статья, поставившая проблему «Хармс и Белый». См.: Симинова В. Хармс и Белый // Литературное обозрение, № 9–10. 1994. С. 52–53.

⁷ Из примечаний Я. С. Друскина к текстам Хармса. Цит. по: Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 368. (Далее — Жаккар 1995 с указанием страницы).

⁸ Публикацию см.: Jaccard J.-Ph. De la réalité au texte l'absurde chez Daniil Harms // Cahiers du Monde russe et soviétique. 1985. Vol. 26, № 3–4. P. 308–311. Разбор: Жаккар 1995. С. 148.

⁹ Работа Хармса «Разные примеры небольшой погрешности», датируемая ориентировочно серединой 1930-х годов, хранится в ОР РНБ (Ф. 1232, (Друскин Я. С.) ед. хр. 380). Под «небольшой погрешностью» Хармс понимает нарушение ожидаемого эстетического равновесия в любом — будь то музыкальном, архитектурном, скульптурном или же литературном тексте. В приводимых им примерах на равных присутствует бородавка на ноге статуи Венеры и *piànissimo* на месте ожидаемого «страшной силы звука» в исполнении хора Н. В. Свечникова. Опубликовано: Jaccard J.-Ph. De la réalité au texte l'absurde chez Daniil Harms // Cahiers du Monde russe et soviétique. 1985. Vol. 26, № 3–4. P. 274–275.

язык для описания самых разных родов и видов искусства, в том числе — музыки и литературы, — попытки, родственной той, что когда-то предпринял Андрей Белый. И попытка эта была, в некотором смысле, шире: в отличие от Белого, Хармс создает в прозе не только симфонии, но и произведения, обозначенные, как «Пассакалия № 1», «сюита» и т. п.

Ни одна из двух «симфоний» не заимствует принцип нумерации элементов, как это сделано у Белого. Однако в исследовательской литературе уже устоялась традиция указания на внезапность и немотивированность переходов от одного персонажа к другому и от одного действия к другому. В. Сими́на в упоминавшейся статье прямо называет это «излюбленным „симфоническим“ принципом А. Белого»¹⁰, а Ж.-Ф. Жаккар (правда, без указания на связь с Белым) указывает, что текст «Начало очень хорошего летнего дня. Симфония» — «составлен из одиннадцати *начал* <Выделено Жаккаром. — А. К.> рассказа, в основном сосредоточенных на одном или на двух персонажах и на одном из их действий. <...> Каждая из этих историй прерывается по одной из причин, которые мы без конца находим у Хармса: исчезновение (Тимофей), шок (Зубов) или бегство персонажа («баба»), драка и уничтожение одного из главных действующих лиц, отвращение рассказчика перед описанной сценой и т. д.»¹¹.

Если бы это было верно, то можно было бы сказать, что симфонический принцип Белого не воплощен, а уничтожен в прозе Хармса. Несмотря на явный оттенок внутржанрового пародирования, связанного с определенным тематическим и стилистическим «отталкиванием» по принципу бурлеска, такая интерпретация привела бы к серьезной смысловой редукции восприятия текста. Принцип симфонизма заключается в том, что сюжетные обрывы и отсутствие лежащей на поверхности мотивировки смены событий обнажают у Белого свою мнимость: являясь таковыми лишь на строго ограниченном отрезке текста, они восстанавливают целостность на уровне всего произведения (прежде всего за счет сложного мотивно-тематического взаимодействия), и, таким образом, снимается эстетическое напряжение между явной незавершенностью частного (отдельно взятой

¹⁰ Сими́на В. Ор. cit. С. 52.

¹¹ Жаккар 1995. С. 248.

главки) и совершенством и законченностью целого (симфонии). Поэтому представляется, что задачей исследователя, имеющего прямые отсылки в текстах Хармса к Белому — и не только в виде указания на созданный им жанр, но и прямую цитату из «Второй симфонии», о которой речь пойдет далее, — должно быть выявление чисто симфонического переплетения и взаимодействия мотивов — как в пределах отдельно взятых «симфоний» Хармса, так и в пределах всего его творчества.

Вторая симфония Белого представляется наиболее актуальным источником для «Начала очень хорошего летнего дня» прежде всего из-за того, что в ней религиозно-мистические поиски героев постоянно оттеняются «низким» бытом, который не просто сосуществует с миром символических интерпретаций, апокалиптических ожиданий, идеальной любви, но как бы «комментирует», «интерпретирует» последний. Первая мысль, приходящая в голову читателю, — это мысль о пародии, прежде всего, ее сатирическом аспекте, тем более, что и сам Белый во «Вместо предисловия» указывал на сочетание в симфонии музыкального, сатирического и идейно-символического смыслов — именно в таком порядке¹². Проблема пародирования Белым «крайностей мистицизма», а по сути, — автопародии уже неоднократно становилась предметом тщательного исследования. Но только пародией смысл присутствия во Второй симфонии целого пласта низменного городского быта не исчерпывается. Оказывается, что почти все «высокие» элементы текста имеют своих «двойников» в том, что сам Белый называл «сочетанием бытика с бредиком». К примеру, бочки, провозимые по улицам, соответствуют ложным идеям, а грязная вода, которая из них льется, — то засорение человеческих умов, которое эти идеи производят. Апокалиптическим настроениям Сергея Мусатова и его круга (которые, как мы знаем из автобиографии Белого, отражают его собственные — начала 1901 года) соответствует прибывшая в Москву старушка с черным петухом, провозглашавшая мрачные пророчества (ср. с постоянным эпитетом Сергея Мусатова в симфонии: «золотобородый пророк»). Черной монашке, зажигающей огоньки над некоторыми могилами, а над некоторыми

¹² Об идее пародии над «священническими нашими переживаниями» как о толчке к замыслу Второй симфонии Белый пишет и в «Материале к биографии». См.: РГАЛИ. Ф. 53. Оп. 2. Ед. хр. 3. Л. 18 об.

не зажигающей, соответствует одетая в черное бедная родственница философа, изучавшего «Критику чистого разума». Дрожжевое тесто, поставленное на ночь булочником отражает идеи Мусатова, которые «дозревают» до своего времени. К концу симфонии, когда выясняется, что обнаруженный на севере Франции будущий «зверь» скончался, не дожив до пяти лет, а «младенец, которому надлежало пасти народы жезлом железным», — на самом деле, девочка, одетая мальчиком, — «в булочной Савостьянова осведомились, имелись ли дрожжи в запасе», после чего выясняется, что «дрожжи израсходованы» и нужно покупать новые... «Это ничего, Барс Иванович, — говорит Владимир Соловьев о Сергее Мусатове, — первый блин всегда комом». — «Первый блин, да комом», — как бы вторит ему повар, бросая неудавшийся блин жадному псу. Такие примеры можно множить. Поэтому речь можно вести не только о сатире, но и о глубокой укорененности в быте всех мистико-философских явлений и событий. Перед нами как бы налицо обе стороны символа, одна из которых прочно принадлежит реальному человеческому миру, а другая устремлена ввысь, в мир идеальный. Можно согласиться А. В. Лавровым, который пишет: «Житейская косность и пошлость не разоблачается и не ниспровергается, <...> все явления рассматриваются под знаком «главного»; <...> изображаемый мир осмысливается и как юдоль призрачного, фантомного бытия, и как одухотворенное пространство, средоточие „тайных знаков“. <...> Белый выявляет единство изображаемого калейдоскопического мира, показывает связь „высокого“ и „низкого“ планов бытия»¹³.

В «Начале очень хорошего летнего дня» «высокий план» отсутствует, но сохранен важнейший принцип Белого — приоритет формальных связей над причинно-следственными (понимаемыми в повседневном смысле), структурной организации материала над самим материалом. Не являясь автономным произведением и входя в контекст цикла «Случаи» (1933–1939), эта «симфония» приобрела некоторые соответствующие структурно-тематические признаки. Во-первых, в «Случаях» (да и вообще во всем позднем прозаическом творчестве Хармса) преобладает городская тематика. И в данном рассказе перед нами своего рода городская зарисовка (улица,

¹³ Лавров 1995. С. 75–76, 80.

подворотня, кирпичная стена, бакалейный магазин), в которую введены деревенские элементы (кричащий петух, крестьянин Харитон). В симфониях Белого городская тематика преобладает прежде всего во Второй (ее первоначальное название — «Московская») и — менее ярко — в третьей. Во-вторых, перед нами откровенно «низкий» срез городского быта, в который полностью погружены все без исключения персонажи — при полном отсутствии «высокого» плана.

В противоположность тому, что писали о «симфонии» Хармса многие исследователи, она имеет ярко выраженную кольцевую композицию, органичную для символистского универсума. На чрезвычайно коротком прозаическом отрезке, который представляет собой этот текст, мы видим начало и завершение целого ряда линий. Утренний крик петуха (первое предложение) имплицитно мотивы лета и начала дня; экспликация этих мотивов — в последнем предложении текста («Таким образом начинался хороший летний день»). Крестьянин Харитон, появляющийся как активное действующее лицо во 2-м предложении, вновь возникает в этом качестве в предпоследнем. «Бабе с флюсом», фигурирующей в начале «симфонии», соответствует очередь из баб у бакалейного магазина и т. д. Идея циклического завершения является одной из важнейших и в симфониях Белого: во Второй симфонии завершается год (действие начинается летом, а кончается весной), в третьей — ребенок и старик, с которых начинается текст, пройдя через путь земной инкарнации в виде Хандрикова и Орлова, в финале вновь оказываются в мире Эдема в своем первоначальном обличье. Тема метели, открывающая 4-ю симфонию «Возврат», пройдя в разных воплощениях через все произведение, завершает его, также образуя кольцевую композицию, что на формальном уровне поддерживается семантикой заглавия.

Еще одним важным признаком симфонизма, воплощенным Белым во Второй симфонии и реализованным Хармсом, является принцип тематической каталогизации. Т. Хмельницкая замечает по поводу изображения «низкого» быта во Второй симфонии Белого: «Монотонные гаммы символизируют вечность и скуку. <...> Тусклый быт местами сгущен до физиологической тошнотворности. То и дело во Второй симфонии упоминаются грязные ногти, гнилые зубы, гнойные раны нищих, выставленные напоказ; весь этот отталкивающий набор

дан не в сгустке, а разбросан отдельными штрихами по всей вещи»¹⁴. Если не знать, что в этой цитате речь идет о Белом, вполне можно было бы принять эти слова исследовательницы за комментарий к текстам Хармса, входящим в состав «Случаев». Можно было бы — если бы не одна деталь: у Хармса указанный «набор» дан не штрихами, а как раз — в сгустке, что диктуется прежде всего адаптацией беловского жанра для контекста «Случаев». Но и там, и там речь идет о каталогизации. Этот принцип совмещает в себе протокольность стиля, тенденцию к сжатию описания каждого отдельного факта в одном предложении, а также наличие метауровня, делающего возможным сам каталог¹⁵. Вот пример из первой части Второй симфонии:

1. Улицы были исковыряны. Люди со скотскими лицами одни укладывали камни, другие посыпали их песком, третьи прибывали их трамбовками.

2. В стороне лежало рвань в куче: здесь были и бараньи полушубки, и шапки, и краюхи хлеба, и неизменно спящий желтый пес.

3. А там, где вчера сидел зловонный нищий и показывал равнодушным прохожим свою искусственную язву, — варили асфальт.

4. Шел чад. Асфальтовщики по целым минутам висели на железных стержнях, перемешивая черную кашу в чанах.

<...> 6. Усталые прохожие обегали это смрадное место, спеша неизвестно куда¹⁶.

Итак: исковырянные улицы, скотские лица людей, сваленные в кучу одежда и куски хлеба, чад от варимого асфальта. Это «каталожные карточки». Тема эксплицирована в финале главки: «смрадное место». Иногда Белый использует для вывода основной темы на поверхность свойство избранной им структуры: уравнивание заведомо неравных величин. Так, одно предложение «1. Много еще ужасов бывало...», благодаря своему структурному положению (оно выделено в качестве отдельной главки) становится функционально равнозначной любой другой главе, по сути превращаясь в тематический контрапункт, отсылая, с одной стороны, к изображаемому мерзостям

¹⁴ Хмельницкая Т. Литературное рождение Андрея Белого. Вторая драматическая симфония // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 121.

¹⁵ Ср. определение К. Мочульского: «инвентарь событий» (Мочульский К. Андрей Белый. Париж, 1955. С. 36).

¹⁶ Белый Андрей. Симфонии. Л., 1991. С. 106.

«бытика» (излюбленное слово самого А. Белого), а с другой, — к сквозной теме мистического ужаса, преследующего персонажей симфонии.

Таким образом, можно говорить, что Хармс в своем рассказе «Начало очень хорошего летнего дня» развил и воплотил второе значение термина «симфония», которое употребляется в основном применительно к Библии — сводный перечень главных тем и мотивов. У Белого это значение было имплицировано и несколько затемнено, — прежде всего по причине авторского подчеркивания музыкальной семантики.

Кроме этого, у Хармса развитие приема Белого осложняется ложной мотивировкой принципа создания «каталога». В рассматриваемой «симфонии» текст разделен автором на две контрастные по тематике и объему части, причем структурно они равнозначны, что подчеркнута локализацией каждой из них в отдельном абзаце. Второй (он же последний) абзац содержит всего одно предложение, содержащее экспликацию принципа «каталогизации». Однако принцип оказывается ложным: упоминание о «начале хорошего летнего дня» (замыкающее мотив, заданный в заглавии) может служить родовым признаком для всего описанного в тексте только по принципу контраста, «минус-приема». Еще сложнее ситуация со вторым рассказом цикла, имеющем то же название, что и сам цикл («Случаи»), где каталожный перечень смертей объединяется якобы на основе иллюстрации заключительной авторской сентенции: «Хорошие люди и не умеют поставить себя на твердую ногу». Структура рассказа точно такая же, как и в «симфонии» (два абзаца, первый — объемный, состоящий из перечня ситуаций, второй — из одного предложения). И ложная мотивировка здесь заключается в провокативном сдвиге читательского внимания с уровня формально сюжетобразующей цепочки причинно-следственных связей (значительная часть которых, вдобавок, оказывается мнимой) на уровень этический, который для всего цикла совершенно нерелевантен.

Ж.-Ф. Жаккар в своем разборе «Начала очень хорошего летнего дня» упоминает о том, что в этом тексте присутствует чуть ли не вся совокупность причин, по которым вообще обрываются

прозаические тексты Хармса¹⁷. В этом тоже обнаруживается одно из ярких проявлений симфонизма как его понимал Хармс. Кроме этого, в «симфонию» сведены основные приемы введения героя в текст (с акцентом на имя или фамилию, причем эти имя или фамилия зачастую так и остаются единственными сведениями о персонаже) и его поведения в тексте (драка, плевки, ругань). Особо необходимо выделить некоторые моменты текста, ставшие в какой-то степени снижающими или «комментирующими» параллелями к повести «Старуха», написанной Хармсом в том же 1939 году. Прежде всего, это «реализованная» ненависть повествователя «Старухи» к детям («молодая, толстенная мать терла хорошенькую девочку лицом о кирпичную стену»; «маленький мальчик ел из плевательницы какую-то гадость»), смежная у Хармса ненависть к собакам («Маленькая собачка, сломав свою тоненькую ножку, валялась на панели»); ср. в программном рассказе 1938 года «Меня называют капуцином...»: «О детях я точно знаю, что их вовсе не надо пеленать, их надо уничтожать. Для этого я бы устроил в городе центральную яму и бросал бы туда детей. <...> В эту же яму я столкнул бы всех немецких овчарок». Здесь же — снижающая параллель к сюжетообразующему для «Старухи» мотиву очереди в магазине (именно эта долго продвигающаяся очередь приводит к знакомству героя с «милой дамочкой» и к удвоению сюжетной линии, связанной со старухой): «У бакалейного магазина стояла длинная очередь за сахаром. Бабы громко ругались и толкали друг друга кошелками» (ср. с замечанием «дамочки»: «Это, конечно, не мужское дело стоять в очередях...»). Этот принцип «комментирования» во многом напоминает отношения внутри Второй симфонии А. Белого.

Наконец, невозможно не упомянуть несколько интертекстуальных параллелей между «Началом очень хорошего летнего дня» и Второй симфонией Белого. Разумеется, самих по себе этих параллелей было бы недостаточно, не будь в хармсовском тексте прямой отсылки к жанру симфонии, связанной исключительно с Андреем Белым и вполне конкретными его текстами.

Во-первых, совпадает календарное время действия — лето. Для Белого московская жара — это еще не просто фон, но и практически

¹⁷ Жаккар 1995. С. 248.

полноправное действующее лицо в его симфонии. Во-вторых, крик петуха, которым начинается текст Хармса, отсылает нас к черному петуху, с которым приехала в Москву «вредная старушка» и который якобы предзнаменовал болезнь¹⁸. («8. Вредная старушка была удалена из Москвы, а про петуха забыли. 9. Он стал бегать по Москве, и с тех пор начались чумные заболевания»). Апокалиптическая семантика черного цвета петуха преодолевает его фольклорную функцию вестника победы света над тьмой, утра над ночью и, соответственно, утраты влияния нечистой силы. Поэтому у Хармса начальный крик петуха приводит в действие всю фантазмагорию быта, а не прерывает ее, как это могло бы ожидаться.

Как справедливо также отмечалось в уже цитировавшейся работе В. Симиной, мотив петуха, водящего кур по дворику, соположен у Белого с сюжетом, связанным с «талантливым художником», изображившем «чудо» (аллюзия на картину М. В. Нестерова «Чудо», впоследствии уничтоженную автором). У Хармса эта тема преломляется в рассказе «О явлениях и существованиях. № 1», который начинается с того, что петух пристально смотрит на художника Миккель Анжело, а заканчивается сообщением, что «один знаменитый художник», рассматривая петуха, «пришел к убеждению, что петуха не существует». Однако функциональный смысл образа меняется. У Белого в пределах одного стиха сосуществуют высокое искусство и низкая реальность, что всем заметно, но все пытаются скрыть: в 3–4 стихах речь идет о петухе и курах, а в 5-м: «Талантливый художник на большом полотне изобразил «чудо», а в мясной лавке висело двадцать ободранных туш». У Хармса мотив художника и петуха присутствует уже не в связи с вопросом о глобальной взаимосвязи и взаимозависимости высокого и низкого, но в связи с верификацией в духе Канта («Критика способности суждения») проблематики истинного и ложного знания.

¹⁸ Семантика цвета во Второй (драматической) симфонии А. Белого сложна; она неоднократно становилась предметом исследования (к примеру, в работах А. В. Лаврова и др. исследователей). Отметим, что черный цвет петуха одновременно распадается на черный цвет апокалиптического всадника, которого упоминает в своей речи Дрожжиковский, цвет негра — якобы будущего властелина мира, что инверсирует тему поисков Жены, облеченной в солнце и ее младенца, а также черный цвет монашки, зажигающей огоньки над могилами, то есть опять-таки — как это чрезвычайно характерно для Белого — имеет ярко выраженную амбивалентную семантику.

Наконец, как кажется, существует и прямая цитата у Хармса из второй части Второй симфонии. Происходит беседа ученого филолога, приват-доцента, с отцом протоиереем, в которой приват-доцент «косыпал отца протоиерея цитатами из евангелиста Иоанна». Отец протоиерей отмалчивается, обтирая выступающий на лбу пот, пьет чай, откусывая сахар и отвечает собеседнику таким образом: «6. Наконец он допил стакан, опрокинул его в знак окончания питья своего и сказал собеседнику: „Ай да ловкач! Хо, хо! Ай да ловкач!“ 7. Обратил мясисто-багровое лицо свое к ученому, развел руками и, похлопывая себя по животу, присовокупил назидательно: „Старайся, брат доцент!“». Характеристики протоиерея — мясисто-багровое лицо, выступающий на лбу пот, похлопывание по животу, а главное, — самодовольное и, в принципе, абсолютно бессмысленное поучение вместо реакции на слова собеседника, — все это делает этого персонажа частью тех людей, которых автор симфонии охарактеризовал в начале 2-й части необычно жестко: «9. Это были... хамы...»

В «Начале очень хорошего летнего дня» это дважды повторенное отцом протоиереем восклицание принадлежит очень странному «персонажу»: «Вот ловкач! — закричало человеческое стадо...» Такое «действующее лицо» — «человеческое стадо» — больше нигде в текстах Хармса не встречается. Можно предположить, что Хармс попытался воплотить, своего рода, слитный, нерасчлененный голос улицы (наподобие того, как это происходит в «Двенадцати» Блока), которая ранее была «улицей безъязыкой». И, наподобие того, как у Белого прорывается единичная для симфоний инвектива («хамы»), у Хармса также возникает вполне емкое и характерное определение для всей совокупности своих персонажей.

Елена Силард в своей статье, посвященной структуре Второй симфонии А. Белого, обращает внимание на то, что связи между персонажами случайны, «их ничто не объединяет, кроме единства времени и пространства, в случайной точке которого... они иногда сталкиваются. <...> Белый не хочет вносить порядка в хаос. Его техника сегментации подчеркнуто отражает отсутствие связей»¹⁹.

¹⁹ Силард Е. О структуре Второй симфонии А. Белого // *Studia Slavica. Academiae scientiarum Hungaricae*. 1967. Т. XIII, f. 3–4. С. 312–314.

То, что говорить об отсутствии связей в симфонии Белого неверно, сейчас уже понятно, об этом писали в течение 30 лет, прошедших после этой чрезвычайно содержательной статьи, это доказывается и в настоящей работе. Но безусловно справедливо то, что Белый стремится создать ощущение отсутствия связей, ощущение калейдоскопической смены персонажей, казалось бы, не связанных между собой ничем, кроме «территориальных и временных ассоциаций»²⁰. Вот этот-то принцип, также составляющий основу симфонизма Белого, оказывается эксплицирован в хармсовской «Симфонии № 2».

Заглавие этого текста не содержит в себе опечатки. Хармс пишет это слово с квазиэтимологическим греческим префиксом *συν* — с его значением симультанности, одновременности, равноправной включенности. (Этого префикса реально никогда у этого слова не существовало). В «Симфонии № 2» принцип внезапного появления и исчезновения персонажей из текста, который некоторым исследователям Белого даже напоминал смену кадров на киноленте, превращается в каком-то смысле в назойливую демонстрацию обнажения приема рассказывания. Обрамляющий мотив авторского повествования преодолевает сам себя, он служит одновременно причиной как для начала, так и для прекращения инерции нарратива. В рассказе намечаются 5 историй: об Антоне Михайловиче, Илье Павловиче, Анне Игнатьевне, о самом себе и, наконец, о происшествии автора с Мариной Петровной, однако ни одна из этих историй не может считаться состоявшейся, так как события в его литературном значении, как правило, так и не происходит. Если персонажи Белого во Второй симфонии исчезают, чтобы потом вновь возникнуть в другом, третьем месте, сплетая почти невидимые мотивные нити, почти бессмысленные в изоляции от симфонического целого, то у Хармса персонажи исчезают навсегда вместе со своей историей. Причина обрыва, как правило, локализуется на метауровне: в данном случае рассказчик либо неожиданно теряет желание продолжать повествование, либо ничего о предмете повествования не знает, либо забывает о том, о чем хотел рассказывать, либо, наконец, приводит рассказ к своего рода нарративной тавтологии, ставя знак абсолютного равенства между протокольным сообщением о свершившемся факте и рассказом о нем

²⁰ Силард Е. *Op. cit.* С. 314.

(имеется в виду история облысения Марины Петровны). Эта тавтология является характерным свойством хармсовской прозы вообще, а в цикле «Случаи» она эксплицирована в рассказе «Встреча», где сообщение о происшедшей встрече заменяет ожидаемый рассказ о ней — характернейший признак протокольного стиля. И в том, и в другом случае знаком прерывания читательского ожидания становится финальная фраза «Вот и всё» или «Вот, собственно, и всё»²¹. Кроме того, заглавие рассказа представляет собой одновременно и интерпретацию источника — названия беловского жанра. В симфониях Белого (особенно это относится ко Второй симфонии) идея синхронности происходящего является одной из конструктивных доминант²².

Кроме явно отсылающих к творчеству Белого (авторским указанием на жанр) двух рассмотренных текстов, в творчестве Хармса существуют еще произведения, в которых не содержится отсылки к жанру симфонии, но которые используют характерный симфонический прием нумерации сегментов текста (у Белого — «стихов»). Речь идет прежде всего о двух произведениях, построенных в форме писем к Я. С. Друскину, — «Пять неоконченных повествований» (27 марта 1937 года) и «Связь» (14 сентября 1937 года).

«Пять неоконченных повествований» по форме во многом совпадает с «Симфонией № 2» — рассказ действительно представляет собой пять повествований, прерванных по воле рассказчика без какой-либо дополнительной мотивировки — тот же принцип обнажения приема. Вместе с тем, именно из этого текста заимствован в «Начале очень хорошего летнего дня» мотив человека, который, разбежавшись, ударяется головой об стену (Зубов), — все это говорит о том, что в сознании Хармса существовал определенный круг текстов, объединенных его представлениями о симфонических признаках.

²¹ Ср. с замечанием Ж.-Ф. Жаккара: «искусство абсурда, которое всегда является реальным искусством, будет все более и более склоняться к повествовательному нулю...» (Жаккар 1995. С. 247).

²² См., например, первые стихи главок 5–7 второй части Второй симфонии: «1. В ту пору к декадентскому дому подкатил экипаж... <...> 1. В тот час молодой человек вонзил сапожное шило в спину старушки... <...> 1. В тот самый момент, когда полусказка простилась со сказкой...» (С. 123).

Как и у Белого, у Хармса нумеруются не отдельные предложения, а законченные сегменты текста, эквивалентные беловским «стихам». Однако при этом нумерация идет сквозная на протяжении всего рассказа, и нумерованные сегменты никак не группируются. Как уже отмечалось, сам принцип нумерации вносит в текст дополнительное изменение, имитируя закодированный текст, в котором для получения всей содержащейся в нем информации необходимо актуализировать как горизонтальные, так и вертикальные связи. Тогда, к примеру, выясняется смысл последовательности смены объектов повествований. Начинается рассказ с истории человека, который, разбежавшись, с силой ударяется головой об кузницу. Семантика «кузницы» восстанавливается из более раннего рассказа Хармса «Однажды Андрей Васильевич...», где одному из персонажей приходит в голову мысль: «Жизнь — это кузница». Таким образом, можно сказать, что «Неоконченные повествования» начинаются мотивом реализованной метафоры «лобовой атаки» на жизненные проблемы. Следующее из повествований повествует о «четырех друзьях гарема» — т. е. о гедонистическом отношении к бытию. Сегмент прерывается, как только становится ясно, что гедонизм в своей абсолютизированной форме приводит к вырождению («вырождение» — один из ключевых мотивов Второй симфонии Белого, иронически связанный с соположением Макса Нордау и русского символизма) и к животному состоянию человека. С третьего отрывка в тексте появляется философ (Хармс здесь, как и во многих других текстах, воспроизводит ударение XVIII века), чьи поиски смысла бытия имеют уже чисто гносеологический характер. Рассуждения философа в третьем отрывке отсылают нас к проблеме понятия «текучести», разработанной в свое время А. Туфановым и несколько трансформированной Хармсом²³. Таким образом, вводятся проблемы рационального

²³ См. об этом: Жаккар 1995. С. 36, 49. Понятие «текучести» связано с установлением оппозиции авангардного и логического мышления. Однако Жаккар слишком прямолинейно трактует эту оппозицию, понимая семантику воды у Хармса исключительно как символ «текучести». Характерный пример такой неверной трактовки находим в анализе «Фауста». Писатели отвечают на комплименты Фауста по поводу их стихов: «Ах бросьте / это слов бессмысленные кучи». Ответ Фауста писателям: «ну правда / есть в них и вода», — интерпретируется швейцарским исследователем так: «Из этих реплик явственно следует, что жидкость — метафора письма и что алкоголю Фауста-алхимика противопоставлена вода „бессмысленного“» (Жаккар 1995. С. 54). Увы, русская идиома «вода в тексте» перевешивает всю выводимую контекстуальную семантику!

и иррационального познания, а также временных и пространственных форм существования материи и духа. При этом кардинальная для Хармса проблематика передается с помощью иронической снижающей параллели — бродящего и крепнущего пива, которое якобы соответствует развитию философского разума²⁴. Четвертый сюжет соответствует рациональному пути познания — с помощью цепочки силлогизмов (также через призму иронического взгляда), а заключительная фраза возвращает к теме философского молчания с двойной мотивировкой: поверхностной — молчание как следствие отсутствия вдохновения и глубинной — как воздержание от суждения, связанное с достаточно древними мифологическими представлениями о пути постижения истины. Что касается нумерации в рассказе «Связь», построенном также в виде письма к Я. С. Друскину, то она имеет, помимо указанных функций, еще одну — подчеркивание линейности причинно-следственных связей. Игра на мнимости — реальности причинно-следственных связей — один из излюбленных принципов сюжетопостроения в прозе Хармса, однако сейчас подробный анализ этого приема в наши задачи не входит.

Завершая разговор о рецепции в творчестве обэриутов симфонической формы, воплощенной в «Симфониях» Андрея Белого, необходимо сделать вывод, что именно творчество Хармса оказалось наиболее восприимчиво к этой линии литературной традиции. На ее периферии находится поэзия и драматургия Введенского. У Введенского мы не найдем ни прямых отсылок к «Симфониям», ни воспроизведения симфонического построения текста. Единственное, о чем можно было бы говорить применительно к гипотетическим структурным параллелям между Белым и Введенским, — это возникающее в последних произведениях Введенского («Некоторое количество разговоров», «Елка у Ивановых») особое внимание как к вертикальным, так и к горизонтальным связям в тексте (наиболее явно это оказывается эксплицировано в «Последнем разговоре»). Эти тексты Введенского необходимо читать как линейно (сверху вниз), так и по соответствующим сегментам, минуя промежуточные звенья. Каждое такое

²⁴ Ср.: «...Белый предпочитает передавать то, что воспринимает как истину и откровение, не впрямую, не в форме привнесенного в художественную структуру манифеста, а в рамках ее зияющего на иронии единства, отраженным светом, через призму мнимого (или полумнимого) развенчания, в обличье шутки или даже буфонады...» (Лавров 1995. С. 77–78).

прочтение приводит к дополнительным смысловым наращениям. Однако невозможно доказать прямое влияние А. Белого на подобное построение текста, поэтому мы ограничимся анализом рецепции в творчестве Введенского наиболее ярких приемов и образов «Симфоний». Что же касается других обэриутов, то их влияние симфоний затронуло весьма незначительно.

Обратимся теперь к текстуальному анализу того, как творчество А. Белого и, в частности, «Симфонии» повлияли на творчество обэриутов (прежде всего — Хармса и Введенского) на уровне трансформации мотивов — как базовых, так и функционально периферийных.

II. Зеркало. Зеркальность

«Мережковский в „Трилогии“ своей восстал над историей, как страж бодрствующий пригласил нас, сонных, видеть и слышать. Глубина души и поверхность истории являются теперь как два зеркала, наведенные друг на друга, только среди них откроется бездна тайны лабиринтная. Но не все ли равно, какое зеркало наводить на другое из двух данных: зеркало ли души или зеркало истории, ни в том, ни в другом, порознь взятых, ничего тайного не отобразится», — писал А. Белый в «Арабесках»²⁵. В этих строках, посвященных творчеству Д. С. Мережковского, одного из самых близких ему людей, Белый использует два важнейших для его собственного художественного миропонимания мотива: «бездна» и «зеркальность». Семантика «двух бездн» и значение этого образа для русского символизма и, в частности, для А. Белого описаны в многочисленных работах²⁶. Но в данном случае метафизическая бездна возникает прежде

²⁵ Белый Андрей. Арабески. Книга статей // Белый Андрей. Критика. Эстетика. Теория символизма. Т. 2. М., 1994. С. 379.

²⁶ См., например: Минц З. А. Блок в полемике с Мережковскими // Блоковский сб. IV. Тарту, 1981 (Уч. зап. Тартуского университета. Вып. 535). С. 116–222; Мельникова-Григорьева Е. Г. Принцип «пограничности» в «симфониях» Андрея Белого // Уч. зап. Тартуского университета. Вып. 645. Проблемы типологии русской литературы. Тарту, 1985; Лавров 1995 и др. Единство двух «бездн» — материального и идеального начал мира определяет и саму структуру символа в понимании символистов. Одновременно — идея тождественности «верха» и «низа» является одной из старейших мифологем в истории культуры. См., например, знаменитую «Изумрудную скрижаль Гермеса Трисмегиста», мотив которой не случайно возникает в «Огненном ангеле» В. Брюсова, в разговоре Рупрехта с графом Генрихом, прототипически отражающем противостояние самого Брюсова с Белым. Отметим, что «Изумрудная скрижаль...»

всего как результат умножения пространства между двумя наведенными друг на друга зеркалами — пример для Белого очень характерный, когда мистическое находит параллели в реальном, физическом мире. Найденный Белым способ воспроизвести бездну с помощью зеркал, упоминаемый в статье, — это не что иное, как автоцитата из третьей симфонии «Возврат». Хандриков приходит в парикмахерскую побриться:

Хандриков глядел в зеркало, и оттуда глядел на него Хандриков, а против него другое зеркало отражало первое.

Там сидела пара Хандриковых. И еще дальше опять пара Хандриковых с позеленевшими лицами, а в бесконечной дали можно было усмотреть еще пару Хандриковых, уже совершенно зеленых.

Хандриков думал: «Уже не раз я сидел вот так, созерцая многочисленные отражения свои. И в скором времени опять их увижу.

Может быть, где-то в иных вселенных отражаюсь я, и там живет Хандриков, подобный мне.

Каждая вселенная заключает в себе Хандрикова... А во времени уже не раз повторялся этот Хандриков».

(С. 219–220)

Зеркальность является основной категорией, определяющей всю архитеконику и мотивную систему «Возврата»²⁷. А. В. Лавров пишет, что «художественное целое „Возврата“ основывается на принципе зеркальной симметричности миров, которые при всем

принадлежала к категории мистических текстов, чрезвычайно интересовавших Хармса; список этого текста, сделанный его рукой, сохранился в архиве писателя и был даже по ошибке приложен к статье Ж.-Ф. Жаккара (Jaccard J.-Ph. De la realite au texte l'absurde chez Daniil Harms // Cahiers du Monde russe et sovietique. 1985. Vol. 26. № 3–4) в качестве текста самого Хармса.

²⁷ Почти мистический интерес Белого к зеркалам и зеркальности отмечает в своих воспоминаниях о встрече с Белым уже зимой 1922/23 года Ф. Степун: «Главное, что осталось от разговора, — это память о том, что, разговаривая с нами, Белый ни на минуту не отрывался от зеркала. Сначала каждый раз, проходя мимо, бросал в него долгие внимательные взоры, а потом уже откровенным образом сел перед ним в кресло и разговаривал с нами, находясь все время в мимическом общении со своим отражением. В эти минуты ответы мне становились всего лишь репликами „в сторону“; главный разговор явно сосредоточивался на диалоге Белого со своим двойником. Раздвоение Белого, естественно, заражало и меня. Помню, что и я стал заглядывать в зеркало и прислушиваться в мимическому общению Белого с самим собой. Разговора нашего не помню, но помню, что слова его все многосмысленнее перепрыгивали по смыслам, а смыслы все условнее и таинственнее перемешивались друг с другом» (Степун Ф. Встречи. Мюнхен, 1962. С. 175). Как видим, здесь зеркало становится для Белого в глазах мемуариста прямым механизмом порождения дискурса.

изоморфизме друг другу, характеризуются и целой системой противопоставлений...²⁸» З. Г. Минц и Е. Г. Мельникова-Григорьева в своей работе делают несколько иной акцент: в их работе говорится не о изо-, а об энантиоморфизме, то есть, — об отношениях зеркальной симметрии, при которой четность — нечетность (левое — правое) меняются местами. Возникающая асимметрия в содержательной характеристике двух миров «Возврата» является для этих авторов, в отличие от А. В. Лаврова, лишь следствием целого ряда формальных противопоставлений, которые укладываются ими в схему противопоставления левого и правого полушарий головного мозга человека: «„Земной мир“ — пишут они, — внутри „двуполушарного универсума“ „Возврата“ получает отчетливо „левосторонние“ функции, а мир Эдема — „правосторонние“. <...> Все аномалии Хандрикова до мельчайших деталей совпадают с симптоматикой правосторонних очаговых повреждений головного мозга»²⁹.

Путь Хандрикова — от начала до конца симфонии — представляет собой воплощение платоновского представления о душе. Юность души, пребывающей в мире идей, подчеркивается образом ребенка, проводящего свои дни в блаженных играх и не ведающего своей будущей миссии на земле. А этой душе-ребенку предстоит воплотиться в магистранта Хандрикова, очутиться в самом центре борьбы светлых и темных сил, начатой в Эдеме и продолженной на земле, вынести на себе всю тяжесть этой борьбы и, наконец, снова вернуться в Эдем, пройдя через то, что на земле называется смертью³⁰. У Хандрикова нет знания о своем бытии в Эдеме, но какие-то отголоски, намеки, ассоциации заставляют его все время ощущать то, что с ним происходит как уже однажды случившееся. Особенно эти ощущения актуализируются при встрече с инкарнациями тех, кто был рядом с ребенком в

²⁸ Лавров 1995. С. 93.

²⁹ Минц З. Г., Мельникова Е. Г. *Op. cit.* С. 90–91. Эту чрезвычайно содержательную работу, как представляется, нужно тем не менее читать в контексте развития семиотики того времени, когда наиболее актуальной стала проблема влияния асимметрии полушарий мозга на художественное творчество и другие области человеческого творчества.

³⁰ Многие исследователи соотносят конец Хандрикова с мотивом циклического времени, моделируемого Белым в рассматриваемой симфонии, и преодолением «вечного возвращения». См., например, у Мочульского: «Хандриков преодолел закон вечного возвращения своим безумием и самоубийством» (Мочульский К. Андрей Белый... С. 45).

Эдеме: психиатром Орловым (старик), доцентом Ценхом (колпачник), физиком (крабб). Таким образом, земной путь Хандрикова — это процесс припоминания душой всего того, что ей было известно до воплощения в тело конкретного человека (ср.: «И ему показалось, что он уже не раз видел старика, но забыл, где это было»). Попытка эта, разумеется, в итоге оказывается тщетной, что, в какой-то мере, может объяснить семантику фамилии «Хандриков» — это не столько «специфическая русская хандра», о которой пишет А. В. Лавров³¹, сколько состояние души, стремящейся, но не способной обрести первоначальное знание и первоначальный покой. Отсюда и реализация этой семантики в постоянно угнетенном состоянии духа персонажа.

Однако исследователи, писавшие о «Возврате», не совсем точны, акцентируя внимание на двух мирах, зеркально отраженных друг в друге. Несмотря на то, что в симфонии действительно прежде всего противопоставляются мир земной и мир Эдема, пространство «Возврата» не биполярно, а многополярно. Оно состоит не из двух, а из множества вселенных. Часть их создается с помощью зеркал (стекло)³². Вот Хандриков едет в конке и смотрит на мир через стекло: «Казалось, в замкнутом пространстве был особый мир, случайно возникший у Ильинских ворот, со звездами и туманными пятнами, а прикинувшийся к бледному стеклу Хандриков из другого мира созерцал эту вселенную» (С. 217) <Выделено нами. — А. К.>. Другая часть воплощается в сознании Хандрикова, который воспринимает мир как совокупность бесконечного множества вселенных, в которых периодически воспроизводится все существующее на земле, включая и бесконечное число реинкарнаций живущих на земле

³¹ Лавров 1995. С. 91.

³² Функции зеркала и стекла часто оказываются смежными и взаимозаменяющими — как в качестве невидимой границы, разделяющей миры, так и из-за того, что стекло способно при определенных условиях превращаться в зеркало. Кроме того, выпуклые и вогнутые стекла выполняют функцию искажения мира, — точно так же, как и выпуклые или вогнутые зеркала. См. характерный пример из «Второй симфонии» Белого:

«19. <...> Но самая опасная мания была мания ложной учености: она заключалась в том, что человек вырывал глаза и дерзкими перстами совал в свои кровавые впадины двояковыпуклые стекла.

20. Мир преломлялся; получалось обратное, уменьшенное изображение его.

21. Это был ужас и назывался точным знанием» (с. 150–151).

В этом тексте — прямая аллюзия на пушкинского «Пророка», а отсюда — автокомментирующая линия к мотиву ошибочного пророчества, связанного с попыткой Мусатова («золотородного пророка») получить боговдохновенное прозрение с помощью знания.

людей: «Хандриков думал: „Другие Хандриковы вот так же моются в бане. Все Хандриковы, посеянные в пространстве и периодически возникающие во времени, одинаково моются“» (С. 221)³³. Свое отражение в зеркале Хандриков воспринимает как образ из далекой вселенной, где когда-то существовал или будет существовать такой же Хандриков. А он, Хандриков, в свою очередь, так же отражается там.

Нетрудно увидеть в этом отголосок известного мифологического представления о зеркале. Изначально зеркало (или играющие роль зеркала отражающие поверхности) имело в мифологическом сознании несколько основных функций, которые впоследствии реализовались в литературе. Все эти функции могут быть сведены к вполне конкретному набору признаков. Зеркало есть граница между двумя мирами — земным и потусторонним, оно есть окно в царство мертвых³⁴, поскольку последнее представляется инверсированным земным миром³⁵. Зеркало понимается как непреходящий атрибут смерти (ср. обычай занавешивать зеркала в доме, где есть покойник, а также — подносить к губам умершего зеркальце, чтобы убедиться в отсутствии дыхания), но одновременно оно источник могущества для того, кто овладел его волшебной силой (ср.: путешествия в загробный мир дают возможность герою узнать будущее, т. е. получить власть над временем³⁶, зеркало становится

³³ Справедливо отмечалось проявившееся здесь влияние на Белого изучаемой им во время работы над «Возвратом» индийской философии (Бхагаватгиты) и теософии (см.: Лавров 1995. С. 91).

³⁴ Реализацию этого признака зеркала у Гоголя см. в статье: Вайскопф М. Поэтика петербургских повестей Гоголя. (Проблемы объективации и гипостазирования) // *Slavica Hierosolymitana*. 1978. Vol. III. P. 8–54. В частности, указывая на то, что понятие «зеркальности» является одним из ведущих структурных признаков поэтики Гоголя, Вайскопф пишет: «Портрет <ростовщика. — А. К.>, детерминированный зеркалом, „оживает“, прорастает в рельеф. Однако эта его „жизнь“ на самом деле — антижизнь, замогильное бытие. Портрет убивает всех, кто с ним соприкасается» (с. 15).

³⁵ Отсюда — принцип введения в текст через отражение в зеркале персонажей, представляющих потусторонний мир (явно или символически) — см. приводимый ниже пример из рассказа З. Гиппиус «Зеркало» или — гораздо позднее — появление Кавалерова в «Зависти» Ю.Олеши. О кинематографических корнях приема, связанного с вынесением зеркала на улицу — см.: Жолковский А. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 231–232 и 358.

³⁶ «С гаданием связана и магическая способность зеркала отражать будущее и прошлое. В шекспировском „Макбете“, например, призрак показывает герою зеркало, в котором Макбет видит будущих королей Шотландии (не видя самого себя) — Акт IV, сцена 1.

способом получения власти над пространством, поскольку демонстрирует своему хозяину то, что происходит в любой точке пространства³⁷). В мифе о Персее и Медузе Горгоне страшный образ Медузы, отраженный в зеркале-щите, теряет свою волшебную силу: смерть инверсируется в зеркале так же, как и все остальное, и превращается в жизнь³⁸. Функ-

Распространены были так называемые девичьи гадания (обряд гадания был использован Фетом в стихотворении „Зеркало в зеркало с трепетным лепетом...“). У Гоголя „вещим сновидением“ мотивируются зазеркальные похождения Левко в „Майской ночи“: „Притаивши дух, не дрогнув и не спуская глаз с пруда, он, казалось, переселился в глубину его“). (Вайскопф М. *Op. cit.* P. 23).

В сборнике К. Бальмонта «Сонеты солнца, меда и Луны» (Берлин, <1921>) мотив зеркальности тесно переплетен с мотивом Луны и лунного света, отсюда и процесс гадания получает соответствующие коннотации: он происходит в полнолуние при дважды отраженном свете (свет Луны, который отражается в зеркале):

Я зеркало поставил под Луной,
Восполненной до завершенья круга...
<...>
Мир в зеркале лишь красками богат.
Лишь измененьем в смыслах очертанья
(С. 191)

³⁷ Эта фольклорная функция зеркала отразилась в пушкинской сказке «О мертвой царевне и семи богатырях», в кузминской интерпретации истории графа Калиостро (См.: Кузмин М. Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро. В трех книгах. Пг., 1919. С. 163, где Калиостро показывает в зеркале Адаму Понинскому образ его возлюбленной пани Келински), в «Аэлите» А. Н. Толстого и мн. др. С. Т. Золян в своей статье: «Свет мой, зеркальце, скажи...» (к семиотике волшебного зеркала) // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам. XXII. Тарту, 1988. С. 32–44, анализируя функции волшебного зеркальца в пушкинской сказке, остроумно определяет этот предмет как «обобщающую метафору некоторых фундаментальных принципов семантики языка, которые... с особой наглядностью проявляются при использовании языка в поэтической функции» (с. 32). Конкретнее — речь идет о том, что волшебное зеркальце представляет собой метафору «предиката или пропозициональной функции», поскольку оно «выделяет тот индивид, который прекраснее всех в данный момент времени в данном мире» (с. 34). Нетрудно заметить, что этот подход при всем его остроумии представляет собой лишь весьма натянутую попытку сблизить семиотические механизмы функционирования естественного языка и зеркала.

³⁸ Ср. эпиграф к «*Speculum speculorum. Зеркало зеркал*» — второй книге сборника Вяч. Иванова «*Cor ardens*»: «*Immitata dolo speculi recreatur imago adversis speculis integram ad effigiem*» (Неизменно предмет, обманно отраженный в зеркале, вновь обретает свой подлинный образ отражением в (тому зеркалу) противоположных зеркалах). (Перевод Вяч. Иванова). Как показывают в своей статье З. Г. Минц и Г. В. Обатнин (Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова (сборники «Кормчие звезды» и «Прозрачность») // Труды по знаковым системам. XXII. Тарту, 1988. С. 59–65), анализируя, в частности, такие его стихотворения, как «*Speculum Dianae*», «Зеркало чаяния», «Зеркало Эроса», значение и структура символа «зеркальность» у Вяч. Иванова связана с «развеществлением образа,

ционально поверхность зеркала уподобляется водной, отсюда и частые замещения водой зеркальной функции. «Смотреть в зеркало» зачастую эквивалентно «смотреть в воду», т. е. заглядывать в иные миры и познавать будущее и тайны бытия — ср.: выражение «как в воду глядел» (водяное зеркало). См., например, у К. Бальмонта: «Заглянул он в голубую опрокинутость зеркал»³⁹, что одновременно вводит и мотив обратности, опрокинутого отражения.

Вообще, для Бальмонта мотив зеркальности проходит в качестве сквозного через все его творчество. Особенно ярко он выражен в уже цитированном сборнике, вышедшем в 1921 году в Берлине: «Сонеты солнца, меда и Луны». Как выше уже было отмечено, в этой книге мотив зеркальности тесно связан с мотивом Луны и лунного света («Гадание», а также «Лунная вода»: «Взяв бронзовое зеркало рукою... / <...> ... Зеркальностью двойною / Он колдовал и говорил с Луною»⁴⁰). Функциональное тождество воды и зеркала подчеркивается с помощью акцентирования объемности водной толщи, которая, вбирая в себя реальный мир, перестраивает его, превращая в волшебное пространство, освещенное дважды отраженным светом — светом Луны⁴¹:

В воде душа. Смотри, твоя она.

<...>

Отраженный свет струил на Землю.

В Луне загадка, жемчуг, хризолит.

В ней сонм зеркал волшебный сон творит⁴².

вычленением его признаков и последующей их символизацией». По этому признаку они определяют их как «типично младосимволистские» и противопоставляют «зеркалу» как «магическому предмету» у старших символистов, и «зеркалу» как предмету эстетизированного быта у модернистов конца 1900-х гг. (С. 62).

³⁹ Бальмонт К. Д. Гамаюн. Избранные стихи. Стокгольм, 1921. С. 9. (Стих. «Свирельник»).

⁴⁰ *Op. cit.* С. 107.

⁴¹ Уже упомянутая связь мотива Луны с зеркалом и зеркальностью — одно из общих мест в русском символизме. Уже в 1929 году, создавая первую часть мемуарной трилогии — «На рубеже двух столетий», А. Белый включает в нее характерный эпизод своего детства:

«Я вглядываюсь в луну, начинаю изучать отражение луны в зеркале, сам влезаю на стол; и смотрю на отражение луны в зеркале под ногами — до самогипноза, зорко изучая и переживания свои; вдруг мне кажется, что вдыхание нашатыря усилило бы во мне действие лунного света: я говорю себе:

— Луна связана с аммиаком» (Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989. С. 326).

⁴² *Op. cit.* С. 189. Стихотворение «Зеркало».

Особо стоит отметить стихотворение «Зеркало в зеркало», цитирующее уже заглавием начальную строчку упоминавшегося фетовского стихотворения. В этом тексте Бальмонта зеркальность использована как механизм, обнажающий всеединство Вселенной и мистическую связь между самыми далекими ее уголками и человеческой душой:

Мне чудится, что если любим мы,
И милой сердцем ткем наряд венчальный,
В пустыне звезд, как в музыке зеркальной, —

В тот час поют всезвонные псалмы,
Как здесь снежинки в светлый миг зимы
В душе у нас рождают стих кристальный⁴³.

Кроме этого, зеркало содержит в себе весь отражаемый мир, который гибнет в случае, если зеркало разбивается (разбившееся зеркало как предвестник смерти)⁴⁴.

Мифологема зеркала стала одной из важнейших в русском символизме. Она настолько вошла в сознание символистов и представителей символистского окружения, что оказалась в сравнительно небольшом ряду метаописательных конструкций, к которым в их сознании прежде всего сводились события и явления реальности, наряду с тенями, двойниками и т. п. Об этом справедливо пишет З. Г. Минц:

... мир любого художественного произведения для писателя-символиста — также часть «мифа о мире», причем часть, получающая свое значение именно в бесчисленных связях с другими его сторонами. Чем в большем числе «зеркал» отражен рисуемый в произведении искусства мир, чем многообразнее в нем просвечивание других «миров» (мистических, реальных или принадлежащих искусству) — тем, с точки зрения символистской поэтики, значимее и само произведение. «Зеркала»,

⁴³ Ор. cit. С. 39. Ср., например, с аналогичной тематикой у раннего Блока («Ветер принес издалека...» и т. п.).

⁴⁴ О приметах, связанных с разбившимся зеркалом см.: Фрэзер Дж. Золотая ветвь. М., 1986. С. 186–187.

«двойники»⁴⁵, «маски в масках»⁴⁶, разнообразные удвоения ситуаций оказываются не только излюбленной темой символизма, но и важнейшей основой его как художественного метода⁴⁷. Это, в сочетании с уже отмеченным предпочтением «зеркал» из мира искусства, создает основу для возникновение поэтики «символической мифологемы».⁴⁸

Степень укорененности этих мифологем в сознании символистов подтверждает и характерный пример из воспоминаний В. Ходасевича о Муни (С. Киссине):

Мы с Муни сидели в ресторане «Прага», зал которого разделялся широкой аркой. По бокам арки висели занавеси. У одной из них, спиной к нам, держась правой рукой за притолоку, а левую заложив за пояс, стоял половой в своей белой рубашке и в белых штанах. Немного спустя из-за арки появился другой, такого же роста, и стал лицом к нам и к первому половому, случайно в точности повторив его позу, но в обратном

⁴⁵ «Литературным адекватом мотива зеркала является тема двойника» (Лотман Ю. Культура и взрыв. М., 1992. С. 116).

⁴⁶ Существует представление о «правдивом зеркале», с помощью которого можно узнать правду не только о внешности человека, но и о его душе: «если представить, что актуальный мир есть мнимое, кажущееся отражение истинного мира <совпадение мифологического сознания с символистским мировоззрением. — А. К.>, то зеркало в этом случае отразит истинную суть смотрящего в него. <...> Поскольку это зеркало выявляет „истинную суть“, то в нем можно увидеть и внутренние органы человека» (Золян С.Т. *Op. cit.* С. 39). В поэтике символизма может возникать также образ магического зеркала, инверсирующего это представление (двойная инверсия): ср. у Ф. Сологуба в «Каплях крови»: зеркало Триродова, в которое смотрят сестры Елена и Елисавета. Зеркало превращает молодых и прекрасных девушек в старух и возвращает им их облик только после того, как Триродов дает им выпить бесцветную жидкость (= волшебные капли). Необходимость прибегнуть к каплям для возвращения девушкам прежнего облика создает возможность неоднозначной интерпретации этой сцены, поскольку допускает обратный ход влияния (от зеркала к оригиналу), когда язык инверсии оказывается раскодированным и зеркалу возвращается функция «правдивости». Впрочем, в символистском контексте романа Сологуба такая интерпретация возможна только потенциально (система мотивировок в тексте является реалистической).

⁴⁷ См., например, обнажение этой символики в цитированной книге сонетов Бальмонта:
...правду видишь ты двойную...
<...>
Вода зеркалит ветку вырезную,
Другая ветка связь с землей крепит.
(*Op. cit.* С. 100. Стихотворение «Зеркальность»).

⁴⁸ Минц З. Символ у Блока // *Russian Literature*, Vol. VII, № 3. 1979. P. 196.

порядке: левой рукой держась за притолоку, а правую заложив за пояс и т. д. Казалось, это стоит один человек — перед зеркалом. Муни сказал, усмехнувшись:

— А вот и отражение пришло.

Мы стали следить. Стоящий спиной к нам опустил правую руку. В тот же миг другой опустил свою левую. Первый сделал еще какое-то движение — второй опять с точностью отразил его. Потом еще и еще. Это становилось жутко. Муни смотрел, молчал и постукивал ногой. Внезапно второй стремительно повернулся и исчез за выступами арки. Должно быть, его позвали. Муни вскочил, поблднев, как мел. Потом успокоился и сказал:

— Если бы ушел наш, а отражение осталось, я бы не вынес...»⁴⁹.

⁴⁹ Ходасевич В. Некрополь. Воспоминания. Литература и власть. Письма Б. А. Садовскому. М., 1996. С. 75. Символистское мышление предполагало оперирование категориями «соответствий», сведение явлений реальности к идеальным первоосновам; зеркало (отношения зеркальности) входило в число этих первооснов. Это приводило, в свою очередь, к изменениям в самих основах мироощущения; сам Ходасевич так комментировал приведенный случай: «В „лесу символов“ мы терялись, на „качелях соответствий“ нас укачивало. „Символический быт“, ставший для нас не только методом, но и просто (хотя это вовсе не просто) образом жизни — играл с нами неприятные шутки» (Ходасевич В. *Op. cit.* С. 103–104). Ср. язвительное замечание О. Мандельштама о Белом в связи с символистской поэтикой: «...Андрей Белый продолжает славные традиции литературной эпохи, когда половой, отраженный двойными зеркалами ресторана „Прага“, воспринимался как мистическое явление, двойник...» (Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 292).

Для самого Ходасевича, как показал в своей статье Ю. И. Левин (Зеркало как потенциальный семиотический объект // Труды по знаковым системам. XXII. Тарту, 1988. С. 6–24), эволюция мотива зеркала (зеркальности) становится релевантной эволюции всего его поэтического творчества. Анализируя девять стихотворений, в которых у Ходасевича появляется зеркало как «готовый предмет», Ю. И. Левин показывает, что движение происходит от горизонтального зеркала, реально и одновременно символически отражающего небо, склонившихся людей и т. п. («Про себя», «Март») — к модификации самого зеркала и потере им прозрачности (отражающий автора лист бумаги в стихотворении «Вдруг из-за туч»). Затем — реанимация символизации с помощью оживления этимологической связи (зрачок=зеркало) в стихотворении «Покрова Майи...» и пародирование этой символизации в «Слепом». Наконец, в программном стихотворении «Перед зеркалом», которое завершает эту тему, Ходасевич «красноречиво демонстрирует постепенную, но решительную эволюцию поэтики и умонастроения... a realiora ad realibus... отказ от последних следов символистской поэтики, утрату иллюзий, утрату души как главного персонажа стихов, разочарование в „божеском начале“ человека, поворот к своеобразному трагическому реализму» (с. 16). Не случайно и то, что только в этом стихотворении «появляется „настоящее“ зеркало, используемое по его наиболее прямому назначению» (с. 16).

Таким образом, можно отметить, что в 1924 году (год написания «Перед зеркалом») у Ходасевича уход от символистской поэтики воплощался с помощью «овеществления» зеркала, возврата к его предметной сущности.

Во-вторых, мифопоэтическая функция зеркала, связанная с постепенным расподоблением отражения и реальности, автономизацией отражения и даже приобретением им власти над оригиналом⁵⁰, является в текстах символистов основной сюжетной мотивировкой. Характерным примером является рассказ В. Брюсова «В зеркале» (1902), написанный от лица его героини. Зеркала с детства приобрели над ней магическую власть:

Уже девочкой я начала всю свою комнату уставлять зеркалами, большими и маленькими, верными и чуть-чуть искажающими, отчетливыми и несколько туманными. Я привыкла целые часы, целые дни проводить среди перекрещивающихся миров, входящих один в другой, колеблющихся, исчезающих и возникающих вновь. Моей единственной страстью стало отдавать свое тело этим беззвучным далям, этим перспективам без эхо, этим отдельным вселенным, перерезывающим нашу, существующим, наперекор сознанию, в одно и то же время и в одном и том же месте с ней. Эта вывернутая действительность, отделенная от нас гладкой поверхностью стекла, почему-то недоступная осязанию, влекла меня к себе, притягивала, как бездна, как тайна⁵¹.

Одно из купленных зеркал особенно привлекает героиню, но оно чуть не становится для нее роковым. Женщина, отраженная в нем, получает мистическую власть над оригиналом, так что в конце концов два мира — реальный и отраженный — меняются. Сначала инверсируется причинно-следственная связь: уже героиня оказывается

⁵⁰ Отсюда уже упомянутая родственность мотива зеркальности мотиву двойничества, имеющему более чем значительную традицию в мировой и особенно в русской литературе. Мы цитировали слова Ю. М. Лотмана о том, что «литературным адекватом мотива зеркала является тема двойника». См. также: Золян С. Т. *Op. cit.* С. 43–43. Ср. также — о развитии мотива зеркала у акмеистов, в частности, у Ахматовой, когда автор воплощается в своем двойнике, что дает возможность взгляда на себя со стороны (Тименчик Р. Текст в тексте у акмеистов // Труды по знаковым системам. XIV. Тарту, 1981. С. 65–75; Цивьян Т. Античные героини — зеркала Ахматовой // *Russian Literature*, № 7/8. 1974. С. 103–119). В этом акмеисты развивали семиотические потенции зеркала, уже раскрытые символистами и их последователями, см., например, тесно связанный с зеркальностью сквозной мотив двойника в поэзии Черубины де Габриа («Ты в зеркало смотри...», «Двойник», «Retrato de una Niña», «Зеркало» и др.).

⁵¹ Брюсов В. В зеркале. Из архива психиатра // Брюсов В. Огненный ангел. Роман, повесть, рассказы. СПб., 1993. С. 148.

вынуждена повторять действия своего отражения, а затем инверсия принимает физические формы — отражение выходит в реальный мир, заставляя героиню занять свое место в зеркальной плоскости. Только чудом последней удастся, в конце концов, вернуться в свою комнату.

Критики отмечали сходство рассказа с произведениями Э. По. «Но в то время, как у Эдгара По всегда соблюдена мера объективности, Валерий Брюсов старается объяснить свои вымыслы»⁵². На самом деле, Брюсов дает внешнюю, обрамляющую мотивировку, вводя в текст тематику, связанную с психическим заболеванием героини — подзаголовок «Из архива психиатра»⁵³. Ему соответствует финал рассказа: героиню помещают в психиатрическую лечебницу (отметим и то, что Брюсов весьма тщательно воссоздает в тексте симптоматику шизофрении, связанную с раздвоением личности: это мотив, парный зеркальности в поэтике символизма). Умелую игру Брюсова на реальных и фантастических мотивировках оценил Блок, писавший, что рассказ поразил его «неожиданно и ярко. Это — мистерия — отдельные, раздробленные „пассии“ зеркальности, связанные психологической вязью»⁵⁴. Восторженно отозвался о рассказе Эллис, дав одновременно краткий экскурс в историю литературного воплощения темы зеркальности:

Из всех новелл, помещенных Брюсовым в «Земной оси», самым значительным и интересным со стороны символизма является фантастический рассказ «В зеркале». Не первый Брюсов воспользовался зеркалом как символом отражения, не он один проник в страшную и двусмысленную сущность этого обыденнейшего предмета, не один он подглядел магическое свойство этого куска стекла, предназначенного для самых прозаических целей, нарушать великие законы нравственности, быть как бы хрустальным входом в миры иных измерений, окном в то беззвучное царство, откуда нет возврата.

⁵² Рецензия М. Чудоносова (Беседа, № 1. 1907. С. 64).

⁵³ Связь мотива зеркальности с мотивом психического помешательства особенно заметна в поэтике символизма. Она вытекает из представления о «священном безумии», воплощенном, в частности, у Ницше, и будет рассмотрена в главке, посвященной проблеме безумия у обзриутов и символистов.

⁵⁴ Блок А. Письмо к В. Я. Брюсову от 26 декабря 1906 г. // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М. — Л. 1963. Т. 8. С. 172.

Приблизительно тот же ужас символического раздвоения вдохновил и Роденбаха написать его безумный рассказ «Любитель зеркал» («L'ami des miroirs»), в его «Прялке туманов»; чудесные свойства зеркала понимал и А.Гофман, и Андерсен; в наше время Марсель Швоб и О.Уайльд, в русской литературе Каролина Павлова; но только одному Брюсову удалось почти исчерпать эту тему, найти совершенно точные символические формы закона отражения и преломления двух миров в форме рассказа о чудесном взаимном перемещении женщины и ее зеркального двойника...

Никто до Брюсова не нашел для зеркальной дали выражения «перспектива без эхо», этого магически завлекающего и одновременно точного, соответственного определения. Это мог сделать лишь символист, неумолимо последовательный и утонченный до конца...

Да, никто глубже Брюсова не проник в тайну отражений, в тайну двух соприкасающихся миров⁵⁵.

У А. Белого зеркальность стала сквозным мотивом его творчества, воплотясь не только в «Возврате», но и в стихах, но особенно — во Второй симфонии. Как и у Брюсова, у него этот мотив зачастую оказывается сопряжен с темой безумия. Во Второй симфонии огромное зеркало, висящее в квартире философа, изучавшего Канта, из соседней комнаты отражает его спальню. В символическом преломлении зеркало становится окном в вечность, постоянно напоминающей о себе философу:

1. А в соседней комнате висело огромное зеркало, отражавшее в себе вечно то же и то же.

⁵⁵ Эллис. Валерий Брюсов // Эллис. Русские символисты. Томск, 1996. С. 170–171. Разумеется, к перечню Эллиса мы сегодня можем добавить еще довольно много имен западных писателей, сделавших тему зеркала и зеркальности одной из важнейших в своем творчестве. Прежде всего, конечно, нужно назвать Л. Кэрролла, Г. Х. Андерсена, а из современных авторов — Ж. Кокто. Как правило, именно при анализе их творчества мотив зеркала и зеркальности затрагивается в работах западных ученых, из которых назовем как наиболее интересные следующие: Bergvall V.-L. Humpty Dumpty Does Syntax: Through the Looking-Glass, and What Alice Found There // *Natural Language and Linguistic Theory*, Dordrecht, Vol. 14, № 2. P. 1996. 433–443; Clark B. Carroll's Well-Versed Narrative: Through the Looking-Glass // *English Language Notes*, Dec., Vol. 20, № 2. 1982. P. 65–76; Lange B. Der Meisterdiskurs: Symbolische Herrschaft in Lewis Carrolls Through the Looking-Glass // *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, Vol. 18, № 1. 1993. P. 91–125; Urraca B. Wor(l)ds through the Looking-Glass: Borges's Mirrors and Contemporary Theory // *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. 17, № 1. 1992 Fall. P. 153–176.

2. Там был ужас отсутствия и небытия.
3. Там лежала на столе *Критика чистого разума*.

(С. 94)

Момент, когда безумие «подкрадывается к нему медленными, но верными шагами», маркирован в симфонии именно зародившимися у философа мыслями о правильности отражения комнаты в зеркале:

3. <...> ...он вспомнил, что в его одинокой квартире есть огромное зеркало и что сейчас в зеркале отражается его комната.

4. Его заботил вопрос, правильно ли она отражается.

(С. 114)

По сути, такая постановка вопроса имеет отношение не только к проблеме сущности и природы вечности, столь близко подошедшей к душе философа, но и к коренной проблеме символистской гносеологии — о соотношении миров и о степени трансформации идеального в реальности.

Зеркало стало прекрасным механизмом для воплощения онтологических и гносеологических представлений символистов. Оно имело функциональную роль границы между мирами — границы одновременно материальной (поскольку зеркало — материальный предмет, сделанный из стекла) и нематериальной (поскольку отражающую поверхность зеркала увидеть невозможно). Сами миры — отраженные и отражаемые — соответствовали символистскому миропониманию соответствия идеального и реального во вселенной, при этом одновременно подчеркивалась и взаимозависимость этих миров, их неразрывная связь и подобие, — и их автономность, постоянное подчеркивание мнимости внешнего сходства⁵⁶. Первоначальная двойственность мира у символистов

⁵⁶ Ср., например, как прозрачно воплощена платоновская онтология в стихотворении Ю. Балтрушайтиса «Мертвое зеркало»: из-за того, что поверхность старого зеркала помутнела, оно потеряло способность четко отражать реальность. В результате, предметы реальной действительности предстают в этом зеркале в качестве теней:

В мертвой бездне постепенно
Мир облекся в пепел сна
<...>
Смотрит тень из пыльной глади,
Что бы в мире ни зажглось...

стала постепенно уступать его множественности, поддерживая тем самым бесконечность потенциально возможных интерпретаций символа⁵⁷. Эти же представления распространялись символистами и на сферу эстетики, соотношения жизни и искусства. Не случайно Белый вкладывает в уста Хандрикова, выступающего с тостом на обеде в честь защиты своей магистерской диссертации, следующую сентенцию, в самых принципиальных положениях пересекающуюся с писавшимся практически одновременно рассказом Брюсова:

Быть может, правы говорящие, что жизнь для искусства, поэтому что мы можем оказаться не людьми, а их отражениями. И не мы подходим к зеркалу, а отражение кого-то, неизвестного с той стороны, увеличивается размером на зеркальной поверхности.

(С. 231)⁵⁸

(Ю. Балтрушайтис. Горная тропа. Вторая книга стихов. М., МДСССХІІ. С. 145–146). Мертвое зеркало — достаточно устойчивый образ поэзии Балтрушайтиса, см., например, в стих. «Зимняя бессонница»: «В мертвом зеркале мелькает / Снег, идущий за окном...» (там же. С. 119). См. также интерпретацию образа зеркала как окна в иной, прекрасный мир (Ойле) в стихотворении Ф. Сологуба «Себя встречая в зеркалах». Название «Ойле» интерпретируется по-разному: М. Дикман в примечаниях к тому Ф. Сологуба в большой серии «Библиотеки поэта» (Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1975. С. 599) говорит о ней как о «стране сна и смерти», отсылая к андерсеновскому Оле-Лукойе и даже (что выглядит совершенно фантастично) к Лиго — имени богини любви и счастья в латышской мифологии, тогда как Омри Ронен возводит этот топоним к слиянию двух древнееврейских слов: *oleh* (восход, восхождение) и *eyla* (небо, небеса) см.: Ronen O. *Toponyms of Fedor Sologub's „Tvorimaja legenda“ // Die Welt der Slaven*. 1968. Bd. 13. P. 315. В любом случае понятно, что речь идет о далекой прекрасной стране, родственной беловскому Эдему.

⁵⁷ «Для символиста-„пантеиста“, — пишет З. Г. Минц — линии „соответствия“ (и связанные с ними ряды значений символа) могли соединять не только „эти“ и „те“ миры, но и протягиваться от одних явлений к другим. Это способствовало тому, что образ-символ возникал (и осмыслялся) как имеющий, в принципе, сколь угодно большое число значений» (Минц З. Г. *Op. cit.* P. 196).

⁵⁸ Ср. у Вяч. Иванова в стихотворении «*Fata morgana*» из «*Speculum speculorum*. Зеркало зеркал» — второй книги «*Cor ardens*»:

...верю деревьям и водам
В отчаянии рдяных пустынь, —
Всем зеркальным фатаморганам,
Всем былям воздушных сирен.

(Иванов Вяч. Стихотворения, поэмы, трагедия. Кн.1. СПб., 1995. С. 274).

Позже эта тема еще раз возникнет у Белого в 1904 году, когда высшего напряжения достигнет драматический психологический поединок между ним и Брюсовым, который оба осмыслили как символический поединок сил света и тьмы, Бога и Дьявола⁵⁹. В стихах Белого этого периода возникает мистический образ двойника, преследующего лирического героя (таким образом Белый воплощал ощущаемый им брюсовский гипноз, власть над собою его черной магии). В стихотворении «Меланхолия», посвященном М. Я. Шику, двойник возникает в зеркале и проходит весь традиционный путь расподобления оригиналу: вначале он — статичен, затем начинает двигаться, и его движения изображаются автономными, независимыми, поскольку именно в этом отрезке текста угол зрения, бывший до этого более или менее объективированным, резко сужается и полностью совпадает с углом зрения лирического героя, который либо не двигается, либо в напряжении психических сил не замечает собственных движений (принцип открытой интерпретации символического сюжета):

Там — в зеркале — стоит двойник;
Там вырезанным силуэтом —
Приблизится, кивает мне,
Ломает в безысходной муке
В зеркальной, в ясной глубине
Свои протянутые руки⁶⁰.

Классический для русского символизма образ двойника в зеркале, а также связь зеркальности с безумием пародийно воплощаются Введенским в «Елке у Ивановых» в сцене в сумасшедшем доме:

Врач. Господи, до чего страшно. Кругом одни ненормальные. Они преследуют меня. Они поедают мои сны. Они хотят меня застрелить. Вот один из них подкрался и целится в меня. Целится, а сам не стреляет, целится, а сам не стреляет. Не стреляет, не стреляет, не стреляет, а целится. Итого стрелять буду я.

⁵⁹ См. об этом: Грешишкин С., Лавров А. Биографические источники романа Брюсова «Огненный ангел» // Ново-Басманная, 19. М., 1990. С. 530–589; Лавров 1995, С. 167–177; Минц З. Граф Генрих фон Оттергейм и «московский ренессанс». Символист Андрей Белый в «Огненном ангеле» В. Брюсова // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 215–240.

⁶⁰ Т. 1. 1990. С. 130.

Стреляет. Зеркало разбивается. Входит каменный санитар.

Санитар. Кто стрелял из пушки?

Врач. Я не знаю, кажется зеркало...

(II. С. 56–57)

С одной стороны, здесь, конечно, пародируется общесимволистская проблематика, связанная с зеркальными двойниками и их нетождественностью. С другой, — разбитое врачом зеркало есть результат традиционного для культуры (и всегда тщетного) вызова, бросаемого иному миру⁶¹, поэтому появление каменного санитара не просто пародирует пушкинский текст, но и углубляет локус сумасшедшего дома, сопоставляя мотивы безумия и смерти. Наконец, «незнание» Врачом того, кто же стрелял — он сам или его отражение — представляет собой прямую автореминисценцию из Серой тетради:

Если бы время было зеркальным изображением предметов.

На самом деле предметы это слабое зеркальное изображение времени. Предметов нет.

(II. С. 80)

Отсюда — и сквозной мотив сцены в сумасшедшем доме во время «экспертизы» психического состояния Няньки, эксплицированный в реплике Врача в ответ на ее жалобу, что до трех считала не она, а санитар: «Сейчас это уже трудно установить». Смысл такого «зеркального отражения времени» в предметах в представлении Введенского воплощается в полном гносеологическом релятивизме. Он начинает с критики языковых моделей, приводящих, по его мнению, к фиктивным сравнениям и сопоставлениям временных отрезков:

Но сложение времени отличается от всякого другого сложения. Нельзя сравнить три прожитых месяца с тремя вновь выросшими деревьями. Деревья присутствуют и тускло сверкают листьями. О месяцах мы с уверенностью сказать того же не можем. Названия минут, секунд, часов, дней, недель и месяцев отвлекают нас даже от нашего поверхностного понимания времени. Все эти названия аналогичны либо предметам, либо понятиям и исчислениям пространства. Поэтому прожитая неделя лежит перед нами как убитый олень.

(Там же. II. С. 80)

⁶¹ Ср., хотя бы наиболее известный пример — финал «Черного человека» С. Есенина.

И отсюда — важный вывод для понимания поэтики Введенского: поскольку предметы — лишь зеркальный срез времени, то нельзя пользоваться обыденным языком для их сравнения, оказывается, что сравнивать два предмета или явления становится чрезвычайно затруднительно, если вообще возможно. Более того, оказывается, что ставится под сомнение единство предмета на разных временных отрезках — отсюда такой термин философии Введенского, как «мерцание». «Оглянись: мир мерцает...» — записывает он в Серой тетради (С. 81), имея в виду абсолютную дискретность временной протяженности предметов, их возникновение заново в каждый новый миг времени. Ср. также в Серой тетради: «равность промежутков не существует, потому что существующее не сравнить с уже несуществующим, а может быть, и несуществовавшим. Почем мы знаем?» (С. 84).

Еще один важнейший инвариант зеркального мифа в творчестве символистов — это метафора человек = зеркало, развивающийся в таких локальных вариантах, в которых человек представлен метонимически: душа, глаз, разум и т. п. Классическим образцом воплощения этой базовой метафоры представляется стихотворение М. Волошина «Зеркало» (1905):

Я — глаз, лишенный век. Я брошено на землю,
Чтоб этот мир дробить и отражать...
И образы скользят. Я чувствую, я внемлю,
Но не могу в себе их задержать⁶².

В стихотворении присутствует весь набор обычных мифопоэтических функций зеркала, которые метафорически передаются человеку и его душе (отражение мира, преломление его, воспроизводство его в себе и репродуцирование с одновременной инверсией, и — наконец — смерть, причем, в отличие от традиционной параллели «смерть=разбитое зеркало»⁶³, у Волошина перевешивает се-

⁶² Волошин М. Стихотворения. Л., 1977. С. 99.

⁶³ Эта параллель возникает в рассказе З. Гиппиус «Зеркало» (см.: Гиппиус (Мережковская) З. Зеркала. Вторая книга рассказов. СПб., 1898), в котором зеркало претерпевает целый ряд функциональных трансформаций. Ян (герой рассказа) впервые видит свою будущую возлюбленную Раису в зеркале, в черном платье, что предугадывает ее демонический облик (Раиса действительно несет смерть в рассказе). Затем — центральный символический образ рассказа — видение Веры, сестры Яна, помещенной в сумасшедший дом, — воплощение метафоры

мантический комплекс, связанный с уподоблением зеркала глазу, а отсюда и иной тип смерти: «Но время наконец застынет надо мной / И тусклою левой мое затынет око!» (С. 100)⁶⁴.

«человек=зеркало»: ряд зеркал, обращенных в одну сторону, которые отражают находящийся перед ними Великий Дух. Потом зеркало затуманивается, разбивается, но Дух не исчезает. (Развитие этой метафоры — в монологе Веры, в котором эффект зеркальности дает возможность постановки ключевого для всего символизма вопроса о том, какой из миров подлинный: «Сами отражения, кругом отражения, и выйти из них, из отражений, нельзя, пока зеркало не разбилось» (с. 64). Ср. с блоковским: «Мы ли пляшущие тени, / Или мы бросаем тень?». Не случайно Ян сравнивает смерть Веры с разбившимся зеркалом. Наконец, завершается эта тема репликой Яна о том, что «у нее <Раисы. — А. К.> душа ясная, как зеркало» (с. 72), амбивалентно связывающей мотивы «душа=зеркало», «ясность=смерть».

Мотив души-зеркала реализуется и у Белого, причем, вполне возможно, что под влиянием 3. Гиппиус:

В сердце бедном много зла
сожжено и перемолото.
Наши души — зеркала,
отражающие золото.

(«Солнце» (1903) Т. 1. С. 49–50)

Также у Белого мы находим и прием введения в отрезок текста темы смерти через показ в зеркале виновника этой смерти. Во Второй симфонии именно так видит муж-«кентавр» свою жену-сказку, когда она рыдает, узнав о самоубийстве мечтателя-демократа (застрелившегося из-за любви к ней). Золотые струи света падают на зеркало, которое отражает комнату, где рыдает сказка. Перед нами — сложная система наложения разных символов и реминисценций. Это и душа, отражающая золото солнца (см. развитие этой символики в цитированном выше отрывке; ср. также: «Жена, облеченная в Солнце»), и иной, мистический мир, которому причастна сказка, и отсылка к квартире впавшего в безумие философа, где огромное зеркало, стоявшее в одной комнате, отражало другую и т. д. Не случайно муж, увидевший ее из соседней комнаты в зеркальном отражении, стоит «ошеломленный, не веря зеркальному отражению, не смея проверить *коварное зеркало*» <Выделено нами. — А. К.> (с. 140).

Одна из базовых метафор русской поэзии «сердце=солнце» получает в сборнике «Золото в лазури» дополнительное осмысление в связи с мотивом зеркальности. См. у него же в стихотворении «Гном» (1902): «Блеснуло прощальной каймой / Зеркальное золото солнца» (Т. 1. С. 78) — здесь мы видим пример обратного хода метафоры. Семантика зеркальности присуща у Белого всему небесному, ср.: «И Люцифера лик всходит, / Как месяца зеркальный лик». («Искуситель», 1908. Т. 1. С. 181).

⁶⁴ По свидетельству самого Волошина, первый стих этого произведения был придуман М. В. Сабашниковой во время их совместной поездки в Сен-Клу летом 1904 года. Под впечатлением этих слов и было написано все стихотворение: «Я сказал себе весной: я — зеркало... И я стал зеркалом, трепещущим, вечно отражающим и ничего не задерживающим» (письмо к М. В. Сабашниковой от 29 сентября 1905 г. Цит. по: Волошин М. Стихотворения. Л., 1977. С. 396). Ср. приведенную цитату с мотивом «отражающей слепоты» в уже упоминавшемся стихотворении В. Ходасевича «Слепой».

У К. Бальмонта подобное отождествление в стихотворении «Зеркало» осложнено дополнительным метафористическим развитием темы. Зеркало здесь уже не просто человек, но поэт, а следовательно, отраженный мир — это поэзия, которая вбирает в себя окружающее и волшебным образом его преобразует:

В 1907 году Волошин развивает тему зеркала и зеркальности в стихотворении «Блуждая в юности извиистой дорогой...»⁶⁵:

С безумной девушкой, глядевшей в водоем,
Я встретился в лесу. «Не может быть случайна, —
Сказал я, — встреча здесь. Пойдем теперь вдвоем».

Но, вещим трепетом объят необычайно,
К лесному зеркалу я вместе с ней приник,
И некая меж нас в тот миг возникла тайна.

И вдруг увидел я со дна встающий лик —
Горящий пламенем лик Солнечного Зверя.
«Уйдем отсюда прочь!» Она же птичий крик

Вдруг издала и, правде снов поверя,
Спустилась в зеркало чернеющих пучин...
Смертельной горечью была мне та потеря.
И в зрящем сумраке остался я один⁶⁶.

Функция зеркала как медиатора между двумя мирами⁶⁷ превращается здесь в своеобразный семиотический механизм — отождествления знака и означаемого, впоследствии ставший важнейшим элементом реального искусства обэриутов — эта потенциальная возможность, безусловно, ими учитывалась. Но в стихотворении Волошина в рамках символистской поэтики, зеркало превращается также в объект, создающий напряженную оппозицию правды реальной жизни, любви и «правды снов». Последняя оказывается губительной: солнечное отражение в водном зеркале зовет вверх, но в

Я зеркало ликов земных
И собственной жизни бездонной.
Я все вовлекаю в свой стих,
Что взглянет в затон углубленный.
Я властно маню в глубину,
Где каждый воздушно-удвоен,
Где все причащаются сну,
Где даже уродливый строен.

(Бальмонт К. Гамаюн. С. 52)

Вариант волшебного искажающего зеркала с положительной коннотацией.

⁶⁵ Об обстоятельствах, связанных с первым прочтением этих терцин — см.: Герцык Е. Воспоминания. Париж, 1973. С. 75–76.

⁶⁶ Волошин М. Стихотворения. С. 128.

⁶⁷ См., об этом, например: Тименчик Р. К символике телефона в русской поэзии // Труды по знаковым системам. XXII. Тарту, 1988. С. 157.

момент пересечения зеркальной поверхности верх становится низом, солнце — тьмой, а в итоге — возникает прямая мифологическая отсылка к жанру нисхождения в преисподнюю. Интересно, что, по-видимому, влияние этого текста Волошина сказалось в стихотворении В. Ходасевича «Полдень» (1918), в котором ценностная шкала инверсируется: преодоление водной зеркальной поверхности приводит лирического героя в «первоначальный» мир, который, в отличие от мира Волошина, оказывается «родным» — «я» героя соединяется с самим собой и обретает подлинность⁶⁸ (ср. анализ этого стихотворения Ю. И. Левиным — см. сноску 49). Однако основой этого сквозного для символизма мотива — соединения с самим собой в глубине водного зеркала, которое реализовалось, в частности, в «Возврате» (утопившийся Хандриков снова превращается в ребенка и возвращается в мир Эдема), очевидно, является поэзия и мировоззрение А. Добролюбова — «первого русского символиста». Представление Добролюбова о том, что «зеркало есть водопад, куда можно нырять», Белый включил в небольшую главку, посвященную этой загадочной личности в своих воспоминаниях⁶⁹.

⁶⁸ В этой связи предпринимались попытки анализа феномена зеркальности сквозь призму диалогической концепции М. Бахтина. «Зеркало удваивает меня для другого человека, — пишет В. Айрапетян, — не для меня самого, а я сам, иной по отношению к другим для меня людям, единственный и не как все, вижу себя в зеркале как другого и учусь узнавать себя в своем отражении» (Айрапетян В. Письмо на тему зеркала // Scando-Slavica. Copenhagen. 1996. Т. 42. Р. 146). Ср. у Бахтина: «наше положение перед зеркалом всегда несколько фальшиво: так как у нас нет подхода к себе самому извне, то мы и здесь вживаемся в какого-то неопределенного возможного другого, с помощью которого мы и пытаемся найти ценностную позицию по отношению к себе самому, из другого пытаемся мы и здесь оживить и оформить себя» (Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 31).

⁶⁹ Белый А. Начало века. М., 1990. С. 398 (главка «Александр Добролюбов»). См. также важное для формирования этой темы стихотворение Добролюбова «Еще исход. Зеркало»: «Мы все изучили / И любим все. / Но не отразить нам / Твое я, свое» (Добролюбов А. Сочинения. <Т.1> // Modern Russian literature and culture. Studies and texts. Berkeley, 1981. Vol. 10. С. 145). Ср. также появление в связи с зеркалом мотива бурного водного потока в стихотворении Бальмонта «Пред зеркалом» (Бальмонт К. Ясень. Видение древа. М., МСМХVI. С. 198).

В дальнейшем мотив зеркала оказывается тесно связанным у Добролюбова с ложью и неестественностью (а значит, в его мировоззренческой системе и с современным искусством — ср. в его знаменитом письме в редакцию «Весов», озаглавленное «Против искусства и науки, последнее слово бывшим единомышленникам»: «Если строишь жертвенник Богу, строй его из земли, а если будешь класть из камней, если Бог дал тебе особые таланты, смотри! тут особенно берегись, не обтесывай их, потому что как скоро возложишь

Кроме этого, в поэтике символизма была реализована и еще одна мифопоэтическая потенция зеркала, связанная с функциональной изоморфностью каждого осколка зеркала целому. Если зеркало разбивается, то целостный мир, отраженный в нем, не дробится, а многократно умножается, воспроизводясь в каждом из сотен осколков (вариант, воплощенный у Г.-Х. Андерсена). Именно к этому образу отсылает В. Брюсов в своем позднем (1922) стихотворении «Волшебное зеркало»:

Но глаза! глаза в полстолетие
партдисциплине не обучены:
От книг, из музеев, со сцены —
осколки (как ни голосуй!),
Словно от зеркала Г.-Х. Андерсена,
засели в глазу⁷⁰.

Достаточно схожа с этим функция *хрустальной призмы* у Анненского в стихотворении «В волшебную призму» (из «Трилистника победного»). Игра граней призмы соответствует игре зеркал,

твое тесло на них, то осквернишь их». И это древнейшее слово подтвердил и другой человек: «Растите, как лилии у берегов долин, как обещано, не глядясь ни в какие зеркала». (Добролюбов А. Сочинения. <Т. 2> // Modern Russian literature and culture. Studies and texts. Berkeley, 1983. Vol. 11. С. 85). Такая интерпретация образа зеркала сохраняется у него и в стихах, причем почти в классическом символистском духе, как можно сказать *postfactum*, оно отождествляется с видением человеком поверхностного, ложного отсвета подлинных вещей и явлений; эта оппозиция подлинного (сущего) и ложного (видимого) в религиозном сознании Добролюбова выступает как душа: «Пусть зеркало лжет, пусть в нем правое — левое! / Душа искажается в зеркале в тело, в себе она только душа» (Добролюбов А. ...Т. 1. С. 154).

⁷⁰ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1974. Т. 3. С. 208. Ср. с дроблением мира у Белого в «Первом свидании»: «Переливаясь в изумруд, / Дробим зеркальною волной...» (т. 1. С. 249). Ср. также с темой умножения и дробления реальности в серии зеркал у Бальмонта:

Бродя среди бесчисленных зеркал,
Я четко вижу каждое явление
Дроблением в провалах углубленья,
Разгадки чьей никто не отыскал

(*Сонеты... С.159*).

Интересно, что дальше в стихотворении эксплицируется основной признак энантиоморфности — инверсия левого и правого (случай подобной экспликации достаточно редок для поэзии символизма):

Все правое в глубинах станет левым,
А левое как правое встает

(*Op. cit. С.159*).

расположенных под углом друг к другу, при этом каждое изменение угла зрения приводит к радикальному изменению мира. Отметим, кроме того, в литературной традиции хрусталь и зеркало зачастую принадлежат к одному и тому семантическому полю, конституируемому семьей отражения⁷¹.

Из всех обзориутов кардинальную для символизма мифологему зеркала наиболее ярко воплотил Введенский. Прежде всего, необходимо отметить два его произведения — «Зеркало и музыкант» (ноябрь 1929 года) и «Гость на коне» <1931–1934>. Она может присутствовать в тексте или в эксплицированном (как в первом тексте), или в имплицированном виде (как во втором), но в обоих случаях можно показать, как заимствованный прием реализуется в поэтике реального искусства и какие новые качества и функции он при этом приобретает.

В «Зеркале и музыканте» тема задается заглавием, а затем поддерживается первой же ремаркой: «В комнате зеркало. Перед зеркалом музыкант Прокофьев. В зеркале Иван Иванович». Здесь обращают на себя внимание два очень существенных момента. Во-первых, в эстетике символизма сакральные функции зеркала не допускают немедленного введения этого образа, без предварительной мотивации (реальной или квазиреальной), хотя в заглавие само это слово выносится достаточно часто⁷². Но структура заглавия у Введенского ставит зеркало, фактически, в позицию полноправного персонажа, наравне с музыкантом Прокофьевым, оно более реально, чем возникающий в зеркале Иван Иванович (это важно для решения вопроса о соотношении реального и ирреального в тексте). Конъюнктивная модель заглавия также манифестирует и идею некоторых коммуникативных отношений между этими «персонажами», которые должны содержаться в тексте.

⁷¹ См. например в вышеприведенной цитате из Эллиса, у И. Коневского в стихотворении «Вечерняя думка»: «Там где-то блещут светочи / В зеркальных хрусталях» (Коневской И. Стихи и проза. Посмертное собрание сочинений. М., 1904. С. 46), у К. Бальмонта: «Зеркало хрустальное разбилось...» (Бальмонт К. *Op. cit.* С. 20) и мн. др.

⁷² См.: З. Гиппиус «Зеркала» (название рассказа и одновременно второй книги рассказов 1898 года); В. Брюсов «В зеркале» (рассказ), «Волшебное зеркало» (стихотворение); М. Волошин «Зеркало» (стихотворение); Вяч. Иванов «Speculum speculorum. Зеркало зеркал» (название второй части «Cor ardens»), К. Бальмонт «Зеркало» (стихотворение), С. Рафалович «Speculum apitae» (название сборника 1911 года) и мн. др.

В этом произведении Введенский начинает с того, к чему приходят символисты⁷³. Репарка, сообщающая, что из двух разных персонажей один смотрит в зеркало, а другой отражается в нем, несет в себе уже новую, обэриутскую эстетику, которая утверждает, что в мире вообще нет ничего одинакового, а если людям и кажется, что есть, то это либо неумение взглянуть, как говорилось в обэриутской декларации, «голыми глазами», — преодолев порожденное литературой априорное знание, либо некритическое пользование структурами языка, которое должно быть выявлено и также преодолено. Это программное для обэриутов положение Введенский отразил в стихотворении «Мне страшно, что я не зверь...» <1934>:

Мне страшно, что я при взгляде
на две одинаковые вещи
не замечаю, что они различны,
что каждая живет однажды.
Мне страшно, что я при взгляде
на две одинаковые вещи
не вижу, что они усердно
стараются быть похожими...

(И. С. 184)

Нетождественность личности самой себе возникает в символизме как результат пересечения по крайней мере двух мотивационных рядов: реалистического (раздвоение сознания, шизофрения, помешательство как результат попытки преодолеть разделяющую миры преграду) и символического (представление о человеке как о существе, изначально содержащего в себе элементы противоположащих миров). В реальном искусстве обэриутов необходимость мотивировки для этого элемента отпадает и функция его резко меняется. Переходя, пользуясь лингвистической терминологией, из рематической области в тематическую, нетождественность личности становится мотивирующим приемом, переносящим текстовые акценты на изначальную способность человека предметно воспринимать собственное сознание.

⁷³ Снимается «больной» для символизма вопрос: «Мы ли пляшущие тени, / Или мы бросаем тень?» (А. Блок). Ср., например, характерное замечание И. Анненского: «Мое я — только иллюзия, как все остальное, отражение химер в зеркалах». (Цитируется по воспоминаниям С. Маковского, см.: Маковский С. Из воспоминаний об Иннокентии Анненском // Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С. 109).

Отсюда, например, возникают псевдокомпликативные суждения в «Пять или шесть»:

если я и родился
то я тоже родился
если я и голова
то я тоже голова
если я и человек
то я тоже человек
(I. С. 81)

или монолог Души в «Факт, теория и Бог» (1930):

иди сюда я
иди ко мне я
тяжело без тебя
как самому без себя
скажи мне я
который час?

скажи мне я
кто я из нас?

(I. С. 110)⁷⁴

Это же представление эксплицируется в случаях с выявлением мнимого характера тождества — у Введенского в «Разговоре о различных действиях» (7-й разговор из «Некоторого количества разговоров»), где два купца выступают в качестве единого персонажа и в ряде случаев говорят о себе в единственном числе, у Хармса⁷⁵ — в сценке «Приход Нового года...», открывающейся монологом персонажа,

⁷⁴ Ср. аналогичные мотивы в поэзии К. Вагинова, связанные с расщеплением «я» лирического героя: «Я сам сию / На облучке, / Поп впереди — за мною гроб, / В нем тот же я — совсем другой» (ОБЭРИУ. С. 435); «Зарею лунною, когда я спал, я вышел, / Оставив спать свой образ на земле» (Там же, С. 436); «Я уменьшал себя и отправлял свой образ / На встречу с ней в глубокой тишине. / Я — часть себя. И страшно, и пустынно. / Я от себя свой образ отделил» (Там же. С. 438) — ср. с более поздним стихотворением Н. Заболоцкого «Метаморфозы» (1937): «На самом деле то, что называют мной, — / Не я один. Нас много. Я — живой. / Чтоб кровь моя остынуть не успела, / Я умирал не раз. О, сколько мертвых тел / Я отделил от собственного тела!»; «Прошли года, он встретился с собою / У порога безлюдных улиц» (Там же. С. 451) и т. п. К этой же теме нужно отнести и расподобление персонажа в зеркале у Олейникова («Перемена фамилии»).

⁷⁵ См. характерную запись Хармса в записной книжке: «Рабби-бен-Акива — встретил самого себя» (зап. кн. VII 1926 года).

обозначенного: «Мы (два тождественных человека)» и говорящего о себе во множественном числе (реальная множественность), которое превращается в единственное («он») при взгляде стороннего наблюдателя (в сценке эта точка зрения представлена Зрителем)⁷⁶.

В «Зеркале и музыканте» расщепление личности объективируется уже в самом начале текста. Этот прием позволяет Введенскому обеспечить художественную мотивировку постановки важнейшей для поэта проблемы — изоморфности различных миров⁷⁷. Необходимо еще раз подчеркнуть, что все миры, так или иначе возникающие в этой стихотворной драме: далекие светила, мир зеркального отражения, земля с ее обитателями, миры, представляющиеся реальными или виртуальными, — все это миры, одинаково реальные и не поддающиеся никакой попытке их иерархизировать. Т. А. Липавская, комментировавшая этот текст, предложила рассматривать Ивана Ивановича как представителя антимира (зазеркалья). Не подвергая сомнению его автономное, независимое от музыканта Прокофьева существование, она задается вопросом: «Остался ли Иван Иванович в мнимом мире зазеркалья или вышел из него в наш реальный трехмерный мир? И если да, то получил ли реальный трехмерный объем?»⁷⁸. На первый вопрос она отвечает утвердительно, а второй остается без ответа. Однако сама подобная

⁷⁶ Сюда же, безусловно, надо отнести характернейший прием Введенского, который М. Мейлах определяет как «гипостазирование мыслей, их независимое от носителей существование» (I. С. 237). В «Зеркале и музыканте» он играет важную роль, см., например: «Часто мысли вынимаю...», «пасутся мысли...» (95) и т. п. В этом же произведении возникает чрезвычайно интересный мотив диалога человека со своими мыслями, который впоследствии будет продолжен и развит Хармсом в повести «Старуха».

⁷⁷ Интерес к проблеме множественности реальных миров и их изоморфности возник достаточно рано, особенно он был значителен в кругу футуристов. Он, в свою очередь, продублировал обращение к космологии, теории относительности и т. д. См, например, в воспоминаниях С. Боброва, переданных М. Л. Гаспаровым: «Входила в моду эйнштейновская теория относительности, Хлебников попросил Боброва ему ее объяснить. Бобров с энтузиазмом начал и вдруг заметил, что Хлебников смотрит беспросветно-скучно. „В чем дело?“ — „Бобров, ну что за пустяки вы мне рассказываете: скорость света, скорость света. Значит, это относится только к таким мирам, где есть свет; а как же там, где света нет?“» (Гаспаров М. Л. Воспоминания о Боброве // Неизвестная книга Сергея Боброва: Из собрания библиотеки Стэнфордского университета. Под ред. М. Л. Гаспарова. Stanford Slavic Studies. 1993. Vol. 6. С. 80). Ср. также прокламируемый интерес Маяковского к теории относительности.

⁷⁸ Липавская Т. А. Зеркало и музыкант А. Введенского: Зазеркалье // Введенский А. 1993. I. С. 235–236.

постановка вопроса, предполагающая неравноправие миров, выглядит некорректной. В самом тексте Введенского ясно указывается на несоответствие внешнего взгляда реальному положению вещей. С точки зрения находящихся по эту сторону зеркала, мир зазеркалья — плоский, лишенный объема:

в стекле испуганном и плотном
тебя мы видим все бесплотным
ты не имеешь толщины
как дети люди и чины.

(I. С. 93)

Сам Иван Иванович опровергает это представление:

все сомненья разобьем
в мире царствует объем
<...>
давит нас большой объем .

(I. С. 95)

«Мир» здесь употребляется в единственном числе, что подчеркивает принципиальную изоморфность всей совокупности миров во вселенной. Местоимение «нас» указывает на то, что объемность столь же присуща миру зазеркалья, как и земному; нигде в тексте указаний на преодоление границы (зеркала) нет, представляется, что на постановку вопроса Т. А. Липавской повлияло как раз привычное символистское преломление мифологемы зеркала с органичным для нее мотивом перехода из одного пространства в другое, влекущее соответственные изменения в психике персонажа.

Любопытно, что в творчестве Введенского мы находим пример функционирования мотива зеркала в достаточно традиционном мифопоэтическом ключе, в символистском контексте. Речь идет о монологе 2-го умир.(ающего), в котором он рассказывает историю своей смерти:

Я к зеркалу направился в досаде
Казалось мне, за мной шагает кто-то сзади,
и в зеркало я увидел Скворцова,
он умер восемь лет назад.
Его глаза полуприкрыты,
и щеки синие небриты,
и мертвый и дурацкий взгляд

манил меня выйти из столовой,
он мне шептал: ты слаб и стар,
тут меня хватил третий апоплексический удар.
Я умер

(I. С. 169)

Хотя эта история, по сообщению персонажа, произошла в 1858 году, она обрамляется тремя другими историями, локализованными в начале XX века, причем с помощью указания не только года, но и характерных исторических примет: поражения русской армии в Первой мировой войне, оставленные города, Репин и передвижники, Блок и Бальмонт, Государственная дума и, наконец, гражданская война. Говоря образно, в приведенном отрывке зеркало — «не обзериутское», оно воплощает собой весьма традиционную для этого предмета функцию связи мира живых и мира загробного; в зеркале появляется призрак давно умершего человека, который зовет за собой живого, и является знаком в ряду других, с помощью которых реконструируется вполне конкретный тип культурного мышления⁷⁹.

⁷⁹ В романе Свиштонова («Труды и дни Свиштонова» — К. Вагинов) зеркало становится знаком, отсылающим к занятиям магией при создании образа Психачева: «На нем была старая просаленная шляпа, у него был огромный нос полишинеля. Он держал в одной руке магическое зеркало...» (Вагинов К. Козлиная песнь. Труды и дни Свиштонова. Бамбочада. М., 1989. С. 325). Контекст полностью лишает зеркало мистической семантики, переключая все магические коннотации в сферу, окрашенную мотивами шарлатанства (ср.: провокативный разговор о самозванстве Психачева, который заводит с ним Свиштонов, объясняя затем его необходимостью испытать своего собеседника, которого он собирается в качестве персонажа вставить в свой роман). Образ Психачева существует у Вагинова на трех уровнях: в тексте романа о Свиштонове, в романе, который пишет Свиштонов и, наконец, в романе, который пишет «писатель Свиштонов» — персонаж свиштоновского романа (прием, многократно воспроизведенный в русской литературе; в качестве наиболее вероятного источника можно назвать первую редакцию «Вора» Леонова). При этом воспроизводится (без прямого называния мотива) принцип бесконечного умножения образов в поставленных друг против друга зеркалах. В результате возникает не бесконечное множество одновременно существующих и мистически связанных между собой миров, а бесконечное множество текстов; из механизма, порождающего миры, зеркальность стала у Вагинова текстопорождающим приемом, одна из функций которого — вскрытие пустоты и фиктивности привычных образов и клише — так, Куку, выведенный Свиштоновым в образе Кукуреку, вначале переживает метафизическую смерть, он становится «нечто вроде трупа», поскольку в нем ничего не оказывается своего, кроме «нелепости и глупости», а все это ушло в роман Свиштонова. Возрождение Куку начинается с чисто физических изменений во внешности, а заканчивается отказом от прежних привычек, душевных качеств, привязанностей и — в итоге — отъездом в другой город, что символизирует начало новой жизни.

Еще в 1991 году Е. Фарыно в своем анализе стихотворной драмы Введенского «Куприянов и Наташа» отметил, что «зеркальная симметрия играет тут роль тексто- и смыслопорождающего механизма, который при помощи удвоения переводит удваиваемое в ранг его собственного содержательного (или: сущностного) дубля»⁸⁰. В «Куприянове и Наташе», как и в стихотворении «Гость на коне» само зеркало как предмет отсутствует, но присутствует зеркальность, энантиоморфизм как художественный прием. В первом из этих двух текстов этот прием определяет архитеконику и сюжетную структуру, во втором — изображение персонажа и предметов:

Человек из человека
наклоняется ко мне,
на меня глядит как эхо,
он с медалью на спине.
Он обратную рукою
показал мне — над рекою
рыба бегала во мгле,
отражаясь как в стекле

(I. С. 161)

Здесь мы снова встречаемся с расщеплением личности («человек из человека») по принципу объективации зеркального отражения, и снова этот прием не нуждается в мотивации, а сам является мотивационной основой для постановки главной проблемы текста, которая является специфически обэриутской — исследование моделируемого параллельного мира. Доминантной характеристикой этого мира становится сквозная для обэриутов категория обратности⁸¹. Введенный в текст мотив зеркального

⁸⁰ Фарыно Е. «Последнее колечко мира... есть ты на мне» (Опыт прочтения «Куприянова и Наташи» Введенского) // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Bd. 28. S. 191.

⁸¹ Достаточно подробный перечень примеров реализации категории обратности в текстах Введенского см. в статье: Мейлах М. Б. Шкап и колпак: фрагмент обэриутской поэтики // Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 188–191. Об особенностях функционирования этой категории в поэтике ОБЭРИУ — см. в главе «Поэтика ОБЭРИУ: к проблеме целостности и единства». Ср. также указание на связь зеркальности и обратности в гоголевских текстах: «Возникает резонное предположение, что движение в перевернутом пространстве совершается в перевернутом порядке, т. е. будто бы в обратном времени (эффект часов в зеркале)» (Вайскопф М. *Op. cit.* P. 24).

отражения («отражаясь как в стекле») становится только знаком некоторой сущностной инверсии, лежащей в основе параллельного мира, сама же эта инверсия, как видно, носит отнюдь не зеркальный характер хотя бы уже потому, что распространяется на три измерения⁸².

Такую же знаковую мы встречаем в поэзии Введенского и в строках из поэмы «Кругом возможно Бог»:

Народы.

Мы бедняк, мы бедняк
в зеркало глядим.

В этом зеркале земля
отразилась как змея...

(I. С.147)

Помимо уже отмеченной характерной для Введенского экспликации на уровне языка мнимого характера тождества персонажа, мы в этом примере встречаемся с чрезвычайно интересным примером специфически обэриутского функционирования мотива зеркала. В процессе развертывания текста зеркало постепенно теряет свою предметность. Точно так же теряет свою предметность и все, отражающееся и отраженное в нем. В результате мотив зеркальности превращается в чистую мотивировку перехода в пределах одной текстовой единицы с уровня предмета на уровень языкового знака (слова): земля, отраженная в таком «зеркале», превращается в змею, и оказывается, что инверсируются не денотаты, а сами слова, результатом же подобного отражения становится почти полная анаграмма⁸³. Ср. многократно цитировавшийся пример подобного превращения в «Госте на коне»:

⁸² Трансформация обратности в зеркальность происходит у Введенского, как это случается у него довольно часто, на уровне автореминисценции. Ср.: «пусть рысью конь спешит зеркальный» («Элегия» <1940>).

⁸³ Поэтому невозможно согласиться с упоминанием М. Мейлахом данного примера в ряду других случаев порождения эффекта обратности у Введенского (Мейлах М. Б. Шкап и колпак... С. 188); здесь зеркало порождает не параллельный, «обратный» мир (употребляя характерный термин Л. Липавского), а на уровне текстопорождения, инверсирует тот текст, в элемент которого само же и превращается.

Ср. аналогичный пример с глубинной импликацией зеркальности, перенесенной на языковой уровень: «Глубь и голубь одно в другое превращалось» («Лапа» Д. Хармса. I. С. 141).

Я услышал конский топот
и не понял этот шепот,
я решил, что это опыт
превращения предмета
из железа в слово, в ропот,
в сон, в несчастье, в каплю света.

(I. С. 161)

Таким образом, зеркало у Введенского становится механизмом для трансформации предмета в слово, что подчеркивает реальное отождествление знака и означающего в противовес всем классическим представлениям семиотики⁸⁴.

Этот прием почти параллельно (в 1930 году) развивается Д. Хармсом в «Лапе», он тоже связан с преломлением традиционной символики зеркальности и отражения:

Власть — <...> Старик кипятил воду, чтобы сын мыл руки. В воде плавали тараканы и мелкие бактерии. Сын смотрел сквозь голубую воду и видел дно. В воде плавало отражение сына. Старик выплескивал воду из таза вместе с отражением сына. Но отражение застревало в трубе и машинка не спускалась. Старик шел к управдому и просил починить уборную... (I. С. 130).

Процесс опредмечивания отражения четко разделен на этапы. Вначале отражение «плавает» в воде, что может быть вначале интерпретировано как метафора. Затем вода выплескивается вместе с отражением — кульминация автономизации зеркального двойника. Однако традиционная зеркальная мифологема претерпевает чисто обэриутскую трансформацию: окончательно опредмеченное изображение (реальное искусство!) застревает в трубе, причем, именно в уборной⁸⁵. Параллельно пространство зеркального отражения (в данном случае — вода в тазу) вместо реализации символики па-

Из всего сказанного, в частности, следует и то, что весьма поверхностно определение С. Поляковой подобных сравнений у Введенского как «антисравнения» (см.: Полякова С. Антисравнения и сравнения Введенского // Wiener Slavistischer Almanach. 1989. Bd. 24. С. 87–89).

⁸⁴ См. также другие примеры этого перехода у Введенского: «и слово племя тяжелеет / и превращается в предмет» («Две птички, горе, лев и ночь»); «и тут за кончик буквы взяв, / я поднимаю слово шкаф, / теперь я ставлю шкаф на место...» («Мне жалко, что я не зверь...») и др., а также комментарии М. Мейлаха в I (с. 234, 257 и 266) и в цитированной статье «Шкап и колпак...»

⁸⁵ Генетически восходящее к футуристическому отождествлению традиционной культуры с физиологическими выделениями было весьма органично для Хармса как элемент его

раллельной вселенной или потустороннего мира оказывается наполненным «тараканами и мелкими бациллами», т. е. — знаковыми для обэриутской поэтики насекомыми и уподобленными им микробами (которые для этого переводятся из микромира в макромир). Все это происходит на фоне типичного для Хармса алогического построения текста при нарушении внешнего причинно-следственного ряда (тараканы и бациллы «плавают» в кипяченой воде). В поэзии Хармса мы встречаем и другие примеры резкого снижения мотива зеркала. См., например, в стихотворении «Григорий студнем подавился...»:

В прихожей он остановился
И плюнул в зеркало со зла

(I. С. 284)

В другом случае (стихотворение «Сладострастная торговка») Хармс применяет другой способ элиминирования мистической семантики зеркала, переключая ее в примитивизированно-эротический план:

А ты, прекрасная торговка,
блестя по-прежнему красотой,
ковра касаясь утром ловко
своею ножкою босой,
стоишь у зеркала нагая...

(I. С. 246–247)⁸⁶

Кроме того, этот текст может прочитываться и как автопародия в связи с мотивом эксгибиционизма, возникающем при демонстрации героиней у зеркала своего обнаженного тела подглядывающему соседу-квартиранту (эксгибиционизм, связанный у Хармса с процессом творчества, осознавался им как органическое свойство собственной психики).

Особо надо отметить выделенный и Мейлахом (в связи с мотивом обратности) пример из поэмы Введенского «Кругом возможно Бог»: «Грохочет зеркало на обороте». Здесь происходит окончательное

авангардистского мышления. Ср., например, в стихотворении «СОН двух черномазых ДАМ»: «Толстой упал. какой позор! / И вся литература русская в ночном горшке». (I. С. 283).

⁸⁶ Эротические коннотации зеркала опосредованно присутствуют и в рассказе Хармса «Лидочка сидела на корточках...» — треснувшее зеркало является одним из элементов описания комнаты, в которую приводит Лидочку старичок-педофил: «Больше в комнате ничего не было, если не считать висевшего на стене огромного, треснутого в длину и заклеенного полоской желтой бумаги зеркала...» (II. С. 79).

завершение преобразования функции зеркала — оно перестает быть не только мистическим механизмом, но и вообще механизмом: в полном соответствии с принципами реального искусства, зеркало приобретает ярко выраженную предметность, наравне со стулом, столом, диваном и прочей мебелью. Один из характернейших обэриутских приемов — микширование текста и метатекста — приводит к авторефлексивности зеркальной функции, превращая ее одновременно в атрибут предмета и его пространственную характеристику.

Весьма своеобразно подчеркивается переход от символической интерпретации темы зеркала и зеркальности к обэриутской в творчестве К. Вагинова. Можно сказать, что само это творчество представляет собой синтетическое явление, одновременно сохраняя в себе признаки чуть ли ни всех этапов развития русской литературы в первой трети XX века. Й. Ван-Баак пытается развести творчество Вагинова и символизм по признаку отношения знаков к референтам:

Для символистов знак как таковой не имел материального соответствия своей функции индекса, отсылки к высшему, нематериальному и исторически не бывшему миру. Для героев же Вагинова — коллекционеров, погруженных им в иронизирующий, безысходный мир, — знак имеет даже усиленно материальное, овеществленное значение, поскольку их идеальный мир исторически исчез, но оставил материальные следы.

Все это кажется справедливым только для вагиновской прозы. Что же касается поэзии, то Вагинов, не будучи символистом, во многом воплощал именно символистские приемы текстопорождения. В какой-то степени ключевым здесь можно назвать стихотворение «За ночью ночь пусть опадает...», в котором функционирование образа зеркала прямо оказывается заимствованным из набора художественных моделей символистов:

За ночью ночь пусть опадает.
Мой друг в луне
Сидит и в зеркало глядится,
А за окном свеча двоится,
И зеркало висит, как птица,
Меж звезд и туч⁸⁷.

⁸⁷ Ван Баак Й. Заметки об образе мира у Вагинова // «Вторая проза». Русская проза 20-х — 30-х годов XX века. Trento, 1995. С. 147.

Соположение мотивов зеркала и луны чрезвычайно напоминает рассмотренные примеры из творчества Бальмонта, в которых это сочетание представляет сквозную и даже в некоторой степени навязчивую тему. Знак «зеркала» же здесь проходит весь путь символизации, начинаясь как элемент реального мира (оконное стекло, восходящее к инварианту «прозрачного зеркала»⁸⁸) и развиваясь в направлении все большей абстрагированности: от космического зеркала между звездами и тучами — до метафизического механизма, разворачивающего временную ось в прошлое, синхронизируя ее с памятью о былом:

О, вспомни, милый, как бывало
Во дни раздоров и войны,—
Ты пел, взбегая на ступени
Прозрачных зданий над Невой.

(ОБЭРИУ. С. 440)

«Зеркально-лунная тема» продолжается у Вагинова в стихотворении «Ночь» (1926), где она также решается в символистском ключе: зеркало оказывается своеобразным конденсатором информации, оком, вбирающим в себя все увиденное и экраном, это увиденное впоследствии воспроизводящим⁸⁹.

Авторефлексия, столь присущая вагиновским текстам, фиксирует внутреннее «эстетическое раздвоение» лирического героя в стихотворении «О, сколько лет я превращался в эхо...», — раздвоение чрезвычайно актуальное и для самого Вагинова:

И мне казалось, в этот час отвесный
Я символистом свесился во мглу,
Седым и пережившим становленье
И оперяющим опять глаза свои
На этот мир, насквозь метафизичный,
На этот путь сияющих химер

⁸⁸ Поэты группы ОБЭРИУ. СПб., 1994. С. 440. Далее — «ОБЭРИУ» с указанием страницы.

⁸⁹ Этот образ имеет в стихотворении Вагинова параллель: двоящаяся в окне свечу, отражение которой как бы висит в воздухе, как висит в вышине зеркало, в которое глядится «лунный друг» — ср.: стихотворение И. Анненского «Свечку внесли». Лунный мотив отсылает не только к Бальмонту. В 1923 году в альманахе «Окно» (вып. 1) появились воспоминания З. Гиппиус об А. Блоке, озаглавленные «Лунный друг». В 1925 году (т. е. за год до стихотворения Вагинова) они появились также в книге: Гиппиус З. Живые лица. Прага, 1925. Т. 1. С. 5–70. К сожалению, у нас нет точных свидетельств, позволивших бы сделать однозначный вывод о знакомстве или незнакомстве Вагинова с этими воспоминаниями.

<...>

Нет, я другой. Живое начертанье
Во мне растет, как зарево, —
Я миру показать обязан
Вступление зари в еще живые ночи

(ОБЭРИУ. С. 433)⁹⁰

Появление в цитированом тексте лермонтовского «нет, я другой» и упоминаемые лирическим героем «еще живые ночи», противопоставленные мертвому символизму, представляют собой указание на развитие вагиновской поэзии в сторону от символизма. Мы можем проследить некоторые черты этого движения уже в стихотворении 1930 года «Прекрасен мир не в прозе полудикой...», где традиционный образ двойника, сопровождающего человека по жизни или преследующего его⁹¹, сам раздваивается. Кроме того, инверсируется функция зеркала: вместо того, чтобы возникать в зеркале, двойник сам подводит к зеркалу лирического героя:

Плетется он за нами по пятам,
Средь бела дня подводит к зеркалам
И речь ведет за нас с усмешкою веселой
И, за руку беря, ведет дорогой голой.

(ОБЭРИУ. С. 465)

«Веселая усмешка» двойника — это шаг от символистских традиций в условный, театрализованный мир, развивавшийся параллельно

⁹⁰ Ср. с «волшебным зеркалом» у Филострата в одноименной поэме Вагинова:

И Филострат с постели скок
И на трехногий стул присел.
Достал он зеркало. Увы!
Увидел за собой сады
И всплески улиц, взлет колонн,
Антаблементов пестрый хор

(ОБЭРИУ. С. 456).

⁹¹ О двойничестве как сквозной теме вагиновского творчества — см.: Шиндина О. О метатекстуальной образности романа Вагинова «Труды и дни Свистонова» // Вторая проза... С. 163–164. Однако автор данной статьи концентрирует внимание прежде всего на имманентном анализе двойничества у Вагинова, не затрагивая проблемы его генезиса. Вместе с тем, в постсимволистских текстах эта тема, как правило, возникает либо в рамках полемики с символизмом, либо в качестве репрезентирующей целое символизма цитаты-синекдохи. См. также еще одну работу: Шиндина О. Театрализация повествования в романе Вагинова «Козлиная песнь» // Театр, № 11. 1991. С. 163–165.

стихам вагиновской прозы, в которой не бывает «чистой» цитаты — почти всегда цитата помещается в контекст, который одновременно комментирует и сам факт цитирования. Мы укажем только на два — наиболее важных — примера нового типа функционирования зеркал в романах Вагинова, которые показывают, что именно в прозе этот писатель был наиболее близок обэриутам.

Первый пример — из романа «Козлиная песнь»:

Я подошел к зеркалу. Свечи догорали. В зеркале видны были мои герои, сидящие полукругом, и соседняя комната, и стоящий в ней у окна Тептелкин, сморкающийся и смотрящий на нас⁹².

Здесь зеркало уже не символ, а опредмеченное, выведенное на вещественный, осязаемый уровень метаописание сложной системы отношений «я» — «автор» — «повествователь» — «персонажи» в тексте романа. Помимо уровня повествователя (обычный тип ауториального повествования), архитектура романа осложнена вставными метатекстовыми элементами: два предисловия, три междуусловия и послесловия, принадлежащие «автору» и обнажающие механизм создания текста (в том числе и парадоксальным образом: первое предисловие производится «появляющимся автором», а следующее сразу же за ним второе — «появившимся автором»⁹³, кроме того, мы узнаем, что роман уже окончен из «междуусловия установившегося автора»⁹⁴, хотя после этого следуют еще две главы и послесловие⁹⁵). Сам текст ориентирован на театральное действие. Однако одновременно автор (авторское «я») свободно переходит на уровень персонажей, сам превращается в действу-

⁹² Ср., например, знаменитый образ двойника, гонящегося за лирическим героем в стихотворении А. Белого «Отчаянье» (1904), написанного в самый разгар идейно-психологического поединка с В. Брюсовым и под влиянием избранной последним маски «черномага и одушника» (цитата из письма А. Белого к Э. К. Метнеру — первая половина мая 1904 года. // РГБ. Ф. 167, карт. 1, ед. хр. 35. Цитируется по: Лавров А. Андрей Белый... С. 170).

⁹³ Вагинов К. Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бамбочада. М., 1989. С. 119. Далее — Вагинов с указанием страницы.

⁹⁴ В издании 1928 года — в обоих случаях ошибочно указано «появляющимся автором».

⁹⁵ При переработке романа в 1929 году для несостоявшегося второго издания Вагинов несколько упростил его структуру, в частности, во всех трех случаях междуусловия он обозначает просто как Междуусловие.

ющее лицо своего текста и общается со своими героями, которых тасует, словно колоду (такой тип отношений автора и персонажей станет в следующем романе Вагинова — «Труды и дни Свистонова» — механизмом, переводящим реальность в литературу и обратно). В добавление к сказанному, отметим, что Вагинов создал еще один авторский уровень в тексте — это Неизвестный поэт, которому придал многие свои черты и элементы собственного мировоззрения⁹⁶. Приведенный пример интересен тем, что в нем зеркало фактически описывает текстовый механизм, с помощью которого разделяются и объединяются разные пространства (разной степени реальности) и типы текста в романе, а также то многократное пересечение зрительных направлений, которое и создает ту неповторимую объемность повествования, которая присуща «Козлиной песни». Автор смотрит на своих героев через зеркало, а стоящий у окна в другой комнате Тептелкин смотрит — по словам Автора — «на нас», — то есть зеркальный механизм, отделяющий Автора от персонажей и превращающий последних в объекты его нарративной игры, в любой момент может быть интерпретирован всего лишь как обычный предмет комнатной обстановки, и тогда уже Автор смешивается со своими героями на равных. Постоянные переходы через уровни и их смешение — важный и неотъемлемый элемент поэтики вагиновской прозы⁹⁷.

Второй пример использования зеркала в прозе Вагинова характеризует уже завершение эволюции этого мотива в рамках его прозаического творчества:

В этот вечер думал Торопуло о мечтаниях садоводов девятнадцатого века — о чае из орхидей, о плодовых садах, которые охранялись бы, вместо пугал, зеркалами, которые блеском отгоняли бы птиц.

«Совсем бы другую картину представляла Европа, — думал Торопуло, — плоды под открытым небом в зеркалах отражались и радовали бы глаз своей многочисленностью, кроме того, на солнце деревья казались бы ослепительно сверкающими».

(«Бамбочада» Вагинов. С. 472)

⁹⁶ При переработке Вагинов Послесловие изъяс.

⁹⁷ В издании 1928 года образ Автора, рисуемый Вагиновым, расподбляется еще сильнее — на физическом уровне: в отличие от Вагинова, Автор — урод («Я дописал свой роман, поднял остроконечную голову с глазами, полузакрытыми желтыми перепонками, посмотрел на свои уродливые от рождения руки: на правой руке три пальца, на левой — четыре» — Вагинов С. 188–189). Эта уродливость — физическое выражение состояния вырождения культуры и — как следствие — ее последних носителей.

Итак, функционирование мотива зеркала (зеркальности) ярко вскрывает переходный характер художественного мира Вагинова. В то время, как в его поэзии этот мотив является одним из основных, репрезентирующих символический подтекст, из которого вырастает и от которого отталкивается вагиновский стих, в прозе зеркало становится либо метапоэтическим знаком внутритекстовых отношений (как в приведенном примере из «Козлиной песни»), либо его опредмечивание (в общеобэриутском ключе) доводится до гротеска. В последнем случае (пример из «Бамбочады») зеркало становится субститутутом нарочито «приземленной» вещи — чучела, отгоняющего птиц, а мечтания Торопуло об эстетизации садов с помощью зеркал отсылают к многочисленным утопическим проектам 20-х годов, общий смысл которых сводился к взаимонаправленным процессам: включению эстетического в производственный ряд и — с другой стороны — эстетизации самого процесса производства⁹⁸.

Чистым метапоэтическим механизмом предстает также зеркало в стихотворении Н. Олейникова «Перемена фамилии». Как известно, после перемены фамилии герой обнаруживает, что его окружают иные, чем раньше вещи. Тогда он смотрит в зеркало:

Я в зеркало глянул стенное,
И в нем отразилось чужое лицо.

⁹⁸ Отметим также, что анализируемый отрывок становится экспликацией сквозной для романа темы барокко (другим таким же метаописательным элементом является мотив, связанный с поэзией Гонгоры). Ср. у Ю. М. Лотмана о роли зеркала в барочной культуре: «Фактически такую же роль играло зеркало в интерьере барокко, раздвигая собственно архитектурное пространство ради создания иллюзорной бесконечности (отражение зеркала в зеркале), удвоение художественного пространства путем отражения картин в зеркалах или взламывания границы «внутреннее / внешнее» путем отражения в зеркалах окон» (Лотман Ю. Культура и взрыв. М., 1992. С. 115). У Вагинова «взламываются» границы «автор / персонажи», «текст / внетекстовая реальность». Ср. схожий пример расширения художественного пространства во Второй симфонии А. Белого:

«В соседнюю комнату дверь была открыта. Там было зеркало. В зеркале отражалась спина сидящего на табурете перед разбитым пианино.

Другой сидящий играл на пианино, как и первый сидящий. Оба сидели друг к другу спиной. И так продолжалось до бесконечности...» (109).

Это «до бесконечности», безусловно, репрезентирует бесконечное умножение реальности между установленными друг против друга зеркалами — прием, сквозной для симфоний Белого, особенно, для «Возврата».

Я видел лицо негодяя,
Волос напомаженный ряд,
Печальные тусклые очи,
Холодный уверенный взгляд
(ОБЭРИУ. С. 419)

Эпизод с зеркалом выделяется Олейниковым с помощью своего рода «строфического курсива»: приведенное выше двустишие — единственное в тексте, который написан четверостишиями. В отличие от романтически-символистской традиции, у Олейникова мотив зеркала не является сюжетообразующим, а наоборот, — он строго подчинен сюжету, вытекает из него и призван эксплицировать главный сюжетный ход: раздвоение личности под влиянием перемены фамилии. Этот мотив — связь зеркальности, отражения с психической болезнью и сумасшедшим домом — также восходит к символистскому мироощущению, ср., к примеру, в «Поэме в тонах» В. Пяста — в эпизоде, когда герой попадает в психиатрическую больницу:

И вот отдался я нахлынувшей волне
С морей, чья глубина лишь мерою четвертой
Измерится. Встают знакомые вполне,
Родные образы. И в мире искаженном —
И друга, и врага я видел отраженным⁹⁹ —

а также уже цитированное стихотворение М. Волошина «С безумной девушкой...».

III. Безумие, сумасшедший дом

«Безумие, — пишет Мишель Фуко в своей знаменитой монографии, посвященной этой проблеме, — <...> это не только темные глубины человеческой природы, но и знание. Знание прежде всего потому, что все нелепые образы безумия на самом деле являются элементами некоего труднодостижимого, скрытого от всех, эзотерического знания»¹⁰⁰.

⁹⁹ Пяст В. Встречи. М., 1997. С. 216.

¹⁰⁰ Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб, 1997. С. 41. По крайней мере, у Хармса существовал длительный и стойкий интерес к проблеме «безумие и искусство».

Для Андрея Белого тема безумия и воплощение ее топической локализации — сумасшедший дом — возникла, очевидно, под влиянием Ницше и стала одной из основных на протяжении всего творческого пути. Современники поняли это очень быстро, так, например, Эллис в «Русских символистах», сближая Белого с Ницше, не случайно сопоставляет их рядом с такой характеристикой, как «разорванное, безумное „я“»:

Во всей современной Европе, быть может, есть только два имени, стигматически запечатлевшие наше «я», наше разорванное, наше безумное от лучей никогда еще не светившей зари «я», только два имени <...>: Ницше в Западной Европе и А.Белый у нас, в России¹⁰¹.

О «Городе» — 4-м разделе книги «Пепел» он пишет:

Читая отдел «Пепла», посвященный «Городу», мы невольно вспоминаем не города Э.Верхарна, а «Маску красной смерти» Эдгара По. Этот город не менее ужасен, безнадежно обречен и безумен, чем деревня, только безумие его иное.

Его безумие — безумие в стиле рококо!¹⁰²

Наконец, Эллис не мог пройти и мимо отдела «Пепла», который так прямо и именовался: «Безумие». Он указывает на глубокое родство воплощенного Белым чувства основам русского народного мироощущения:

Безумие этих поэм — безумие родины, исконное, чисто народное, полевое безумие, навеянное необъятностью полевых пространств, вскормленное и вспоенное неоглядными родными даями, неутомимо ползущими к горизонтам оврагам и горбатыми равнинами родной страны. Это — безумие тихое и больное, ужас родного пейзажа, то безумие, которое веет на нас одинаково

В 1926 году он изучает только что вышедшую книгу П. Карпова «Творчество душевнобольных» (М., 1926), а затем возвращается к ней еще раз в 1930 году. В 1940 году в записной книжке Хармса появляются следующие записи: «Бумке О. Обычные заблуждения в суждениях о душевно-больных. С нем. 1913. Стр.123. Каннабих Ю. Что такое душевные болезни. 1928 г. Нива 1897. «Голубой платок» (К. К. Случевского) (о сумасшедших)» (Зап. кн. № 34 — апрель 1940) — таким образом Хармс готовился к тому, чтобы симулировать психическое помешательство и получить освобождение от военной службы.

¹⁰¹ Эллис. Русские символисты. Томск, 1996. С. 182.

¹⁰² Ibid. С. 241.

ото всех памятников русской народной словесности, начиная со «Слова о полку Игореве». Это родное безумие и есть «полевое священнодействие поэта!..»¹⁰³.

Возможно, именно это начало, связанное с «полевым священнодействием поэта», и привлекло Хармса, который к 1925 году отмечает в своих дневниковых записях стихотворение «Веселье на Руси», входящее в отдел «Россия» книги «Пепел», как «наизустное». «Безумная пляска»¹⁰⁴, описываемая поэтом, решается на уровне плана выражения с помощью подчинения стихового ритма песенного — плясовому, для чего Белый применяет прием фонетической редукции слога:

Д'накачался —
Я.
Д'наплясался —
Я. —

а также — специфического песенного повтора:

Трепаком-паком размашисто пошли: —
Трепаком, душа, ходи-валяй-вали...¹⁰⁵

Наряду с Клюевым и Есениным, именно это стихотворение А. Белого повлияло на создание Хармсом ориентированных на народный стих поэмы «Михаилы» и стихотворений «Половинки»,

¹⁰³ Эллис. Русские символисты. С. 250. Ср. со словами Вяч. Иванова о том, что в «Пепле» происходит «сораспятие» поэта с внеличной действительностью (Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 617–618. Цит. по: Лавров А. Андрей Белый... С. 263).

¹⁰⁴ Известно, что именно «безумная пляска» отмечалась большинством мемуаристов как характерная особенность Андрея Белого во время его жизни в Берлине — уже в 20-е годы — пляски по кабакам, пляски дома, раздевшись догола и т. п.

¹⁰⁵ Об этих строках пишут Н. Харджиев и В. Тренин: «Из ритмических новшеств Андрея Белого в „Пепле“ надо отметить его „Песенку комаринскую“ и особенно стихотворение „Веселие на Руси“ (построенное на ритмах русских плясок). Здесь впервые использован прием фонетической записи интонации, впоследствии широко применявшийся футуристами (песни и пляски Асеева, марши Маяковского), конструктивистами и левовцами (Сельвинский, Кирсанов)» (Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970. С. 54–55).

Впоследствии Хармс построит на подобных выкриках образ Е. Э. Сно в шуточном драматическом произведении «Бытовая сценка. Водевиль»: «Сно: Здравствуйте! Эх, выпьем! Эй! Гуляй-ходи! Эх! Эх! Эх!» (II. С. 133).

«Вьюшка смерть»¹⁰⁶. Изображение на письме фонетических особенностей произнесения текста проявляется у Хармса, в частности, в стихотворениях, представленных им в октябре 1925 года для выступления во Всероссийский союз поэтов¹⁰⁷.

Но еще раньше — в «Симфониях» — мотив безумия становится для Белого одним из важнейших и, во многом, сюжетообразующим на уровне всего текста. Вначале это ярко проявляется во Второй симфонии — Драматической, в которой мотив возникает и функционирует с самого начала: уже в первой части мы встречаем упоминание о помешанном чахоточном, который в больнице «внезапно открыл перед всеми бездну» и был отправлен в сумасшедший дом врачом городской больницы — «зелено-бледным горбачом», который носил «желтое пальто, огненные перчатки и громадный цилиндр». Для понимания этого мотива и специфики его восприятия обэриутами необходимо сделать небольшое отступление, связанное с характером жизнетворчества Андрея Белого. Как известно, сам поэт подвергался обвинениям в сумасшествии. В частности, в 1903 году Белый, будучи вождем кружка аргонатов, начинает культивировать фактически «включение» в реальную жизнь мифических существ — кентавров¹⁰⁸, силен, единорогов.

¹⁰⁶ Об отношениях Хармса и Клюева см. комментарий в книге: Хармс Д. Горло бредит бритвою. С. 165. «Вьюшка смерть» написана на смерть Сергея Есенина — и прямой перекличкой с его трагической судьбой может восприниматься структура «Веселья на Руси», которая завершает описание диких и бесшабашных плясок образом вставшей над страной Смерти. А. В. Лавров справедливо также возводит этот мотив к западноевропейской традиции жанра «Плясок смерти» (серия гравюр Г. Гольбейна «Пляска смерти», новелла Э. По «Маска Красной Смерти»), а также называет в качестве одного из источников вокальный цикл М. П. Мусоргского «Песни и пляски смерти» на слова А. А. Голенищева-Кутузова (Лавров А. В. Андрей Белый... С. 258–259).

¹⁰⁷ См. об этом статью: J-Ph. Jaccard, А. Устинов. Заумник Даниил Хармс: начало пути // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Bd. 27. S. 159–228 и прилагаемую к статье публикацию ранних произведений Хармса. Прежде всего имеется в виду расстановка ударений в стихах, орфографическое отражение особенностей произношения (при нарушении нормативной орфографии), метатекстуальные пометы на полях и т. п. Характерно, что и в авторизованной машинописи пьесы «Елизавета Бам» (1927) Хармс на полях указывает машинистке необходимость расстановки ударений.

¹⁰⁸ О кентаврах как образе, восходящем к инвариантной для творчества Белого семантике «пограничности» (в данном случае — инкорпорация «звериного» начала в человеческое) — прежде всего на примере третьей симфонии «Возврат» см.: Е. Г. Мельникова-Григорьева. Принцип «пограничности» в «симфониях» Андрея Белого // Проблемы

А. В. Лавров цитирует воспоминания Б. М. Рунт (Погореловой), в которых она рассказывает о том, как Белый делился рассказами о настоящем единороге, который его якобы посещает и с которым он ведет длинные ученые беседы¹⁰⁹. В октябре 1903 года Белый изготавливает визитные карточки от мифических существ и рассылает их по знакомым и редакциям. По свидетельству С. Соловьева, «к нему чуть не призвали психиатра»¹¹⁰. Только Брюсов включился в игру Белого, распознав в ней то, что мы сейчас могли бы назвать авангардным типом поведения, — и отправил ему ответные визитные карточки для его «единорогов»... Таким образом, тема безумия как бы «авторизуется» Белым, превращается в элемент его художественно выстраиваемой в жизни и в литературе биографии. Но кроме этого, «открытие бездны» бедным чахоточным есть не что иное, как автопародия — травестирование одного из самых святых для поколения «аргонавтов» символов. Как справедливо замечает А. В. Лавров:

Наблюдая жизнь, «аргонавты» ее разгадывали; изыскивая тайное в явном, порой доходили до откровенных курьезов, до самопародии, но охотно шли на это, поскольку пародия позволяла острее и определеннее передать специфику мироощущения¹¹¹.

типологии русской литературы. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Уч. зап. Тартуского ун-та, вып. 645. Тарту, 1985. С. 101–111.

¹⁰⁹ Погорелова Б. Валерий Брюсов и его окружение // Новый журнал. Кн.33. Нью-Йорк, 1953. С. 185. Цит. по: Лавров А.В. Андрей Белый... С. 138.

¹¹⁰ См. подробный рассказ об этом эпизоде: Лавров А. В. Андрей Белый... С. 140. Отметим тонкое замечание исследователя о том, что «Белый обдумывал стратегию и тактику „безумия“ как определенного типа творческого поведения и с поистине „сальеристической“ расчетливостью» (С. 139). Там же он цитирует записи из дневников Белого, начиная с 1901 года, из которых следует, что безумие рассматривалось Белым как определенное сочетание, с одной стороны, — «священного безумия», которое охватывает человека, зажигает других и является своего рода аналогом средневекового юродства (тип мудрости), а с другой — холодного и трезвого расчета, рассудочности. «Роль юродивого <...> мне послана свыше» — пишет он Блоку 14 июля 1903 г. (Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940. С. 37). Ср. обвинения в юродстве, сопровождавшие выступления обзериутов и особенно — выход сборника Н. Заболоцкого «Столбцы».

¹¹¹ Лавров А. Андрей Белый... С. 118. Далее А. В. Лавров приводит характерный эпизод, вспоминаемый Белым и связанный как раз с пародированием символа «бездны» (см.: Белый Андрей. Сфинкс // Весы, № 9/10. 1905. С. 27).

Таким образом, во Второй симфонии безумие приобретает яркую амбивалентную окраску: с одной стороны, — священное состояние души, воплощение откровения¹¹², с другой — аргонавтическая автопародия. Балансировка между этими сходящимися полюсами продолжается на протяжении всего текста Второй симфонии и то же самое может быть отнесено и к локусу сумасшедшего дома. Наиболее рельефно это проглядывается в линии философа-кантианца, который сходит с ума, изучая «Критику чистого разума», попадает в сумасшедший дом (автопародийное начало, связанное с общим кантианским направлением младосимволистского мировоззрения), а затем оказывается, что пребывание в сумасшедшем доме было лишь этапом в его поисках истины¹¹³. Перед нами — прямой перифраз известных высказываний Эллиса о «желтом доме» как месте, в котором только и можно стать настоящим поэтом-теургом.

Обэриуты проводят последовательное расщепление и десимволизацию романтико-неосимволистских представлений о безумии, воплощенных прежде всего в творчестве Белого. Наиболее распространенный прием — отрыв знака от означаемого и параллельное функционирование того и другого в текстах. При этом возможно даже их разведение по разным текстам. Рассмотрим, как это происходит у Хармса. Горбач в цилиндре попадает в рассказ, написанный ориентировочно около 1931 года — «1. Однажды Андрей Васильевич...». Подчеркнутая ориентация Хармса на традицию Белого в рассказе видна также и в самой его форме: текст написан в форме симфонии с нумерацией сегментов. У Белого, горбач является врачом, символизирующим ничтожество здравого смысла. Он, отправляющийся в сумасшедший дом философа, сам оказывается полностью лишенным в описании Белого любых проявлений внутреннего мира: в его описании нагнетаются детали, указывающие на духовную и физическую омертвелость; его цвет — «зелено-бледный», горб превращает его в аналог мифологических хтонических существ, принадлежащих потустороннему миру, его супруга — «малокровная», сынишка — «колченогий»,

¹¹² Не случайно о Мусатове — лидере неохристиан — Белый говорит как о «прошедшем все ступени здравости, принявшем на высшей ступени венец священного безумия».

¹¹³ «Искатель истины, побывавший в желтом доме, но и там ее не нашедший...» — так характеризует его хозяин теософского собрания.

у тещи — «свиноподобное лицо»¹¹⁴. Неудивительно, что в рассказе Хармса горбач в цилиндре — Василий Антонович — прежде всего хочет избавиться от «хтонической метки» — горба. Это избавление становится основой сюжета первой части рассказа Хармса. Попытки Василия Антоновича уничтожить свой горб с помощью хирургической операции превращаются в алогическую цепочку действий, имеющей в качестве мотивировки фольклорный мотив угадывания. Профессор Мамаев не видит пациента во время операции (тот покрыт простыней) и не может угадать, где находится горб¹¹⁵.

У Белого во Второй симфонии развертывание мотива безумия с самого начала задано на фоне колебания и взаимопроникновения «нормы» и психического отклонения, здоровья и болезни: «В палате для душевно-больных спали на одинаковых правах со здоровыми...» На этом же строится и сцена посещения Мусатовым «босоногих чудаков» — нисхождение в преисподнюю с целью выведать тайны мироздания. Петр и толстяк имитируют сумасшествие с целью провести философа. Сам Мусатов понимает безумие так: «Если я и безумен, то это только потому, что прошел все ступени здравости».

У Хармса мотив безумия и сумасшедшего дома возникает в рассказе «Судьба жены профессора» (1936), причем беловская тема взаимопроникновения и диалектического дополнения сумасшествия и

¹¹⁴ Еще одним характерным атрибутом образа горбача в симфонии Белого является зубная боль, которая также присутствует в рассказе Хармса в качестве формальной мотивировки кольцевой композиции, пародирующей, как уже указывалось, важнейшую для символистского мировоззрения мифологему вечного возвращения. Жена Василия Антоновича разводится с ним и выходит замуж за Бубнова, но тот ее не любит, а все время «здоровается» с соседкой Анной Моисеевной. «Но вдруг у Анны Моисеевны сломался один зуб, и она от боли широко раскрыла рот. Бубнов задумался о своей биографии». Воспоминания Бубнова о своей биографии приводят рассказ к точке его появления на свет, по контрасту завершая линию рассказа, начатую со смерти сына Василия Антоновича. Сатирическая направленность мотива зубной боли у Белого элиминируется у Хармса полностью и превращается в обнаженный и нарочито алогичный прием развития сюжета, имеющий откровенно метатекстовый характер.

¹¹⁵ Здесь Хармс вводит кастрационный подтекст, также основанный на поэтике загадки (точнее — в данном случае — жанра «обманки», когда в тексте вместо ожидаемого обценнизма появляется его необценненный субститут, относящийся к принципиально иному семантическому полю — см. об этом жанре: Лурье М. Л. Стихотворные «обманки» // Русский школьный фольклор. М., 1998. С. 530–533): «отрезал ему вместо горба что-то другое, — кажется, затылок».

психического здоровья у Хармса — в полном соответствии с принципами обэриутской поэтики — оборачивается принципиальной невозможностью что-либо более или менее однозначно установить¹¹⁶. Интересно, что когда в июле 1927 года Хармс пишет оставшуюся незавершенной заметку об особенностях поэтики Белого, он указывает именно на эту черту: непредсказуемость, неожиданность, невозможность точно уловить и зафиксировать смысловой срез конкретного текстового фрагмента, неуловимость авторского «я»:

Прием А. Белого, встречающийся в его прозе — долгождан. Я говорю о том приеме, который не врывается как сквозняк, не треплет скрытый в душе волос милого читателя. О приеме говорю я. Таким же естественном, как. Достаточно. Уразумение наступит в тот момент, когда не ждет того читатель. До тех пор он правильно догадывается, но трусит. Он трусит. Об авторе думает он. Автор мог предвидеть все — как? За этим следует слово, одно (много два) — и читатель говорит в пыль забившись, скучных метафор, длинных периодов, тупых времен — пыль. Тут говорит он себе, так же просто как до начала чтения — мысль его прояснилась. Ура скажет читатель. Потом наступает уразумение. То далеко залетает каждый звук, то останавливается прямо в укор — неожиданно. Можно вздрогнуть. Вышел А. Белый из-под тумана, прояснился и тут же отжил. <...>

Жизнь пошла. И в один миг пропало недоверие. Появился тот же Невский, каким знали мы его 25 лет. Дама прошла по Невскому, опять-таки знакомая вся до корней своих. Поверили мы и трах... Нет города. Мысль одна вверх, другая под ноги, крест на крест. Пустоты да шары¹¹⁷, да еще трапеция видна. Жизни нет, все¹¹⁸.

Рассказ «Судьба жены профессора» построен на переплетении мотивов сна и безумия¹¹⁹. М. Ямпольский, говоря о функции сновидения у Хармса, замечает, что «сон имеет для него большое значение именно потому, что он маркирует отсутствие воспринимающего

¹¹⁶ Ср. у Введенского в «Елке у Ивановых»: «Сейчас это уже трудно установить» (II. С. 57). Эти слова Врач относит к совершившемуся всего несколько секунд назад на его глазах событию.

¹¹⁷ Это сочетание — пустота и шары — будет впоследствии использовано Хармсом в сценке «Макаров и Петерсен» из цикла «Случаи». Исчезнувший Петерсен попадает в «соседний мир» (говоря языком чинарей), в котором возможна только одна форма существования: замкнутый кокон шара, который висит в пространстве.

¹¹⁸ Хармс Д. Горло бредит бритвою... С. 157.

¹¹⁹ Ср. с аналогичным соположением этих мотивов во Второй симфонии А. Белого.

сознания» и чуть далее: «сновидение остается как бы на точке замерзания времени, вне временного потока»¹²⁰. Однако если обратить внимание на сюжетную структуру «Судьбы жены профессора», то мы увидим, что это не так. Профессорша, похоронившая в саду им. 1-й Пятилетки баночку с пеплом своего мужа, идет домой:

... захотелось профессорше спать.

Идет она по улицам, а ей спать хочется. Вокруг люди бегают какие-то зеленые да синие, а ей все спать хочется.

Идет она и спит. И видит сон, будто идет к ней навстречу Лев Толстой и в руках ночной горшок держит. Она его спрашивает: «Что же это такое?» А он показывает ей пальцем на горшок и говорит:

— Вот, — говорит, — тут я кое-что наделал, и теперь несу все-му свету показывать. Пусть, — говорит, — все смотрят.

Стала профессорша тоже смотреть и видит, будто это уже не Толстой, а сарай, а в сарае сидит курица.

Стала профессорша курицу ловить, а курица забилась под диван и оттуда уже кроликом выглядывает.¹²¹

Полезла профессорша за кроликом под диван и проснулась.

Проснулась, смотрит: действительно, лежит она под диваном.

(II. С. 104–105)

Итак, фабула сновидения и реальности оказываются соединенными в единую хронологическую структуру; сновидение не вырывает человека из реального времени, а лишь производит подмену мотивации действий. В моменте выхода из сновидения темпоральные линии сна и яви пересекаются, причем оказывается, что они постоянно шли синхронно, при одновременной синхронизации событийных рядов. Ряд реальный оказывается подчинен ряду сновидения и полностью выводится из него.

Переплетение сна и яви при невозможности точно установить, что является реальностью «первого», а что — «второго» порядка, — является точной функциональной параллелью к соотношению в финале рассказа «нормального состояния» и безумия. К профессорше, допивающей холодный кофе, неожиданно врываются какие-то люди

¹²⁰ Ямпольский М. Беспамятство как исток... С. 126, 127.

¹²¹ Трансформации объекта в сновидении, напоминающие, по сути, современную «пластилинную» мультипликацию, возможно восходят к галлюцинациям, которые Хармс и другие обзриуты (прежде всего — Введенский) испытывали под воздействием паров эфира. Ср. запись Хармса в записной книжке № 7 (начало 1927 года): «Эфир — это курица наоборот».

и силой увозят ее в сумасшедший дом. Комментарий повествователя следующий: «И вот сидит совершенно нормальная профессорша на койке в сумасшедшем доме, держит в руках удочку и ловит на полу каких-то невидимых рыбок» (II. С. 105). Дискурс построен так, чтобы метатекстовая компонента («нормальная») противоречила текстовой. В результате высказывание приобретает характер самофальсифицированного — вариант так называемого «иллокутивного самоубийства»¹²². Если у Белого сон больных в сумасшедшем доме протекает «наравне со здоровыми», то у Хармса снимается само противопоставление категорий «сна» и «яви», «болезни» и «здоровья», причем как на уровне событийном, так и на уровне дискурсивном¹²³. Сформированный таким образом художественный мир оказывается дистанцированным, с одной стороны, от чистого фантазмагорического (в духе раннего Гоголя¹²⁴) начала, а с другой — от миметического реализма, сдвигаясь в область обэриутской реальности.

Локус сумасшедшего дома разрабатывается и Введенским, причем у него, как это часто встречается у обэриутов, традиционная символистская тематика серьезно трансформируется, приобретая принципиально другую функцию. Первый — и, возможно, наиболее характерный пример — это «Разговор о сумасшедшем доме», которым начинается «Некоторое количество разговоров». Здесь

¹²² Вендлер З. Иллокутивное самоубийство // Новое в зарубежной лингвистике. 1985. Вып. 16. О парадоксе самофальсификации см.: Шмелев А. Парадокс самофальсификации // Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста. М., 1990. С. 84–93.

¹²³ Ср. аналогичное явление в повести «Старуха»: героя-повествователя посещает видение: открыв дверь в свою комнату, он «видит», как мертвая старуха на четвереньках медленно ползет к нему навстречу. Герой, набравшись храбрости и вооружившись крокетным молотком, врывается в комнату и обнаруживает, что это была галлюцинация: старуха, как и полагается труп, лежит неподвижно. Но в тексте сообщается, что рассказчик, выходя из дома, оставил старуху «лежащую на полу за столом, возле кресла» (Хармс точно отмечает ее расположение в комнате), теперь же она лежит «у порога, уткнувшись лицом в пол». Реальное и ирреальное оказываются снова взаимно переплетены, они взаимно обуславливают друг друга, друг из друга вытекают, и, — как и в «Судьбе жены профессора», — существуют в едином временном потоке.

¹²⁴ Еще одним источником предметных трансформаций в тексте можно, конечно, назвать «Иван Федорович Шпонька и его тетушка» Гоголя. Ж.-Ф. Жаккар упоминает о возможном влиянии этого гоголевского рассказа на Хармса (Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс... С. 233–236), но с точки зрения проблемы незаконченности текста как приема. Родственным этому приему является знаменитое хармсовское окончание текста: «Уж лучше мы о нем не будем больше говорить».

концептуальная проблема (символическое и историко-философское значение безумия и локуса сумасшедшего дома) превращается в чисто языковую — и не случайно, что в данном тексте мы сталкиваемся не с самим сумасшедшим домом, а с разговором о нем. Вместо вопроса «что суть сумасшедший дом?» Введенский ставит вопросы: «как можно сказать о сумасшедшем доме?» и «можно ли вообще что-либо о нем сказать?». «Верификации» подвергаются все уровни, формирующие в традиционном контексте пласт мифологизации локуса, а также уровень метатекста:

Второй. Что ты говоришь? я ничего не знаю. Как он <Сумасшедший дом. — А. К.> выглядит?

Третий. Выглядит ли он?..

(I. C. 196)

Вопрос Третьего, напоминающий парадоксальные вопросы и суждения Алисы у Кэрролла, семантически аномален. Вопрос ставится к содержащемуся в высказывании имплицитному семантическому компоненту — исходному положению вопроса¹²⁵. Тем самым, с одной стороны, происходит подрыв и дискредитация «реальной» компоненты символистского двуединства. На уровне сюжета это выглядит так: три персонажа «Разговора» подъезжают в карете к сумасшедшему дому, обсуждают его, но «никаких изменений не случается»: сумасшедший дом остается феноменом, «вещью в себе» и оказывается, что ни один атрибут (кроме существования) к нему не применим. Особенно это заметно в полилоге:

Первый. Вот он какой сумасшедший дом. Здравствуй, сумасшедший дом.

Второй. Я так и знал, что он именно такой.

Третий. Я этого не знал. Такой ли он именно.

(I. C. 196)

При этом признаки сумасшедшего дома, которые обсуждают персонажи, так и остаются не названными: объект существует, а его признаки и атрибуты — отсутствуют. Подобная проблематика несколькими годами ранее уже была заявлена Хармсом в рассказе «О явлениях

¹²⁵ Проблема исследовалась Ф. Кифером (Кифер Ф. О пресуппозициях // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1978. Вып. 8.). Ф. Кифер показал, в частности, принципиальное отличие исходного положения вопроса от пресуппозиции.

и существованиях. № 2» с явным акцентом в сторону кантовской философии. В рассказе «объектом» художественно-философского исследования является некто Николай Иванович Серпухов, пьющий «спиртуоз». Вводя в текст как имя и действующее лицо (описываются его действия) Хармс затем последовательно подрывает все коммуникативные импликатуры, связанные с акциденцией существования, и в итоге объявляет существование героя фиктивным, а ретроспективно объявляет фиктивным и весь предыдущий ход повествования¹²⁶. В. Сажин в комментариях к этому рассказу (как и к смежному с таким же названием) справедливо указал, что заглавие текста «отсылает к кантовскому выражению «явления и их существования» в «Критике чистого разума». Игру с этими кантовскими понятиями (и, главное, с их содержанием) Хармс ведет в написанном также в 1934 году «Оптическом обмане» и тексте 1937 года («Был один рыжий человек»¹²⁷). Как видим, в соответствии со своим представлением о «явлениях и существованиях» Хармс утверждает реальность ирреального и мнимость того, что выдает себя за подлинно реальное¹²⁸. Однако подтекстовый уровень здесь представляется несколько более конкретным, глубоким и поливалентным.

Во-первых, текст Хармса фактически представляет собою пародийное обыгрывание вполне конкретных отрывков «Критики чистого разума»:

«... мы хотели сказать, что всякое наше созерцание есть только представление о явлении, что вещи, которые мы созерцаем, сами по себе не таковы, как мы их созерцаем, и что отношения их сами по себе не таковы, как они нам являются, и если бы мы устранили наш субъект или же только субъективные свойства наших чувств вообще, то все свойства объектов и все отношения их в пространстве и времени и даже само пространство и время исчезли бы; как явления они могут существовать только в нас, а не сами по себе»¹²⁹.

¹²⁶ Родственным этому приему является знаменитое хармсовское окончание текста: «Уж лучше мы о нем не будем больше говорить».

¹²⁷ В одном из автографов Хармс напротив этого текста приписал: «Против Канта» (см.: Хармс Д. II. С. 474).

¹²⁸ Хармс Д. II. С. 437. См. также: Сажин В. Цирк Хармса // Знание — сила, № 2. 1993. С. 91–92.

¹²⁹ Кант И. Критика чистого разума. М., 1994. С. 61. Ср. с этим слова героя-повествователя в рассказе Хармса 1931 г. «Утро», относящиеся к проблеме чуда: «Я просил Бога о

И далее Кант делает вывод:

...с помощью чувственности мы не то что неявно познаем свойства вещей самих по себе, а вообще не познаем их, и, как только мы устраним наши *субъективные* свойства, окажется, что представляемый объект с качествами, *приписываемыми ему чувственным созерцанием*, нигде не встречается, да и не может встретиться <выделено нами. — А. К.>, так как именно наши субъективные свойства определяют форму его как явления¹³⁰.

Таким образом, в процессе развертывания нарратива Хармс моделирует кантовский спекулятивный опыт по элиминированию «чувственного созерцания» с одновременной пародией на него: «вещь для нас» отнюдь не превращается в «вещь в себе», а просто исчезает¹³¹. Не менее интересная пародийная полемика с Кантом присутствует и в рассказе «О явлениях и существованиях. № 1», где «знаменитый художник Миккель Анжело», рассматривавший петуха, «пришел к убеждению, что петуха не существует» (II. С. 47). Приятель, осмеявший художника в ответ, возражает ему совершенно в духе позитивизма Д. Мура:

Как же, говорит, не существует, когда, говорит, он вот тут стоит, и я, говорит, его отчетливо наблюдаю¹³²

(Там же)¹³³

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» (II. С. 29).

¹³⁰ Ibid. С. 63.

¹³¹ Ср. многочисленные исчезновения в текстах Хармса и Введенского, которые, как теперь становится ясно, являются одними из важнейших элементов, конституирующих понятие обэриутской поэтики.

¹³² Назойливое повторение одного и того же слова («говорит») как характернейший прием создания сказовой речевой маски несомненно восходит у Хармса к Зощенко. Прием этот (вербигерация) проанализирован В. Виноградовым в книге: Виноградов В. Этюды о стиле Гоголя. Л., 1926. С. 69.

¹³³ Н. Малкольм пишет о технике философского дискурса Мура: «Осознать, в какой мере философия представляет собой критику обыденного языка и здравого смысла и увидеть, что обыденный язык должен быть правильным — значит понять всю важность и оправданность разрушительной деятельности Мура» (Малкольм Н. Мур и обыденный язык // Аналитическая философия. Избранные тексты. М., 1993. С. 98). Ср. приводимые Малкольмом в этой же статье характерные для Мура аргументы: «Философ: Никто никогда не воспринимает материальный предмет. Мур: Если под «воспринимать» вы подразумеваете «слышать»,

Отметим также, что известное высказывание Я. С. Друскина о том, что Хармс Канта не читал, совершенно неверно. Речь идет даже не только о столь значительных текстовых пересечениях — в записной книжке Хармса № 28 (октябрь, 1933) в списке произведений, предназначенных для прочтения, мы находим «Критику силы суждения» Канта (в настоящее время в русском переводе принято название «Критика способности суждения»), думается, что и «Критика чистого разума» была ему знакома. С другой стороны, Хармс имел дело не только с кантовским текстом, но и с кантовской мифологемой, сложившейся в русской литературе начала XX века — и прежде всего в рамках русского символизма. Может быть, в наибольшей степени эта мифологема оказалась выражена именно во Второй симфонии А. Белого, где образуемое ею семантическое поле включает в себя также семантику, связанную с безумием и сумасшедшим домом.

Во-вторых, «0 явлениях и существованиях № 2» представляет собой текст, посвященный проблеме существования — как бы сейчас сказали — виртуальной реальности, а это — аспект автометаописательный. Выбивая реальную почву из-под ног своего персонажа и объявляя фиктивным весь окружающий его мир, Хармс тем самым автоматически вступает с символизмом в полемику о природе „realibus“ (Вяч.Иванов)¹³⁴, утверждая принципиально иную, обэриутскую концепцию «реального» в искусстве. Заболоцкий заложил основы такого понимания реального еще в декларации ОБЭРИУ 1928 года, когда писал:

Может быть, вы будете утверждать, что наши сюжеты «не-реальны» и «не-логичны»? А кто сказал, что «житейская» логика обязательна для искусства?¹³⁵

«видеть», «осознать» и т. д., то нет ничего более ложного; ибо я сейчас и вижу, и осознаю этот кусочек мела» (Там же. С. 85). На типологическое сходство текста Хармса с философией Мура впервые указал М. Ямпольский; см.: Ямпольский М. Беспмятство как исток... С. 187.

¹³⁴ Ср. с концепцией «реалистического символизма» Вяч. Иванова: «Символизм реалистический ищет в вещах знак их онтологической ценности и связи, т. е. *realia in rebus*. Стремится посредством такого изображения мира, привести того, к кому он обращается а *realibus ad realia*, осуществляя таким образом по-своему аналогический завет средневековой эстетики» (Иванов Вяч. Символизм // Иванов Вяч. Лики и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995. С. 151). Там же Вяч. Иванов указывает, что «реалистический символизм» «признает символом всякую реальность, рассматриваемую в ее сопряженности с высшей реальностью, т. е. более реальной в ряду реального», тогда как «субъективный символизм» «провозглашает сразу, едва возникнув, свое полное презрение ко всему, что почитается объективной реальностью» (Там же).

¹³⁵ ОБЭРИУ... С. 11.

По сравнению с символистами, которые либо «презирали», по словам Вяч. Иванова, обыденную реальность, либо искали в ней рассыпанные искры «реальнейшего», обэриуты попросту уничтожили реальность в ее обыденном, бытовом понимании, объявив ее «оптическим обманом»¹³⁶, а свои тексты — актом самого настоящего мимесиса. Поэтому, пародируя Канта, Хармс избирает объектом этой пародии вовсе не онтологические его представления, а лишь направления и методы, с помощью которых Кант проводил свою «критику чистого разума».

Что же касается уже упомянутой медиаторской функции Второй симфонии А. Белого в процессе рецепции Хармсом Канта, то она частично реконструируется из «Голубой тетради № 10» («Был один рыжий человек...»). Центральный мотив, связанный с Кантом и учающим «Критику чистого разума» философом, выражен в последней мысли философа перед сном: «Кант без Платона — туловище без головы»¹³⁷. Таким образом он формулирует свою цель — соединение учений Канта и Платона. После пробуждения невозможность осуществления этой цели становится ему окончательно ясна — это становится решающим его шагом к безумию. Если же мы обратимся к тому, как происходит «стирание» рыжего человека в рассказе Хармса, то увидим следующую закономерность: фиктивными (несуществующими) объявляются его руки, ноги, туловище со всеми

¹³⁶ А. Флакер видит в тексте Хармса с этим названием «вызов всей эпичности», так как мир изменяется в зависимости от оптики (очков), которые то снимает, то надевает персонаж (см.: Flaker A. Priča kao osporavanje // Poetica osporavanja. Zagreb. 1984. S. 270–273). Ж.-Ф. Жаккар в своей остроумной статье (Jaccard J-Ph. «Оптический обман» в русском авангарде. О «расширенном смотрении» // Russian Literature. 1998. Vol. XLIII. С. 245–258) правильно, на наш взгляд, указывает на центральную у Хармса проблему «смотрения», но сводит ее к концепции «расширения видения» М. Матюшина. Жаккар пишет, что «один и тот же термин „видеть“ обозначает „обладать зрением“ и „воспринимать окружающий мир“». Можно утверждать, что в развиваемых им системах русский авангард в большинстве случаев понимал слово „видеть“ во втором значении» (С. 246). Однако в упомянутом тексте Хармса происходит игра на этих двух значениях: оказывается, что увидеть мир (т. е. познать его) невозможно, если на него глядеть. Реальность существует только в реальных текстах — в произведениях обэриутов, никакой другой реальности просто нет. Обращает также на себя внимание явный приоритет не визуальных форм получения информации в декларации ОБЭРИУ: сперва предлагается «потрогать предмет пальцами», а лишь затем — посмотреть на него, причем — «голыми глазами» (ОБЭРИУ... С.11).

¹³⁷ Суждение это имеет ироническую предметную поддержку в виде стоящих на столе у философа поясных бюстов Канта и Платона.

внутренностями, рот, нос, глаза, уши и волосы. Единственное, что не упоминается, — это как раз голова. При этом «уничтожение» волос, ушей, носа, глаз и рта указывает на то, что «оставшаяся» голова здесь должна пониматься не как часть тела (вроде «Головы на двух ногах» — персонажа стихотворной сценки Хармса «Кулундов: Где мой чепец?..»), а как у Белого — в метафизическом смысле: основная идея, управляющая материалом. Таким образом, именно туловище (=Кант) и оказывается вербально «упраздненным» в этом тексте — так можно понимать хармсовскую помету «против Канта» возле этого текста в рукописи.

Возвращаясь к Введенскому и его «Разговору о сумасшедшем доме», отметим, что в нем задается важнейшая для этого локуса тема врача. Она задается в тесной и неразрывной связи с двумя сквозными обзирутскими мотивами — зеркала и окна¹³⁸, причем эти мотивы сливаются, образуя функциональное единство:

Хозяин сумасшедшего дома (*смотрит в свое дряхлое окошко, как в зеркало*). Здравствуйтесь дорогие. Ложитесь

(I. С. 196)

Здесь перед нами — инверсия направления взгляда, приводящая в конечном итоге к отождествлению субъекта и объекта наблюдения. Окно, будучи само по себе аналогом глаза (что поддерживается и этимологически)¹³⁹, является переходом от пространства «внутри» к пространству «вне» и задает соответствующее направление взгляда для находящегося в закрытом пространстве субъекта. Однако с помощью компаративного механизма Введенский на языковом уровне разворачивает угол зрения на 180°. Но поскольку синхронно протекает еще и коммуникативный акт, оказывается, что Хозяин обращается не к своим «гостям», а к себе самому. Он приглашает в сумасшедший дом тех, кого видит в зеркале, а в зеркале он видит себя¹⁴⁰. Подобное субъектно-объектное

¹³⁸ О мотиве окна у Хармса — см. философские размышления М. Ямпольского в соответствующей главе монографии «Беспамятство как исток»...

¹³⁹ Ср. в стихотворении Хармса «На смерть Казимира Малевича»: «Растворю окно на своей башке!» (I. С. 271).

¹⁴⁰ Этот прием — «зеркальный» разворот взгляда на 180 градусов с отождествлением субъекта и объекта чрезвычайно актуален для Введенского. Ср., например, в «Разговоре

совмещение, соединенное с мотивом безумия, напоминает эпизод из Второй симфонии А. Белого, где происходит обратный процесс — расподобления:

И он бросил чтение. Подошел к огромному зеркалу, висевшему в соседней комнате. Взглянул на себя.

Перед ним стоял бледный молодой человек, недурной собой, с шевелюрой, всклокоченной над челом.

И он показал язык бледному молодому человеку, дабы сказать себе: «Я безумный». И молодой человек ему ответил тем же.

Так они стояли друг перед другом с разинутыми ртами, полагая один про другого, что тот, другой, и есть поддельный. Но кто мог сказать это наверняка?

(108)

Однако в тексте Белого сохраняются и, соответственно, накладываются на основные мотивы (прежде всего — на мотив безумия) все рассмотренные выше коннотации, связанные с символикой зеркала и зеркальности так, как они реализовывались в символистской эстетике. Белый создает автопародию, отсылая к внутрисимволистским онтологическим дискуссиям, актуализируя при этом понимание зеркала как семиотического механизма, функция которого практически идентична теургическому типу творчества — отсюда и умножение планов. Напротив, у Введенского зеркало становится не генерирующим сущности механизмом, а наоборот, — сводящим их к единой («реальной») сущности — т. е. к наблюдающему и мыслящему субъекту. Важно также отметить, что и само зеркало, фактически, оказывается мнимым и эффект зеркальности создается исключительно за счет сравнительной языковой конструкции («как в зеркало») — это еще один пример обэриутского приема перенесения элемента с символического уровня на чисто языковой.

Таким образом, можно отметить, что в «Разговоре о сумасшедшем доме» мы сталкиваемся с продолжением известной в романтической литературной традиции темой безумного доктора¹⁴¹. Но

купцов с банщиком <По сложившейся текстологической традиции сохраняем авторское написание последнего слова. — А. К.>: «Два купца смотрят на нее <Ольгу. — А. К.> как в зеркало. Два купца. Гляди, гляди, как я изменился. Два купца. Да, да. Я совершенно неузнаваем» (I. С. 208).

¹⁴¹ С этой темой мы встречаемся в произведениях Э.-Т.-А. Гофмана, М. Шелли, в «Докторе Крупове» А. Герцена и др. См. об этом: Веницкий И. 50 вопросов о 50 персонажах

если в этой традиции образ безумного доктора был призван поставить вопрос о тотальном безумии человечества или принципиальной невозможности различения безумия и нормы (ср., например, нашумевшую в свое время статью Н. Полевого «Сумасшедшие и несумасшедшие»), то для Введенского в рамках поэтики ОБЭРИУ важно прежде всего подчеркнуть, с одной стороны, жесткую зависимость текстовой реальности от особенностей языковых структур (в том числе и деформированных), а с другой, — абсолютную релятивность и нестабильность персонажа и признака; можно, употребляя термин Хармса, говорить об их текучести. Следующим этапом развития в этом ключе темы безумия и сумасшедшего дома становится пьеса Введенского «Елка у Ивановых», точнее, ее 5-я картина, в которой действие как раз и происходит в сумасшедшем доме. Принцип отождествления объекта и субъекта, накладывающийся на все тот же мотив безумного доктора (в сумасшедшем доме), задается с самого начала картины — и с помощью все того же зеркального механизма:

Врач. Господи, до чего страшно. Кругом одни ненормальные. Они преследуют меня. Они поедают мои сны. Они хотят меня застрелить. Вот один из них подкрался и целится в меня. Целится, а сам не стреляет, целится, а сам не стреляет. Не стреляет, не стреляет, не стреляет, а целится. Итого стрелять буду я.

Стреляет. Зеркало разбивается. Входит каменный санитар.

Санитар. Кто стрелял из пушки?

Врач. Я не знаю, кажется, зеркало...

(II. С. 56–57)

Каменный санитар, конечно же, представляет собой аллюзию на статую Командора из «Дон Жуана». Однако сам мотив статуи¹⁴²

русской литературы XVIII — первой трети XIX веков // Виницкий И. 50 вопросов о 50 персонажах русской литературы XVIII — первой трети XIX веков. Лекманов О., Новикова И. Русская литература XX века в вопросах и ответах. М., 1997. С. 67. Представляется, что на обэриутов в этом плане также оказал влияние великий фильм Р. Вине «Кабинет доктора Калигари» (1919), в котором проходит тема психически ненормального директора сумасшедшего дома, инверсируемая в финале в психическую болезнь главного героя.

¹⁴² Мотив «статуи» реализуется в обэриутском творчестве также ассоциативно — через таких персонажей, как дворник, сторож, часовой и т. п., воплощающих статичность, неподвижность. Характерна экспликация семантики «монументальности» в стихотворении Хармса «Постоянство веселья и грязи», где фигура дворника становится неподвластной времени, буквально вечной:

в «зеркальном» контексте не может не быть соотнесен с понятием «стадия зеркала», введенным в научных обиход в 1930-х годах Ж. Лаканом. «Стадия зеркала» — это особый момент в процессе развития ребенка, когда, по мысли французского философа и психолога, он начинает отождествлять собственное «я» с определенной телесной структурой, цельной и непрерывной, но ограниченной как пространственно, так и функционально, причем это отождествление порождает в нем серьезный внутренний конфликт, поскольку до этого момента он отождествлял себя исключительно со своим ничем не ограниченным сознанием («ментальная личность»). Для иллюстрации этого состояния Лакан приводит метафору человека, стоящего перед зеркалом и осознающего, что стоящая перед ним *статуя* (Термин Лакана, выделено мной. — А. К.) — это и есть он сам, воплощение его мыслящего «я»¹⁴³.

Первый вариант «Стадии зеркала» был прочитан в качестве доклада на XIV Международном психоаналитическом конгрессе в Мариенбаде в августе 1936 года, а его переведенный на английский язык текст был опубликован в январе 1937 года¹⁴⁴. Концепцию Лакана, разумеется, невозможно трактовать как прямой подтекст — обэриутам его работа была недоступна, — но как всякая психоаналитическая модель она многое объясняет. В приведенном примере из «Елки у Ивановых» видно, что характер сумасшествия Врача заключается как раз в попытке миновать «стадию зеркала» (в тексте Введенского — как это вообще довольно часто встречается у обэриутов — воплощен типично футуристический

Луна и солнце побледнели
Созвездья форму изменили
Движенье сделалось тягучим
И время стало как песок.
А дворник с черными усами
стоит опять под воротами
и чешет грязными руками
под грязной шапкой свой затылок...
(И. С. 245)

¹⁴³ См. об этом: Lacan J. The Mirror Stage as Formative of the Function of the I // Lacan J. Ecrits: A selection. L., 1977. P. 1–7.

¹⁴⁴ Lacan J. The Looking-glass Phase // International Journal of Psychoanalysis. January 1937. Vol. 18, part. I.

прием реализованной метафоры: персонаж пытается вместе с зеркалом уничтожить собственную ограниченность и пространственную протяженность). Однако уничтоженный энантиоморфный двойник-статуя (по Лакану) тут же воплощается в двойнике функциональном — статуе «каменного Санитара» (эпитет «каменный» подчеркивает эту материальность). При этом само слово «статуя» не называется, но постоянно присутствует в подтексте¹⁴⁵. Что же касается нетождественности личности персонажа, то здесь мы должны перейти к разбору такой важнейшей характеристики поэтики ОБЭРИУ, как ее принципиальная релятивность (в терминологии Хармса — «текучесть»).

¹⁴⁵ Семантика слова «статуя» в поэтике Введенского крайне широка, в некотором смысле это любой предмет, чей слепок зафиксирован сознанием и языком. Проблема «статуи» — центральная для «Разговора о бегстве в комнате» (из «Некоторого количества разговоров»).

Ср. обмен репликами персонажей:

Третий. Какой чудак. Он бегаёт вокруг статуй.

Первый. Если статуями называть все предметы, то и то.

Второй. Я назвал бы статуями звезды и неподвижные облака. Что до меня, я назвал бы».

(I. С. 203)

Глава III. Наследники Велимира

(К проблеме «Обэриуты и Хлебников»)

I. Обэриуты и хлебниковская линия традиции

Тот факт, что поэтика обэриутов — как до-, так и постобэриутского периодов — развивалась под явным и сильным влиянием Хлебникова, был замечен довольно рано и столь же рано стал предметом исследования. Вначале, когда «взрослые» тексты Хармса и Введенского были еще в большинстве своем не опубликованы, материалом исследования служили их детские произведения¹. Затем сфера внимания ученых заметно расширилась, и проблема «обэриуты и Хлебников» стала решаться уже на материале почти полного корпуса текстов². Однако необходимо констатировать: почти все они в первую очередь посвящены вопросам зауми и словотворчества у обэриутов, которые и понимались исследователями как основное направление хлебниковской традиции, подхваченное Хармсом, Введенским и, отчасти, Заболоцким³.

¹ См., например работу: Калашникова Р. Обэриуты и Хлебников (Звуковая организация стиха) // Проблемы детской литературы. Петрозаводск, 1984. Вып. 4. С. 90–98, а также работы: Македонов А. Николай Заболоцкий: Жизнь, творчество, метаморфозы. Л., 1968 (в издании 1987 года эта тема несколько расширена); Слина Э. Тема природы в поэзии В. Хлебникова и Н. Заболоцкого // Вопросы методики и истории литературы. Псков, 1970; Турков А. Николай Заболоцкий // Заболоцкий Н. Стихотворения и поэмы. М. — Л., 1965. См. также замечания о «творческом и веселом использовании Хармсом в неподписанном стихотворении „О том, как мы на трамвайном языке разговаривали“ (ж. «Чиж», № 1, 1935) звукообразов из „Зангези“ Хлебникова: Бруву, Руру и Гоум, Боум, Бум, Баум» (Григорьев В. Грамматика идиостиля. М., 1983. С. 39). Там же параллель «Хлебников и Хармс» названа «характерной для „школы Хлебникова“ в узком смысле» (С. 39).

² См. работы Вяч. Вс. Иванова, Ж.-Ф. Жаккара, О. Лекманова, М. Мейлаха, А. Никитаева, L. Heller'a и др.

³ Проблема влияния Хлебникова на Заболоцкого — одна из самых разработанных. См., например, работы Македонова, Ростовцевой, Goldstein, Gallagher, Филиппова и др. Общий итог этих штудий можно выразить словами Г. Филиппова: «Влияние лингвистической работы Хлебникова <...> на Заболоцкого несомненно. Однако он воспринял от учителя только эстетический результат, начисто отринув путь разложения слова и рационалистического толкования фонем. И в области ритмики не пошел на прозаизацию стиха, придерживаясь,

Не отвергая такой подход и считая его весьма полезным, поскольку на этом пути удалось проследить за тем, как вообще развивались заумь и словотворчество в постфутуристический период, а также довольно полно изучить специфику заумных элементов у обэриутов, мы, тем не менее, полагаем, что главное направление воздействия хлебниковских текстов на обэриутов лежит отнюдь не в этих сферах. Во-первых, мы должны учитывать принципиальную ограниченность зауми у обэриутов⁴. Во-вторых, к этой мысли приводит и сам характер рецепции обэриутами чужого творчества, в основе которого лежит общий принцип: в первую очередь воспринимаются элементы не языковые и не стилистические, а более высоких уровней, — как правило, наиболее сильные, маркированные сюжетные и фабульные повороты, значимые для художественной системы символы (знаки) и приемы нарушения читательского ожидания. Оставаясь номинально узнаваемыми, эти элементы, будучи инкорпорированными в обэриутский текст, оказывались подчиненными его законам. Возможность трактовки возникающего интертекстуального взаимодействия как пародийного при этом зачастую сохраняется, но далеко не всегда и, как правило, только в тыняновском понимании некомического типа пародии.

Мы сознательно оставляем за пределами настоящего исследования проблему влияния футуристического словотворчества и зауми на обэриутов — и не только потому, что она является наиболее исследованной к настоящему времени. Главная причина — в том, что основной корпус текстов, на материале которых может быть проанализировано это влияние, относится к самому раннему творчеству Хармса и Введенского (а именно они составили впоследствии ядро ОБЭРИУ) — 1924 (для Хармса 1925) — начала 1926 года, относящемуся еще к их футуристическому периоду⁵. В то же время поэтика обэриутов развивалась по пути,

в основном, классических метров» (Филиппов Г. Русская советская философская поэзия. Человек и природа. Л., 1984. С. 140).

⁴ У Хармса заумных стихотворений — единицы, заумь в основном входит в его тексты на правах стилистически маркированного (и весьма ограниченного) элемента — причем, как правило, до середины 1930-х годов, после чего она практически исчезает из его произведений и в этом качестве. Одной из самых серьезных работ, посвященных проблеме зауми в творчестве обэриутов остается статья: Мейлах М. Обэриуты и заумь // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Bern, Wien, 1991. С. 361–375.

⁵ Очевидно, именно этот период в творчестве будущих обэриутов дал повод В. Маркову назвать их в своей монографии: Markov V. Russian Futurism. A history. Londres,

отличному от футуристического. Эти отличия сводились прежде всего к проекции проблем языка на проблемы дискурса (особенно это касалось прозы), к переносу основной проблематики с фонетического на синтактико-семантический уровень, наконец, — к постепенному уходу от футуристического утопизма⁶. «Хлебников был еще романтиком», — подчеркивает Вяч. Вс. Иванов⁷. Важно, что и сами обэриуты после разрыва с Туфановым резко отделяют себя от футуризма. Так, в самых первых числах января 1927 года Хармс, создавая свой первый рукописный сборник стихов «Управление вещей. Стихи малодоступные», в предисловии обращается к потенциальному читателю: «прежде чем отнести меня к футуристам прошлого десятилетия, перечитай их, а потом меня вторично. Д. Х.» (Зап. кн. VII).

Важна и мысль Ю. Тынянова — о том, что проблема наследования литературной традиции далеко не так проста, как это виделось до него.

Обычно представление, — пишет он, — что учитель подготавливает приятие учеников. На самом же деле совершается обратное: Тутчева подготовили для восприятия Фет и символисты⁸.

Понятно, что Тынянов полемически заостряет проблему — на самом деле этот процесс строго и равномерно двунаправлен: как предшествующие литературные явления влияют на последующие, зачастую

1968 — «последним вздохом русского футуризма». Ср.: вывод в монографии Ж.-Ф. Жакара «Даниил Хармс и конец русского авангарда», в которой швейцарский ученый пишет: «несмотря на различия в поэтических приемах Крученых и Хлебникова, у них есть нечто общее, что можно обнаружить и у Хармса, а именно — понимание языка как совокупности звуков, организованных в определенной манере...» (С. 32). Бесспорно, что речь идет о футуристических элементах в раннем творчестве Хармса. Ср. также с замечанием современника: «Разработка фонетики — в этом основное оправдание работы Крученых» (Третьяков С. Бука русской литературы: Об Алексее Крученых // Бука русской литературы. М., 1923. С. 5).

⁶ О различии эстетических основ обэриутов и футуристов см. также: Hansen-Löve A. Probleme der Periodisierung der Russischen Moderne. Die Dritte Avantgarde // Wiener Slawistischer Almanach. 1993. Bd. 32; Хансен-Леве А. Концепция случайности в художественном мышлении обэриутов // Русский текст, № 2, 1994. С. 28–29.

Ср. также замечание В. Альфонсов об уходе Заболоцкого от хлебниковской утопичности: «Всецело поверить в хлебниковскую утопию Заболоцкий уже не мог: он мыслил очень конкретно и разумно» (Альфонсов В. Слова и краски. М., Л., 1966. С. 196).

⁷ Иванов Вяч. Вс. Хлебников и типология авангарда XX века // Russian Literature. Vol. XXVII, № 1, 1990. С. 15.

⁸ Тынянов Ю. О Хлебникове // Хлебников В. Собрание произведений: В 5 т. Л., 1928. Т. 1. С. 20. Далее ссылки на пятитомник даются указанием на номер тома римской цифрой.

определяя многие черты их поэтики, так и последние, подчеркивая и развивая те или иные характерные элементы поэтических систем своих предшественников, помогают лучше понять их эстетическую и прагматическую направленность. Это в полной мере относится и к проблеме «обэриутов и Хлебников».

Существуют «авторизованные» свидетельства отношения обэриутов к Хлебникову. Известно, что они относились к нему с огромным пиететом. Это подтверждает в своих воспоминаниях Игорь Бахтерев⁹, это отразилось и в их произведениях. Не случайно в «Торжестве земледелия» Н. Заболоцкого бык произносит знаменитую эпитафию поэту, описывая его могилу в Новгородской губернии и то, как хлебниковские Доски Судьбы «примирили мир животный с небесами», а сам Хлебников своей жизнью «прекрасный облик человека / в душе природы заронил». Хармс в 1929 году в записной книжке № 19 записывает: «Учителями своими считаю Введенского, Хлебникова и Маршака». Еще раньше, в 1926 году он пишет знаменитое двестишестидесятистраничное озаглавленное «Виктору Владимировичу Хлебникову»: «Ногу на ногу заложив / Велимир сидит. Он жив»¹⁰. Известно также, что выступая в 1925 году на публичных вечерах в качестве тещи Хармс постоянно включал в свой репертуар произведения Хлебникова¹¹.

⁹ В частности, Бахтерев вспоминает, что в литературных спорах в обэриутском кругу апелляция к Хлебникову была одним из самых сильных аргументов: «Велимира Хлебникова они оба <Заболоцкий и Хармс. — А. К.> ставят первым после Пушкина». (См.: Когда мы были молодыми (невыводимый рассказ) // Воспоминания о Заболоцком. М., 1984. С. 60).

¹⁰ М. Мейлах, составитель сборника «Поэты группы „ОБЭРИУ“ (СПб., 1994), считает, что в автографе Хармса (ОР РНБ) и в списке, сделанном рукой Г. С. Гора, — описка: вместо полагающегося «за ногу» — «на ногу» — и исправляет текст. В комментариях к этому же изданию приводится сообщение Н. И. Харджиева о том, что это стихотворение «было вписано Хармсом под воспроизведенным во втором томе „Собрания произведений“ Хлебникова (Л., 1930) карандашным портретом работы Бориса Григорьева» (Поэты группы «ОБЭРИУ». СПб., 1994. С. 602). К этой информации стоит прибавить, что именно к «посредничеству» Хлебникова прибегнул Н. Харджиев, передавая своеобразный «привет» из Москвы своему другу Хармсу, жившему в Ленинграде. Речь идет о включенной в сборник: Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940 — благодарности Хармсу в числе других предоставивших материалы для этого издания. Как впоследствии разъяснял сам Н. Харджиев, никаких хлебниковских материалов Хармс не имел и, разумеется, предоставить не мог (информация сообщена В. Дугановым).

¹¹ В списке «Стихотворения наизустные мною», составленном Хармсом (1925 год), встречаем: «Хлебников. Уструг Разина (отрыв.). Ор. 13» (Хармс Д. Горло бредит бритвою... С. 73). В том же году, уезжая из Ленинграда (очевидно, к теще, в Детское Село), Хармс

Что касается Введенского, то именно хлебниковская трактовка темы времени и причинно-следственных связей оказала на него чуть ли не решающее влияние¹². Хлебниковское «Мирсконца» натолкнуло Введенского на идею двух произведений, построенного в аналогичном плане, по принципу обратного течения времени. Но в одном случае этот принцип осложнялся мотивом периодического возвращения: человеку исполнялось сорок лет, а затем — снова тридцать и так далее, то есть жил он в интервале между тридцатью и сорока годами. В другом случае человек пишет дневник, время в его мире идет вперед, но дни идут назад, так что после сегодняшнего дня наступает вчерашний, позавчерашний и т. д.¹³ Первое произведение до нас не дошло, второе так и не было написано, и мы знаем об обоих по свидетельству Я. С. Друскина¹⁴.

Помимо ненаписанных или не дошедших до нас вещей к «Мирсконца» восходят еще несколько важных обэриутских приемов и мотивов. Как известно, хлебниковское произведение начинается с того, что престарелый Поля возвращается к своей жене Оле после того, как составляет список необходимых вещей, куда вошли чулки, рубашки, табак и т. п., а также некоторые книги. Весь список возглавляет «Зангези» (Там же. С. 79).

¹² К высказываниям Н. Харджиева и Я. Друскина о том, что Введенскому Крученых был ближе, чем Хлебников, необходимо отнестись критически. Многочисленные воспоминания, да и тексты самих обэриутов указывают на то, что в их сознании именно Хлебников занимал первое место среди поэтов всех времен и народов. По воспоминаниям И. Бахтерева, А. Введенский в 1927 году при создании прообраза ОБЭРИУ — группы «Левый фланг» — предлагает именно Хлебникова, а не Крученых «ввести почетным членом... и на каждом выступлении читать его стихи» (Бахтерев И. Когда мы были молодыми... С. 76). Личное знакомство Введенского с Крученых произошло только в 1936 году, не имело продолжения и не сыграло особой роли в дальнейшем — см. об этом в комментариях ниже.

¹³ Р. Якобсон пишет, что у Хлебникова «построение осложнено тем, что в прошлое, как пережитое, отнесены и реальное прошлое, и реальное будущее» (Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Прага. 1921. С. 27). Он здесь имеет в виду парадоксальное совмещение: двигаясь во времени в обратном направлении (от старости к младенчеству), Поля и Оля при этом сохраняют память, которая инверсируется, становясь памятью о будущем (Поля говорит о Павлике: «Не дай бог, чтоб вырос маменькин сынок», — на что Оля припоминает эпизод из будущего Павлика, которое для нее стало прошлым). Дневник персонажа, о котором Введенский говорил Друскину, есть не что иное, как та же определенная память, в которой должен был быть зафиксирован тот же временной парадокс, что и у Хлебникова: в каждый конкретный срез времени будущее для человека является одновременно прошедшим.

¹⁴ См.: Введенский, II. С. 103–104. Однако Я. С. Друскин не упоминает о явном влиянии Хлебникова, как упускает это и комментатор Полного собрания произведений М. Мейлах.

он умер: «Подумать только, — возмущается Поля, — меня, человека уже лет 70, положить, связать и спеленать, посыпать молью. Да кукла я, что ли?»¹⁵. По сюжету Поля оживает по дороге на кладбище прямо в гробу, вскакивает и, сев на извозчика, приезжает домой, к жене¹⁶. Для Хлебникова и Крученых, как показывает Хансен-Леве, принцип «мирсконца» является важнейшей составляющей в их футуро-будетлянской антиапокалиптической литературной борьбе¹⁷. Но в рассматриваемом произведении Хлебникова образуются два временных потока, идущих навстречу друг другу: личное время героев (движущееся вспять) и время нарратива, векторно совпадающее с обычным: в каждом отдельно взятом отрезке Поля и Оля становятся все моложе, но движение их жизни к началу становится заметно только при сопоставлении с предыдущим отрывком, в рамках отдельно взятого отрывка временных аномалий не наблюдается.

Обратное течение времени (скорее сюжетное, чем фабульное) мы встречаем как основной прием и в рассказе Хармса 1936 года «Отец и Дочь». В этом рассказе отец и дочь попеременно хоронят друг друга, а затем оживают и возвращаются. Авторское объяснение происшедшего чрезвычайно просто и лаконично, акцентирующее с помощью

¹⁵ Хлебников В. IV. С. 239.

¹⁶ Ср. схожий мотив в тексте Хармса:

«Кулаков уселся в глубокое кресло и моментально заснул. Сидя заснул, а спустя несколько часов проснулся лежа в гробу. Дикий страх сковал Кулакова. Мутными глазами он посмотрел вокруг, и всюду, куда ни направлял он свой взор, он видел только цветы: цветы в корзинах, букеты цветов, перевязанные лентой, венки из цветов и цветы рассыпью.

«Меня хоронят», — подумал с ужасом Кулаков...» (Хармс Д. Два рассказа. Письма Н. И. Харджиёву / Публ., подгот. текста и примеч. В. Эрля // Хармсиздат представляет. СПб., 1995. С. 91. Ср. мотив цветов у гроба в «Мирсконца»: «...коляска, цветы, родные, певчие — знаешь, как это тяжело!» (Хлебников. IV. С. 240).

¹⁷ См.: Hansen-Löve A. Die antiapokalyptische Utopik des russischen Futurismus // Russian Literature. Vol. XL, № 3, 1996. P. 319–354. Там же (P. 333) Хансен-Леве приводит важную цитату из Третьякова, в которой эксплицируется кинематографическая основа этого принципа, сочетающаяся с утопической и антиапокалиптической федоровской идеей воскрешения мертвых: «...кинематографическая лента, пущенная обратно — воскрешение мертвого, успешного под могильным коллаком обсудить и разобрать всю свою жизнь, оценить свои заслуги — „мирсконца“». (Третьяков В. Бука русской литературы: Об Алексее Крученых // Бука русской литературы. М., 1923. С. 20). Ср. реализацию аналогичного приема, связанного с мотивом пущенной в обратном направлении кинематографической ленты у О. Мандельштама в стихотворении «День стоял о пяти головах...»: «Утонуть и вскочить на коня своего». Отметим, что и здесь этот прием оказывается связан с идеей воскрешения.

нейтральной интонации принципиально обиденный характер ситуации: «Как так? Да очень просто: вылезла из-под земли и домой прибежала» (II. С. 110)¹⁸. Заимствовав хлебниковский прием, Хармс, в отличие от Хлебникова, не фиксирует исходную точку обратного развертывания временного потока, проекции будущего в прошлое, а концентрирует внимание на обратимости необратимого процесса: граница между жизнью и смертью оказывается открытой и легко преодолимой в обе стороны. Как это характерно для обэриутов, Хармс, заимствуя какой-то мотив из другого произведения (в данном случае — хлебниковского), в котором он является второстепенным, делает его центральным в своем тексте. Здесь имеется в виду мотив «бумажки» — свидетельства о смерти, которую выдал Оле врач и которой Поля теперь предлагает защищаться от назойливых и любопытных посетителей:

Так если придут, скажи: не заходил и ворон костей не заносил, и что не мог даже никак прийти, потому что врач уже сказал, что умер, и бумажку эту, знаешь, сунь им в самое лицо и скажи, что на кладбище даже увезли проклятые и что ты не при чем и сама рада, что увезли, бумага здесь главное, они, знаешь, того, перед бумагой и спасуют...

(IV. С. 420)

Хармс превращает этот мотив в развернутую метонимию с полной взаимозаменяемостью. Вначале «бумажку» заменяет тело покойного, на нем оказывается возможным, например, поставить печать:

Вот, — говорит Наташин папа, — засвидетельствуйте смерть». Управдом подул на печать и приложил ее к Наташиному лбу¹⁹. «Спасибо», — сказал Наташин папа и понес Наташу на кладбище.

(II. С. 110)

¹⁸ Ср. столь же естественное объяснение происшедшего Полей: «Лошади в черных простях, глаза грустные, уши убогие. Телега медленно движется, вся белая, а я в ней точно овощ: лежи и молчи, вытянув ноги, да посматривай за знакомыми и считай число зевков у родных, а на подушке незабудки из глины, шныряют прохожие. Естественно я вскочил, — бог с ними со всеми! — сел прямо на извозчика и полетел сюда без шляпы и без шубы, а они: «лови! лови!» (Хлебников. IV. С. 240). Мотив оживающего покойника отражается впоследствии и в «Офорте» Н. Заболоцкого: «Покойник из царского дома бежал!»

¹⁹ Момент маркирования лба с помощью печати является для героев Хармса также, своего рода «точкой ритуальной смерти». Ср. в его рассказе 1935 года «Неожиданная попойка»: Антонина Алексеевна ударяет своего мужа служебной печатью по лбу, а впоследствии использует ту же печать для принуждения его к безусловному послушанию.

Уже упоминалось, что проблема знака и знаковости — одна из основных в хармсовской прозе. Движение сюжета в рассказе «Отец и Дочь» направлено к полному отождествлению знака и означаемого, которое, в частности, еще раньше происходило в поэзии Введенского («превращения» слова в предмет и наоборот). Следующим важным шагом в анализируемом рассказе становится функциональное замещения человека «бумажкой»:

Папа так растерялся, что упал и умер. Позвала Наташа управдома и говорит: «Засвидетельствуйте смерть». Управдом подул на печать и приложил ее к листику бумаги, а потом на этом же листике бумаги написал: «Сим удостоверяется, что такой-то действительно умер». Взяла Наташа бумажку и понесла ее на кладбище хоронить.

(II. С. 110)

Поскольку кладбищенский сторож никого на кладбище не пускает, Наташе приходится зарыть бумажку прямо на улице²⁰.

К Хлебникову восходят также две важнейшие индивидуальные мифологемы Введенского, особенно ярко воплотившиеся в пьесе «Кругом возможно Бог» — мифологема безголовости, безголового существования и мифологема абсолютной пустоты, выраженная в художественном мире Введенского с помощью иероглифа стакана. Ср. рассказ Эф о своей жизни:

Пожалуйста. Расскажу.
Утром встаю в два –
гляжу на минуту гневно,
потом зеваю, дрожу.
На стуле моя голова
Лежит и смотрит на меня с нетерпением.
Ладно, думаю, я тебя надену.

²⁰ Мотив превращения профанного пространства в сакральное является чрезвычайно характерным для поэтики Хармса. Одним из наиболее распространенных приемов выражения подобной метаморфозы является мотив похорон, которые происходят где угодно, только не на кладбище. Помимо улицы, излюбленным местом у Хармса становятся городские сады. Так, в рассказе «Судьба жены профессора» героиня, которой по почте присылают баночку с пеплом ее супруга, отправляется хоронить эту баночку «в сад имени I-ой Пятилетки, б. Таврический» (II. С. 104). Характерно, что и сам обряд похорон приобретает снижающую параллель в том же рассказе: застигнутая сторожем, профессорша объясняет: «Да вот, хотела лягушек в баночку наловить» (Там же). Ср. также набросок: «Это идет процессия. Зачем эта процессия идет? Она несет вырванную у Пятапалова ноздрю. Ноздрю несут, чтобы зарыть в Летнем саду» (РНБ. Ф.1232 (Друскин Я. С.). Ед. хр. 288).

Стаканы мои наполняются пением,
в окошко я вижу морскую пену.
А потом через десять часов я ложусь,
лягу, посвищу, покружусь,
голову отклею. Потом сплю...

(I. С. 128)

Ср. в «Две птички, горе, лев и ночь»:

и тишина была в стакане

(I. С. 83),

а также:

но что же делает тушканчик
давайте братцы поглядим
в его стакане пышном тихом
как видно появилась ночь

(I. С. 89) —

и там же далее —

Но непредвиденным молчаньем
вдруг наполняется стакан.

Мотив головы-стакана и в этом произведении Введенского соседствует с безголовостью:

но птичка говорит позволь
и вдруг летает безголова

(там же)

В подробном перечислении основных мотивов поэзии Введенского упомянутые мифологемы занимают весьма значительное место (см. комментарии М. Мейлаха к Полному собранию сочинений А. Введенского в 2-х томах).

Такое соединение двух мифологем восходит к драме Хлебникова «Ошибка Смерти». С самого начала они оказываются тесно переплетены:

Мой череп по шов теменной
Расколется пусть скорлупой,
Как друга стакан именной,
Подыметесь мертвой толпой

(IV. С. 251)²¹.

²¹ Это соположение глубоко архетипично: ср. легенду о черепе князя Святослава, превращенном убившими его печенегам в чашу, пушкинское стихотворение

Центральный момент драмы проанализирован Р. Якобсоном. Он приводит его в качестве примера реализации сравнения: «Барышня смерть говорит, что у нее голова пустая, как стакан. Гость требует стакан. Смерть отвинчивает голову»²².

У Хлебникова это несколько больше, чем простая реализация сравнения. Реализованное сравнение становится обнаженной мотивировкой сюжетной развязки: оставшаяся без черепа Смерть слепа и выбирает не ту чашу. Она падает и умирает. Но что происходит при заимствовании мотивной формы в поэзии Введенского? Прием организации материала превращается в собственно материал. То, к чему в развитии сюжета приходит драма Хлебникова, становится основой для развития сюжета поэмы Введенского «Кругом возможно Бог». Заданная в начале поэмы параллель голова-стакан, а также снятие Эф головы на ночь («отклеивание») имплицитно подводят к главной мотивировке сюжета: казни Эф, превращении его после смерти в Фомина (преодоление анонимности земного существования) и — к самому сюжету: своего рода запредельному хождению Фомина по загробному миру (функциональный аналог житийного жанра).

Поэма «Кругом возможно Бог» вообще во многом ориентирована на хлебниковскую поэзию²³. Так, сцена в «разбитой» спальне Венеры,

к Дельвигу. У Хлебникова, а позже у Введенского чаша «модернизируется», превращаясь в стакан. Ср. «анахронистическое» требование головы Олега в «Ошибке Смерти». Ср. также параллель с «Ошибкой Смерти» в стихотворении Хлебникова «Обед»:

Со смехом стаканы — глаза!
Бьется игра мировая!
Жизни и смерти жмурки и прятки.
Смерть за косынкой!

(Хлебников. I. С. 302).

Ср. с надеванием платочка Барышней Смертью.

О текстопорождающей хлебниковской метафоре «мир, земной шар — череп» — см. в содержательной статье: Hansen-Löve A. Der 'Welt (-) Schadel' in der Mythopoesie V. Chlebnikov // Velimir Chlebnikov (1885–1922): Myth and Reality: Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov. Amsterdam, 1986. P. 129–186. Ср. также сходную метафору, уподобляющую череп земному шару у О. Мандельштама в «Стихах о неизвестном солдате»: «Для того ль должен череп развиться / Во весь лоб — от виска до виска — / Чтоб в его дорогие глазницы / Не могли не вливаться войска?».

²² Якобсон Р. Новейшая русская поэзия... С. 20.

²³ Поэма, несмотря на частичное присутствие в ней «звезды бессмыслицы», содержит в себе коды, отсылающие как к русской литературе первой трети XX века, так и к литературной ситуации этого периода. См. остроумную статью Л. Кациса, вскрывающую подтекст поэмы,

где постаревшая богиня «стрижет последние ногти», восходит к хлебниковской поэме «Шаман и Венера»²⁴, где Венера называет себя «старухой»²⁵: «Еще того недоставало / Покрыться пятнами угрей» (IV. С.105). Ср. у Введенского:

Теперь я подурнела,
живот подался вниз,
а вместе с ним пупок обвис.
Поганое довольно стало тело.
Щетиной поросло, угрями...

(I. С.141)

Намеченная у Хлебникова (но не реализованная) сюжетная линия разворачивается у Введенского в целый эпизод, весьма важный для понимания всей поэмы и отсылающий к сквозной теме всего его творчества. При этом, как обычно у обэриутов, происходит и серьезный интерпретационный сдвиг заимствованного мотива или темы. У Хлебникова Венера пытается соблазнить Шамана, который, олицетворяя собой хладнокровие Азии, отвергает ее поползновения²⁶. Венера в финале улетает с лебедем, исчезая «ласковой ошибкой». В поэме Введенского эротическая (или как часто принято говорить в связи с его произведениями — «антиэротическая») тема эксплицируется, и историософская тематика сменяется эсхатологической, причем в данном эпизоде Фомин оказывается несостоятельным в половой сфере. Культурологическое противопоставление двух цивилизаций у Хлебникова здесь сменяется противопоставлением разных типов пространства: Эф, превратившийся после казни в Фомина, попадает не сразу на тот свет, а оказывается в некотором

связанный с самоубийством Маяковского: Кацис Л. «Кругом возможно Бог» Александра Введенского: попытка разгерметизации, или Еще раз о гибели Маяковского как литературном факте // *Stanford Slavic Studies*. 1994. Vol. 8.

²⁴ На хлебниковский подтекст впервые было указано в статье: Ванталов Б. Море и тетрадь // *Транспонанс*, № 2 (6), 1980. С. 42–46.

²⁵ Но это только потенциальная линия текста, на самом деле хлебниковская Венера, как и прежде, молода: «Могол сидел, ей извиня / Изгибы тела молодого»; «И улыбалася, младая» (Хлебников. IV. С. 107).

²⁶ Нетрудно заметить в «Шамане и Венере» историософский подтекст: европейская цивилизация, соблазняющая Азию — тема чрезвычайно актуальная для Вл. Соловьева и через него — для младшего поколения символистов.

мире-посреднике (аналог Чистилища). На упреки Венеры он отвечает: «Не будем об этом говорить. Мне неприятно. Ну неспособен и неспособен. Подумаешь. Не затем умирал, чтобы опять все сначала» (I. С. 142). Сексуальные домогательства Венеры в его представлении отдалают от подлинного «того света». Далее в творчестве Введенского эта тема будет продолжена в «Куприянове и Наташе», где поэтапно зафиксированное автором движение персонажей к совокуплению (в итоге не состоявшемуся) происходит на фоне иконы: «А то мы здесь одни да на иконе Спас, — говорит Куприянов» (I. С. 155). Ср. в противоположность этому мотиву автохарактеристику Куприянова: «возможно что мы черти» (I. С. 154), маркирующую тему ада. Интересно в связи с этим обращение к Фомину Девушки в «Кругом возможно Бог»: «И мне не страшен сотник адовый, / вернись Фомин, шепчи, подглядывай» (I. С. 145), связывающее предполагаемый вуаеризм Фомина с адом²⁷.

Во вступительной статье к пятитомному собранию произведений В. Хлебникова Ю. Тынянов перебрасывал мостик от хлебниковского инфантилизма к мифологизму: «Инфантилизм, языческое отношение к слову, незнание нового человека — писал он, — естественно ведет к язычеству как к теме»²⁸. Именно в этом ключе следует также рассматривать развитие в текстах обэриутов языческой компоненты хлебниковских произведений; у Введенского это прежде всего — Венера, у Хармса — трансформированный хлебниковский образ Лесной девы, воплощенный в образе Хню (см.: «Вода и Хню», «Хню» и др.)²⁹.

Образ Венеры в поэме Введенского «Кругом возможно Бог» является также и еще одним мостиком, связывающим это произведение с поэмой Хармса «Лапа», написанной годом раньше, в 1930 году. Имеется в виду «мычание» богини Венеры и реплика Фомина в ответ: «Это коровник какой-то, я лучше уйду» (I. С. 143). Как справедливо замечает в комментариях М. Мейлах, это «сопоставимо со сценой...

²⁷ В этом смысле оказывается понятной резкая реакция Фомина на эти слова Девушки.

²⁸ Тынянов Ю. О Хлебникове // Хлебников В. Собрание произведений. I. С.25.

²⁹ Остроумную интерпретацию образа Хню у Хармса см.: Золотоносов М. Шизограмма Ху или теория психического экскремента // Хармсиздат представляет. Сборник материалов (Исследования. Эссе. Воспоминания. Каталог выставки. Библиография). СПб., 1995. С. 77–82.

„Лапы“ Хармса, где герой в своем запредельном хождении попадает на небо в грязный птичник, где живут птицы, а также ангел, запертый вместе с ними на том основании, что у него есть крылья» (I. С. 250).

Драматическая поэма Хармса 1930 года «Лапа», представляется особенно важной в контексте вопроса о хлебниковской традиции, поскольку в ней эта традиция также «авторизована»: в качестве персонажа поэмы действует сам Хлебников.

Сюжет этой стихотворной, с вкраплением прозаических кусков, поэмы характерен для обзериутов начала 30-х годов: пространство структурировано вертикально, и персонаж (в пьесе это Земляк³⁰), покинув землю, отправляется на небо, где его взору предстают тамошние обитатели в весьма плачевном состоянии. (Ср., например: испытания Фомина после смерти «на небе», в запредельном мире). Ангел, запертый в птичнике профессором Пермяковым и сторожем Фадеем, — явная пародия на тип дискурсивного мышления (основанном исключительно на силлогизмах), а также, возможно, пародийная аллюзия на знаменитый спор Диогена с Платоном по поводу формального определения человека³¹, а отсюда — и на основные принципы формализма³².

Путь наверх Земляку открывает статуя, стоящая на крыше: она хватает Земляка и делает его легким. Цель его путешествия на небо — достать недавно загоревшуюся звезду в созвездии Лебедя — отсылает

³⁰ Это имя образовано с помощью переосмысления семантики суффикса «-як» и — как следствие — всего слова, которому вместо словарного значения «человек, родившийся или живший в той же самой местности» приписывается новое — «житель Земли». Отметим, что по такому же принципу впоследствии будет образовано наименование персонажей в «Некотором количестве разговором» А. Введенского, где «Купцы» происходят не от «покупать», а от «купаться». На зависимость словообразований Введенского от хлебниковских указывает О. Лекманов в статье: Про «Потец» (некоторое количество наблюдений) // Митин журнал, № 52, 1995. С. 98–105.

³¹ Речь идет о платоновском определении человека как существа, имеющего две ноги и лишённого перьев. Диоген, оципав петуха, заявил: «Вот платоновский человек». После этого к определению было добавлено: «И с широкими ногтями».

³² Поэма создавалась сразу после несостоявшегося сборника «Ванна Архимеда», в котором должны были быть представлены обзериуты, формалисты и писатели, им близкие. См. одноименное стихотворение Хармса 1929 г., а также работы, посвященные истории «Ванны Архимеда»: Блюмбаум А., Морев Г. «Ванна Архимеда»: к истории несостоявшегося издания // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Bd. 28. S. 263–269.

нас к хлебниковской «Лебедии будущего»³³. Напомним также, что в этой утопии пахота происходит на небе, в облаках, с помощью «облакоходов»³⁴. Однако название звезды дается с помощью излюбленного обэриутского приема — семантической загадки. Нужно отгадать значение неизвестного (заумного) слова. Власть³⁵ говорит Земляку:

Власть: *Опусти агам к ногам.*

Земляк: *Что такое агам?*

(I. С. 130)³⁶

Дальше в тексте реализуется сказочное утроение, но также в чисто обэриутской форме сопряжения разнотипных нарративов. Дважды Власть, спрашивая Земляка: «Разве ты не знаешь» — начинает рассказ о старике и его сыне, тематически не связанный с вопросом

³³ Наличие «намёка» на «Лебедию будущего» впервые отмечено Жаккаром: Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда... С. 31. Отметим, что сама тема птиц у Хлебникова имеет еще и биографическую опору: известно, что Хлебников в студенческие годы систематически занимался орнитологией и даже опубликовал несколько статей. См. об этом: Григорьев В. Грамматика идиостиля. М., 1983. С. 90–91.

³⁴ Ср. также улетающую с лебедем Венеру в хлебниковском «Шамане и Венере».

³⁵ Власть здесь — явная отсылка к «небесной иерархии» Псевдо-Дионисия Ареопагита. Ср. у Хармса обращение к этому же источнику в «Фаусте», написанном сразу же после «Лапы»:

Маргарита: <...> там у Божьего причала

(их понять не в силах мы)

бродят светлые Начала

бестелесны и немы

апостолы: выше спут Господни Власти

выше спут Господни Силы

Выше спут одни Господства

мы лицо сокроем князь

ибо формы лижут Власти

ибо гог движенья Силы

ибо мудрости Господства

<в дыры неба ускользают>...

(I. С. 152–153)

В процессе творческой эволюции семантика названий ангельских чинов претерпевает у Хармса серьезные изменения; ср., например, рассказ 1940 г. «Власть».

³⁶ Ср., например, «роковой» вопрос в пьесе Введенского «Потец»: «Что такое есть потец?». О принципиальной загадочности как характеристике поэтического языка Введенского — см.: Валиева Ю. Поэтический язык А. Введенского (Поэтическая картина мира). Автореф. дисс.... канд. филолог. Наук. СПб., 1998. С. 23.

Земляка, и только на третий раз (мотив выдержанного испытания) отвечает прямо:

Власть: Разве ты не знаешь?

На небе есть четыре звезды Лебеда.
Это Северный крест. Недавно среди
звезд появилась новая звезда —

Лебедь Агам. Кто сорвет эту звезду,
тот может не видеть снов

(I. С. 131)

Но и в разгадке содержится загадка³⁷: Агам — это палиндром слова «мага», т. е. — «Лебедь Мага» — о ее магическом свойстве и говорит Власть. Через насколько лет на такой же семантической загадке Введенский построит целый сюжет драмы «Потец»: сыновья требуют у умирающего отца:

Обнародуй нам отец
Что такое есть Потец, —

(I. С. 189)

Отец каждый раз отвечает на вопрос «непрямо», уводя повествование в сторону и задавая сыновьям все новые и новые задачи. Финал драмы — разгадка загадки, возвращающая действие в начало — модификация мотива вечного возвращения. Оказывается, что эту разгадку сыновья «уже знали заранее».

Опять-таки — у Хармса — перед нами типичный пример обэриутской рецепции чужого текста и адаптации его в своем: то, что у Хлебникова представляет собою эксплицированный и мотивированный элемент текста (мотив лебеда)³⁸, у Хармса входит в структуру сюжетобразующей загадки: Власть выполняет функцию дарителя (по В. Проппу), дважды уклоняясь от раскрытия секрета загадочного

³⁷ Ср. о загадке как важнейшей категории поэтики русского футуризма в форме анаграмматизации: Hansen-Löve A. Die antiapokalyptische Utopik des russischen Futurismus // Russian Literature. Vol. XL, № 3, 1996. P. 319–354, а также: Comins-Richmond W. Kruchenyx's Maloxolija v kapote: The Anagrammatization of Literature // Russian Literature. Vol. XXXIX, № 1, 1996. P. 1–12.

³⁸ Название утопической страны — Лебедии — по сообщению самого Хлебникова, взято им из древности: так «звался в древние времена весь степной край между Доном и Волгой» (Неизданный Хлебников. Вып. X. М., 1928. С. 6).

слова «агам»; раскрытие значения этого слова на третий раз становится равносильным получению героем волшебного средства: теперь Земляку открыта дорога на небо, он встает на крышу, и статуя на крыше делает его легким³⁹.

Цель Земляка — похищение звезды созвездия Лебедя, которая в полном соответствии с принципами реального искусства на небе является птицей лебедью и живет в птичнике. (На этом примере мы можем наглядно видеть, как в творчестве обэриутов именно язык формирует реальность, а не наоборот.) Но для этого ему сначала необходимо определить, попал ли он уже на небо или нет. И здесь мы снова сталкиваемся с разработанным общеобэриутским топосом: герой должен обнаружить (локализовать) непространственный по определению объект. Сюда относятся как поиски Земляком неба, так и поиски Фоминым (в «Кругом возможно Бог» Введенского) «того света»⁴⁰.

Далее следует диалог между персонажем по фамилии Утюгов и Хлебниковым, последовательно проезжающим на коне, быке, корове и бумажке, а затем скачущим на карандаше⁴¹. Трудно не согласиться с Жаккаром, утверждающим, что Утюгов — «говорящая» фамилия⁴².

³⁹ Здесь снова мы встречаемся с явным хлебниковским влиянием в монологе взлетающего Земляка:

Земляк: Я ле!
Птицы не больше перочинных ножигов.
Ле!
Откройте озеро, чтобы вода стала ле!
Откройте гору, чтобы из нее вышли пары.
Остановите Часы, потому что время ушло в землю!
Смотрите какой я ле!

(I. С. 131)

Разбор следов влияния хлебниковской зауми в «Лапе» и особенно — принципа «управления» первой согласной слова всеми остальными — см.: Ж.-Ф. Жаккар. Даниил Хармс и конец русского авангарда... С. 30–31.

⁴⁰ Ср. описание «вонючего» птичника, «грязной и нечистоплотной девочки» на небе, а также слова старичка: «И это небо! Фу фу фу! Какая здесь гадость!» — с сознательно сниженным описанием сборища у Стиркобреева, свиданий Фомина с Соф. Мих. и Венерой в «Кругом возможно Бог».

⁴¹ Скакание Хлебникова по небу на карандаше представляет собою метонимическую (а не метафорическую!) отсылку к письму на облаках в хлебниковской «Лебедии будущего», а также — возможно — к названию поэмы Хлебникова «Царапина по небу».

⁴² «Утюгов так же глуп, как утюг, на что намекает его фамилия» (Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда... С. 30).

Однако здесь есть и еще одна характерная аллюзия — это примус, который держит и которым постоянно размахивает Утюгов. См. интересные замечания Л. Флейшмана по поводу поэтической функции этого весьма непоэтического предмета в конце 20-х годов:

... в 20-е годы примусы стали выходить из употребления, заменяясь газовыми плитами. На эти изменения в быту откликнулся Маяковский в стихотворном фельетоне «Даешь материальную базу!», опубликованном в газете «Правда» 27 декабря 1929 года:

Вот так же
и многое
противно глазу. —
Примусá, например?!
Дорогу газу!⁴³

Интересно, что при дальнейшем развитии сюжета Земляк сменяет Хлебникова в качестве объекта преследования Утюгова: если вначале последний призывает схватить Хлебникова:

Бап боп батурай!
Держите этого скакуна!
Держите он сорвет небо!
Кокен, фокен, зокен, мокен!, —
(I. C. 142)

то затем, повстречав Земляка с Лебедем под мышкой, он «опознает» в птице «кусок неба» и переключает свой гнев на уже вернувшегося из путешествия по небу героя. Таким образом раскрывается

⁴³ Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. München. Б.г. С. 289–290. Флейшман остроумно связывает появление мотива примуса у Маяковского с игрой слов в «Охранной грамоте» Б. Пастернака: «первый поэт» и — этимологически — примус, отсылающие к созданию образа Маяковского в пастернаковской повести. Ср. также совершенно иную — «домашнюю» семантику примуса в поэзии О. Мандельштама («Хочешь, примус туго накачай...»), где он составляет параллель «караваю хлеба». Принадлежность примуса «низкому», «пошлому» быту отмечена в романе Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев» («пение» примуса заглушает звук поцелуев в общегитии «имени монаха Бертольда Шварца»), а в «Мастере и Маргарите» Булгакова примус становится одним из атрибутов нечистой силы. Отметим также, что, наряду с примусом, характерной чертой Утюгова является газета. До начала 1930-х Хармс принципиально не читает газет, что в частности отразилось в его показаниях при допросе по делу 1931 года (ср. замечание профессора Преображенского в «Собачьем сердце» М. Булгакова о вреде чтения советских газет). В дальнейшем Хармс изменяет этому своему принципу и периодически знакомится с газетами.

зашифрованное в тексте «Лапы» двойничество персонажей: Земляка и Хлебникова⁴⁴.

Но хлебниковские аллюзии и прямые цитаты в «Лапе» всем этим не ограничиваются. Так, к примеру, к Хлебникову восходит прием зооморфизации деревьев: на небе «стоят два дерева и любят друг друга. Одно дерево — волк, другое — волчица. <...> Волк поцеловал волчиху». Ср. в хлебниковском «Голоде»: «Лепетом тихим сосна целовалась / С осиною»⁴⁵ или: «золотые черепа растений / золотые трупики веток / черных деревьев голые трупы» (III. С. 193).

Так мы выходим к еще одной сквозной характернейшей черте природного универсума поэта ОБЭРИУ — принципиальной зоо- и антропоморфизации, доходящей до полного функционального взаимозамещения. Наиболее адекватным знаком, используемым обэриутами для подобной «подстановки» становится дерево. При этом формируется целая сквозная линия в обэриутском интертексте, основанная на подобном взаимозамещении. Упомянем уже цитированный пример из Хармса: «Тут стоят два дерева и любят друг друга. Одно дерево волк, другое волчица» («Лапа», 1930). Ср. также в его же написанном чуть раньше «Столкновении дуба с мудрецом» (1929):

один человек хотел стать дубом,
ногами в землю погрузиться,
руками по воздуху размахивать
и в общем быть растением

(I. С. 96)

Ср. также в «Вода и Хню», где Рыбак уподобляет себя дереву:

Один я
из меня тянутся ветви <sic!>
грубые руки не могут поднять иголки

(I. С. 195)

⁴⁴ Ж.-Ф. Жаккар высказывает даже весьма смелое предположение, что Земляк — это не кто иной, как сам Хармс (Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда... С. 31). Увы, возможностей более или менее строгого обоснования этой точки зрения оказывается крайне немного.

⁴⁵ Хлебников. III. С. 193.

Контаминацией этих двух вариантов становится основная сюжетная линия в «Безумном волке» (1931) Н. Заболоцкого, связанная с экспериментами Волка:

Однажды ямочку я выкопал в земле,
засунул ногу в дырку по колено
и так двенадцать суток простоял.
Весь отощал, не пивши и не евши,
но корнем все-таки не сделалась нога
и я, увы, не сделался растением

(ВДЛ. С. 99–100)

В той же «Лапе» Хармса на небе, где оказывается Земляк, вырастает «сосна с руками и в шляпе», которую зовут Мария Ивановна (в дальнейшем она именуется «Мария Ивановна Со сна»: цитируется пушкинский «сдвиг», отмеченный в свое время А. Крученых: «Со сна садится в ванну со льдом...»)⁴⁶. Эта параллель «женщина — дерево» будет обыграна в 1931 году Введенским в «Куприянове и Наташе»: Наташа превращается в финале в дерево (лиственницу), и Куприянов констатирует:

Я говорил, что женщина это почти что человек,
она дерево.

<...> Прощай дорогая лиственница Наташа⁴⁷.

(I. С. 157)

Ср. также возмущенную реплику Николая II — персонажа хармсовской «Комедии города Петербурга» (1927): «Свяжите его! это не человек, а береза какая-то!»

К этому же мотиву следует отнести цветок, растущий из головы ребенка («Лапа») и метафорический цветок у К. Вагинова:

⁴⁶ Кроме того, прием экспликации сдвига отсылает к монологу Грекова из поэмы Введенского «Минин и Пожарский» в одной из двух прижизненных публикаций Введенского (Костер. Л., 1927. С.23–25). В этом монологе, напечатанном как самостоятельное стихотворение, аллюзия на пушкинский сдвиг из «Евгения Онегина», также отмечавшийся Крученых, оказался эксплицированным (очевидно, по вине корректора). В результате вместо правильного «то знали ль вы не знали вы» в альманахе было напечатано: «то знали львы — не знали вы».

⁴⁷ «...превращение Наташи в „лиственницу“ — «дерево» тоже оказывается редукцией „мировой лестницы“ до самой нижней ступени» (Фарыно Е. «Последнее колечко мира... есть ты на мне» (Опыт прочтения «Куприянова и Наташи» Введенского) // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Bd. 28. S.233).

И я был как живой металл.
Способен был соединиться,
И золото, вобрав меня,
Готово было распуститься
Цветком прекрасным.
Пришла бы нежная пора,
И с ней бы солнце появилось,
И из цветка бы, как роса,
Мое дыханье удалилось.

(«Как жаль...», 1931),

(ср. аналогичный мотив, связанный с вырастанием цветка из человека в повести Ю. Олеси «Зависть», где цветок вырастает из бородавки на лице женщины). Семантика цветка впоследствии обогатилась эротическими коннотациями у Введенского:

...то видит форточку она
и в форточке цветок отличный
краснеет от такого сна
затем что это неприлично...

(I. С. 87) —

что было отмечено М. Мейлахом в комментариях (I. С. 234).

Интертекстуальное обэриутское значение приема — преодоление преграды между растительным, животным и человеческим мирами, утверждение их принципиальной сводимости к единому началу. У Заболоцкого это было важнейшей доминантой художественного мира, особенно это касается «Столбцов» и последующих поэм; ср.: «людские тела наливались как груши, / и зрели головки, качаясь на них» («Лето», 1927), или у Хармса в «Истории СДЫГР АППР» (<1929>), где персонаж путает уши и груши: одновременно подключается и принцип свободного перехода с фонетического уровня на предметный⁴⁸.

⁴⁸ Ср. у Введенского:

И вдруг открылись двери рая,
И нянька вышла из сарая,
И был на ней надет чепец.
И это снова всем напомнило их вечный вопрос о том,
Что такое есть Потец

(«Потец». I. С. 194).

См. также многочисленные примеры со знакового уровня на предметный в поэзии Введенского, типа: «и слово племя тяжелеет / и превращается в предмет» («Две птички, горе, лев и ночь». I. С. 89).

Вот еще примеры из творчества Заболоцкого, генетически восходящие к Хлебникову: «Жена! Ты девушкой слыла, / <...> Зачем же лошадь стала ты?» («Блезнь», 1928); «уж к ней сбегаются коровы / с улыбкой бледной на губах...» («Часовой», 1927), обращает на себя внимание прямая отсылка к басням Д. И. Хвостова, как и в стихотворении «Лицо коня» (1926)⁴⁹. Принцип антропоморфизации в изображении растений присущ и поэзии И. Бахтерева: «Встает на цыпочки трава, / у каждой травки голова...» («Тишайшая из пиеес», 1925)⁵⁰.

Все это подчеркивает принципиальное единство обэриутского мира, основанного на особых натурфилософских представлениях о своего рода «жизненной материи», той первооснове бытия, из которой путем конкретных, вычленяемых преобразований создается многообразие конкретных форм и видов жизни. Что касается «зоологической» темы у обэриутов, то она во многом восходит к хлебниковскому «Зверинцу», в котором, как справедливо писал А. Uljterlinde, «тема — сопоставление мира человека, его культуры и религии с миром животных — получает не каузально-логическое развитие, а вскрывается в каждом периоде в миниатюре как вариация, и только в самом конце в это сопоставление эксплицитно вкладывается смысл»⁵¹.

⁴⁹ При описании животных Хвостов в своих баснях последовательно пользуется антропоморфным дескриптивным кодом, отсюда — и «лица» его персонажей: «губы» у вороны, «зубы» у голубя и т. п. Отметим также, что «конь» — сквозной общеобэриутский иероглиф, отсылающий к пересечению семантических полей: с одной стороны, — «точность», «глубинность», «органичность», «выразительность», а с другой, — «природность», «естественность». Отсюда — и «смыслов конь» у Хармса (в значении высшей похвалы стихам — в «Мести»), отсюда «зеркальный» и «обратный» конь у Введенского, репрезентирующий инверсированность языка поэта — мотив, завершаемый в «Элегии». Кроме этого, следует напомнить о влиянии на Заболоцкого аналитической живописи Филонова, в которой изображение лиц людей и животных принципиально сведены к определенным общим для тех и других родовым чертам.

⁵⁰ Ср. у Заболоцкого: «А дерево как роженица стонет...» («Деревья»); «Каждый маленький цветочек / машет маленькой рукой...» («Прогулка») и мн. др.

⁵¹ Uljterlinde A. «Зверинец»: Проза или поэзия? // Velimir Chlebnikov (1885–1922): Myth and Reality: Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov. Amsterdam. 1986. P. 517. Ср. схожую мысль Н. Степанова: «Ключ к пониманию «Зверинца» — в последнем абзаце-строфе...» (Степанов Н. Велимир Хлебников: Жизнь и творчество. М., 1975. С. 59). Решая вопрос, поставленный А. Uljterlinde в заглавии цитированной статьи, нужно, очевидно, отнести «Зверинец» к малоисследованному жанру стихотворения в прозе — и именно на этот жанр, а не только на тематику текста («Энциклопедический указатель зверей, информация об их признаках, свойствах, родине, ассоциация с миром человека...» — А. Uljterlinde. Ibid. P. 521) ориентируется Хармс в

Связь подобной натурфилософии с радикальным ответвлением русского авангарда неожиданно устанавливается еще и через аналогии в детском творчестве. Известен интерес как Хлебникова, так и Крученых к этому типу творчества как к естественному источнику примитивистского стиля в литературе⁵². В 1912 году А. Крученых выпускает книгу, на титульном листе которой стояли имена соавторов: «Зина В. и А. Крученых»⁵³. Книгу, как и полагалось, открывали произведения первого из соавторов — одним своим произведением «Предназначение. Перечень зверей». Другим текстом, развивающим прежде всего философский смысл «Зверинца» становится беседа зверей из «Елки у Ивановых» А. Введенского, в которой базисные для поэтики Введенского проблемы времени и смерти представляются вытекающими из финала «Зверинца», где говорится о «погибающих в зверях прекрасных возможностях».

⁵² См. в воспоминаниях Харджиева о том, как в 1936 году с его помощью состоялась первая встреча Введенского и Крученых: «Крученых знал, что есть такие оберуты <Сic.! — А. К.>, но вел себя очень важно, что ему было несвойственно. Но странно, что такой наглец и орел-мужчина, как Введенский, вел себя, как школьник. Я был потрясен, но не мог понять, что с ним случилось. Введенский прочел, не помню какое, но очень хорошее свое стихотворение. А потом Крученых прочел великолепное стихотворение девочки пяти или семи лет и сказал: «А ведь это лучше, чем ваши стихи». И вообще он был малококтактен. Потом мы ушли, и Введенский сказал мне грустным голосом: «А ведь он прав, стихи девочки лучше, чем мои». Надо знать гордого Введенского, чтобы оценить все это» (Харджиев Н. Статьи об авангарде. Т. 1. С. 380).

Следует подчеркнуть, что мы употребляем в настоящей работе термины «примитивизм» и «инфантилизм» как синонимы, хотя, например, В. Альфонсов их разделяет, относя первый к «первозданному и здоровому» видению Анри Руссо, и называя второй — «приемом — защитным или сатирическим» (Альфонсов В. Слова и краски. М., Л. 1966. С. 192). С одной стороны, у нас нет никаких данных, позволяющих судить о том, где кончается так называемая «первозданность» и где начинается «прием», — подобное разделение может существовать только на аналитическом, спекулятивном уровне, тогда как у художника его, очевидно, просто не существует. С другой, — понятно, что ни «защитной», ни сатирической функцией инфантилизм / примитивизм в творчестве обзриутов объяснить невозможно — строится параллельный мир, со своими законами, где предметы и явления имеют, говоря словами Хармса, «сверхлогическое значение». В. Григорьев сравнивает инфантилизм Хлебникова с идиотизмом князя Мышкина (Григорьев В. Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М., 1983. С.178). А. Жолковский говорит о «графоманской традиции русской литературы» (см.: Жолковский А. Графоманство как прием: Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие // Velimir Chlebnikov (1885 — 1922): Myth and Reality: Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov. Amsterdam. 1986. P. 574–592).

Ср. также утверждение И. Терентьева: «...здоровую простоту дикаря, ребенка и пролетария мы охотно вводим в свою литературную работу» (Терентьев И. Собрание сочинений. Вологда, 1988. С. 291). С другой стороны, как показал Н. А. Нильссон (в статье: Futurism, Primitivism and the Russian Avant-Garde // Russian Literature. 1980. Vol. VIII. P. 469–482), понятие примитивизма вовсе не ограничивается имитацией детского языка или стилизации под него.

⁵³ Зина В. и Крученых А. Поросята. [М.], [1912]. В 1913 году вышло второе издание этой книги.

надцатилетней девочки Зины В. Очевидно, что форматируя таким образом обложку и помещая произведения девочки в качестве заглавных для книги, Крученых манифестировал таким образом не только ориентацию на инфантилизм, но и демонстрировал тесную связь детского творчества с программной для футуристов тематикой. И действительно, в центральном рассказе Зины В. «рос в поле медведь...» оказывается реализованным ключевой прием, проецирующий друг на друга растительный, зооморфный и антропоморфный коды. Результатом последовательно проведенного наложения этих кодов и становится повествование о том, как росли рядом на грядке в саду два друга — медведь и сом. При этом у обоих есть стебли и корни, медведь «благоухает, как майская роза», но — одновременно — у медведя и сома сохраняются и зооморфные признаки — хвост, лапы и способность реветь у первого, усы — у второго. Одновременно в рассказе девочки присутствует и непосредственная экспликация инфантилистского метатекстового элемента:

<Медведь> решил во что бы то ни стало отблагодарить Сома на деле. Но ему, к сожалению, не удалось этого сделать, так как автор сегодня очень устал и ему было лень придумывать для этого случай...⁵⁴.

Мотивную основу сюжета рассказа впоследствии заимствует Заболоцкий в «Безумном волке», где в общий тематический пласт, связанный с поисками Безумного, включена и попытка добиться пересечения упомянутых кодов — «научным» путем — речь идет об уже упоминавшемся эксперименте с «врастанием» Волка в землю с целью его превращения в растение⁵⁵.

⁵⁴ Зина В. и А. Крученых. Поросята. [М.], [1913]. С. 101. Ср. характерные для обэриутов (прежде всего — для Хармса) инфантилистские финалы: «все» и т. п.

⁵⁵ Ср. там же:

Если растень посадить в банку
и в трубочку железную подуть, —
животным воздухом наполнится растень,
появятся на нем головка, ручка, ножки,
а листики отсохнут навсегда.
Благодаря своей душевной силе
я из растень воспитал собачку...
(ВДЛ. С. 99)

Ср. схожую ситуацию с Хлебниковым, который пишет в январе 1913 года М. Матюшину о стихотворениях тринадцатилетней девочки⁵⁶:

Умоляю! Заклинаю всем хорошим поместить эти два стихотворения. <...> я уверен, что Вы исполните эту просьбу... P.S. Первое стихотворение замечательно путями, которыми образ смерти входит в детский ум. Второе раскрывает, как над маленьким сердцем нашего времени тяготеет образ Орлеанской девы. Через четыре года это поколение войдет в жизнь. Какое слово принесет оно? Может быть, эти вещи детского сердца позволяют разгадывать молодость 1917–19 лет. Оно описывает трогательную решимость лечь костями за права речи и государственности и полны тревожным трепетом предчувствия схватки за эти права. Важно установить, что эти предчувствия были. Оправдаются ли они или нет — покажет будущее.

(V. С. 294)

В другом письме к Матюшину, направленному по следам первого, Хлебников пишет:

Если б книга <«Садок судей». — А. К.> совсем не появилась в печати, то я был бы только опечален на полчаса. Но непомещение этих детских опытов ранит меня гораздо глубже,

— и предлагает в случае нехватки места снять собственные стихи ради стихов девочки. (Там же. С. 294–295)⁵⁷.

В своей статье «Заболоцкий и Хлебников» Е. Эткинд, отметив обычные для подобного сопоставления стилистические сходения⁵⁸, ссылается на Л. Я. Гинзбург в подтверждение своего тезиса о принципиальной близости обэриутской эстетики инфантилизму:

Принцип «голого слова» <ср. требование взглянуть на предмет «голыми глазами» в Декларации ОБЭРИУ. — А. К.> опирается <в «Столбцах». — А. К.> на инфантильную непосредственность

⁵⁶ Дата написания писем уточнена в 1940 г. в комментариях к: Хлебников В. Неизданное. М., 1940. С. 461; при первой публикации (Хлебников В. V. С. 294–295) был указан октябрь 1912 г.

⁵⁷ Три стихотворения 13-летней Милицы под общим заглавием «Песни 13 весен» появились в сб.: Садок судей II. СПб., 1913.

⁵⁸ «Перемешаны несоединимые пласты речи, выраженные «стилистическими цитатами» (Эткинд Е. Заболоцкий и Хлебников // Velimir Chlebnikov (1885 — 1922): Myth and Reality... P. 552), «мешанина речевых и стилистических слоев» (Там же. P. 558) и др. Такой подход, в частности, приводит исследователя к неразличению обэриутской и футуристической эстетики, что выражается в употреблении такого термина, как «неофутуризм Заболоцкого» (P. 569).

восприятия и представляет собой, по точному определению исследователя, «попытку освободить слово от ореолов, пустить его в строку голым — пускай само набирает значения, какие может. Имитация первоизданного названия предметов»⁵⁹.

Другое значение рассмотренного приема — это формирование параллельного, негуманоидного мира, в котором могли бы быть остранены человеческие отношения (это восходит к Свифту). Наиболее рельефно мы видим проявление этого стремления в разработке мотива насекомых, который неоднократно отмечался исследователями как специфический обэриутский (мухи, тараканы, жуки и пр.)⁶⁰. Однако в отличие от Свифта, у обэриутов (прежде всего — у Хармса, Введенского, менее — у Заболоцкого, Бахтерева и Олейникова) мир насекомых неожиданно приобретает мистический оттенок, не сводимый к проблемам остранения этических проблем человечества, и, в частности, к категориям комического и трагического, о чем пишут ученые в работах об ОБЭРИУ. Укажем на некоторые возможные источники мистических коннотаций: это и священные жуки в Древнем Египте⁶¹ (скарабей), имеющие прямое отношение к солярному мифу, и внутренняя форма слова «Вельзевул» (искаженное «*baal zevuv*» — то есть «Хозяин мух», игра на этом значении присутствует в одноименном романе У. Голдинга), — и «Золотой жук» Э. По. Особо отметим мистическое значение, приписывавшееся мухам в европейском средневековье.

Сюда же надо отнести мотив квазимеханизмов у обэриутов. Речь идет о том, что можно было бы назвать стремлением к инфантильной механизации мира, основанном на слиянии природного и человеческого творчества. Основные признаки ее — механистическое

⁵⁹ Эткинд Е. Заболоцкий и Хлебников // Velimir Chlebnikov (1885 — 1922): Myth and Reality... P. 560. Автор ссылается на работу: Гинзбург Л. О Заболоцком конца двадцатых годов // Воспоминания о Заболоцком... С.

⁶⁰ См. работы М. Мейлаха, В. Эрля, А. Герасимовой, Ж.-Ф. Жаккара, Л. Флейшмана и мн. др.

⁶¹ «Египетская» тематика «Лапы» прямо отсылает к хлебниковскому «Ка» — вплоть до «заимствования» Хармсом персонажа — Аменхотепа (IV), выступающего у Хлебникова под именем Эхнатона. В «Лапе» снимается весь пласт египетской мифологии, и персонажи становятся лишь знаками, отсылающими к определенному тематическому пласти. О хлебниковской «египтологии» см. интересные соображения в: Baran H. Xlebnikov's Poetic Logic and Poetic Illogic // Velimir Chlebnikov: A Stockholm Symposium, April 24, 1983. Stockholm, 1985. P. 21–22.

сращивание растительного, животного и неорганического миров; примитивизм изображения — как способ остранения воспринимающих по инерции предметов и явлений, а шире — всеобщей верификации элементов поэтического языка, проверкой его на прагматическую состоятельность⁶²; а также принципиальное перенесение акцентов с аспекта результативности (неважно, да и, как правило, неизвестно, что делает созданная машина) на аспект конструирования. (Интересно, что в «ходячих» рассказах о Хармсе зачастую упоминается некоторая «машина», якобы стоявшая у него в комнате, при этом мемуаристы утверждают, что на вопрос о назначении «машины» Хармс не отвечал)⁶³. Видимо, отсюда такой интерес обэриутов к жанру «научной поэзии», который в их интерпретации приобретает откровенно пародийное звучание. Вот, например, как устроена «сложная машина» Факирова — персонажа сценки Хармса «Моя душа болит...» (1933): в его собственном объяснении:

А эту сложную машину
я сделал сам из ячменя.
Кто разберет мою машину?
Кто мудростью опередит меня?

(II. С. 286)

Близка к этому иронико-технократическая утопия «Торжества земледелия» Н.Заболоцкого: ср. синтетические образы «чугунных лепешек», «щей из ста молекул», «пирога из элементов» или «большого химического овса», нашедшие впоследствии отклик в поэзии Д. Хармса — см. монолог «вылетающей из земли» в сценке «От знаков миг» (1931) Моркови, которая говорит о «земледельческих расчетах» французов и желает учить «азбуки», надеясь на то, что «быстрые формулы заменят нам иные способы передвижения». Инфантилизм, выступающий как прием, определяет и способ разрешения приоритетной для обэриутов проблемы дефиниции: она дается с помощью индуктивного

⁶² См. у Хансен-Леве — о «неопримитивизме» Хлебникова: Hansen-Löve A. Die antiapokalyptische Utopik des russischen Futurismus... P. 324. Проблема примитивизма в ранней поэзии Хлебникова посвящена диссертация — см.: Janicki J. Primitivism in the Early Poetry of Velimir Khlebnikov // Dissertation Abstracts International. 1992 Jan. Vol. 52. № 7. P. 2574A.

⁶³ См., например: Александров А., Кавин Н. В гостях у Даниила Хармса // Хармс Д. Летят по небу шарики: Стихи, песенки, рассказы, сказки. Красноярск, 1990. С. 244.

метода, понимаемого как простое перечисление всего того, что моделируемое инфантильное сознание объединяет определяемым понятием. Вот как определяется наука упомянутым хармсовским героем:

то в числа вглядываюсь острым взглядом,
то буквы расставляю друг за другом рядом,
то в соль подбалтываю соду,
то баламучу вилкой воду,
то электричество пытаюсь разглядеть под микроскопом...

Нетрудно увидеть, что здесь речь идет об «инфантилизирующем» изображении математики, филологии, химии и физики⁶⁴. Совершенно по тем же принципам построен текст в написанной примерно в то же время пьесе А. Введенского «Очевидец и крыса»:

он страшно вдруг заголосил:
<...>
сейчас пойду в университет
наук ученье изучать:
как из металла вынуть медь,
как электричество чинить,
как слово пишется медведь...
(I. С. 177) —

здесь перечисляются те же самые науки, только добавляется еще свойственный Введенскому тавтологизм, призванный, говоря словами Ю. Лотмана, «вскрыть мнимый характер одинаковости»⁶⁵. Лотман, по сути, в 1960-х годах сформулировал то, что у Введенского было важнейшим составляющим художественного кредо еще в 1930-х:

Мне страшно что я при взгляде
на две одинаковые вещи
не замечаю что они различны, что каждая живет однажды.
(«Мне жалко, что я не зверь...», <1934>)

⁶⁴ Ср. «разговоры на научные темы» милиционеров в хармсовской «Истории СДЫРГ АППР»:

«Земля имеет семь океянов <...>. Научные физики изучали солнечные пятна и привели к заключению, что на планетах нет водорода и там неуместно какое-либо сожительство.

В нашей атмосфере имеется такая точка, которая всякий центр зашибет.

Английский крематорий Альберт Эйнштейн избобрел такую махинацию, через которую всякая штука относительна» (II. С. 11).

⁶⁵ Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 92.

Инфантилизм и обращение к «квазинаучной» поэзии имеют прямую связь с супрематически-геометрическим принципом структурирования пространства в обэриутской поэтике.

В «Искушении» Хармса (1927) и «Знакомом художнике» Бахтерева (1936) упомянутый принцип изображения прямо эксплицированы в связи с живописью, конкретнее, — со школой Малевича. У Бахтерева при этом подчеркнута геометризация пространства холста, характерная для творчества упоминаемых им художников: «безмолвное содружество частей / на плоскости утраченной квадрата...» Что касается «Искушения», то «интересные параллели с авангардной живописью» неоднократно отмечались различными исследователями⁶⁶. Это драматизированное стихотворение построено на одновременном сосуществовании в тексте четырех фиксированных пространственных горизонтов, один из которых оказывается мнимым (он связан с запредельным существованием — после исчезновения — ср. с драматической поэмой А. Введенского «Зеркало и музыкант» (1929), где границей между наблюдателем и инверсированным миром оказывается зеркало со всеми свойственными ему археопозитическими свойствами, главным из которых является эксплицирование мнимого характера категории тождества). Динамика действия связана со смещением персонажей последовательно вначале от наблюдателя, а во втором случае — по направлению к нему, причем оба раза это заканчивается их исчезновением (преодоление границы между текстом — словесным или живописным — и внеположной реальностью).

Вяч. Вс. Иванов, говоря о стихотворении Хлебникова «Бобзоби пелись губы...», замечает:

Употребление в последней строчке стихотворения... геометрической терминологии (обычно «вне протяжения» в математике мыслят точку) указывает на замысел Хлебникова: он хотел с помощью новых поэтических приемов дешифровать геометрическую структуру изображаемого⁶⁷.

Поскольку обэриуты видели себя в роли тех, кому суждено развить все то, что Хлебниковым было только намечено, но не в полной мере, с

⁶⁶ Прежде всего — в работах М. Мейлаха.

⁶⁷ Иванов Вяч. Вс. Хлебников и типология авангарда XX века // Russian Literature. Vol. XXVII, № 1, 1990. С.12.

их точки зрения, реализовано⁶⁸, в их структурированном мире пространственные, геометрические характеристики также приобретают доминирующее значение. Применение таких характеристик к объектам живой природы (прежде всего — животным и людям, а также к частям тела) становится одним из основных приемов для примитивистского остранения, а шире — для уже упоминавшейся тотальной деиерархизации мира. «Что я: сознательный предмет, / живой наездник или нет?» — негодуя спрашивает своего коня всадник в стихотворении Хармса «Жизнь человека на ветру». В том же стихотворении конь, отвечая всаднику, указывает на его «конусообразную голову»; далее упоминается о «детине» ростом в «полторы сажени» (т. е. — свыше трех метров). Ср. также: «Агнесса длинная садится...» («Жил мельник...», 1930); геометрические изменения «лба» и «рога» в стихотворении «Лоб изменялся...» (1930); «три десятых головы» на плечах Каблукова («Пантелей сказал: пупу...», 1930); «нашествие геометрических знаков» («От знаков миг», 1931); геометрический рисунок на лице «подруги» из одноименного стихотворения 1933 года напоминает нам о математических основах построения как частей тела, так и всего его целиком (ср.: «вся шаталась без гвоздей / геометрия костей» — «Разговоры за самоваром», 1930, а также полушуточное «Человек устроен из трех частей...», 1930?). Сюда же надо отнести автохарактеристику героини сценки «Он: А ну-ка покажи мне руку...» (1931): «Кто, быстро повинуйся, / меня линейную любил...» Не случайно и упоминание «пустыней арифметики», «арифметик веры» и профессора Чебышева в стихотворении «Хню» (1931) в контексте общей тенденции к обнажению математических основ самых различных ипостасей реальности.

Аналогично геометризации подвергаются персонажи Н. Заболоцкого: пастух занят тем, что он чертит «диаграмму луны» («Лето», 1927); вспотевший лоб больного «прямоуголен» («Болезнь», 1928); фонарь — шестиуголен («Пекарня», 1928); отметим также «конусообразную шинель» часового в одноименном стихотворении 1927 года и «короткое личико» музыканта («Бродячие музыканты»,

⁶⁸ Ср. замечание Л. Липавского о Хлебникове, приводимое им в «Разговорах»: «Он первый почувствовал геометрический смысл слов; но эту геометрию он понял по учебнику Киселева» («...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях. СПб., 1998. Т. 1. С. 187).

1928). Прямо к поэтике полотен Малевича и его школы отсылает нас описание коровы из «Искусства»: «Толстое тело коровы, / поставленное на четыре окончания, / увенчанное храмовидной головой / и двумя рогами...» (1930) или «медведь продолговатый» из «Торжества земледелия» (1929–1930). «Мышиные лица» («Часовой») сравниваются поэтом с «треугольниками из мела». Безусловно характерна для Заболоцкого и деформация привычной пространственной формы объектов: «Пунцовое солнце висело в длину...» («Лето»).

У Введенского пространственно-геометрические определения не превалируют в контексте его поэтики, однако занимают немалое в ней место: «скажу не крестясь / что ночь грушевидна / вскричал воротясь» («Святой и его подчиненные», 1930); «и стоял он и рыдал / то налево то направо» («Суд ушел», 1930; ср. его: «куда умрешь?» в драматическом стихотворении «Факт, теория и Бог» 1930 года); последний пример не совсем точно интерпретируется М. Мейлахом как «дискредитация самой возможности рационалистической постановки вопроса через его форму» — тогда как два последних случая характерны как раз в качестве иллюстрации «наращивания» смысла за счет расширения валентности слова при нарушении правил узуальной сочетаемости, так действие, выраженное глаголом «умереть», приобретает несвойственный ему характер пространственно направленного процесса-вектора (тогда как для Введенского это чрезвычайно характерно), пространственную характеристику приобретает и глагол «рыдать», тогда как узуальные языковые нормы сочетаемости акцентируют внимание на причинных или качественных характеристиках (рыдать — «из-за чего» или «как»). Этот же процесс «наращивания» смысла происходит и в других подобных случаях: «я вас люблю до дна» («Кругом возможно Бог», 1931). Между прочим, несмотря на принципиальное различие принципов поэтики Введенского и Заболоцкого, на котором оба поэта неоднократно настаивали, подобный прием можно найти и в творчестве последнего, например: «Спи, форвард, задом наперед!» («Футбол», 1926). Любопытно и совпадение в данном примере категории обратности, с аналогичной, столь важной для Введенского, ср. также: «и жабры дышат наоборот» («Рыбная лавка», 1928).

Не менее характерны и примеры из поэзии И. Бахтерева: «Летит журавль многосторонний» («Тишайшая из пиес», 1925); «удлиненное

личико» щуки и «продольные кошки» («Один старик, вместо лампы себя повесивший», 1935); «Надо мной гуляет женщина <...> / обширнее небесной суеты» («Знакомый художник», 1936) и др.

Супрематическая основа построения обэриутского пространства ярче всего проявляется в том, что зачастую геометрической моделью вещи (как одушевленной, так и неодушевленной) становятся квадрат или шар. В творчестве Хармса проецирование предметов на их воображаемые конструктивные прообразы встречается особенно часто: руки девиц — персонажей посвященного Малевичу «Искушения» — «многогранны» (ср.: «четырёхгранные» кофейные мельницы в «Свадьбе» Заболоцкого, 1928), пустырь в «Падении с моста» (1928) — «квадратный как пирог». В «Оссе» (1928): синтаксический и фонетический параллелизм, традиционно выступающий в обэриутской поэтике как смыслопорождающий элемент, позволяет увидеть геометрический прообраз фигурки «солдатика»: «Быть может в сундучке лежал квадратик <...> / Быть может в сундучке сидел солдатик...». Семантика окружности и шара определяет топос Красной площади («Чтоб шар уселся у Кремля...», 1928; ср. остроумное сопоставление М. Мейлаха с мандельштамовским «На Красной площади всего круглей земля...»), при этом округлость земли понимается зрительно и наглядно, а не мыслится исключительно в планетарном масштабе («Соловей, скатываясь в ящик...», 1930). Семантика шара будет актуальна для Хармса и в постобэриутский период — от стихотворения «Архитектор» (1933) — «Дым раздвинул воздух сизыми шарами!» — до миниатюр цикла «Случаи» с характерной фигурой математика, вынимающего из головы шар (борьба с дискурсивным, «шарообразным» мышлением) и Петерсена, превратившегося в шар и оказавшегося в изолированном мистическом пространстве, наполненном такими же шарами — аналоге ада для людей, утративших все свои желания. Напрашивается сопоставление этих проявлений супрематичности поэтики Хармса с чрезвычайно важной для него в обэриутский период и несколько позже монограмме имени его первой жены Эстер — квадратом, разделенным пополам вертикальной линией. Эта монограмма символизировала собою «окно», иероглиф, имевший для Хармса мистическое значение, в котором общемифологическое представление о переходе на границе между двумя различными типами пространств

смешивалось с мотивом устремления через это окно к «далекой звезде» (так Хармс ошибочно понимал значение еврейского имени Эстер).

Шар является семантическим центром, к которому сводится все пространство стихотворения Заболоцкого «Футбол» (1926). Замена «мяча» на «шар» реактивирует, во-первых, характерную для изображения футбола в русской литературе XX века метонимическую подмену «мяч / голова» (ср. два «Футбола» О. Мандельштама — 1913, описание футбольного матча в «Зависти» Ю. Олеси и др.), входящую в более широкую парадигму подмены головы предметом, имеющим шарообразную форму и наоборот; восходящую к некоторым мифологическим и общекультурным основам — сюжеты о Юдифи, об Иоанне Крестителе и др. (например, тот же «Футбол» О. Мандельштама, «Заблудившийся трамвай» Н. Гумилева», уже упоминавшийся мотив отделения головы от тела и ее самостоятельное существование у Введенского, вплоть до изображения человека со своей головой в руках); эта метонимия поддерживается финальной безголовостью форварда. Во-вторых, под форму шара перестраивается вся геометрия пространства стихотворения Н. Заболоцкого: упоминание «... моря и реки, / просторы, площади, снега...» в контексте с «меридианом» делает мяч моделью всего мира, и масштаб как бы переворачивается. Но (и это специфика поэтики ОБЭРИУ) геометрический инвариант текста определяет не только пространство вокруг персонажей, но и их внутреннюю структуру, в данном случае это реализуется с помощью мотива «винограда в горле», напоминающего о господстве шарообразности не только на макро-, но и на микроуровне.

К тем же геометрическим основам в поэзии Заболоцкого сводятся детали, ср.: «тут лошадь веки приоткрыла, / квадратный выставила зуб...» («Болезнь», 1928). При этом мы наблюдаем и уже упоминавшееся характерное для обэриутов стремление к деиерархизации элементов структуры: зуб по своим размерам, благодаря контексту, становится равным векам. Квадрат становится также основой архитектурной формы («тут белый домик вырастает / с квадратной башенкой вверху» — «Часовой», 1927). При этом плоскостная проекция доминирует над объемной, приводя к деформациям формы (ср.: «мир, зажатый плоскими домами» — «Ивановы», 1928). К деформациям формы может привести и динамика действия, так в «Пире» (1928)

телега летит, «гремя квадратами колес». «Колокол на колокольне» в «Незрелости» (1928) оказывается знаменитым «квадратной силой», а зерно уподобляется «кубику».

Иногда в обэриутском тексте хлебниковский подтекст оказывается эксплицирован самим названием. Ярчайший пример такого интертекстуального взаимодействия — «Ночный обыск» Хармса <1927>, прямо отсылающий к хлебниковскому «Ночному обыску». В такой ситуации смысловым акцентом текста становится не его сюжет, а степень и направленность деформации подтекста.

Стихотворная драма «Ночный обыск» была начата Хармсом, но, по-видимому, не дописана. Трудно однозначно судить, является ли обрыв текста художественным приемом, но написанными оказались лишь 24 стиха Пролога. Впрочем, их вполне достаточно, чтобы увидеть, на чем строится произведение и проследить сюжетную канву. Главными действующими лицами у Хармса, — как и в «Ночном обыске» Хлебникова, — являются матросы. По логике фабулы текста-основы и судя по почти заимствованному заглавию два вооруженных матроса отправляются на обыск. Но тем и интересна хармсовская стихотворная сценка, что на ее примере мы наиболее ярко и рельефно можем рассмотреть действие острающего обэриутского механизма. Заимствовав основные формальные элементы подтекста, сюжет переключается в иной контекст и, соответственно, начинает решать иные, специфические задачи обэриутской поэтики. В данном случае реализуется важнейший для ОБЭРИУ прием — расшатывание единства сюжетной линии за счет внешне немотивированных разворотов действия. И здесь «Ночный обыск» оказывается текстом, парным к знаменитой обэриутской пьесе Хармса «Елизавета Бам»⁶⁹.

В хармсовской пьесе действуют два следователя, пришедшие арестовать героиню за преступление, которого она не совершала, и которого, как потом выясняется, возможно, вообще не было (в финале они неожиданно обвиняют Елизавету Бам в том, что она убила одного из них). Расшатывание сюжета, имеющее своей основой краеугольное для обэриутской поэтики положение об освобождении драматического действия от литературы и придании ему характера абсолютной, автономной

⁶⁹ Эта выявляемая анализом парность позволяет уточнить датировку «Ночного обыска» — ориентировочно осень 1927 года, т. е. время, близкое к написанию «Елизаветы Бам». Как известно, пьеса была поставлена на обэриутском вечере «Три левых часа» 24 января 1928 года в Доме печати.

и самоценной сущности, выражается в том, что персонажи вдруг забывают, зачем пришли, и между ними начинается конфликт, перерастающий в драку. Когда Елизавета Бам решается открыть дверь и оба героя становятся видны зрителю, последствия этой драки утрированно манифестируются на сцене: один преследователь оказывается с костылями, а другой — с подвязанной щекой. По той же схеме переламывается сюжет и в сценке Хармса. Два матроса, очевидно, отправляющиеся на обыск, затевают ссору между собой, угрожая друг другу оружием:

I матрос — <...> но стоит мне спустить курок
ты штурман и детина
почувствуешь конец
и рухнешь на порог
да здравствует свинец!

II матрос — А видел чорта в рукаве?
Сунься!

(I. С. 305).

Знаки, отсылающие к хлебниковскому подтексту, не исчерпываются заглавием хармсовского произведения и матросами в качестве главных действующих лиц. Дело в том, что Хармс реактивирует связь с Хлебниковым через обращение к блоковскому подтексту, который становится общим для обоих «Обысков». Речь идет о блоковской поэме «Двенадцать», аллюзии на которую обнаруживаются в рассматриваемых текстах Хлебникова и Хармса. Для Хлебникова оказываются наиболее актуальными такие мотивы «Двенадцати», как убийство, покаяние и богоборчество. Для Хармса — только последний элемент, причем инверсированный согласно принципам обэриутской поэтики. Одному из матросов чудится летящий в небе крест и он просит у своего напарника пулю, чтобы выстрелить по этому кресту. Тот отказывается, и это становится причиной разыгрываемой ссоры. Здесь аллюзия и на «пальнем-ка пулей в Святую Русь», и, конечно, на выстрелы блоковских красногвардейцев по вездущему их Христу. Однако сам супрематический характер зрелища креста в небе, напоминающего композиции Малевича, а также сквозной для Хармса и других обэриутов организующий построение текста мотив полета⁷⁰ как раз и становятся признаками характерного для ОБЭРИУ снятия

⁷⁰ Ср., например, у Хармса: «Мяч летел с тремя крестами», «Звонить — лететь» и мн. др. Характерно в этой связи замечание А. Ахматовой о прозе Хармса, которое приводит в своих

этической проблематики и переключения этого подтекста в формально-парадигматический ряд. Вообще, принцип автономного изображения детали, имитирующий инфантильное мышление, лишенное целостности восприятия с другой стороны, непосредственно связан у обэриутов с мотивом полета и подчеркивает основополагающую обэриутскую эстетическую идею о превалировании значимости элемента над значимостью структуры, в которую он входит (ср. с эстетикой аналитического искусства). Как правило, деталь с этой целью отделяется от целого и начинает жить самостоятельной жизнью, особенно это рельефно видно на примере человеческого тела, что мы наблюдаем в поэзии Хармса: «Остался потом башмачок да платок / да реющий в воздухе круглый балкон / да в бурное небо торчит потолок.» («Выходит Мария, отвесив поклон...», 1927); «Моя ли сломанная нога / подошвой была облака...» («Жизнь человека на ветру», 1927); «...да Заболоцкого рука / по комнате бежит...» («В гостях у Заболоцкого», 1927); «Лоб летит. / Грудь летит. / Живот летит...» («Звонить — лететь», 1930) и др. В творчестве А. Введенского этот принцип последовательно применяется начиная с самых ранних текстов, которые иногда в литературе о нем называют заумными, но которые, строго говоря, такими не являются: «ходит в гости тьма коленей» («Начало поэмы», 1926); «на берегу остались брюки / да платья пышные ее / немного ног большие руки...» («Пять или шесть», 1929); но конечно, в полной мере он реализуется в многократно отмечавшемся сквозном мотиве поэзии Введенского — мотиве отделенной от тела головы, которая действует самостоятельно, иногда являясь функциональным аналогом тела. Для И. Бахтерева, напротив, более характерен уже упоминавшийся мотив замещения, ср.: «у четвертого — ноги вместо ушей, / у пятого — примус заместо очей, / у шестого — оглобля вместо плеча...» («Варвара», 1934) и очевидная реминисценция хармсовского «У зайца вместо усов руки...»

Явление, сходное с рассмотренным на примере «Ночного обыска» мы находим и в прямом случае заимствования Хармсом хлебниковского приема аналитического расщепления единого механизма восприятия мира на отдельные органы чувств, каждый из которых ведет свой

воспоминаниях А. Найман: «Ему удавалось то, что почти никому не удается — так называемая „проза двадцатого века“, когда описывают, скажем, как герой вышел на улицу и вдруг полетел по воздуху. Ни у кого он не летит, а у Хармса летит». (Найман А. Рассказы об Анне Ахматовой. М., 1989. С. 219).

монолог. У Хлебникова в «Госпоже Ленин» таким образом в чистом виде моделируется шизофренический дискурс, при котором сериальное мышление не обладает единым, стягивающим центром, а значит, смысловой акцент переносится на комбинации серий: их параллелизм и частичное наложение⁷¹. В стихотворной сценке «От знаков миг» отсутствуют какие бы то ни было мотивации перехода к монологам органов чувств, которые построены по хлебниковскому образцу. Единственное, но очень важное отличие — это то, что у Хлебникова возникают голоса чувств (Голос Слуха, Голос Зрения, Голос Осязания и т. п.) — то есть — фактически — знаки знаков, а у Хармса — сами чувства (Осязание, Обоняние, Вкус и т. п.), которые превращаются в полноправных персонажей сценки. Параллелизм монологов органов чувств у Хармса сохраняется только формально; существовавший у Хлебникова принцип сериально развертывающегося описания действительности с помощью разных языков Хармс не воспроизводит, но зато воплощает такую важную черту обэриутской поэтики, как разноуровневый характер персонажей: в качестве таковых в тексте одновременно могут фигурировать, вступая в диалогические отношения, люди, животные, птицы, органы чувств, голоса и т. п.⁷² Это еще раз доказывает то, что обэриуты зачастую не делали исключения из своих принципов работы с подтекстами даже для Хлебникова. Заимствуя основные механизмы текстопорождения, формальную структуру, систему приемов, а иногда и жанровые особенности подтекста, обэриуты переключали их на решение собственных эстетических задач. Таков характер обэриутской рецепции любой предшествующей традиции. Нам остается далее лишь более подробно разобрать особенности развития в творчестве обэриутов линии, связанной с расширением языковых возможностей поэтического слова.

⁷¹ Заметим, что действие драмы Хлебникова происходит, очевидно, в психиатрической больнице, а это означает, что вводится формальная мотивировка расщепления сознания героини.

⁷² Прием находит свое логическое завершение у А. Введенского, в некоторых драматических произведениях которого сознательно контаминируются функции указателя действующего лица и метатекстовой компоненты, локализирующей тему сегмента. Ср., например, такие указания «действующих лиц», как «Теория», «Факт», «Вопрос», «Ответ» («Факт, теория и Бог») и даже такие, как «Несуществующий ответ ласточки» («Сутки»).

II. «Пять или шесть»: принцип релятивности в поэтике обэриутов

Название данной главы восходит к заглавию драматической поэмы Введенского, в которой, по справедливому замечанию Т.А. Липавской, автора неизданной статьи об этом произведении, «отношение „пять или шесть“ определяет различные уровни структуры произведения — от колеблющегося списка действующих лиц, числа их снов и т. п. вплоть до состава синтаксических периодов, включающих от пяти до шести членов или стихотворных строк (принцип этот определяет до двух третей объема произведения), до структуры рифм, наконец, до тематического членения на «пять или шесть» частей обоих разделов стихотворения»⁷³. Наиболее яркий пример, который мы находим в тексте, — это подрыв истинности только что введенной в текст информации, связанной с численностью персонажей:

жили были шесть людей
Фиогуров и Изотов
Горский Соня парень Влас
вот без горя без заботы
речка жизни их лилась
(I. С. 86).

После сообщения о шести людях перечисляются их имена и оказывается, что персонажей пять. Введенский, таким образом, на протяжении всего произведения осуществляет верификацию высказываний, связанных с категориями числа и считаемости, демонстрируя в рамках своей художественной системы их прагматическую несостоятельность.

Однако более подробный анализ открывает совершенно особую роль, которую играет драматическая поэма «Пять или шесть» для понимания механизмов текстопорождения всей общеобэриутской поэтики. Введенский не просто вскрывает несостоятельность некоторых форм человеческого мышления и речевых структур, он создает в этом тексте — и выводит на поверхность — своего рода, воплощение важнейшего принципа

⁷³ См.: Мейлах М. Комментарии // Введенский А. I. С. 232–233. Там же М. Мейлах указывает на то, что мотивировка названия содержится в тексте произведения: «...Что собственно мы имеем пять или шесть лошадей, говорю намеренно приблизительно, потому что ничего точного все равно не скажешь...» (С. 232).

поэтики ОБЭРИУ — ее релятивности на всех основных уровнях. Эта релятивность характеризуется тем, что значимые элементы текста существуют в нестабильном состоянии, они не могут быть однозначно зафиксированы и определены, а те определения, которые к ним применяются, существуя в тексте, носят взаимоисключающий характер⁷⁴.

Наиболее часто встречающийся в обэриутской поэтике прием, с помощью которого создается релятивность, — это нестабильность персонажа. Этот прием, буквально прокламируется в пьесе Хармса «Елизавета Бам», что для нас особенно важно: ведь создание и постановка пьесы проходили не просто во время существования ОБЭРИУ, но и оказались единственным известным нам творческим замыслом, который обэриуты реализовывали совместно и совместно же довели до конца. «Елизавета Бам» может рассматриваться наряду со словесной Декларацией, которая была опубликована в 1928 году как совместное заявление, — в качестве художественной декларации. Это подтверждает вынесение пьесы на суд зрителей 24 января 1928 года как демонстрации эстетических воззрений обэриутов и примера их удачного воплощения⁷⁵. Общеобэриутский характер эстетики пьесы подчеркивался еще и тем, что в Декларации 1928 года о ней говорилось, так:

... наша задача — дать мир конкретных предметов на сцене в их взаимоотношениях и столкновениях. Над разрешением этой задачи мы работаем в нашей постановке «Елизавета Бам».

«Елизавета Бам» написана по заданию театральной секции ОБЭРИУ членом секции — Д. Хармсом⁷⁶.

Эта нигде более у обэриутов не встречающаяся формулировка «написана по заданию», словно заимствованная из лефовского

⁷⁴ Принцип релятивности можно рассматривать как частный случай реализации кахрестического сознания, которое, по мнению И. Деринг-Смирновой и И. Смирнова, релевантно любому авангардному сознанию (см.: Деринг-Смирнова И., Смирнов И. «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем // Russian Literature. 1980. Vol. VIII. С. 403–468).

⁷⁵ Важно отметить, что еще со времен «Радикса» будущие обэриуты стремились к тому, чтобы на их вечерах от их лица не представлялись произведения, в которых превалирует личностное видение того или иного члена группы — в ущерб корпоративной эстетике. Так, по воспоминаниям режиссера Г. Кацмана, был отвергнут предложенный в качестве заставки радиксовского спектакля «Офорт» Н. Заболоцкого, поскольку «сочтено было, что в нем чересчур чувствуется лицо Заболоцкого» (Введенский. II. С. 129).

⁷⁶ ОБЭРИУ... С. 13.

лексикона, подчеркивает общую ответственность всех членов группы за то, что Хармс воплотил в своей пьесе⁷⁷. Принцип нестабильности персонажа реализуется в ней на разных уровнях и затрагивает он, прежде всего, главную героиню — Елизавету Бам. Нетождественность личности самой себе подчеркивается прежде всего с помощью возрастных скачков: Елизавета Бам из взрослой женщины превращается в маленькую девочку, а к концу пьесы снова становится взрослой⁷⁸. Параллельно этот прием находит свое воплощение и в способе именовании героини в пьесе:

Иван Иванович. Если позволите, Елизавета Таракановна, я пойду лучше домой. <...> Елизавета Эдуардовна, я честный человек. <...> Я, Елизавета Михайловна, домой пойду. (II. С. 245)⁷⁹

Мотив переименования становится сквозным для обэриутов. Мифологизация имени, наложенная на релятивность персонажа, его нетождественность самому себе приводят к появлению совершенно специфического статуса имени в обэриутских текстах. Как это и характерно для мифологического (а также — авангардного) сознания, имя-знак уравнивается с его носителем (означающим), причем воздействие на имя (его деформация или замена) автоматически, с помощью своего рода обратной связи превращается в воздействие на его носителя. Наиболее яркий пример — «Перемена фамилии» Н. Олейникова. Персонаж по фамилии Козлов становится Орловым, меняя одновременно и имя. Л. Я. Гинзбург пишет как о пародийной

⁷⁷ Нечто подобное было у будущих обэриутов, когда они в рамках театра «Радикс» готовили к постановке написанную совместно Хармсом и Введенским пьесу «Моя мама вся в часах». Однако постановка эта так и не была осуществлена, а текст пьесы до нас не дошел, как и не дошел текст пьесы «Зимняя прогулка», поставленной на последнем вечере обэриутов. См. об этом: Мейлах М. О «Елизавете Бам» Даниила Хармса: Предыстория, история постановки, пьеса, текст // *Stanford Slavic Studies*. 1987. Vol. 1. P. 163–246.

⁷⁸ Очевидна зависимость экспериментов с возрастом персонажей от хлебниковского «Мирсконца».

⁷⁹ И. Бахтерев в своих воспоминаниях возводит этот прием именовании одного и того же персонажа разными именами на протяжении всего текста к своему творчеству (см.: Бахтерев И. Когда мы были молодыми (невыведанный рассказ) // *Воспоминания о Заболоцком*. М., 1984. С. 78–79). Ср. также в рассказе Хармса: «1. Однажды Андрей Васильевич...» прием переноса нестабильности на уровень нарратива: «2. Отец Андрея Васильевича по имени Григорий Антонович, или, вернее, Василий Антонович...» (Хармс Д. Проза. Таллинн. 1990. С. 29).

оболочке, которую, по ее мнению, до конца сохраняет этот текст, так и о том, что в стихотворении воплощена главная мысль — «о страхе человека перед ускользающей от него двоящейся личностью, — старая тема двойника, воплощения затаившегося в личности зла»⁸⁰. С. В. Полякова, полемизируя с этой концепцией, настаивает на необходимости прочтения стихотворения «в свете общественной ситуации тридцатых годов как своеобразного отражения типичного для того времени двоедушия, когда под влиянием советского террористического режима человек был принужден в целях самосохранения раздваиваться, распадаться на противоположные личности...»⁸¹. В то же время, стихотворение Олейникова является ни чем иным, как обнажением механизма мифологической связи имени и денотата, а в контексте обэриутской поэтики — и приема реализации принципа нестабильности персонажа. В данном случае операция переименования героя приводит к наложению одного личностного кода на другой, что вызывает раздвоение сознания и гибель⁸². Аналогичные примеры мы встречаем и у Хармса. Так, в рассказе «Карьера Ивана Яковлевича Антонова» (1935) акт переименования становится наградой за то, что герой «поступил самым остроумным способом»: «За это Ивана Яковлевича Григорьева переименовали в Ивана Яковлевича Антонова и представили царю» (II. С. 73). Мотив «перемены фамилии» является общеавангардным. Так, например, в романе А. Платонова «Чевенгур» уполномоченный волревкома Ханских Двориков меняет свое имя на «Федор Достоевский» — его имя перестает быть индивидуальным признаком и превращается в эмблему. Эмблематизация имени

⁸⁰ Гинзбург Л. Николай Олейников // Олейников Н. Пучина страстей. Л., 1990. С. 21.

⁸¹ Полякова С. Олейников и об Олейникове (Из истории авангардистской литературы) // Полякова С. Олейников и об Олейникове и другие работы по русской литературе. СПб., 1997. С. 22.

⁸² Ср. с аналогичным, процессом в «Елке у Ивановых» А. Введенского: сознание Няньки, убившей девочку Союю Острову, отождествляет себя с убитой: «Нянька: Я Сося Острова — меня нянька зарезала» (II. С. 56). Раздвоение личности здесь происходит также за счет наложения одного личностного кода на другой. На уровень номинации этот процесс выходит, когда в конце пьесы Нянька — с ее подчеркнута простонародной манерой выражения неожиданно оказывается немкой по имени Аделина Францевна Шметтерлинг (возможно, аллюзия на Амалию Людвиговну из «Преступления и наказания» Ф. М. Достоевского). Ср. также «расподобление» в тексте Введенского «Гость на коне», происходящее с помощью энантиоморфического механизма («Человек из человека / наклоняется ко мне...» (I. С. 161).

приводит к анонимности существования в платоновском мире — так, например, Степан Чечер и Петр Грудин в ожидании утверждения своих новых имен — Колумб и Меринг — живут «почти безымянными» (о платоновских именах см. статью: Rister V. Имя персонажа у А. Платонова // Russian Literature. 1988. Vol. 23. P. 133–146 — см. такую введенную им категорию как «мифические имена» у Платонова). Как известно, идионимы (имена собственные) указывают на класс предметов, состоящих из одного элемента, причем в контексте коммуникативного акта денотат и сигнификат имени собственного должны совпадать по объему⁸³. Н. Д. Арутюнова пишет, что имя собственное разрушается при импликации какого-либо качества референта⁸⁴. Именно такой процесс происходит при эмблематизации имени. Кроме того, невысказанная с точки зрения языковых норм ситуация гетеронимности, где в качестве различных номинантов выступают идионимы, приводит к утрате последними своей единственной функции — идентификации конкретного и уникального объекта (в данном случае — человека).

У Введенского принцип нестабильности персонажа находит свое максимальное выражение в способах наименования действующих лиц в драматических произведениях. Наиболее ярко это проявляется в тексте «Очевидец и крыса», где встречаются такие обозначения, как: *Одна из двух, Лиза или Маргарита, Она (одна из двух) и, наконец, — Маргарита или Лиза (ныне ставшая Катей)*. В драматической поэме «Битва» действует *Неизвестно кто*, причем, в этом случае разрушению одновременно подвергается и категория числа, поскольку этот персонаж произносит: «мы двое / воем / лежим / и тлеем...» (I. С. 115). Обратный пример мы находим в «Некотором количестве разговоров», где *Два купца* говорят о себе в единственном числе: «*Два купца (опустив головы, словно быки). В бассейне нет воды. Я не в состоянии купаться*» (I. С. 206). Следующий этап — разрушение категории пола: Купцы не только не различают единственное и множественное число, но и мужской и женский пол: попав в женское отделение бани, они смотрят

⁸³ См. об этом, например, в работе: Гак В. К типологии лингвистических номинаций // Языковая номинация. Общие вопросы. М., 1977. С. 230–293.

⁸⁴ Арутюнова Н. Номинация, референция, значение // Языковая номинация. Общие вопросы. М., 1977. С. 192.

на обнаженную женщину как в зеркало: «*Два купца*. Гляди, гляди, как я изменился. *Два купца*. Да, да. Я совершенно неузнаваем» (I. С. 208). Наконец, характерна ремарка в том же тексте: «Баньщик <sic!> сидит под потолком, словно баньщица <sic!>» — и далее: «Баньщик он же баньщица» (I. С. 207, 209). В «Некотором количестве разговоров» этот процесс переходит на языковой уровень: «А где же *тот, что был женщиной* и *тот, что был девушкой*? спросил Второй» (выделено нами, авторская пунктуация сохранена. — А. К.). С разрушением категории числа мы сталкиваемся и у Хармса: в его сценке «Приход нового <sic!> года...» действует персонаж, именуемый: «Мы (два тождественных человека)» (I. С. 109).

Действие приема расподобления с помощью гетерономии мы можем проследить и в пьесе Введенского «Кругом возможно Бог», в которой герой именуется поначалу буквой — «Эф», и лишь после смерти получает фамилию: Фомин. Обращает на себя внимание то, что концепция Введенского, согласно которой только смертью преодолевается анонимность человеческого существования, очевидно, восходит ко Второй симфонии А. Белого, в которой безымянный демократ только после смерти получает право на имя — Павел Яковлевич Крючков — которое читатель узнает из приводимой надписи на кресте на его могиле⁸⁵.

Своего рода автометаописанием можно считать запись слов Введенского в «Разговорах» Л. Липавского. Рассказывая о том, как создавалось его стихотворение «Мне жалко, что я не зверь...» («Ковер Гортензия») Введенский говорит Липавскому: «Началось так, что мне пришло в голову об орле, это я и написал у тебя, помнишь, в прошлый раз. Потом явился другой вариант. Я подумал, почему выбирают всегда один, и включил оба»⁸⁶. Суть обэриутской текстуальной релятив-

⁸⁵ Ср.: Неизвестный поэт в «Козлиной песни» К. Вагинова в поисках источника вдохновения сходит с ума — и только после этого начинает именоваться по фамилии: Агафонов. Вагиновская концепция отличается от того, с чем мы сталкиваемся у Введенского: поэт в его художественном мире принципиально анонимен, так как целиком принадлежит поэзии, являясь своего рода медиатором. Напротив, — погрузившись в безумие, утратив способность творить, Неизвестный поэт приобретает фамилию — становится одним из многих (ср. негативную семантику фамилии «Агафонов» у обэриутов, в частности — у Заболоцкого).

⁸⁶ «Сборище друзей, оставленных судьбою...»... С. 204. В комментариях к этому изданию В. Сажин пишет: «схоже поступал и Хармс, создавая два равноправных варианта одного текста, — „проблему“ для будущих (нынешних) публикаторов» (Там же. С. 997). Однако у

ности как раз и заключается в том, что из двух (а иногда и более) противоречащих друг другу художественных дефиниций, форм, вариантов, структур никогда не выбирается один — все они остаются в тексте в качестве сосуществующих и равноправных, подчеркивая тем самым невозможность какой бы то ни было однозначной фиксации реальности. К этому же возводится и тезис Введенского о том, что не существует ничего равного, прежде всего — временных промежутков: «существующее не сравнить с уже несуществующим, а может быть, и несуществовавшим. Почему мы знаем?» (II. С. 84). Ср. мандельштамовское: «Не сравнивай: живущий несравним...».

Даже в тех случаях, когда последующий фрагмент текста, казалось бы, опровергает предыдущий, эффект релятивности все равно сохраняется, поскольку автор не изымает из текста «опровергаемый» элемент. Поскольку в художественном тексте элементы существуют синхронно, более поздний (по ходу текста) не уничтожает более ранний, которому он противоречит (как это происходит в обыденной речи), а актуализирует сам факт противоречия, придавая ему повышенную информативность. Уже был упомянут пример из текста Введенского «Пять или шесть», где само понятие «шесть» как бы «опровергается» последующим перечислением пяти персонажей. Не менее, а может быть, еще более ярко этот же принцип проявляется в прозе Хармса. В его рассказе «Четвероногая ворона» первая же фраза информирует о том, что у этой вороны «собственно говоря, было пять ног, но об этом говорить не стоит» (II. С. 129). Это уже релятивность «в квадрате»: само название подрывает основные конституирующие признаки семантического поля, к которому относится «ворона» (у птицы оказывается четыре ноги⁸⁷), а затем тут же разрушается только что введенное понятие «четвероногая» — оказывается, что при этом ног может быть пять — т. е. число не соотносится с количеством! Важно, что эта семантическая неопределенность поддерживается

Хармса все же не идет речи о сохранении двух различных вариантов сюжета в одном тексте. Его варианты (характерный пример — сценка «Петя входит в ресторан...») все же представляются функционально ближе мандельштамовским «двойчаткам».

⁸⁷ Ср. знаменитую фразу из «Елизаветы Бам»: «Покупая птицу, смотри, нет ли у нее зубов. Если есть зубы, то это не птица» (II. С. 250), попавшую в бранную рецензию Лидии Лесной на вечер «Три левых часа» (см.: Лесная Л. «Ытуеребо» // Красная газета (веч. выпуск), № 24, 25 января, 1928. С. 2) и, по мнению М. Мейлаха, восходящую к известной басне Хвостова о зубастом голубе.

Хармсом до самого конца этой миниатюры — в финале сообщается: «А ворона слезла на землю и пошла на своих *четырёх*, или, *точнее*, на *пяти* ногах в свой паршивый дом <выделено нами. — А. К.>» (II. С. 129). Осознанность и продуманность приема подтверждает фраза, которая находится в той же тетради «Гармониус» (РНБ. Ф. 1232. (Друскин Я. С.). Ед. хр. 367) и которая должна была стать началом так и не написанного текста: «Жил-был четвероногий человек, у которого было три ноги». Механизм создания релятивности тот же самый. Интересно, что и он восходит к А. Белому, который опробовал его во Второй симфонии. Ср.:

1. Среди дня Поповский обошел пять мест и в пяти местах говорил о пяти предметах.
2. В одном месте он развивал мысль о вреде анализа и преимуществе синтеза.
3. В другом месте он высказал свой взгляд на Апокалипсис.
4. В третьем месте он ничего не сказал, потому что все было сказано: здесь он сыграл партию в шахматы.
5. В четвертом месте он говорил о суете земной, а в пятом месте его не приняли⁸⁸.

У Белого процесс дискредитации нарратива как бы разложен на элементы. Фрагменты со 2 по 5-ый призваны пояснить лишь содержание разговоров Поповского («предметы» разговоров), а положения первого фрагмента о том, что он «обошел пять мест» и в каждом «говорил», — становятся функционально адекватными логико-семантическим пресуппозициям для всех последующих фрагментов. Первый этап подрыва нарратива осуществляется в 4-м фрагменте: заявленное в пресуппозиции положение о том, что Поповский говорил во всех пяти местах, дискредитируется: оказывается, что «в третьем месте он ничего не сказал». А в 5-м фрагменте дискредитации подвергается и сам факт пребывания Поповского в последнем из пяти мест: там его попросту «не приняли». Таким образом, принцип релятивности в тексте А. Белого работает весьма наглядно: выясняется, что был он только в четырех местах, а говорил — только в трех из них. При этом первый фрагмент автором не снимается, он остается и полноправно сосуществует с

⁸⁸ Белый А. Сочинения. Т. 1. М., 1990. С. 281–282.

подрывающими его положения последующими, что и создает классическую релятивную структуру, которую мы могли наблюдать в текстах Хармса и Введенского.

Рассматривая особенности релятивной поэтики Хармса и Введенского, нельзя, в заключение, не отметить, что при всем сходстве в использовании одних и тех же приемов, существуют и различия, обусловленные спецификой авторских подходов к данной проблематике и вообще к творчеству. Так, уже рассмотренный в начале настоящей главы текст А. Введенского «Пять или шесть» выносит проблему механизмов текстопорождения в заглавие и превращает ее в сюжет всей этой драматической поэмы, что полностью соответствует авторской поэтической принципиальности и его стремлению к заострению и «лобовой» экспликации самой сути вопроса. Хармс воплощает те же самые принципы, на наш взгляд, более тонко и более эстетически и формально завуалированно. К примеру, в рассказе «Сонет» принцип поэтической релятивности воплощается на том же самом «числовом» материале, что и в упомянутом тексте Введенского: сюжет строится на неопределенности числового ряда в сознании персонажей (они не могут определить, что идет раньше: семь или восемь) — вплоть до фиксации этой стабильной неопределенности в языковых и логических аномалиях: так, кассирша отвечает на заданный ей вопрос разновидностью самофальсифицированного высказывания: «По-моему, семь идет после восьми в том случае, когда восемь идет после семи» (II. С. 331). Однако Хармс в финале тонко переключает сюжет на метатекстовый уровень, превращая сам рассказ в историю о способе выхода из порочного круга:

Мы спорили бы очень долго, но, по счастью, тут со скамейки свалился какой-то ребенок и сломал себе обе челюсти. Это отвлекло нас от нашего спора.

А потом мы разошлись по домам

(II. С. 332)

Принцип релятивности при этом остается лишь элементом сюжета, а не его основой. С тем же самым эффектом мы сталкиваемся и, например, в рассказе Хармса «Один человек, не желая более питаться...», где герой, попадая в магазин, видит, что «в рыбном отделе ничего не было, потому что рыбный отдел переехал временно туда, где

раньше был винный, а винный отдел переехал в кондитерский, а кондитерский в молочный, а в молочном отделе стоял прикащик <sic!> с таким огромным носом, что покупатели толпились под аркой и к прилавку ближе подойти боялись» (II С. 119). Здесь для создания эффекта релятивности применяется вполне реальная (реалистическая) мотивировка, которая в ином контексте могла бы быть окрашена даже в сатирическую тональность. Последовательная дискредитация высказываний может происходить у Хармса и с помощью включения механизма письма («текст в тексте»), как в рассказе «Маляр сел в льюльку и сказал...»:

...дворник... ринулся к двери, на которой висела дощечка с надписью: «квартира № 8. Звонить 8 раз». А под этой дощечкой висела другая, на которой было написано: «Звонок не звонит. Стучите».

Собственно, на двери и не было никакого звонка.

(II. С. 57)

Дверь превращается в своего рода виртуальный палимпсест, причем все письменные высказывания дискредитируются с помощью подрыва общей для них коммуникативной имплицатуры, связанной с наличием звонка. Однако реальность мотивировки сохраняется и в этом случае.

Принцип релятивности является одним из основных текстопорождающих механизмов у обэриутов. Мы выбрали для анализа творчество Введенского и Хармса, у которых он представлен наиболее ярко и выразительно⁸⁹. В меньшей степени этот принцип действует в текстах Н. Заболоцкого и К. Вагинова, а у И. Бахтерева он представлен достаточно широко, но роль его ослаблена из-за отсутствия «нулевого» нарративного фона, на котором он мог бы быть актуализован. Вместе с тем, релятивность, наблюдаемая в поэтике обэриутов, является воплощением их главных художественных устремлений: уловить

⁸⁹ Он оказывается представлен на самых разных уровнях: архитектоники текста, персонажа, языка, наконец, временной и пространственной организации. О последнем уровне — см. статью: Валиева Ю. «Либо Туркестан либо Выборгская сторона» (к вопросу о художественном пространстве у А. Введенского) // Петербургский текст: Сб. статей. СПб. 1998, а также в автореферате ее диссертации: Валиева Ю. Поэтический язык А. Введенского (Поэтическая картина мира). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1998. С. 8–9, где причиной синхронного взаимоналожения различных типов пространств в поэтике Введенского называется «целостность воспринимающего сознания».

и зафиксировать в тексте «текущую» и неуловимую реальность, с помощью ограниченных возможностей языка (ср. прокламационные строки Введенского: «Уважай бедность языка. Уважай нищие мысли» — I. С. 196) воплотить постоянное движение и изменчивость. Язык, по выражению того же Введенского, «скользящий по поверхности времени», используется обэриутами для верификации базовых понятий и явлений⁹⁰, при этом он обретает в их творчестве новые возможности и порождает парадоксы, которые лишь отражают парадоксы реальности и ее восприятия.

III. «Самонаблюдение над стеной»: к проблеме типологии и интерпретации некоторых языковых и речевых аномалий в поэтике обэриутов

Известные положения о «расширении и углублении смысла предмета, слова и действия»⁹¹, а также о «столкновении словесных смыслов», зафиксированные в статье «ОБЭРИУ», которая была написана в конце 1927 года Н. Заболоцким, до последнего времени воспринимались исследователями как исчерпывающий автокомментарий к поэтике ОБЭРИУ. Сейчас настало время обратиться к конкретным механизмам обэриутского текстопорождения. В настоящем разделе предлагается типология и анализ некоторых языковых и речевых аномалий в поэзии обэриутов — прежде всего Хармса и Введенского.

Как замечает Н. Д. Арутюнова, «поле нормативности граничит с концептами обыденности, ординарности, предсказуемости, привычности... Привычка — это слабо мотивированная норма индивидуального поведения»⁹². Сейчас, как кажется, настало время для пристального анализа языковых и речевых аномалий в поэтике обэриутов — важнейшего приема, с помощью которого эти поэты

⁹⁰ Ср.: «Перед каждым словом я ставлю вопрос: что оно значит...» (Введенский. II. С. 78).

⁹¹ Здесь и ниже декларация ОБЭРИУ цитируется по публикации: ОБЭРИУ // Афиши Дома печати. 1928, № 2. С.11–12.

⁹² Арутюнова Н. Д. Аномалии и язык: к проблеме языковой «картины мира» // Вопросы языкознания, № 3, 1987. С. 7.

преодолевали шоры узуального словоупотребления и «очищали конкретный предмет от его литературной и обиходной шелухи». Не ставя задачей проделать почти исчерпывающую работу, наподобие работы В. П. Григорьева о механизмах хлебниковского словотворчества, мы попытаемся выделить некоторые основные типы аномалий и наметить пути их интерпретации. Это, в свою очередь, станет этапом на пути к возможно более полному описанию виртуальных миров обэриутов.

Важно понимать, что статус аномалии в обэриутских текстах принципиально иной, нежели это было в литературе до них. Если мы, например, обратимся к классической работе Ю. Д. Апресяна, посвященной типам и функциям языковых аномалий, то увидим, что автор разделяет авторские (литературные) аномалии и экспериментальные, используемые в лингвистике «как технический прием, предназначенный для получения нового знания о языке»⁹³. Однако в разряд авторских попадают, в основном, метафоры, иногда только — незначительные языковые девиации вроде несоблюдения падежного согласования. Все наиболее интересные аномалии попадают в класс экспериментальных, и это понятно — в литературе, которой пользуется Апресян, просто нет достаточного материала. Как мы сейчас увидим, обэриуты, фактически, проводят глобальный эксперимент над языком, цель которого — как верификация наших знаний и представлений о нем, так и создание особого мира, который принципиально не может быть описан с помощью существующих языковых конвенций⁹⁴.

Анализируя некоторые типы аномалий, мы намеренно оставляем в стороне словотворчество — как наиболее изученный тип (в частности, упоминавшимся уже В. П. Григорьевым). Надо сказать, что несмотря на то, что в творчестве обэриутов этот тип представлен достаточно широко, он не является одним из главенствующих,

⁹³ Апресян Ю. Д. Языковые аномалии: типы и функции // *Res philologica*. Филологические исследования. Памяти акад. Г. В. Степанова. М., Л., 1990. С. 54.

⁹⁴ Поэтому, например, попытка Ю. Валиевой подойти к некоторым особенностям языка Введенского как к «приему детской речевой ошибки» (Валиева Ю. Поэтический язык А. Введенского: (Поэтическая картина мира). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 1998. С. 19) представляется упрощением.

похоже, что поэты не собирались соревноваться с Хлебниковым на его поле...

1. Аномалии, возникающие в речевом и нарративном режимах при работе с дейктическими элементами

Как известно, в теории речевых актов дейктическим называется такой элемент, у которого в состав значения входит идентификация объекта — предмета, места, момента времени, свойства, ситуации и т. д. — через его отношение к речевому акту, его участникам или контексту (Лайонз, Арутюнова и Падучева⁹⁵). Смысл дейктического элемента — при любом понимании слова «смысл» — зависит от ситуации его употребления. Можно сказать, что смысл дейктического слова (или индексального выражения, по терминологии Ч. Пирса) есть не что иное, как правило установления его референта через отношение объекта к контексту, а значит, этот языковой элемент служит наглядным примером того, как работает концепция Л. Витгенштейна — «значение как употребление». Что касается денотата, то его дейктические слова не имеют, так же, как и имена собственные.

Дейктические слова и элементы пронизывают насквозь любой языковой текст. Более того, с момента выхода в 1954 году этапной статьи Бар-Гиллеля⁹⁶, в которой была поставлена эта проблема, представления лингвистов о том, что в языке имеет отношение к дейксису, значительно изменилось — дейктическая окраска открывается во все большем количестве языковых единиц и форм. На сегодняшний момент принято выделять четыре основные группы дейктических элементов: 1) Личные местоимения 1-го и 2-го лица, а также 1-е и 2-е лицо глагола (по К. Бругману и К. Бюлеру, — это так называемые «Ich-дейксис» и «Du-дейксис»); 2) Указательные местоимения и наречия, а также дейктический определенный артикль; 3) Глагольное время; 4) Дейктические компоненты в семантике глаголов и наречий, «привязывающие» их к моменту речевого акта, — типа «тому назад» и т. п.

⁹⁵ См.: Lyons J. *Semantics*. Cambridge. 1978. P. 637; Арутюнова Н., Падучева Е. Истоки, проблемы и категории прагматики // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XVI. М., 1985. С. 15–17.

⁹⁶ См.: Bar-Hillel G. *Indexical expressions* // *Mind*. 1954. Vol. 63. P. 359–376.

Категория времени — одна из трех основных категорий, подвергаемых особенно пристальному анализу в поэзии А. Введенского. В «Разговорах», записанных философом Л. Липавским, сохранилось следующее высказывание поэта:

Можно ли на это <проблему времени — А. К.> ответить искусством? Увы, оно субъективно. Поэзия производит только словесное чудо, а не настоящее. Да и как реконструировать мир, неизвестно. Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал... Этим я провел как бы поэтическую критику разума — более основательную, чем та, отвлеченная. <...> И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира⁹⁷.

В конкретном речевом акте семантика глагольного времени реализуется через соотнесенность с актуальным настоящим субъекта речи, отсюда и дейктичность этой категории. Поэтому ее верификация проводится Введенским по двум основным направлениям. Первое — это вскрытие на уровне языка противоречия между абсолютным характером существования (человека, события и т. п.) и относительным характером временной координаты, претендующей на адекватность описания бытия. Второе — это прояснение смысла самого понятия субъекта речевого акта в связи с проблемами тождества и единства личности персонажа.

Центральным для обозначенной темы в творчестве Введенского является его произведение 1936–1937 гг. «Некоторое количество разговоров (или начисто переделанный темник)». Речь прежде всего идет о 3-м разговоре, который называется «Разговор о воспоминании событий». В нем создается сложная временная система, точками отсчета для которой становятся события, каждое из которых репрезентирует соответствующий временной пласт:

Первый. Припомним начало нашего спора. Я сказал, что я вчера был у тебя, а ты сказал, что я вчера не был у тебя. В доказательство этого я сказал, что я говорил вчера с тобой, а ты в доказательство этого сказал, что я не говорил вчера с тобой.

(I. С. 198)

⁹⁷ Введенский А. II. С. 157 (запись 1933 года).

Ключевым здесь является слово *вчера*. Произносимое персонажем в момент речевого акта, оно реализует свою дейктическую семантику⁹⁸: *в день накануне данного речевого акта*. Однако это слово сочетается с глаголами прошедшего времени *сказал, был, говорил*, у которых семантика прошедшего времени не одинакова. Настоящее время — это время речевого акта, время самого разговора двух персонажей, обозначенных как *Первый, Второй и Третий*. Прошедшее время определено *спором*, обстоятельства которого вспоминают разговаривающие. Но сам *спор*, о котором идет речь, посвящен неким прошедшим по отношению уже к нему событиям (решается вопрос — действительно ли один из персонажей был у другого и что при этом происходило или не происходило), это, своего рода, прошедшее время перед прошедшим временем. То есть на сюжетном уровне реконструируется не существующее в русском языке предпрошедшее время — плюсквамперфект или Past Perfect (это относится к глаголам *был, говорил*). Наречие *вчера* «не выдерживает» такой семантической перегрузки и возникает аномалия. Аномалия эта создается, с одной стороны, за счет игры с глагольным временем — дейктичность прошедшего времени русского глагола входит в противоречие с приписываемой ему плюсквамперфектной семантикой, с другой стороны, за счет вскрытия того факта, что единство сознания речевого субъекта, которое и позволяет этому сознанию работать одновременно в различных временных пластах, не имеет соответствующей поддержки в языке, то есть сама категория времени, ставшая объектом проводимой верификации, ее не выдерживает; мы приходим к вполне органичному для поэтики Введенского итогу: язык совершенно нерелевантен по отношению к бытию, или, как писал сам поэт: «Наша логика и наш язык скользят по поверхности времени» (II. С. 79, Серая тетрадь). Однако и этим не заканчивается эксперимент, поставленный Введенским. Если мы перейдем на иной

⁹⁸ Оговорим, что в настоящей работе мы, как правило, не проводим более тонкое различие, введенное Е. В. Падучевой, между речевым, нарративным и синтаксическим режимами интерпретации дейктических элементов и между первичным и вторичным дейксисом, ориентированными, соответственно, на говорящего и наблюдателя (см.: Падучева Е. В. Семантика вида и точка отсчета // Известия АН СССР. Сер. лит. и языка. Т. 45. № 5. 1986. С. 413–424; Падучева Е. В. Семантические исследования. М., 1996. С. 265–271).

субъектный уровень — уровень авторской ремарки, то по отношению к нему все времена речевого акта должны сдвинуться еще на один шаг, поскольку в ремарке включается нарративный режим прошедшего времени:

Два человека сидели в комнате. Они вспоминали. Они разговаривали.

(I. С. 199)

Подобные примеры мы можем встретить в других произведениях Введенского. Так, уже упоминавшуюся невозможность языкового воплощения симультанного характера сознания отражает ремарка в пьесе «Минин и Пожарский» (1926): *Монашки молчат и ушли* (I. С. 45). Заметим, что кроме этого данная аномальная форма эксплицирует недостаточность специальных форм выражения таксиса в русском языке: единственной формой является сочетание деепричастия с глаголом, которое не предполагает равноправия двух соотносимых действий, что необходимо Введенскому в ремарке.

Второй путь, предполагающий верификацию категории субъекта речи, оказывается для Введенского не менее продуктивным. Здесь на первый план выходят личные местоимения 1-го и 2-го лица. Повышенное внимание Введенского к местоимениям ранее отмечалось Я. С. Друскиным и интерпретировалось им в плане «интереса к коммуникации вообще» (I. С. 264). Однако наиболее важным представляется исследование особенностей функционирования местоимений в пределах одного речевого акта — в связи с субъектно-объектной структурой текста. Один из наиболее характерных здесь приемов — постановка местоимений в контекст, в котором к их «чистой индексальности» подмешивается денотативная семантика, приводящая к аномалии. Можно проследить определенную эволюцию этого приема в творчестве Введенского. Вначале это просто аномальное сочетание двух противоположных углов зрения, выражаемое в резкой, внешне немотивированной смене 1-го лица на 3-е и наоборот:

«Вечка. <...> Как же нам и не плакать, когда мы они взойдут на ступеньку, посидят-поседеют, они взойдут на другую ступеньку, еще посидят — еще поседеют».

(Минин и Пожарский. I. С. 45; здесь и далее курсив наш. — А. К.).

Или: «И стал отец не стервец, а стал он яблоком. Нищий его зовет яблоко. Коля его зовет яблоко. Семья моя вся так теперь меня зовет» («Минин и Пожарский». I. С. 60). Изменение угла зрения во втором примере приводит к полному отождествлению субъекта с объектом — как бы постфактум. Но заметим, что в обоих приведенных примерах игра на дейктивности отсутствует, поскольку речь идет о 3-м лице, ею не обладающем. В том же «Минине и Пожарском» мы можем найти и обратный пример:

Князь Меньшиков подходит.

Князь Меньшиков (к нему). Вот хотел бы я спросить зачем здесь родственник.

(I. С. 45)

Неожиданное совмещение угла зрения персонажа с авторским дает вполне закономерный результат — раздвоение личности героя, прежде всего на грамматическом уровне.

Иногда созданию аномалии способствует полное отсутствие в творчестве раннего Введенского запятой. Возьмем следующую ремарку из «Минина и Пожарского»: «Но тихий как старичок он ее как орешек стукнет свалится и впредь не встанет». (I. С. 57). Отсутствие запятой между двумя глаголами приводит к инерции управления. Семантически только глагол «стукнет» определяет отношения между субъектом и объектом действия, тогда как упомянутая инерция заставляет так же рассматривать и глаголы «свалится» и «не встанет», что и порождает аномалию («он ее стукнет», «он ее свалится», «он ее не встанет»).

В следующих произведениях Введенский уже переносит акцент на дейктические местоимения — 1-го и 2-го лица. Здесь тоже может присутствовать отождествление субъекта и объекта, но оно не столь просто и однозначно:

человек веселый Франц
сохранял протуберанц
от начала до конца
не спускался он с крыльца
мерял звезды звал цветы
думал он что я есть ты

(человек веселый Франц., I. С. 97)

Тут уже начинаются попытки субстантивировать личное местоимение. Аномалия возникает за счет того, что Введенский уравнивает

дейктические и недейктические местоимения. Местоимение «он» может существовать вне контекста речевого акта, местоимения «я» и «ты» — не могут. Отсюда и неоднозначность, которую невозможно ликвидировать. Нарративный режим авторского повествования заставляет интерпретировать последнюю фразу так: он (Франц) думал, что я (автор) и ты (читатель) — одно и то же. С другой же стороны задан угол зрения от персонажа («думал он»), и фразу можно интерпретировать как его неспособность или нежелание вычленять свое «я» из диалогического контекста. Наконец, переход на чисто грамматический уровень дает возможность предположить, что упомянутый Франц имеет в виду не участников речевой ситуации, а сами личные местоимения (не означающее, а знаки), отказывая при этом в смысле различению 1-го и 2-го лица.

Уже упоминалась попытка Введенского наделить дейктические местоимения денотативной семантикой⁹⁹. Наиболее простой способ — это их сочетание с притяжательными местоимениями, усиливаемое параллелизмом конструкции:

Первая соседка.

еще скажу я о себе
я пышная звезда
в моем тебе
в моей судьбе
бессонная вода

(«Святой и его подчиненные». I. С. 105)

Не менее излюбленным становится для Введенского и разрушение семантики местоимения множественного числа первого лица. Как раз в процессе речевого акта наиболее ярко подчеркивается фиктивный характер парадигматического объединения (и, следовательно, структурного противопоставления) единственного и множественного числа

⁹⁹ Принципиальное неразличение (уравнивание) индексальных слов с их чисто референтными функциями и слов с денотативной семантикой прослеживается в творчестве Введенского довольно последовательно, и оно касается не только местоимений. Ср.:

Сановник: <...>

мы море море дорогое
понять не можем ничего
прими нас милое второе
и водяное божество...

(Кончина моря. I. С. 122).

у личных местоимений, поскольку, к примеру, «мы» — это вовсе не я + я + я + я..., а я + еще кто-то, воспринимаемые как единое целое по отношению к чему бы то ни было¹⁰⁰. Отсюда и постоянное сочетание в поэтике Введенского «мы» с существительными, прилагательными и глаголами единственного числа:

Народы. *Мы бедняк, мы бедняк*
В зеркало глядим
(Кругом возможно Бог. I. С. 147)

А вот обратный пример:

Два купца. <...> Я не в состоянии купаться. <...>
Гляди, гляди, как я изменился.

Два купца. Да, да. Я совершенно незнаюем
(Некоторое количество разговоров. I. С. 206, 208)

Интересно, что подобная аномалия может быть нерегулярной даже в пределах одного и того же текста Введенского. Так, в только что упомянутом произведении мы встречаем и такие реплики Двух купцов: *Мы хотим купаться, Мы думали, Ты почти не похожа на нас* и т. п. Расщепление единого «я» на трех персонажей мы наблюдаем в «Последнем разговоре» (из «Некоторого количества разговоров»).

Иногда система употребления местоимений фиксирует отождествление субъекта и объекта. В приводимом ниже примере это накладывается на структуру, выявляющую мнимую одинаковость формы «нас» (употребляющейся для выражения родительного, винительного и предложного падежей):

Входите в сумасшедший дом
Мои друзья, мои князья.
Он радостно ждет *нас*.
Мы радостно ждем *нас*.
<...>
Лисицы бегают у *нас*
Они пронзительно пищат.
Все это временно у *нас*,
Цветы вокруг трещат.
(«Некоторое количество разговоров». I. С. 197)

¹⁰⁰ Ср. аналогичную проблематику в полушуточном стихотворении Д. Хармса «Мы (два тождественных человека)...» (1929).

Особо нужно рассматривать случаи аномального использования Введенским дейктических элементов, определяемых через фигуру наблюдателя — будь то уровень автора, уровень повествователя (в ремарке) или уровень персонажа¹⁰¹. Так, в семантику глагола «виднеться» входит представление о внешнем наблюдателе, который и является субъектом процесса, выраженным этим глаголом. В стихотворении «Факт, теория и Бог» Введенский по крайней мере дважды подвергает ревизии его устоявшуюся семантику:

(1) по дороге два кумира
шли из Луги в Петроград
шли кумиры и виднелись
ордена на них блестят

(I. С. 110)

Оказывается, что язык громоздок и неэкономичен; несмотря на то, что два глагола относятся к одному и тому же субъекту действия, второй глагол, в отличие от первого, недостаточен: он требует не только фигуры наблюдателя, но и ощущения расстояния между ним и объектом (или какой-то точки отсчета, подчеркивающей разъединенность). Отсюда — возникающая аномалия, порождаемая, с одной стороны, равноправным объединением глаголов с дейктическим элементом и без него, а с другой, — употреблением глагола «виднеться» без других лексических элементов, поддерживающих его семантику.

(2) вообще я был как сумасшедший
за мной виднелся только рай

(I. С. 109)

Здесь аномалия возникает за счет того, что субъект наблюдения совмещен с точкой отсчета.

Фигура наблюдателя может быть эксплицирована Введенским за счет верификации устойчивого языкового выражения. Так, выражение «как видно» давно потеряло семантический компонент, связанный со зрением, и обычно употребляется в безличной

¹⁰¹ О понятии наблюдателя см.: Апресян Ю. Д. Лексическая семантика. М., 1974. С. 56; Апресян Ю. Д. Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // Семиотика и информатика. Вып. 28, М., 1986. С. 5–33.

форме. Субъект восстанавливается на лексическом уровне, но одновременно уничтожается за счет аномального совмещения угла зрения нарратора и персонажа (ср. с ранее приведенным примером из «Минина и Пожарского» с князем Меньшиковым):

Отец сидел на бронзовом коне, а сыновья стояли по его бокам. А третий сын то стоял у хвоста, то у лица лошади. Как видно и нам и ему, он не находил себе места.

(I. С. 193)

Получается, что персонаж, превращаясь в наблюдателя, одновременно находится и вне события и внутри него. Близки к этому и другие примеры аномального использования слов с семантикой, предполагающей внешнего наблюдателя. Вот характерная ремарка из «Минина и Пожарского»:

Входит Ненцов светает и я с гитарой

(I. С. 45)

Слово «входит» задает взгляд «со стороны», исключающий использование местоимения «я». Подобная форма напоминает пример, который приводит Е. В. Падучева: *На дороге показался я.* «Показаться — значит „начать находиться в поле зрения какого-то лица“, — пишет она. — «В данном примере» это лицо — говорящий; говорящий не может находиться в поле зрения самого себя». ¹⁰²

К субъекту речи или повествования «привязаны» также такие дейктические элементы, которые указывают на положение в пространстве относительно этого субъекта (пространственный дейксис) или во времени (временной дейксис). Аномалии здесь возникают, как правило, либо за счет семантической несочетаемости или недостаточности:

и стоял он и рыдал
то налево то направо

(Суд ушел. I. С. 124) —

в этом примере с помощью дейктических элементов непространственному процессу придается пространственный характер

¹⁰² Падучева Е. В. Семантические исследования. С. 266.

(ср. также похожий пример из поэзии Введенского: *куда умрешь?*); либо за счет чисто сюжетных противоречий:

Петя Перов. Я самый младший — я просыпаюсь раньше всех. Как сейчас помню, два года тому назад я еще ничего не помнил.

(Елка у Ивановых. II. С. 60)

Здесь нами выделен дейктический элемент. Из текста пьесы известно, что Пете Перову один год, следовательно апелляция к его памяти два года тому назад аномальна, что подтверждается и «каннигилирующей» тавтологической формой: «я помню, что ничего не помнил», напоминающей известную фразу Сократа. В этом же произведении в ремарке, описывающей девятую картину, дается следующее указание на время:

Картина девятая, как и все предыдущие, изображает события, которые происходили за шесть лет до моего рождения или за сорок лет до нас. Это самое меньшее...

(II. С. 64)

Фактически в пьесу добавляется еще один уровень: к уровню нарратора в ремарках — уровень автора, создающего пьесу на глазах у читателей. Более того, здесь речь идет одновременно и об авторе как текстовой категории, и о человеке по имени Александр Введенский. Выход на метаметауровень используется текстологами для датировки пьесы (!) — если из ремарки ясно, что автору 34 года; а известно, что Введенский родился в 1904 году, то можно сделать вывод, что пьеса написана в 1938 году.

Последний пример, который необходимо привести — из «Некоторого количества разговоров». Известно, что семантика кванторных слов (*все, некоторые* и т. п.) в режиме речевого акта претерпевает изменения. Само наличие речевого субъекта заставляет из всей совокупности объектов, обозначенных этими словами, вычленить те, которые этот субъект «имеет в виду». Игнорирование этого дейктического компонента значения, который актуализируется только в контексте конкретного речевого акта, приводит к тому, что реализуется формально-логическое значение оператора, а не то, которое инициируется речевым субъектом:

Певец продолжал.

О взгляните на природу

Тут *все* подошли к окнам и стали смотреть на ничтожный вид.

На беззвучные леса.

Все взглянули на леса, которые не издавали ни одного звука.

Опостытели народу

Ныне птичьего голоса.

Везде и всюду стоит народ и плюется, услышав птичье пение.

(И. С. 198)

Таким образом, можно отметить, что дейктические элементы становятся одним из мощных факторов, используемых Введенским при глобальной верификации языковых смыслов и их соответствия реалиям бытия и сознания. Возникающие в процессе этого аномалии, с одной стороны, репрезентируют недостаточность языковых механизмов¹⁰³, их неспособность описать самые важные факторы существования (по Введенскому, это — Бог, время и смерть), а с другой, — расширяют возможности языка, помогают выявить заложенные в языке гигантские возможности самообогащения и развития.

2. СЕМАНТИЧЕСКАЯ НЕСОЧЕТАЕМОСТЬ

Наиболее распространенный принцип — это привнесение и актуализация новых для слова сем с помощью помещения его в неконвенциональный контекст. Ср.: «Куда умрешь?» (Введенский. I. С. 109) (1930 год): глагол «умирать» приобретает окказиональную сему направленного действия, что прямо связано с многоступенчатым характером эсхатологической ситуации в понимании Введенского: смерть — не только качественное, но и пространственное перемещение; человек переживает не одну смерть, попадая каждый раз в новое пространство, причем разные типы пространств оказываются во многом изоморфны. Эсхатология Введенского в значительной степени повлияла на Хармса,

¹⁰³ Ср. знаменитую ремарку в «Некотором количестве разговоров»: «Уважай бедность языка. Уважай нищие мысли» (I. С. 196).

и в текстах последнего также появляются подобные аномалии: «Мне хорошо известно / куда умирает солдат» (Хармс. I. С. 215) (1931).

Обратим внимание на целый класс явлений, предполагающих пространственную характеристику непространственных явлений. Прежде всего в связи с формированием важнейшей для обэриутов категории обратности, приобретающей черты специфической локальной мифологемы: «ты сам дрожишь наоборот» (Хармс). Ср. также схожие конструкции у Введенского, типа: «...надо жить начать обратно» (I. С. 116) или у Заболоцкого: «и жабры дышат наоборот» (С. 46). «Обратность» в данном случае становится общим знаком сознательной или бессознательной инверсии. Немного иное значение возникает в стихотворении Введенского «Гость на коне»: «Он обратною рукою...» (I. С. 161). Здесь, как и в тексте «Зеркало и музыкант», обратность становится знаком энантиоморфности. Оказывается возможным говорить о переносе признака, т. е. о метонимии; ср. у Хармса: «рукой полночной шарит спичку» (I. С. 152). В обоих случаях происходит перенос эпитета с контекста на актанта (ср. с лежащими в пределах нормы конструкциями: рука в обратной перспективе, шарит рукой в полночь).

Особый случай метонимии — аномальная синекдоха, основанная, как правило, на замене множества единичным элементом («вышел, зубом скрежеща» — Хармс. I. С. 69 и т. п.). Возможно, подобные синекдохи ставят под сомнение принципиальную возможность существования в обэриутском мире совокупностей как категории бытия и мышления, поскольку (и это вытекает из философских взглядов Хармса и Введенского) полное тождество предметов или явлений оказывается фиктивным.

Кроме этого, для обэриутов вообще органичны пространственные характеристики одушевленных существ: «Бежала лошадь очень быстро / Казалось нет ее конца» (Хармс. I. С. 54) — пространственное положение лошади представляется как механическая сумма занимаемых ею отрезков в каждый момент движения, — возможно, аллюзия на известную апорию Зенона. Ср. также: «куда несется злой зверек / и что он значит поперек» (Введенский. I. С. 88); «Идет медведь продолговатый...» (Заболоцкий. С. 109). Парадоксы, связанные с быстротой движения лошади — общеобэриутский мотив (ср. со знаменитым «Движением» Заболоцкого, где у коня появляются восемь торчащих из живота ног).

Иногда используется прием подстановки синонима, выявляющий мнимость синонимии в данном контексте («казак нечаяно <sic!> говорил» — Хармс — ср.: «нечаянно сказал»). Аномалия возникает за счет подстановки глагола несовершенного вида там, где требуется совершенный вид, а ее результатом является девиация, связанная с категорией контролируемости — неконтролируемости действия, которая не выражена в русском языке на грамматическом уровне. Обращает на себя внимание то, что данная подстановка предполагает вывод из-под контроля сознания персонажа не результата процесса (что допускают конвенциональные нормы), а самого процесса говорения, что аномально. Вместе с тем, это органично для мира Хармса, в котором действие максимально отделено от производящего его субъекта.

Обратный пример: «Карпов думал: дай помру-ка» (Хармс. I. С. 121). Здесь уже не зависимый от воли персонажа процесс смерти предстает как находящийся под его контролем и осуществляющийся в зависимости от его воли. Аномалия, связанная с этим явлением, впоследствии станет одной из основ идиостиля А. Платонова, чьи произведения полны выражениями типа: «решил скончаться» и т. п.

Аномалии, возникающие за счет использования одного паронима видовой пары вместо другого, весьма часты в поэтике обэриутов. Как правило, они приводят к сдвигам в контекстной семантической структуре. Возьмем характерный пример из Хармса: «но он вскочил недавно спящий» (I. С. 54). Наречие *недавно* требует перфектного значения глагола или его особой формы, тогда как здесь вместо конвенционального «недавно заснувший» (СВ) употреблен пароним НСВ. В результате, происходит любопытный процесс. Действие (состояние) в данном контексте лишается начальной временной точки. Подавляется перфектная семантика в обстоятельстве. Наречие *недавно* словно распадается на составные части *не + давно*, при этом актуализируется первичное значение этого сочетания со сдвигом ударения: **не давно́ спящий* или *человек, который спит не столь давно*. Однако нельзя забывать и о семантике моментального глагола *вскочил*. Она входит в противоречие с семантикой длительности процесса (спящий); в результате этой аномалии возникает новый смысл: человек одновременно и находится в определенном состоянии (сна), и уже завершил его. Вот здесь мы нащупали важнейшую черту обэриутского мира: здесь не действует двоичная логика и правило исключенного третьего. Это проявляется

не только на чисто языковом уровне, но и на других, в частности, на сюжетном. Так, в «Голубой тетради № 10» Хармс превращает бинарную оппозицию «быть рыжим» — «не быть рыжим» в тернарную, вводя новое состояние: «быть условно рыжим».

Особый случай — использование обстоятельств, противоречащих способу глагольного действия в примыкающем глаголе («мгновенно улыбалась» — Введенский. I. С. 155). Наречие «мгновенно» требует при себе глагола моментального способа действия, у которых, как известно, отсутствует значение процессуальности¹⁰⁴. Как раз именно это значение актуализировано в имперфекте «улыбалась». Что в итоге происходит? Семантика глагола не подавляется, хотя она и приобретает некоторый оттенок серии временных срезов. Но зато в новом, аномальном контексте расширяется семантика наречия: актуализируются периферийные семы, связанные с полями «зловещее», «неотвратимое» и т. п.

3. Семантическая недостаточность

Как правило, — употребление глагола (или его особых форм), требующего обязательного дополнения, в качестве самодостаточного. Приводит к актуализации периферийных сем при элиминировании ядерных. Служит зачастую для выделения «чистого» действия (вне обязательной направленности), а также ставит проблему единства и тождества личности. (Ср.: <Возница>... четыре ночи спал обнявшись. <Дополнение отсутствует> Хармс. I. С. 54).

4. Семантическая избыточность и перегрузка

Классический пример из творчества Введенского. Ср. также: «Он богоподобен сычу» (Введенский. I. С. 182). Это один из наиболее распространенных приемов, актуализирующих, в частности, семантическую неравнозначность сложенных корней основы. Первый корень не подавляет недостаточность глагола, требующего дополнения — в данном случае — в дативе. Здесь просматривается прямое влияние

¹⁰⁴ См. об этом, например: Апресян Ю. Д. Глаголы моментального действия и перформативы в русском языке // Русистика сегодня. Язык, система и ее функционирование. М., 1988. С. 57–78; Маслов Ю. С. Вид и лексическое значение глагола // Известия АН СССР. ОЛЯ. 1948. Т. VII. Вып. 4. С. 303–316; Vendler Z. Verbs and Times // Linguistics in Philosophy. Ithaca, N.Y., 1967. P. 104–106.

Хлебникова, стремившегося максимально расширить конвенциональную валентность слова. Примеров этого типа множество, отметим в качестве особого приема — перегрузку, поддерживаемую отсутствием знаков препинания в текстах обэриутов («Но тут вышел гусар болотный / И промолчал он был слепень» — Хармс. I. С. 55). А вот пример чистой семантической избыточности у Заболоцкого (на основе тавтологии): «...поет чиновников служебных» (С. 33).

Один из часто встречающихся типов перегрузок — контаминация («ты задумал о причале» — Хармс. I. С. 97). Может встречаться наложение двух типов управления: *задумал что...* — *задумался о чем...* — с использованием паронимии. Ср. также: «Кто в кровать меня разденет» (Введенский. I. С. 125) — перегрузка возникает за счет пропуска глагола и объединения двух сочетаний в одно: *меня <положит> в кровать — меня разденет *разденет в кровать*. Наконец, — чрезвычайно интересный пример избыточности у Введенского: «Обнародуй нам отец...» (I. С. 189). Аномальная вставка в виде местоимения нам придает глаголу значение направленности, которая у него изначально отсутствует. Кроме того, аномальная фраза оказывается абсолютно амбивалентной: она объединяет в себе противоположные коммуникативные импликатуры: ориентация на всеобщность аудитории и только на некоторую ее часть.

5. РЕАЛИЗАЦИЯ БУКВАЛЬНОГО ЗНАЧЕНИЯ В КОНТЕКСТЕ ПЕРЕНОСНОГО УПОТРЕБЛЕНИЯ

Очень напоминает прием реализации тропа. Ср.: «Спросил потусторонний страж» (Хармс. I. С. 54) — т. е. — буквально: «страж, находящийся по ту сторону от персонажа». Характерный пример возвращения к «конкретным формам и значениям» в практике обэриутов в противовес сформировавшейся традиции употребления. Близка к этому *двухоконная рука* Фомина в «Кругом возможно Бог» Введенского, инкорпорирующая семантику «видная из двух окон», а также намекающая на двуперстное крещение.

6. МЕНА ДЕНОТАТИВНОЙ И КОННОТАТИВНОЙ СЕМАНТИКИ

Как правило, — речь идет о подстановке слов с преобладанием коннотативной семантики в контекст, требующий денотативной (см., например: «Тарфик, ты / немедля должен / стать

проклятым» — Хармс. I. С. 91). Выясняется, что обэриуты вообще «не любят» чистой коннотации, стремясь контекстно переформировать семную структуру таких слов. Близко этому — их стремление наделить денотативной семантикой индексальные выражения и референтные указатели.

Иногда (пример не самый характерный) коннотативной семантикой наделяются слова, которые в узуальном употреблении ею, как правило, не обладают («нехороший микроскоп» — Хармс. I. С. 70).

Приведенными примерами не исчерпываются способы создания аномалий в поэтике обэриутов, можно назвать, например, аномалии, связанные с подменой грамматического рода, с морфологическими парадоксами и т. п. Однако и на примере рассмотренного материала видно, как развивается у обэриутов хлебниковская традиция: это линия расширения возможностей языка — открытие новых потенций в устоявшихся языковых структурах путем слова привычного, узуального, «нулевого» уровня письма (Р. Барт) и реализации неактуализованных языковых возможностей. Как и Хлебников, обэриуты проводили кропотливую работу, которая давала возможность обновлять язык, превращая его из формы в материал литературы.

Но обэриуты пошли в чем-то и дальше: они (прежде всего, это касается Хармса) расширили сферу материала литературы за счет деформации орфографического облика слова.

IV. «Без грамматической ошибки...»? **Орфографический «сдвиг» в текстах Хармса**

Вопрос о степени проникновения авангардного сознания в обэриутские тексты особенно остро встал в конце 1980-х годов, когда началась затяжная серия публикаций произведений Хармса, которые хранились, в основном, в Рукописном отделе ГПБ им. Салтыкова-Щедрина (ныне — РНБ). Все публикаторы столкнулись с тем, что рукописи Хармса изобиловали орфографическими и пунктуационными ошибками, а также разного рода грамматическими и синтаксическими

девиациями. Необходимо было избрать какие-то единые текстологические принципы, а главное — их обосновать.

Самым трудным оказался вопрос с орфографией. Дело в том, что общеавангардный прием, связанный с пропуском знаков препинания, был хорошо всем известен, он был заимствован Введенским, Хармсом и Бахтеревым у футуристов и так или иначе последовательно прослеживался в их текстах¹⁰⁵. Грамматические и синтаксические новации были ожидаемы в связи с заумными экспериментами обэриутов, а также объяснялись влиянием Хлебникова, Крученых, Терентьева. Проблема орфографии представляла серьезную трудность.

Столкнувшись с этой трудностью, каждый публикатор избирает наиболее понравившийся ему путь. Так, А. Александров, составитель первого в СССР «взрослого» сборника Хармса «Полет в небеса»¹⁰⁶, исправляет все встречающиеся в рукописях орфографические ошибки. Изначальная установка на языковую нормативность приводит к тому, что исследователь не прочитывает заумные фразы и выражения, встречающиеся в незаумных текстах Хармса, заменяя их отточием, либо прочитывает их неправильно, заменяя сходными по звучанию и написанию узуальными лексемами¹⁰⁷.

М. Мейлах, автор первого собрания произведений Хармса¹⁰⁸, также, как правило, исправляет орфографические ошибки в стихотворных и прозаических текстах Хармса. Объясняя свою позицию (в дискуссиях и в личных беседах), он неоднократно ссылался на то, что, по

¹⁰⁵ Необходимо отметить, что принцип этот проводился обэриутами в жизнь в неравной мере. Если в ранний период (1925—1927) знаки препинания практически отсутствуют у всех трех названных поэтов, то в дальнейшем у Введенского они, хоть и нерегулярно, но появляются (к сожалению, многие тексты дошли до нас в авторизованной машинописи). У Хармса прослеживается та же эволюция, причем в так называемых «УКР» («упражнениях в классическом размере») употребление знаков препинания становится почти нормативным. У Бахтерева пунктуация носит эпизодический характер на всем протяжении его творчества.

¹⁰⁶ Хармс Д. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драммы. Письма. Л., 1991.

¹⁰⁷ См. об этом в рецензиях: Кобринский А., Мейлах М. Неудачный спектакль // Литерат. обозрение, № 9, 1990. С. 81–85; Кобринский А., Мейлах М., Эрль В. Даниил Хармс: к проблеме обэриутского текста // Вопр. лит., № 6, 1990. С. 251–258.

¹⁰⁸ Хармс Д. Собрание произведений / Под ред. М. Мейлаха и В. Эрля. Т. 1–4. Времен, 1978–1988. Вошли только стихотворные и некоторые драматические произведения.

его мнению, Хармс не был достаточно грамотен и этим объясняется обилие ошибок. Действительно, Хармс не получил никакого высшего образования, не говоря уже о филологическом, он учился только в электротехническом техникуме, причем не закончил его, и всем своим знаниям в области литературы и языка он обязан исключительно самообразованию. Как происходило это самообразование, мы можем проследить по обширным спискам литературы в его дневниках и записных книжках.

Надо заметить, что большинство исследователей, работавших с текстологией Хармса, оказалось на этой точке зрения. Тексты печатались, как правило, в нормативной орфографии. И только в 1997 году В. Сажин подготовил первый том Полного собрания сочинений Д. Хармса (далее — ПСС), руководствуясь противоположными принципами — принципами дипломатического издания¹⁰⁹.

Указав, что он не считает свой подход к текстологии Хармса единственным и универсальным, и отметив также, что «разумеется, проблема „грамотности“ Хармса дискуссионна», В. Сажин привел несколько «взятых наудачу» примеров, которые, по его мнению, «свидетельствуют о том, что в значительном большинстве случаев письмо Хармса — не автоматическое и не неграмотное, а рассчетливое <Так в тексте. — А. К.> создание авангардной поэтики, еще и утрированное такими специфически хармсовскими понятиями, как „погрешность“, „равновесие“ и др.»¹¹⁰.

Тем не менее, прозаические тексты (2-й том ПСС) уже приводятся в соответствие с нормативной орфографией, исключая отдельные случаи, которые, по мнению В. Сажина, «носят признак индивидуальности»¹¹¹.

¹⁰⁹ Хармс Д. Полное собрание сочинений: В 4 т. СПб., 1997—2001. Сажин, фактически, последовал совету М. Шапира, который в краткой, но содержательной статье указал на очевидные потери, которые несут хармсовские тексты при бездумном их приведении к современной нормативной орфографии. В этой же статье Шапир обратил внимание и на то, что для Хармса чрезвычайно важен письменный, зрительный образ текста, который входит в его поэтику как полноценный и полноправный элемент (Шапир М. Между грамматикой и поэтикой: (О новом подходе к изданию Даниила Хармса) // Вопросы литературы, № 3, 1994. С. 328–332).

¹¹⁰ Хармс Т. 1. С. 336.

¹¹¹ Хармс Т. 1. С. 336.

Таким образом, уже в первых двух томах был создан прецедент текстологического разнобоя. Указание на разный подход к стихам и прозе не снимает проблемы: согласно принципам составления второго тома, в него вошли и стихи (бывшие частью сборников и циклов), а с другой стороны, и в публикации прозы Хармса сохранилось достаточно большое количество неправильных с точки зрения языковой нормы написаний. К сожалению, на все это наложилось большое количество опечаток, что во многом обесмысливает замысел составителя.

Между тем, вопрос об орфографии в текстах Хармса является одним из коренных для описания всей его поэтики, поскольку, в зависимости от его решения, для читателя либо актуализируется, либо, наоборот, выключается одна из значительных составляющих так называемой «поэтики ошибки», представляющей мощный фактор смыслопорождения в авангардном тексте¹¹². Как представляется, единственным способом установления истины может стать лишь подробный анализ орфографических девиаций Хармса, рассматриваемых не изолированно, а как предполагаемый элемент поэтики.

Искажение орфографического облика слова утвердилось как прием в поэзии футуристов и конструктивистов. Укажем прежде всего на «фонетическое письмо» Ильязда (Ильи Зданевича), практиковавшееся им в Тифлисе, когда там активно действовала группа «41°», членом которой он был. Принцип «фонетической записи», когда орфография оказывалась целиком подчиненной фонетике, доминирует в его пенталогии с характерным названием «аслаабличья» (1918–1923). (Ср. также названия частей пенталогии: «Янко, круль албанская» (Тифлис, 1918); «Асел напратат» (Тифлис, 1919), «Остраф пасхи» (Тифлис, 1919), «зГА Якабы» (Тифлис, 1920) и «лидантЮ фАрам» (Париж, 1923)¹¹³. Этого же принципа придерживал-

¹¹² Ср. с понятием М. Риффатера «неграмматичность» («ungrammaticality»), которая, связана в его теории прежде всего с разрушением миметичности в искусстве. В качестве одного из типов «неграмматичности» Риффатер называет «грамматические девиации» (Riffaterre M. *Semiotics of Poetry*. Bloomington, 1984. P. 2; см. также далее анализ этого понятия в этой монографии).

¹¹³ См. о них: Janeček G. Il'ja Zdanovič's 'aslaablic'e' and the transcription of 'zaum' in drama // *L'avanguardia a Tiflis. Venezia*. 1982. P.33–43; Ziegler R. Группа «41» // *Russian Literature*. Vol. XVII, № 1, 1985. P. 71–86.

ся другой член группы И. Терентьев, заявляя: «Слово означает то, что оно звучит»¹¹⁴. Этому предшествовали литографические издания Крученых — неотъемлемым элементом текста стал авторский почерк¹¹⁵. Но принцип «фонетического письма» встречается и в поэзии Крученых; см., например, имитацию армянского акцента в стихотворении «Лето армянское»:

Эрывань
Жы-ы-ра...
На маставой
сверлят
мазоли,
калючки,
камни...
Эй, варабэй, варабэй.
адалжи сто рублей...¹¹⁶

Подобный прием означал еще один шаг в сторону автономизации письменного текста, и придания ему имманентной эстетической ценности. Это был действительно новаторский шаг, поскольку другой прием, применявшийся футуристами с аналогичными целями — фигурная поэзия — практиковался еще Симеоном Полоцким и вообще — в русской культуре барокко. Однако любое, даже самое замысловатое расположение текста на печатном листе не меняло главного: текст был ориентирован на чтение, но устно он мог воспроизводиться сколько угодно раз кем угодно, все прочтения были идентичны и диктовались набранным текстом.

Строго говоря, орфографические девиации футуристов (например, имитация грузинского акцента у Ильязда) вообще создают невозможность адекватного прочтения текста. Русскоязычный читатель знает, что в русских словах в первом заударном слоге буква «о» обозначает сильно редуцированный гласный, транскрибируемый как [ъ] — так его и читают. Но появление в слове «остров» вместо второго «о» — буквы «а» означает, что читать нужно, конечно, не как

¹¹⁴ Терентьев И. 17 ерундовых орудий. Тифлис, 1919. С. 3.

¹¹⁵ Ср. также замечание А. Крученых: «символисты знали аллитерацию, но неведома им алфавитация» (Крученых А., Ключ И., Малевич К. Тайные пороки академиков. [М.], 1916. С. 15).

¹¹⁶ Крученых А. Календарь. М., 1926. С. 10.

[á] — слог остался безударным, но уже и не как [ъ], поскольку явно требуется большая степень открытости звука. Читатель имеет грузинский акцент в качестве ориентира, но адекватно воспроизвести в речи ту степень повышения информативности текста, которую он видит при его чтении, — невозможно¹¹⁷.

Более того, — заумные элементы в сочетании с фонетической системой записи сдвигают смысловозначительные признаки русских фонем, что еще более затрудняет прочтение текста.

Примерно то же самое относится и к фонетической системе, созданной конструктивистами — прежде всего, поэтами И. Сельвинским и Чьи!чериным (А. Чичериным). Последний создал сложную индивидуальную систему передачи интонации на письме с многочисленными диакритическими знаками, разумеется не дающую никакой возможности говорить об адекватном устном воспроизведении такого текста¹¹⁸.

В обоих случаях можно говорить об эстетическом эффекте, возникающем за счет напряжения между манифестируемой ориентацией на устное произнесение текста и принципиальной невозможностью это произнесение осуществить адекватно авторскому замыслу.

Знакомство с характером орфографических девиаций у Хармса заставляет предположить их коренное отличие от футуристических и конструктивистских приемов записи — прежде всего из-за отсутствия обязательной интенции на реализацию этих приемов при устном произнесении. То, что мы находим у Хармса, зачастую существует только в пределах письменного текста и, соответственно, предполагает полную нивелировку при произнесении. Мы знаем, что стихотворные произведения Хармса (особенно обзериутского

¹¹⁷ Отметим интерес к передаче акцента (по сюжету — греческого, но очень близкого к кавказскому) у Вагинова — во вставках ко второй, неоконченной редакции «Гарпаго-нианы» (1934) — с помощью синтаксических нарушений (Вагинов К. Козлиная песнь. Романы. М., 1991. С. 530–531), а также аналогичный прием в поэме В. Хлебникова «Тиран без Тэ»: «Из улицы темной: «Русски не знаем, / Зидарастуй, табарича» (Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 352).

¹¹⁸ Ср. название текста Чьи!черина: «ПАМАН в. д. вуг. жватах с'. р'зул. татм.» («Роман в двух животах с результатом»). R.Grübel в содержательной статье «Русский литературный конструктивизм» (Russian Literature. Vol. XVII, № 1, 1985. P. 9–20) называет его систему «нотацией» на основе «морфологической, словесной и интонационной фонетики».

и дообэриутского периодов) писались в расчете на их произнесение — среди слушателей, на сцене и т. п. Но при этом актуализировался совершенно иной — акцентный уровень стиха, что и подтверждается расставленными во многих текстах ударениями, зачастую — по несколько в слове.

Об особом отношении, придаваемом Хармсом орфографическому оформлению текста, мы можем судить уже по его дневниковой записи 22 ноября 1937 года: «На замечание: „Вы написали с ошибкой“, — ответствуй: „Так всегда выглядит в моем написании“»¹¹⁹. Но наиболее сильное утверждение, непосредственно отсылающее к работе с орфографией, оказывается в его записных книжках уже в апреле 1933 года: «Надо пройти путь очищения (*Perseveratio, Katarsis*), — пишет Хармс. — Надо начать буквально с азбуки, т. е. с букв»¹²⁰. Как это часто бывает, именно в подобных автометаописательных конструкциях можно найти ключ к анализу различных аспектов творчества поэтов: так, например, возникла семантическая поэтика при изучении Мандельштама и Ахматовой, так

¹¹⁹ Хармс Д. Горло бредит бритвою. <М.> 1991. С. 135–136.

¹²⁰ Записная книжка XXV. Приведенное высказывание концентрирует в себе целый набор направлений, по которым развивался творческий интерес Хармса. Понятие «очищения», помимо общеэстетического, на которое указывает Хармс уже в этой же записи, отсылает также к его собственной концепции «чистоты порядка», означающей достижение максимального эффекта с помощью минимальных средств выражения. Что касается азбуки и букв, то помимо рассматриваемого в настоящей работе «орфографического сдвига» в его текстах, необходимо помнить и о повышенном интересе, который испытывал Хармс к графике. Отсюда — его каллиграфические опыты, напоминающие ремизовские, создание собственного шифра (о нем — см.: Никитаев А. Тайнопись Даниила Хармса. Опыт дешифровки // Даугава, № 8, 1989. С. 95–99), а также «графологический» мотив в его творчестве (набросок «Один графолог...»). В дневниковых записях Хармса есть также запись мая 1931 года «Сила, заложенная в словах, должна быть освобождена...», где именно работа с алфавитом называется в качестве основы любой поэтической силы: «Есть такие сочетания из слов, при которых становится заметней действие силы. Нехорошо думать, что эта сила заставит двигаться предметы. Я уверен, что сила слов может сделать и это. Но самое ценное действие силы почти неопределимо. <...> Если можно думать о методе исследования этих сил, то этот метод должен быть совершенно иным, чем методы, применяемые до сих пор в науке. Тут раньше всего доказательством не может служить факт или опыт. Я затрудняюсь сказать, чем придется доказывать и проверять сказанное. Пока известно мне четыре вида словесных машин: стихи, молитвы, песни и заговоры. Эти машины построены не путем вычисления или рассуждения, а иным путем, название которого АЛФАВИТ» (Хармс Д. Горло бредит бритвою... С. 93). Ср. близкое высказывание Хлебникова в статье «Наша основа» о звуках: «Словотворчество учит, что все разнообразие слова исходит от основных звуков азбуки, заменяющих семена слова. Из этих исходных точек строится слово, и новый сеятель языков может просто наполнить ладонь 28 звуками азбуки, зернами языка» (Хлебников В. Т. 5. С. 228).

возникли некоторые подходы к творчеству Введенского. Также, опираясь на приведенное высказывание, мы начнем анализ, приняв в качестве основной гипотезы положение о неслучайности того, что мы назвали «орфографическими сдвигами» в текстах Хармса. (Эти сдвиги мы выделяем курсивом). В результате анализа оказалось возможным сгруппировать орфографические девиации по нескольким основным типам.

I. ГРАММАТИЧЕСКИЕ КОНТАМИНАЦИИ И ВТОРИЧНАЯ ЭТИМОЛОГИЗАЦИЯ

1.

Кидает сумрачный ноган
к ее растерзанным ногам

(«Ваньки встаньки II», I. С. 46)

Здесь орфографический сдвиг приводит к возникновению добавочных коннотаций в связи с включением механизмов вторичной этимологизации: рифмующиеся слова в сильной позиции конца стиха осмысляются как однокоренные. При этом написание Хармса переакцентирует семантику обоих слов именно в сторону «ног» (именно этот элемент во втором стихе остается неизменным), тогда как при чтении редуцированный гласный выводит на первый план семантику первого стиха. Ср. у Хлебникова: «Нетерпение / Меча быть мячом».

Аналогичный пример с рифмой «нога — ноган» см.: I. С. 28.

Неслучайность девиации подтверждается также тем, что в другом случае — когда отсутствует этот тип рифмы — у Хармса встречается правильное написание слова «наган», см.: «в этой комнате Каган / под столом держал наган» (I. С. 126);

2. На коньках с тобой Галина
на котке поедет мы

(«Галине Николаевне Леман-Соколовой», I. С. 112)

Обратный по отношению к предыдущему пример: хармсовские орфографические девиации могут продуцироваться также влиянием слова из предыдущего стиха, находящегося в той же позиции в строке (в данном случае — «коньках»). Как правило, в этих случаях возникает эффект вторичной этимологизации, в результате которой сближаются корни слов, изначально однокоренными не являющихся. Кроме этого, написание «коток» — представляет собой широко

распространенную шутку начала XX века, ср., например, в повести Л. Кассиля «Конduit и Швамбрания»: «На городском катке <...> на заборе был нарисован большой черный котенок и написано: «Коток»¹²¹». Ср. также появление «кошачьей» семантики в «Молитве перед сном...»: «накотила на меня лень» (I. С. 193). Контрастивное выделение орфографического сдвига происходит за счет оппозиции «накотила — накачай», возникающей во 2–4 стихах. См. еще пример того же типа: «закотилося гора» (II. С. 220), где, кроме «кота» появляется и «лось».

3. погади-ка погади-ка
 («Месь», I. С. 150)

В «Мести» мы сталкиваемся с целой системой орфографических отклонений. Их невозможно рассматривать вне общего контекста произведения, которое включает в себя языки разных типов. Несмотря на то, что «Месь» является, *in general*, текстом незаумным, в нем присутствует заумь обоих известных типов¹²². Анализ этого текста, проведенный Ж.-Ф. Жаккаром, показал, как Хармс развивает практику Хлебникова, связанную прежде всего с внутренним склонением и «управлением» словом с помощью первой согласной¹²³. Но речевое единство персонажей в тексте выдержано достаточно строго, в частности, внутренним склонением поль-

¹²¹ Кассиль Л. А. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1965. Т. 1. С. 67.

¹²² Опираясь на концепцию Г. О. Винокура о создании нового языкового материала у Хлебникова и Крученых и создании новых языковых отношений у Маяковского (См.: Винокур Г. О. Маяковский — новатор языка. München, 1967. С. 9–30), А. Хансен-Лёве в своей монографии: Hansen-Löve A. Der russische Formalismus. Wien, 1978 развел понятия звуковой (фонетической) и семантической зауми (С. 49–50). Р. Циглер (Ziegler R. Op. cit.), добавляя к фонетической зауми морфологическую, называет этот тип «заумь 1», а семантическую заумь — «заумь 2» (Р. 82). Нечто подобное мы встречаем и у самого Крученых, когда он выделяет «три основные формы словотворчества: I. Заумное <...>, II. Разумное <...>, III. Наобумное (алогичное, случайное, творческий прорыв, механическое соединение слов: оговорки, опечатки, ляпсусы; сюда же, отчасти, относятся звуковые и смысловые сдвиги, национальный акцент, заикание, сюсюканье и пр).» (Крученых А. Декларация заумного языка // Манифесты и программы русских футуристов. München, 1968. С. 180). Нетрудно заметить, что сюда же нужно отнести и принцип деформации орфографического облика слова.

¹²³ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 50–55. Следует отметить, что в некоторых случаях при интерпретации этого текста, при всей серьезности и значимости проделанной работы, исследователя подводит недостаточное

зуются, как правило, писатели (ср.: «мы уходим мы ухидем / мы ухудим мы ухядем / мы укыдим мы укадем...» — I. С. 151). Таким образом, в этом контексте орфографический сдвиг можно рассматривать как результат применения хлебниковского приема. С другой стороны, возникающая семантика «гадости», имеющая прямое отношение к писателям¹²⁴, немедленно актуализируется и эксплицируется в этом же диалоге, в следующей реплике писателей: «но тебе бородатый колдун здорово нагадим» (Там же).

4. немцев с ангелами прерывания
(«От знаков миг», I. С. 203)

Помимо лежащего на поверхности процесса вторичной этимологии, контаминирующей в образованном окказионализме семантику

знание русского языка, в результате чего он становится «более заумным», чем на самом деле. Так, говоря о предпоследней строке фрагмента:

ласки век
маски рек
баски бег
человек
(С. 50),

Жаккар замечает: «Бесполезно вспоминать о басках! Эти стихи — логический результат нарочитого фонетического творчества» (С. 50). Между тем, слово «баски», конечно, не заумное, и оно имеет отношение вовсе не к баскам, а к широко распространенному русскому диалектизму «баской» (красивый). Ср. также — употребление в этом же тексте украинизма: «хвисты». Собственно фонетической зауми в этом отрывке нет. Не менее любопытна интерпретация Жаккаром следующей реплики Фауста: «А вы писатели урхекад сейче! / растворитесь!». «Употребление Фаустом придуманных слов — попытка воздействовать на реальность посредством языка, напоминающего черную магию и противостоящего в данном случае зауми» (С. 51). Трудно спорить с тем, что касается черной магии, но можно указать, что слово «урхекад» представляет собою, во-первых, почти полную анаграмму слова «дураки», а во-вторых, точно так же анаграммирует последнее высказывание писателей («уходи-ка»), которое они предлагают произнести самому Фаусту. То, что «сейче» — это «сейчас», — не требует доказательств. Таким образом, стилизация под заумные заклинания действительно присутствует, но как это часто бывает у Хармса, она не уничтожает полностью незаумный смысл. Фраза, «переведенная» на обычный язык, должна звучать так: «а вы писатели дураки сейчас! / растворитесь!». Можно говорить и о семантической перегрузке в этой фразе, усложненной членением на стихи и расстановкой восклицательных знаков. В зависимости от избираемой системы декодирования текста (заумной или незаумной), его синтагматика будет меняться. Что касается полученного Фаустом от писателей совета, то он выполняет его в дважды инверсированном виде: меняя адресата (писателям вместо девы) и перекодировав его в другую языковую систему.

¹²⁴ Ср. запись Хармса в записной книжке 1929 г. (частное собрание): «SOS, SOS, SOS. Я более позорной публики не знаю, чем Союз Писателей. Вот кого я действительно не выношу». (Опубл.: Хармс Д. Горло бредит бритвою... С.192).

корней «рек/реч» и «рык/рыч», данный пример — один из серии, доказывающих особое внимание Хармса к букве «ы», возникшее, безусловно, под влиянием футуристов, прежде всего — Крученых¹²⁵. Ср., например, приоритет «ы» при выборе варианта суффикса у Хармса: «пробывал» (I. С. 211; II. С. 218)¹²⁶, «исследывать» (I. С. 216), «откудаыва» (I. С. 88) и т. п. — с одним только исключением в «Комедии города Петербурга» — «заглядовала» (II. С. 228) — во фрагменте, написанном имитацией былинного стиха с ассонансом на «о» и орфографическим отражением «оканья» (в предыдущем стихе — «просыпалося голубка потревоженная»). Интересно, что еще на стих выше «ы» используется в целях фонетического письма, передающего растяжение слова при произнесении (в некоторой степени напоминающее фонетическую транскрипцию, использовавшуюся И. Сельвинским): «все то ручками они да пырещупывают» (II. С. 228). (Ср., например: «тыройка лошадей» у Сельвинского¹²⁷). Ср. также постоянный выбор Хармсом варианта «спотыкнуться» (II. С. 78; II. С. 333).

5. Часоточный гость
(Наименование персонажа в тексте «Идет высокий человек...»,
I. С. 217 и далее)

Это тоже яркий пример контаминации семантики двух разных корней: «чес» («чесотка») и «час» (часы). Возможно, аллюзия на текст не

¹²⁵ См. знаменитый пример Крученых: счет из прачечной, который он объявляет выше по стилю, чем стихи Пушкина, на том основании, что «на восьми строчках счета мы видим такие редкие и звучные буквы русичей: ы, щ, ф, ю, ж... <...> вообще тут больше звуков, чем у Пушкина...» (Крученых А., Ключ И., Малевич К. *Op. cit.* С. 14). «Ы» становится излюбленным звуком в стихах самого Крученых — начиная от «Дыр бул щыл...» и далее.

¹²⁶ Ср.: расхождение в пределах одного произведения: А. Крученых приводит замечание Вяч. Иванова о Пушкине: «<Пушкин> или расхохотался бы, либо подосадовал». Через две страницы приводится ссылка А. Чичерина на эти слова Вяч. Иванова, в которой слово «досадовать» написано уже по-иному: «подосадывал». (Крученых А., Ключ И., Малевич К. *Op. cit.* С. 53, 55). Ср. также орфографические колебания в конце 20-х — начале 30-х годов, связанные с переходом от написания «заведывающий» к «заведующий» — при том, что ко времени создания текстов Хармса суффикс «ыв» употреблялся со значением многократности — и только в сочетании с суффиксом «ов», как, например: «использовываем» (Селищев А. *Язык революционной эпохи. Из наблюдений над русским языком последних лет: 1917—1926.* М., 1928).

¹²⁷ См., например, подчеркивание фонетического происхождения «ы» в знаменитой пародии на Сельвинского, написанной А. Архангельским: «Селзвынский», «Зельнынский» (имитация украинского произношения), а также: «Барысо», «по тылицы» и т. п. (*Русская литература в зеркале пародии.* М., 1993. С. 333—334).

дошедшей до нас пьесы Д. Хармса и А. Введенского «Моя мама вся в часах».

б. на мошейнике

(«Зима рассыпала свои творенья...», I. С. 292)

Орфографическая деформация мотивирована прежде всего рифмой: «ошейнике — мошейнике». В слове «мошейник» контактируется семантика двух лексем: «мошенник» и «шея». Однако хармсовский мошейник — в данном тексте — вовсе не жулик, это разбойник (ср. также функционирование этого слова с таким же написанием в рассказе «Маляр сел в люльку...», где старушка применяет его к человеку, душащему другого, и всем, ему подобным — II. С. 56), в связи с чем возникает еще одна параллель: уголовник — мошейник (голова — шея). К сожалению, невозможно уточнить характер написания этого слова в «Елизавете Бам» — в сцене, где Елизавета Бам называет Ивана Ивановича «мошенником» и где это слово становится ключевым, создавая ритм и повторяясь 9 (!) раз, переходя из реплики в реплику (II. С. 241–242), — поскольку сама пьеса дошла до нас в авторизованной машинописи.

7. Комсомолец Вертунов

(персонаж «Комедии города Петербурга»)

Слово «комсомолец», как и многие другие неологизмы советской эпохи, подвергалось многочисленным деформациям, связанным зачастую с вторичной этимологизацией. Результатом этих деформаций очень часто становилась негативная коннотация, которая изначально в слове, разумеется, отсутствовала¹²⁸. Для комсомольцев существовало разговорное собирательное слово «комса», которое в 20-е годы широко употреблялось в обществе и даже в печати¹²⁹ и которое имело резко негативные коннотации в сознании людей, критически настроенных по отношению

¹²⁸ Ср. характерный для такого переосмысления пример в «Голом годе» Б. Пильняка: «В Москве на Мясницкой стоит человек и читает вывеску магазина: «Коммутаторы, аккумуляторы».

— Ком-му... таторы, а кко-му... ляторы... — и говорит: — Вишь, и тут оманывают простой народ!..»

(Пильняк Б. Сочинения: В 3 т. М., 1994. Т. 1. С. 93).

¹²⁹ См. пример из «Правды» (№ 142, 1925), который приводит А. Селищев: «На корме парохода десятка два-три „комсы“» (Селищев А. Язык революционной эпохи... С. 161).

к советской власти. Людми более образованными это слово вдобавок иронически соотносилось с французским выражением «*сотте сі сотте сја*»¹³⁰. Видимо, именно с этим связано последовательное написание Хармсом в «Комедии города Петербурга» слова «комсомолец» через «а»; ср. также в набросках к поэме «Михаилы»: «чтобы пѣли в комсамбле / парашу́ты и ноган» (I. С. 28), где написание «комсамол» поддерживается еще одной девиацией, связанной с экспликацией окказиональной семантики шутовства¹³¹ (интерпретацию написания «ноган» см. выше).

8. «Но вы прелестная какотка...»
(«Комедия города Петербурга», II. С. 217)

Этот пример имеет прямое отношение к созданию хармсовской «какологии», которая возникает явно под влиянием А. Крученых¹³². Здесь с помощью орфографического сдвига Хармс

¹³⁰ См. интересное замечание А. Селищева в цитированной монографии о том, что слово «комса» (как и некоторые другие, приводимые им) «воспринимается... как слово иноязычное» (Op. cit. С. 166).

¹³¹ Об отношении к молодежным коммунистическим организациям в кругу, близком к обэриутам — см., например, в «Козлиной песни» К. Вагинова: встреча Тептелкина с Неизвестным поэтом:

«Поцеловались. Ругнули современность. Духовно плюнули на проходивших пионеров.

— Экое поколение растет, без всякого гуманизма, будущие истинные представители средневековья, фанатики, варвары, не просвещенные светом гуманитарных наук» (Вагинов К. Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бамбочада. М., 1989. С. 49).

¹³² См.: «История КАК. Анальная эротика. Началась Акакием Акакиевичем Гоголя и кончилась ыкуЗЫкакик-ом Зданевича» (Крученых А. Малохолия в капоте. [М.], 1919 (без пагин.). Внимание к «какологии» характерно для Хармса с самого начального периода его творчества, когда он находился под особенно сильным влиянием Крученых, ср.: «Вы сегодня каку ели...» (I. С. 96), «дулю в каку кикю пулю...», «далекá кá» (II. С. 232) и т. п. К этому же семантическому полю следует отнести орфографические девиации Хармса, типа: «мы залижем и писочек» (I. С. 56). Однако и в последующем творчестве Хармса эта тема продолжает развиваться. Укажем на рассказ «Теперь я расскажу...» (1935), в котором героя при рождении по ошибке запикивают родительнице в задний проход, так что для повторного «рождения» родительнице дают порцию английской соли. В инверсированном виде этот же мотив, эксплицирующий анальную эотику, возникает в 1939 году в повести «Старуха»: герой, страдающий от болей в животе, попадает наконец в уборную в вагоне электрички: «Поезд трогается и я закрываю глаза от наслаждения. О, эти минуты бывают столь же сладки, как мгновения любви! все мои силы напряжены, но я знаю, что за этим последует страшный упадок» (Т. 2. С. 186–187). Акт дефекации оказывается идентичным половому акту и акту рождения — подобная «копрологическая философия» находит свое логическое выражение в образе центральной городской ямы, куда предлагается сбрасывать всех детей и поливать, как испражнения, негашеной известью (в квазиутопии «Меня называют катерпиллером...»). Прямые параллели «ребенок — зародыш — испражнение» и

эксплицирует эту семантику, в результате чего возникает замечательный окказионализм. В других случаях, он, наоборот, уходит от нее: «ну и ночка кокова» (I. С. 197), «кокого мнения» (II. С. 203 — этот пример тоже из «Комедии...»). Заметим, что на фонетическом уровне вообще ничего не происходит — изменения в орфографии никак не влияют произнесение слов.

9. то ли пово́ра вора

(«Ваньки встаньки II», I. С. 42)

Данный пример — ярко выраженная контаминация, эксплицированная с помощью ближайшего контекста. Неслучайность орфографической деформации доказывается еще и тем, что слово «повар» в рифмующейся строке пишется Хармсом с деформацией ударного гласного: «то веревку павар» (I. С. 42). Ср. схожий пример в том же тексте: «листок смаковницы» (I. С. 46), где мы встречаем контаминацию («смokвы» — «смак»), указывающую также и на включение механизма вторичной этимологизации.

10. «шире бoвoвa русси»

(наброски к поэме «Михаилы», I. С. 26)

Хармс последовательно пишет это слово через два «с». См. также: «óтрок на русси» (I. С. 31), «мы льнем к Русси» (I. С. 167). Последний пример, к сожалению, приведен в ПСС с одним «с», что искажает авторское написание.

Конечно, можно было бы сослаться на то, что маловероятным выглядит предположение, будто Хармс не знал, как пишется слово «Русь». Однако с филологической точки зрения этот аргумент был бы чисто эмоциональным и не подкрепленным никакими фактами. Поэтому необходимо прежде всего обратить внимание на то, что в текстах Хармса топонимы, антропонимы и этнонимы занимают особое место и, как

«акт рождения — акт дефекации» присутствуют в «Статье» («Прав был император Александр Вильбердат...»), предназначенной для рукописного журнала, выпуск которого был задуман Хармсом ориентировочно в 1936 — 1938 годах: «Склонность к детям — почти то же, что склонность к зародышу, а склонность к зародышу — почти то же, что склонность к испражнениям» (Хармс Д. Горло бредит бритвою... С. 59). Об анальности в русском авангарде см.: Смирнов И. П. Садоавангард // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Sb. 31. P. 301–302, перепечатано также в монографии: Смирнов И. П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С.196–197(в этой работе невозможно согласиться с уравниванием семантики испражнений и навоза, которые принципиально противоположны).

правило, подвергаются специфическим девиациям (об этом чуть дальше). Но слово «русский» интересует его особо, 21 сентября 1933 года Хармс записывает в дневник:

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 из прилагательного, да и звучит только как прилагательное. Неопределенен русский человек! Но еще менее определен «советский житель». Как чутки слова!¹³³.

Слово «Русь» — это существительное с нулевым суффиксом. Записывая его с двумя «с», Хармс создает морфологическую перегрузку: вторая «с», с одной стороны, является частью корня в окказиональном написании «Руссь», а с другой — частью суффикса -ск-. Этот суффикс является чрезвычайно продуктивным в русском языке суффиксом прилагательных со значением принадлежности, отнесенности к какому-то родовому понятию. Таким образом, с помощью орфографической девиации Хармс контаминирует в слове признаки существительного и прилагательного, вольно или невольно выводя на уровень письма проблематику, существовавшую у него на уровне подсознания, а в 1933 году осмысленную и на страницах дневника (все тексты с написанием «Руссь» относятся к периоду 1925–1930 гг.).

II. ОРФОГРАФИЧЕСКИЕ «АССОНАНСЫ», ВОЗНИКАЮЩИЕ ПОД ВЛИЯНИЕМ БЛИЖАЙШЕГО ОРФОГРАФИЧЕСКОГО И ФОНЕТИЧЕСКОГО КОНТЕКСТА

1. Кличет на ветру невеста
Ей тоже умерать пора

(«Казачья смерть», I. С. 55).

Практически во всех остальных случаях Хармс пишет это слово правильно: «куда умирает солдат» (I. С. 215); «Постепенно я буду умирать» (II. С. 335), а также: «и в гроб не хочет умереть» (I. С. 231).

Здесь перед нами пример действия принципа единства и тесноты стихового ряда (Тынянов) на уровне письма: девиация объясняется воздействием контекста: предыдущий стих построен на преобладании «е»

¹³³ Хармс Д. Горло бредит бритвою... С. 116.

(4 из 8 гласных), первая половина следующего стиха поддерживает этот ассонанс (3 гласные «е» из 5), после чего происходит резкий перелом в сторону «а» и «о», который одновременно маркирован и консонантным повтором («ра-»/«ра-»).

2. опускаясь на поленья
длинный вечер коротая
говорила в отдоленьи:
умер дядя. Я страдаю.

(I. С. 74 — стихотворение приведено полностью)

В этом случае сдвиг дублируется в смежных стихах («отдоленьи» — «страдаю»). Как и в примере 2, девиация поддерживается ярко выраженным графическим ассонансом (на «о»: свыше 25% из всех гласных текста). Однако кроме этого, скорее всего, подчеркивается «оканье» и некая выпренность, неестественность произношения неизвестной героини («страдаю»), которое «заражает» и соседний стих. Последнее предложение также выделено интонационным курсивом с помощью перебива ритма стиха.

Важно отметить, что в других текстах мы встречаем правильное написание слова «страдать»: «я страдаю» (I. С. 234; I. С. 251).

3. «зото» (вм. «зато»)

(«Месь», I. С. 154)

Это написание, без сомнения, является орфографической подготовкой для самого сильного (в стиховом плане) места в этом произведении — внутрисловного переноса, который возникает через три стиха:

Апостолы: <...> дай тарелку.

Фауст: гото-
во Олег трубит
собаки
хвисты по ветру несут...

(I. С. 155)

Этот перенос, кроме этого, обнажает подавление узуальной акцентировки стиховой структурой: под ее влиянием в слове «готово» ударный гласный становится безударным, а два безударных — ударными — таким образом, трехсложное слово с ударным вторым слогом встраивается в хорейский размер. Необходимо также иметь в виду и явное преобладание «о» на этом отрезке текста, вплоть до зияния: «во Олег».

III. ЭКСПЛИКАЦИЯ КВАНТИТАТИВНЫХ СТИХОВЫХ ДЕВИАЦИЙ: РЕДУКЦИЯ И УДЛИНЕНИЕ СЛОГА

1. «нечайно»
(I. С. 77; I. С. 55),
а также «по-мойму»
(I. С. 39; I. С. 192) —
вариант: «помойму»
(в «Комедии города Петербурга»: II. С. 208; II. С. 222)

Здесь везде орфография отражает фонетические процессы: Хармс таким способом подчеркивает приоритет размера по отношению к иным уровням текста (апелляция к устному произнесению стихотворения). В случае с «Комедией города Петербурга» написание «помойму» служит также характеристикой быстрой, «проглатывающей» звуки речи персонажей. То, что речь идет именно об отражении на письме произношения (рецидив футуристического «фонетического письма»), доказывается отсутствием нормативного написания этих слов в стихотворных текстах Хармса.

2. с варной морошкой
(«Факиров: «Моя душа болит...», II. С. 286)

Предложенная составителем ПСС конъектура «с вар<ё>ной», безусловно, неверна. Приведенное написание указывает на сокращение фонетической формы слова под влиянием размера; нетрудно убедиться в том, что нормативное написание нарушает размер, тогда как в монологе Факирова четко выдерживается вольный ямб. Деформация слова (в том числе, и на орфографическом уровне) — довольно часто встречающийся у Хармса прием. См., например, уже рассмотренные случаи написания «нечайно», «помойму», а также, например: «а вы ее с разбегу перепрынте!» (II. С. 206). К этому типу девиаций можно также отнести и рассматриваемый ниже случай со словом «судорга».

3. оконце лааковое
(«Половинки», I. С. 48)

Перед нами — орфографическое отражение элемента квантитативной метрики у Хармса. За счет сверхдлинного «а» увеличивается длина

стопы. Пример для Хармса весьма редкий и, видимо, появляется под влиянием опытов Туфанова с квантитативным стихом¹³⁴.

IV. НАПИСАНИЯ, РЕПРЕЗЕНТИРУЮЩИЕ ИСКАЖЕНИЕ ФОНЕТИЧЕСКОГО ОБЛИКА СЛОВА

Здесь речь может идти о написаниях двух основных типов: мотивированных особенностями произношения персонажа (фонетическое письмо) или немотивированных, обнажающих даже не прием, а саму направленность на расшатывание внутритекстовых связей.

Одним из самых характерных приемов деформации первого типа являются реплики Мамаши в финале «Елизаветы Бам»: «Маво сына эта мержавка уюкокосыла» и «Ета вот, с такими вот губам» (II. С. 266). В своей совокупности, эти деформации речевого портрета персонажа (до этого момента речь Мамаши в пьесе была нормативной — вплоть до исполнения известного романса «Чайка») манифестируют его полную, системную деформацию, затрагивающую не только речь, но и внешность, возраст, внутренний мир и психический статус. Орфография четко фиксирует знаковые речевые девиации. Во-первых, это апелляция к просторечию («маво», «ета», «губам») — прием весьма распространенный в литературе, ср., например, с передачей речи членов секты «голубей» в романе А. Белого «Серебряный голубь»¹³⁵. Во-вторых, это шепелявость, («мержавка», «уюкокосыла»), которая означает в поэтике Хармса превращение персонажа в старуху, со всеми вытекающими отсюда последствиями. В повести «Старуха» такую речевую характеристику получает соседка главного героя — Марья Васильевна («Ваш шпрашивал какой-то штарик!» — заявляет она ему¹³⁶), становясь тем самым одним из двойников той старухи,

¹³⁴ См. об этом: Гаспаров М. Л. Русский стих 1890–1925-х годов в комментариях «на обложке книги ошибочно набрано «Русские стихи...» — А. К.». М., 1993. С. 148–149.

¹³⁵ «Никак ета ниваэможна; натапнасти такой, стало, нет», — так, например, передает А. Белый речь Матрены (ее разговор с Дарьяльским) (Белый А. Сочинения. Т. 1. М., 1990).

¹³⁶ ПСС. Т. 2. С. 178. Шепелявость часто является языковой характеристикой стариков и старух в текстах Хармса. Ср., например, ответ старика в детском рассказе «О том, как старушка чернила покупала»: «Шешиши пошаются в магашише». Интересно, что шепелявость является также признаком речи начальника тюрьмы — восьмого мужа «прекрасной девушки» Соньки-Мерседес в фонетическом романе А. Крученых «Разбойник Ванька-Каин и Сонька-маникюрщица» (1927), оказавшего большое влияние на поэтику обэриутов. Как известно,

которая в этот момент уже лежит мертвой в комнате (важно, что Мария Васильевна нигде в повести «старухой» прямо не называется — ее возраст так же, как и в случае с Мамашей, реконструируется из графической акцентировки особенностей ее произношения). Ср. также появление шепелявости у Тети («Радость»): «вижу в шиле шушность я» (I. С. 160), что обосновывает, в итоге, возникновение мотива ревности к более молодой сопернице.

Изменение речевой характеристики Мамаша, как уже было сказано, репрезентирует изменения ее внутреннего мира и психического статуса. С этого момента она не узнает Елизавету Бам, принимает версию ее преследователей о том, что Елизавета Бам повинна в убийстве, причем заявляет, что убитый — ее, Мамаша, сын. Далее быстро наступает распад ее сознания, сопровождаемый регрессом речевой функции: от бессмысленных выкриков («Иих! Иих! Иих!») — до перехода на язык арифметики (« $3 \times 27 = 81$ »)¹³⁷.

Там же, в пьесе «Елизавета Бам», мы встречаемся с еще одной орфографической (и, одновременно, фонетической) деформацией — это многократное повторение слова «есшь» (II. С. 256–257). Результат на фонетическом и орфографическом уровнях здесь оказывается разным. При произнесении текста со сцены акцентируется свистяще-шипящая форма этого слова и явно растянутое сочетание «сш». Печатный текст актуализирует иной аспект: после инкорпорирования в глагол «ешь» согласного «с», форма «есшь» выглядит как контаминация 2-го лица ед. числа глагола «есть» («ешь») и настоящего времени глагола «быть» («есть»). Эта красивая игра на омонимии форм приводит к осмыслению процесса принятия пищи как утверждению бытия (экспликацию этой семантики

по сюжету романа шепелявящий «начтюрмак» проглатывается шипящим змеем по имени Угодай — два шипения соединяются — фонетика диктует развитие фавулы!

Р. Д. Тименчик указал также на то, что шепелявость старух — один из самых характерных приемов анекдотического сюжета; развивая эту мысль, можно сказать, что в текстах Хармса этот прием играет роль своеобразной жанровой цитаты, сдвигая соответствующие отрезки текста в сторону анекдота. Для «Старухи» это представляется особенно важным, поскольку сама повесть композитна — при своем стилистическом единстве, она построена как набор реализованных (а большей частью, не реализованных) сюжетно-жанровых ходов и в каждом отдельном случае задачей читателя является определение «жанровой окраски» текста.

¹³⁷ Трудно согласиться с Ж.-Ф. Жаккаром, который утверждает, что эта последняя реплика «уже вне языка» (Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда... С. 222). Перед нами ярко маркированный случай перехода на другой язык, который, однако является нерелевантным для данной коммуникативной ситуации.

мы встречаем не только в многочисленных текстах обэриутов, в которых фабульным центром становится процесс еды, но и в выступлениях самих обэриутов: на сцене происходило поедание супа, питье¹³⁸ и т. п.).

Ярким примером немотивированной деформации является реплика, возникающая в сценке «Баронесса и Чернильница» (1930):

Жена — Это хорошо, но вот Христофор Колумб засунул в нашу кухарку велосипед.

Бобров — Бэдная кюхаркю

(II. С. 378)

Искажение здесь оказалось настолько внешне немотивированным (нигде в тексте — ни до, ни после — ничего подобного нет), что в ПСС сценка оказалась напечатанной с «исправленной», нормативной орфографией: во 2-м томе ПСС, в указанном месте, встречаем: «Бедная кухарка».

Между тем, отсутствие аналогичных деформаций в других местах превращает данную реплику в чрезвычайно сильную позицию в тексте — своего рода, орфографический курсив. Неожиданное речевое нарушение становится ретроспективной мотивировкой интереса к полости рта Боброва, который до этого проявляет Христофор Колумб и который до этого лишь парадигматически соотносился с общими закономерностями, связанными с особенностями топики ротовой полости в текстах Хармса (аналог сундука, кармана и т. п. — место, откуда неожиданно вынимаются странные предметы, — прежде всего, молотки¹³⁹). Но главное — это то, что искаженная форма слова сигнализирует о переходе персонажа к языку иного типа, а следовательно, — о предстоящем разрыве коммуникации. Вся вторая часть текста построена как диалог между Бобровым и его женой, но после сообщения жены о кухарке и превращения ее в ответной реплике в «кюхаркю» — коммуникация нарушается, и Бобров больше жену не слышит — далее его монологи полностью автономны

¹³⁸ См., например, у Хармса: «Я подарил вам суп...», «Ссора», «Баронесса и Чернильница», «Страшная смерть» и т. п. Ср. также записи Хармса к вечеру ОБЭРИУ «Три левых часа», состоявшемуся 24 января 1928 года в Доме печати: «Есть суп. Пить фиолетовую и зеленую жидкости» (Записная книжка № 14).

¹³⁹ См., например, тексты: «П.М.: Вот этот цветок...», «Сонет» и др.

и не имеют никакого отношения к сообщаемой женой информации¹⁴⁰. Немотивированность орфографического (и — в данном случае одновременно — фонетического) сдвига соответствует немотивированности коммуникационного разрыва¹⁴¹.

V. ОРФОГРАФИЧЕСКАЯ ЦИТАТА

1. «цаловал»

(«Жене», I. С. 113 — 2 раза)

Перед нами, безусловно, пример орфографической цитаты — воспроизведение архаизирующего написания, обычно отражающегося в литературных текстах, имеющих цель воссоздания архаики. Ср., например в «Песне про купца Калашникова»: «цаловал он меня <...> поцалуи его окаянные»¹⁴². Ср. также, например, часто встречающееся в литературе написание слова «цаловальник». В остальных случаях это слово у Хармса пишется в соответствии с требованиями современной орфографии, особенно много этих примеров в «Комедии города Петербурга»: «и целоваться не умею» (II. С. 217); «Марию в кухне целовал» (II. С. 218); «я целовал ее в плечо» (II. С. 221) и др.¹⁴³

Еще один характерный пример такого типа — отсылающее к Державину написание «снигирь»: «снигири летели» (I. С. 198), «вы коршун я снигирь» (I. С. 392).

¹⁴⁰ Ср. редкую для Хармса экспликацию осознания немотивированности высказывания: «Жена — Боже, да к чему же ты это говоришь» (II. С. 275).

¹⁴¹ Возможно, что фонетической основой такого написания формы слова «кухарка» является известный пример прогрессивной ассимиляции в диалектном произношении, типа: ч'а[й'к']у, где последний звук несколько напоминает немецкое ü (похожий тип произношения мы встречаем у научившегося разговаривать глухонемого — Клинцова-Погоревших в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго»). См.: Винокур Г. Русское сценическое произношение. М., 1948. С. 83.

¹⁴² Лермонтов М. Собр. соч.: В 4 т. М., 1969. Т. 2. С. 347.

¹⁴³ Подобное написание восходит к старой орфоэпической норме, связанной с особенностями произношения гласной после звука [ц]. Как показал Г. Винокур, для этого звука в русской произносительной традиции существовали словарные исключения из нормы (норма московского произношения — «иканье», то есть произнесение гласных э, а, о в безударных слогах как [и], а после ж, ш, ц — как [ы]). В некоторых случаях звук [ц] действовал как твердый, а не как мягкий, отсюда — и звук [а] вместо ожидаемого [ы] в словах, типа «цари», «поцелуй», «целует» (Винокур Г. Русское сценическое произношение... С. 54). В 1942 году, т. е. в момент написания своей книги, Винокур уже называет это произношение «все более устарелым», даже в рамках речи старой московской интеллигенции.

2. сводит судоргой мое сознание
(«Я плавно думать не могу...», I. С. 288)

Еще одна орфографическая цитата — на этот раз из Есенина: «Не дознамо печени / судорга схватила...» (стихотворение «Матушка в купальницу по лесу ходила...»). Только восстанавливаемый с помощью этой цитаты подтекст позволяет адекватно воспринять заложенную в тексте Хармса оппозицию. У Есенина слово «судорга» отсылает к физическому акту рождения поэта, а значит, и — метонимически — самой поэзии. У Хармса речь идет о бесплодных попытках порождения слова, «судорга» его сознания вызвана не вдохновением, а страхом, и ведет не к акту творчества, а к безделью и душевным мукам¹⁴⁴.

3. характера простова
(«Осса», I. С. 80)

Прием, который применяет Хармс в этом случае, можно было бы назвать «орфографической цитатой». Цитируется гоголевский «Ревизор» — эпизод, в котором Осип, переносящий вещи Хлестакова в дом городничего, спрашивает у сопровождающего его Мишки о еде:

Мишка. Да для вас, дядюшка, еще ничего не готово, простова блюда вы не будете кушать, а вот как барин ваш сядет за стол, так и вам того же кушанья отпустят.

Осип. Ну, а простова-то что у вас есть?..¹⁴⁵

¹⁴⁴ Для Хармса параллель между рождением потомства и созданием произведений была чрезвычайно органичной. 20 октября 1933 года он записывает в дневник фрагмент, который озаглавливает «О производительности». Он начинается знаменитой фразой: «Мои творения, сыновья и дочери мои», — и продолжается противопоставлением понятий «производительность» и «плодовитость»: «Производительность — это способность оставлять сильное и долговечное потомство, а плодливость — это только способность оставлять многочисленное потомство, которое может долго жить, но, однако, может и быстро вымереть» (Хармс Д. Горло бредит бритвою... С. 118). Ср. также разбросанные по дневникам Хармса параллели между невозможностью творить и импотенцией. Вообще, подобные параллели во многом архетипичны и проходят через всю историю литературы. И. П. Смирнов пишет об аналогичном явлении в текстах Пушкина: «Тексты о порождении текста констатируют отсутствие и исчерпанность поэтической потенции, причем иногда этому сообщаются явные эротические коннотации» (Смирнов И. Кастративный комплекс в лирике Пушкина (методологические заметки) // Russian Literature. Vol. XXIX, № 2, 1991. P. 219, там же и многочисленные примеры из пушкинских стихов).

¹⁴⁵ Гоголь Н. Полн. собр. соч. М., 1951. Т. 4. С. 44.

Вместе с цитатой из текста-донора заимствуется речевая характеристика персонажей. В результате у Хармса возникает наложение этой характеристики одновременно на манеру авторского повествования и на описываемый объект («бабушка седая»).

Ср.: правильное написание этого слова Хармсом в других случаях, например: «От простого клея!» (II. С. 340) и др., а также аналогичных слов, типа: «для другого» (II. С. 222) — последний пример особенно важен, поскольку относится к 1927 году, тогда как «Осса» — текст 1928 года.

VI. «ОРФОГРАФИЧЕСКОЕ СЛОВОТВОРЧЕСТВО»

Фадеев с кардонкой

(«Фадеев, Калдеев и Пепермалдеев...», I. С. 162)

Характер неоднократного употребления Хармсом в своих текстах как этого слова, так и его паронимов заставляет нас вывести данный пример из ряда орфографических девиаций. «Кардонка» — это вовсе не измененное «картонка». Слово «картон» многократно встречается в текстах Хармса и везде в соответствии с орфографическими нормами, см.: «ветер картон» (I. С. 151), «в картон» (I. С. 311), «картон и краски» (I. С. 242), «на картоне» (I. С. 313). Причем первые два примера относятся к тому же 1930 году, что и текст «Фадеев, Калдеев...». Предвокальная позиция согласного также исключает возможность орфографической ошибки¹⁴⁶.

Слово «кардонка» — окказионализм, наподобие «фарлушки», слова, встречающегося в пьесе «Елизавета Бам», об истории возникновения которого рассказал И. Бахтерев¹⁴⁷. «Кардонка» встречается и в рассказе Хармса середины 1930 годов «Случай с моей женой»: «...ноги отнесли ее <жену. — А. К.> куда-то к шкапу и даже дальше по коридору и посадили ее на кардонку» (II. С. 115)¹⁴⁸. Как и в случае с «фарлушкой»,

¹⁴⁶ Аналогичные случаи деформирующего оглушения согласного при написании, несмотря на его превокальное положение, мы встречаем у Хармса достаточно часто, см.: «Все твертила» («Случай на железной дороге», I. С. 57), «вынуть руку из пищевода» («Столкновение дуба с мурецом», I. С. 97) и т. п. Ср. в последнем случае пример серии парных рифмованных сдвигов: «пищевота — чево-то», «не славен — Буславен» (Там же. С. 97–98).

¹⁴⁷ См.: Бахтерев И. Когда мы были молодыми (невыдуманный рассказ) // Воспоминания о Заболоцком. М., 1984.

¹⁴⁸ Примечательно, что В. Сажин, составитель и комментатор ПСС, последовательно исправляя орфографические отклонения в прозаических текстах Хармса, здесь сохранил

семантика «кардонки» может быть реконструирована как «предмет неопределенной формы и неясного предназначения» — подобные объекты достаточно часто присутствуют в художественном пространстве обэриутских текстов. У Хармса это также связано с его апологетикой предмета, лишенного абсолютно всех связей с окружающим миром — «совершенного подарка» (ср.: «Трактат более или менее по конспекту Эмерсона», который, как показал Жаккар, опирается на очерк Я. С. Друскина «О голом человеке»¹⁴⁹).

У слова «кардонка» в текстах Хармса существует и близкие паронимические образования: «гордон» («в лампе гордон» — «Месь», I. С. 151) и «гардон» («Гвидон», II. С. 270) — в обоих случаях рифма одна и та же: «ветер картон». Результатом становится целое гнездо паронимичных окказионализмов порождающим механизмом для которых является фонетическая, семантическая и — как результат — орфографическая контаминация узуальных лексем: картон, картонка, кордон, гордон (т. е. — шотландский сеттер).

VII. ОРФОГРАФИЧЕСКОЕ ОБОЗНАЧЕНИЕ «ЖАНРОВОГО СДВИГА»

«анегдот»

(«Идет высокий человек...» I. С. 218)

Ср. также «Анегдоты из жизни Пушкина» (название текста из цикла «Случаи» — II. С. 356).

Орфографические сдвиги в названиях литературных жанров для Хармса чрезвычайно характерны и проводятся им весьма последовательно. Кроме написания «анегдот», которое уже давно утвердилось в хармсоведении как специфический хармсовский жанр — «анекдот с небольшой погрешностью», отметим следующие сдвиги: «Скасска» (I. С. 30), «Скавка» (I. С. 174), «Пассакалия № 1» (вместо «пассакаля» — II. С. 126), «Пашквиль» (II. С. 145), «Синфония № 2» (II. С. 159). Во всех приведенных примерах слова со сдвигами являются заглавиями произведений¹⁵⁰. Учитывая все это, необходимо интерпретировать

хармсовское написание.

¹⁴⁹ См.: Жаккар Ж.-Ф. *Op. cit.* С. 149–153.

¹⁵⁰ Однако если слово «анегдот» сохраняет «г» как в названии произведения, так и при употреблении этого слова в основном тексте (ином), то слово «синфония» перейдя из заглавия в подзаголовок иного текста («Начало очень хорошего летнего дня»),

эти девиации как авторское указание: орфографический сдвиг сигнализирует о жанровом сдвиге. Каждый раз, отталкиваясь от какого-то существующего жанра, Хармс вводит в него то, что он сам называл «небольшой погрешностью» — незначительное отклонение от канона, приводящее к серьезным смысловым и эстетическим нарушениям.

VIII. ОККАЗИОНАЛЬНОЕ СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПРИРАЩЕНИЕ

лук-парей

(«Однажды утром воробей...», I. С. 262 — 4 раза)

Если рассмотреть другие случаи написания Хармсом названия этого весьма любимого им продукта, то окажется, что и в рассказе «История» (II. С. 72), и в письме к К. В. Пугачевой от 20 сентября 1933 года присутствует нормативное «лук-порей». Очевидно, сдвиг призван здесь эксплицировать «басенное» одушевление лука, в случаях, когда его название пишется Хармсом через «о», речь идет исключительно о продукте, покупаемом на рынке (интересно, что каждый раз его главным свойством оказывается постоянный рост в цене, репрезентирующий общее подорожание в стране продуктов питания).

IX. ПРИНЦИП «РАСПОДОБЛЕНИЯ» В НАПИСАНИИ ИМЕН СОБСТВЕННЫХ

Главной особенностью написания имен собственных у Хармса становится общий принцип расподобления: орфография должна «уводить» топонимы, а особенно — антропонимы от тех легко узнаваемых корней, от которых они образованы. Как правило, внутренняя мотивировка все равно просвечивает в слове, даже если оно и написано с «небольшой погрешностью», поэтому можно говорить, что для Хармса важно не столько затемнить исходную семантику имени, сколько манифестировать стремление к этому затемнению. Зачастую эта манифестация поддерживается присутствием в тексте слов, от которых и были произведены имена, причем эти слова также пишутся с орфографическим сдвигом.

Одним из самых известных примеров является текст из цикла «Слу чай» — «Петр^ов и Камар^ов» (II. С. 332 — приблизительно середина 1930-х гг.), который начинается так:

Петр^ов: Эй, Камар^ов!

восстанавливает свое нормативное написание — «симфония». Отметим, что префикс *суч* — носит квазиэтимологический характер.

Поскольку в данном случае речь идет о безударной гласной в корне, нелишне будет указать на то, что фамилия «Комаров» (с написанием через «о») встречается у Хармса, например, в рассказе «Маляр сел в люльку и сказал...» (<1934>) причем, это написание изящно имплицировано в сюжете: маляр сидит в люльке и поднимается вверх по стене многоэтажного дома с помощью Петрова и Комарова, которые тянут за канат, к которому через блок привязана люлька. Они по очереди повисают на канате, и люлька с маляром движется вверх, причем маляр упирается при этом ногами в стену дома. Первым, во что упирается маляр ногами, оказывается буква «О» на вывеске кооператива... Что касается слова «комар», то и оно встречается у Хармса с нормативным написанием, см., например: «над ними бабочки над ними комары дощатые порхают» («Идет высокий человек...», I. С. 217).

В цикле «Случаи» встречается и еще один пример подобного расподобления: это фамилия Перехрестов в рассказе «Случаи». Здесь, помимо отмеченного процесса, возникают дополнительные коннотации, связанные с просторечным словообразованием и вторичной этимологизацией, связанные с чередованием «к/х»: «крест — хрест — Христос — крестьянин — хрестьянин» и т. п.

Типология подобного расподобления двояка. Оно может возникать без дополнительной мотивации, как, например: «Галандия» (II. С. 101), «Артомонов» (II. С. 132), «Селизнева» (II. С. 142), «Мищерский» (II. С. 201). Не менее часто девиация поддерживается определенной системой, возникающей в данном тексте или даже во всем корпусе текстов Хармса. Так, например, происходит с написанием имени ангела в «Лапе» (1930): «Ангел Копуста». В тексте, написанном еще 4 годами ранее — «Ваньки встаньки I» (1926) — мы находим слово «капустных» с нормативным написанием. Однако в «Лапе» первоначальный орфографический сдвиг есть не что иное, как прелюдия к сериальному изменению имени ангела — изменения происходят при каждом новом упоминании ангела в тексте: Кампуста — Пантоста — Хартраста — Холбаста — Хлампуста — Хлемписта (I. С. 136,137); (ср. — сквозной обэриутский мотив нетождественности личности). В рассказе «Тетерник, входя и здороваясь...» (1929), фабулой которого является придумывание названия, персонаж по фамилии Лампов предлагает «Мой Савок», корреспондирующее с

предложенным ранее Греком нарочито деформированным названием «Ныпырысет»¹⁵¹ (II. С. 369).

Наконец, написание «Сына Авроамова» (I. С. 31) объясняется ориентацией Хармса на передачу еврейских имен и названий в ашкеназском варианте их произношения. Ср. аналогичный случай — написание «Ламмед-Вов» (вместо «Ламмед-Вав») в тексте «Ку, Шу, Тарфик, Ананан» (1929) (I. С. 88–92). «Ламмед-вав» — это обозначение буквами еврейского алфавита числа «36». В тексте так себя именует персонаж по имени Ку. Это не что иное, как апелляция к старой еврейской легенде о «ламмедвавниках» — о тридцати шести праведниках, которые существуют в каждом поколении. Они никому не известны (анонимны), но именно благодаря им держится мир (мотив, очень близкий хармсовской теме чудотворца, который не творит чудес)¹⁵².

Мы привели далеко не весь перечень орфографических нарушений, которые встречаются в рукописях Хармса. Главной целью было не составление каталога всех типов орфографических девиаций, а доказательство самого факта продуктивности этого типа расширения языковых возможностей и демонстрация механизма его работы. Отметим, что среди всех прочих приемов, связанных с разного рода языковыми девиациями, работа с орфографической нормой и ее нарушением представляется наиболее характерной именно для Хармса, а у других членов ОБЭРИУ она встречается достаточно спонтанно и, как правило, исключительно с целью экспликации фонетических сдвигов (Бахтерев, Введенский).

¹⁵¹ Вероятно, аллюзия на многочисленные литературные примеры просторечной деформации слова «университет»: «новорситет» и т. п.

¹⁵² В записных книжках и дневниках Хармса сохранилось много свидетельств его интереса к еврейской мистике. (Известно, например, что в Курске у него была лампа с абажуром, покрытым «каббалистическими письменами»). По-видимому, одним из непосредственных источников информации для Хармса был Д. Левин, чем и объясняется выбор ашкеназского варианта транслитерации еврейских имен и названий. Названия букв еврейского алфавита, переписанного Хармсом в записную книжку (№ 23, 1932 г.) также даны в ашкеназской транслитерации. Отметим, что, строго говоря, употребление ашкеназской произносительной нормы не может считаться классическим отклонением, поскольку в то время сефардский вариант огласовок в иврите еще не утвердился повсеместно.

ГЛАВА IV. СИСТЕМА ПРИЧИННО-СЛЕДСТВЕННЫХ СВЯЗЕЙ В ПОЭТИКЕ ОБЗРИУТОВ

В своей статье «История и семиотика» Б. А. Успенский назвал два условия, обеспечивающие исторический семиозис (т. е. процесс семиотизации действительности, превращение в знак того, что знаком до этого не являлось):

I. Расположение тех или иных событий (относящихся к прошлому) во временной последовательности, т. е. введение фактора времени;

II. Установление причинно-следственных отношений между ними, т. е. введение фактора причинности¹.

Этот семиотический механизм оказывается полностью релевантным принципу любой художественной рефлексии. Осмысление фабулы как линейно построенного и протяженного во времени событийного ряда дало толчок к расподоблению сюжетного и фабульного времени, к многочисленным причинно-следственным инверсиям. Однако до возникновения авангардной литературы эти инверсии существовали только на уровне сюжета, но никак не фабулы. Например, в детективном романе читателю вначале сообщалось об убийстве, а затем с помощью хитроумных заключений следователя вся причинно-следственная цепочка разворачивалась в обратную сторону — вплоть до исходного замысла и первопричины. Вместе с мыслью следователя в прошлое отодвигалось и романное время, так что начало произведения могло происходить на десятки лет позже по отношению к эпилогу. Единство фабулы, тем не менее, сохранялось и восстанавливалось уже постфактум, на уровне общей архитектоники текста.

Авангард — как рефлексия на традиционный тип литературы — впервые привел к возможности реальной инверсии — не только сюжетного, но и фабульного времени. Отсюда стало возможным повышение информативности текста за счет инверсии реальных причинно-следственных связей.

¹ Успенский Б. А. История и семиотика (восприятие времени как семиотическая проблема). Статья первая // Труды по знаковым системам. XXII. Тарту, 1988. С. 69.

Обэриуты стали первыми, кто сделал этот принцип одним из основных в своей поэтике. В какой-то мере это произошло из-за того, что они резко перенесли — по сравнению с предшествующим литературным авангардом — акценты с языка на действие, на сюжет, с описания события на само событие. В этом смысле, искусство ОБЭРИУ действительно являлась максимально реальным.

Сразу необходимо указать на то, что существует принципиальная разница между понятием «мотивировки» и причинно-следственными отношениями в тексте. При этом невозможно согласиться с И. П. Смирновым, который пишет, что «понятие мотивировки много уже понятия художественной каузальности не только в теоретическом, но и в историческом измерениях»². Когда В. Пропп говорит в своей знаменитой «Морфологии сказки» о том, что мотивировкой можно считать «как причины, так и цели персонажей, вызывающие их на те или иные поступки»³, он фактически показывает, что понятие художественной мотивировки вообще лежит в иной плоскости по сравнению с понятием каузальности и они не соотносятся по иерархическим принципам. Наиболее наглядный пример — это мотивировки, носящие метатекстовый характер, например, жанровые. Известно, что в некоторых литературных системах жанровые мотивировки реализуются на уровне сюжета, в том числе и с помощью каузальных цепочек, а в других (и это особенно бывает заметно в фольклоре) — такие цепочки либо вообще отсутствуют, либо выглядят произвольными⁴.

Л. Липавский в своих «Разговорах» приводит запись следующего высказывания Введенского 1933 года:

Можно ли на это <проблему времени. — А. К.> ответить искусством? Увы, оно субъективно. Поэзия производит только словесное чудо, а не настоящее⁵. Да и как реконструировать

² Смирнов И. Причинно-следственные структуры поэтических произведений // Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972. С. 214.

³ Пропп В. Морфология сказки. Л., 1928. С. 83.

⁴ Ср. с утверждением Проппа о том, что в сказках мотивировки, выраженные словами, «вообще с большой долей вероятности могут считаться новообразованиями» (Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946. С. 285.

⁵ Преодоление барьера, воздвигаемого языком перед поэтом при попытке проникнуть в подлинную сущность вещей, становится важнейшей задачей всей русской поэзии в начале XX века. Смысл этой поэтической работы, видимо, наиболее точно выразил

мир, неизвестно. Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума — более основательную, чем та, отвлеченная. Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием здание. Может быть, плечо надо связывать с четыре. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые. Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира.

(II. С. 157)

И далее — уже в 1934 году — Липавский записывает вопрос, который задает ему Введенский: «Правда ли, что двое ученых доказали неверность закона причинности и получили за это Нобелевскую премию?» (II. С. 162).

Обозначенными оказываются основные направления работы Введенского: верификация понятий, связанных с временем и причинностью. Но это же, как мы увидим, было характерно и для Хармса. Главная проблема, возникающая при анализе временных и причинно-следственных отношений — это отнюдь не проблема разрушаемых старых литературных и философских представлений о мире — те условные представления, от которых отталкивались обэриуты, формировались на протяжении веков, и они легко поддаются описанию. Основная задача исследователя — это, с одной стороны, описание и анализ порождающих механизмов поэтики обэриутов, — тех самых механизмов, с помощью которых и проводилась та «поэтическая критика разума», о которой говорит Введенский, а с другой стороны, — изучение возникающего художественного мира, в котором уже не действуют привычные законы. Тогда мы придем к пониманию того, что Введенский так и не смог вывести на логическую поверхность сознания, но на что

Ю. М. Лотман в работе, посвященной Б. Пастернаку, — поэту, в творчестве которого проблема «непонимания разумом мира» оказалась в самом центре: «Борьба с фикциями языка во имя реальности прежде всего опирается на представление о том, что отдельность предметов порождена языковыми схемами» (Лотман Ю. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Труды по знаковым системам. IV. 1969. С. 226.

подсознательно ориентировались в своем творчестве и он, и его друзья по ОБЭРИУ.

Анализ причинно-следственных связей неотделим от анализа временной структуры обэриутских текстов. Как справедливо пишет И. П. Смирнов, ссылаясь при этом на Рассела⁶:

Ясно, что представление о художественной каузальности прямо связано у писателя с представлениями о времени. Очевидно, следствие может как непосредственно вызываться причиной, так и отделяться от него определенным временным интервалом; развертывание причинных зависимостей может совпадать с линейным развертыванием художественной конструкции или же находиться в обратном отношении, и т. п.⁷.

Отметим, что целое философское направление, восходящее к Лейбницу, вообще сводило понятие времени к причинным отношениям⁸.

Для Хармса эксперименты с временем и причинностью не становились предметом философских размышлений, оставаясь исключительно в рамках его творческой практики. Опыты с причинно-следственными связями начинаются в его творчестве одновременно с переходом к прозе — то есть на рубеже 1920 — 1930-х годов.

В рассказе 1930 года «Давайте посмотрим в окно...» мы встречаемся с монологом «человека с Земли» по фамилии Григорьев, который беседует с «жителем пространства» Болидом⁹ и «жителем рая». Графином, рассказывая им о жизни на Земле:

⁶ И. Смирнов цитирует известные слова Б. Рассела: «Отношение причинных законов к пространственно-временному порядку является взаимно-эквивалентным» (Рассел Б. Человеческое познание. Его сферы и границы. М., 1957. С. 362).

⁷ Смирнов И. Причинно-следственные структуры поэтических произведений // Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972. С. 220

⁸ Ср.: «Временной порядок определен причинной структурой мира» (Reichenbach H. *Modern Philosophy of Science*. L., 1959. P. 92). См. также: Mehlberg H. *Essai sur la théorie causale du temps* // *Studia philosophica*. 1935. Vol. I. P. 126–159; Grünbaum A. *Philosophical Problems of Space and Time*, № 4. N.Y., 1963. P. 191; Lechalas G. *Le temps, sa nature et sa mesure* // *Revue philosophique de la France et de l'étranger*. P. T. XXXIII, № 3, 1892. P. 280.

⁹ Отметим, что образ Болида — «жителя пространства» — повлиял на А. Введенского: в поэме «Кругом возможно Бог» среди персонажей, населяющих сцены потустороннего хождения Эф/Фомина, присутствует и Метеорит, «кусоч небесный», влетающий на вечеринку к

Вот я прихожу в кооператив и говорю: дайте мне вон ту баночку с кильками¹⁰. А мне говорят: Килек нет, это пустые банки. Я им говорю: Да что же это вы головы морочите. А они мне отвечают: Это не от нас. А от кого же? Это от недостатка продуктов, потому что весь парнокопытный скот угнали киргизы. А овощи есть? — Спросил я. Нет и овощей. Раскупили. Молчи Григорьев.

(II. С. 23)

Было бы неверно трактовать это отрывок как сатиру на объяснения советскими властями причин недостатка продуктов в магазинах. В приведенном тексте впервые эксплицируется одна из важнейших черт обэриутской поэтики: мир, который строится в их произведениях, основан на сосуществовании разных типов причинности — классического (каждое событие имеет конкретную причину или комплекс причин, причем причина предшествует событию, определяя его) и авангардного (инверсивного) (когда следствие «выбирает» себе причину, зачастую опережая его во времени¹¹). В данном случае в весьма кратком отрезке текста Хармс одновременно моделирует оба типа причинно-следственного

Стирkobрееву. В ремарке из той же сцены появляются и болиды, предваряющие появление Метеорита, прилетевшего «наблюдать эту стенку мира»:

В его ногах валялся мел.

Он думал: не спущу

я Стирkobрееву обиды.

Летали мухи и болиды

(I. С. 135)

Таким образом, у Введенского сохранена хармсовская функция «небесных тел», связанная с «наблюдением» и «исследованием» жизни.

¹⁰ «Кильки» отсылают к абсурдирующему элементу в «Минине и Пожарском» А. Введенского (1926): «Дед (из столовой, разбитый барин, цыган). <...> Машенька, дай мне килек, доппез муа доску с маком.» (I. С. 47).

¹¹ Ср. с интересным замечанием И. Смирнова о том, что в поэзии Б. Пастернака лавинообразное перенасыщение следственной области вызывает перестроение самой детерминанты (Смирнов И. Причинно-следственные структуры... С. 230). Вместе с тем, как справедливо замечает там же автор, «это не должно наводить на мысль, что каузальные зависимости так или иначе отвергаются Пастернаком; введение в систему художественной каузальности случая как конструктивного элемента свидетельствует лишь о своеобразии характерного для поэта варианта причинных представлений» (Op. cit. С. 225–226). Хармс и Введенский делают следующий шаг: если категория случайности служит первоначальному расшатыванию «классических» каузальных связей, то они для своего художественного мира выбирают воспроизводство причинно-следственной структуры, но уже на принципиально новых основах, своего рода параллельный мир каузальных отношений, который далеко не всегда может быть выведен из «классического» с помощью ряда логических преобразований.

дискурса: прямой (овощей нет, потому что их раскупили) и обращенный (килек нет, потому что весь парнокопытный скот угнали киргизы).

Мотив, связанный с магазином (кооперативом) и покупками оказывается у Хармса напрямую связанным с процессом формирования прозаического обзериутского текста и прежде всего — с причинно-следственными связями и категорией наименования. От отрывка «Давайте посмотрим в окно...» необходимо перейти к рассказу 1936 года «Кассирша», который имел первоначальный вариант заглавия «Маша и Кооператив». Маша, которую заведующий кооперативом принимает помощницей кассирши (вертеть ручку кассы), неожиданно умирает (мотив внезапной смерти у Хармса связан с попыткой остановки времени и фиксации бесконечно малого момента временного потока). Прибывшая милиция требует от заведующего штраф в размере пятнадцати рублей — «за убийство». Заведующий, заплатив штраф, просит милицию поскорее унести «мертвую кассиршу». Ошибка в выборе слова становится роковой — милиционеры, несмотря на замечание продавца о том, что Маша была вовсе не кассиршей, выносят из кооператива полную кассиршу, невзирая на то, что та явно живая.

Когда милиция с кассиршей уходит, ошибка выясняется. Характерен способ, с помощью которого ее заведующий «исправляет»: покойницу сажают за кассу: «...может, публика и не разберет, кто за кассой сидит». И далее:

Посадили покойницу за кассу, в зубы ей папироску вставили, чтобы она на живую больше походила, а в руки, для правдоподобности, дали ей гриб держать. Сидит покойница за кассой как живая, только цвет лица очень зеленый и один глаз открыт, а другой совершенно закрыт.

(II. С. 108)

Когда в магазин пускают публику, начинается скандал, так как посетители оказываются в шоке от покойницы за кассой.

Этот рассказ также объединяет в едином тексте разные в отношении причинно-следственных связей типы дискурса: реалистический и инверсивный. Но Хармс здесь углубляет эту проблематику, сталкивая в пределах текста еще и типы мышления, на которых основаны эти дискурсы. Заведующий и милиционеры наделены ярко выраженным мифологическим типом сознания, основанном на приоритете слова над реальностью, на представлении о том, что словом

можно творить реальность¹². В результате грань между живым и мертвым в рассказе оказывается резко смещенной, более того, она вообще уходит на второй план.

В мифологическом сознании господствует принцип «post hoc — quae propter hoc» («после этого — значит, вследствие этого»). Именно по этому принципу выстраивается причинно-следственная цепочка в начале рассказа: Маша прибегает в кооператив с грибом в руках, поэтому (из-за того, что у нее был гриб) заведующий устраивает ее на место («ишь, какая бойкая!». Логика явно не «классическая». Но говорить о ее полном отсутствии в рассказе не приходится, тот же заведующий, например, очень жестко следует правилам формальной логики, силлогизм выстраивается такой: гриб в руках может держать только живой человек. Значит, если человек держит в руках гриб, то из этого следует, что человек живой. Исходя из этого силлогизма, мертвую Машу и сажают за кассу. Все очень логично, если учесть сдвиг в исходной посылке, объясняемый мифологическим характером мышления заведующего. Сюда же нужно отнести и представление о полной адекватности знака денотату. Обозначение наличия кассирши за кассой в формируемом Хармсом мифологическом сознании полностью эквивалентно функции кассирши. Отсюда — слова заведующего: «может, публика и не разберет, кто за кассой сидит».

Для понимания структуры рассказа важно еще и то, что время его не едино. Момент открытия кооператива становится точкой, в которой мифологическое мышление сталкивается с реальностью и само повествование словно выводится в другое измерение — с иными (уже классическими) причинно-следственными связями. В данном тексте мифологическое сознание разрушается при этом столкновении (скандал — знак этого разрушения).

Таким образом, сам локус магазина (кооператива) представляется жестко связанным с мифологическим типом сознания. Интересно, что природа этого локуса такова, что она инверсирует сознание персонажей, прибывающих в кооператив извне: так, милиция является, чтобы расследовать якобы происшедшее убийство. Однако квалифицировав смерть Маши как насильственную, милиционеры вместо ареста

¹² Как показано в многочисленных работах, именно такой тип мифологического сознания был характерен для советского мышления, что отражалось во всех областях деятельности: искусстве, науке, спорте, культуре и др.

заведующего требуют с него смехотворный штраф (15 рублей), а затем — что важно — превращаются в исполнителей его указаний. С точно таким же явлением мы сталкиваемся в пьесе «Елизавета Бам», где происходит аналогичная инверсия: Иван Иванович и Петр Николаевич, явившиеся для ареста Елизаветы Бам, превращаются в фокусников, развлекающих Елизавету Бам, ее Мамашу и Папашу, а затем просящих у нее разрешения уйти домой¹³. Наконец, такую же инверсию встречаем и в повести «Старуха», где указанная трансформация происходит в комнате главного героя: желая выгнать пришедшую к нему старуху, он неожиданно теряет волю и — против своего желания — начинает выполнять ее приказания, несмотря на их абсурдность.

Постоянное балансирование между традиционным и обэриутским пониманием причинности есть не что иное, как реализация принципа, точно отмеченного Н. Заболоцким в декларации ОБЭРИУ. О Хармсе он писал так:

В момент действия предмет принимает новые конкретные очертания, полные действительного смысла. Действие, перелицованное на новый лад, хранит в себе «классический» отпечаток «в том числе — и классические представления о времени, пространстве и причинности. — А. К.» и в то же время — представляет широкий размах обэриутского мироощущения¹⁴.

Отношения между классическим типом причинно-следственных связей и тем, что мы встречаем у обэриутов, можно уподобить отношению между двузначной и многозначной логиками¹⁵. Но «размах обэриутского мироощущения» оказывается настолько широким, что мир, созданный Хармсом и Введенским, строится на причинно-следственном релятивизме. Иначе говоря, в структуре их текстов любое событие может быть описано как находящееся в причинно-следственных отношениях с любым

¹³ «Иван Иванович. Если позволите Елизавета Таракановна, я пойду лучше домой. <...> Простите, что я так надоел Вам...» (II. С. 245).

¹⁴ ОБЭРИУ // Афиши Дома печати. 1928, № 2. С. 12.

¹⁵ Ср. также интерес обэриутов (особенно Хармса и Олейникова) к Лобачевскому как к автору системы, разрушившей двузначность геометрической логики. В 1937 году Хармс делает характерную запись в своем дневнике: «Я хочу быть в жизни тем же, чем Лобачевский был в геометрии» (Хармс Д. Горло бредит бритвою... С. 135).

другим событием¹⁶. Разумеется, такой абсолютный релятивизм будет, в конечном счете, адекватен абсолютному детерминизму (в духе Демокрита и — позже — Лапласа).

Экспликацию подобного детерминизма мы встречаем в рассказе «О том, как меня посетили вестники» (1937). (Вестник — это термин философии Л. С. Липавского, означавший существо из «соседнего мира»¹⁷). Начинается рассказ с того, что к герою приходят вестники:

¹⁶ Ср. И. Смирнов о Пастернаке: «Пастернак постоянно подчеркивает, что одно причинное действие вызывает неограниченное количество следствий, отпечатывается повсеместно, что не остается таких сторон действительности, в которых не запечатлелись бы его сигналы» (Смирнов И. Причинно-следственный структуры... С. 233).

¹⁷ Я. С. Друскин писал об этом: «Соседняя жизнь, соседний мир — темы, интересовавшие Липавского: мы живем в мире твердых предметов, окруженные воздухом, который воспринимаем как пустоту. Как ощущает себя полужидкая медуза, живущая в воде? Можно ли представить себе мир, в котором есть различия только одного качества, например, мир одних лишь температурных различий? Каковы ощущения и качества существ, живущих в других, отдаленных от нашего, соседних мирах, наконец, в мирах, может быть, даже не существующих, а только воображаемых? Соседний мир может быть и во мне самом» (Цит. по: Орлов Г. Предисловие // Друскин Я. Вблизи вестников. Washington. 1988. С. 9). Липавский предложил и наименование для существа из подобного «соседнего мира»: αγγελος. «С Ангелами вестники не имеют ничего общего, — подчеркивал Друскин. — Это именно существа из воображаемого мира...» (Там же). В 1933 году Друскин создает философское эссе «Разговоры вестников», а через несколько лет — в 1937 году — пишет письмо Хармсу, тема которого — покинувшие философа вестники и утраченное вдохновение:

«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. <...>

Теперь, когда нет желаний, нет вдохновения и вестники покинули меня, я вижу, что писать и думать не о чем» (цит. по: Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс... С. 129 — там же см. содержательный анализ эссе Я. С. Друскина).

Текст Хармса «О том, как меня посетили вестники», представляет собой одновременно рассказ и письмо Я. С. Друскину. Сам Друскин в пояснительной записке 1978 года к тексту своих «Разговоров вестников» (ОР РНБ. Ф. 1232. Ед. хр. 5) указывает, что Хармс чрезвычайно заинтересовался темой вестников и в сентябре 1933 г. он даже сказал другу-философу: «Вестник — это я» (такую же запись он делает и в записной книжке: «Вестники и их разговоры. Я. Друскин. Вестник — это я» — зап. кн. № 28). Помимо постоянного ощущения собственной «зброшенности» в мир, отождествление себя с «вестником» могло основываться и на понимании своего творчества как «не от мира сего». Отсюда и параллели с юродивыми в текстах Хармса, например в автобиографическом рассказе «Утро»: «Звонил Володя. Татьяна Александровна сказала про меня, что она не может понять, что во мне от Бога и что от дурака» (II. С. 27), отсюда, возможно, и интерес к «естественным мыслителям» — людям с иным типом мышления, очень близким к понятию юродивых; в записной книжке Хармса № XIX (запись от декабря 1929 г.) приводится список из 8 таких «мудрецов». Хармс мечтал и о вечере, на котором «естественные мыслители»

В часах что-то стукнуло, и ко мне пришли вестники. Я не сразу понял, что ко мне пришли вестники. Сначала я подумал, что попортились 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?¹⁸.

Мотив вестников Хармс интерпретирует совсем не так, как Я. С. Друскин в своей философской системе. Речь идет прежде всего о случае взаимопересечения миров разного типа, о вторжении «соседних миров» в мир реальный. Как можно уже видеть из приведенного отрывка, появление вестников является определенным сигналом перехода к иной, неклассической системе причинно-следственных связей. Анализируя структуру цитированного отрывка, мы обнаружим, что явление и его причина оказываются ситуативными синонимами. Вначале в тексте говорится о совершенно разнородных событиях, с которыми герой путает появление вестников (неправильный ход часов и сквозняк), а затем обнаруживается, что эти события могли бы служить причиной их прихода¹⁹.

«Соседний мир», по определению, не релевантен реальному. Ни одно явление реального мира не может быть поэтому причиной появления вестников, но по диалектическим законам отсюда следует, что этой причиной одновременно может быть любое явление нашего мира²⁰.

могли бы излагать свои теории. Возможно, они тоже представлялись ему существами из «соседнего мира».

¹⁸ Хармс Д. Полет в небеса. Л., 1988. С. 503.

¹⁹ В цитированном примере Хармс переносит на событийный уровень чисто языковой прием, который довольно часто встречается у Хлебникова, а впоследствии — у Введенского. Имеется в виду нарушение синтаксического равновесия, когда два однородных члена оказываются качественно или количественно не эквивалентны (сочетание в качестве однородных разных частей речи или слов, обозначающих абстрактное и конкретное). См. об этом — Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Прага, 1921. Здесь в позицию однородных помещаются принципиально разнородные события: неправильный ход часов и появление вестников — и факт языка превращается в факт нарратива.

²⁰ Отметим, что всего за месяц до написания «О том, как меня посетили вестники» Хармс создает миниатюру «— Есть ли что-нибудь на земле...». Текст этот представляет собой диалог ученика и учителя:

— Есть ли что-нибудь на земле, что имело бы значение и могло бы изменить ход событий не только на земле, но и в других мирах? — спросил я своего учителя.

— Есть, — ответил мне мой учитель.

— Что же это? — спросил я.

Но с предметного уровня проблематика рассказа переходит на уровень языковой. Изменение сущности мира приводит к тому, что заново ставится вопрос об отношении знаков к денотатам и друг к другу²¹. В мире, где изменен сам характер причинно-следственных связей, герой продолжает мыслить стандартными логическими цепочками. Но поскольку последние развиваются совершенно автономно от реальности, уровень прагматического успеха оказывается практически нулевым:

Надо выпить воды, — сказал я. Рядом со мной на столике стоял кувшин с водой. Я протянул руку и взял этот кувшин.

— 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

— Это... — начал мой учитель и вдруг замолчал.

Я стоял и напряженно ждал его ответа. А он молчал.

И я стоял и молчал.

И он молчал...

Рассказ кончается фразой: «Да да, мы оба стоим и молчим!» (II. С. 124–125).

В. Сажин комментирует этот рассказ в ПСС чрезвычайно кратко: «Характерная сцена беседы учителя-буддиста со своим учеником» (II. С. 451). Однако представляется достаточно прозрачной «обратность» сюжета этого текста рассказу о вестниках — речь фактически идет о возможности (или невозможности) для жителей реального мира самим оказаться в качестве вестников в «Других мирах». Оба рассказа написаны летом (июль — август) 1937 года, когда Хармс особенно интересуется темой «вестников» — перед тем, как в сентябре записать: «Вестник — это я».

Наконец, нужно указать гораздо более реальный и близкий к литературе источник «таинственного» молчания учителя. Молчание было главным способом постижения истины в один из наиболее мифологизированных периодов жизни А. М. Добролюбова, — когда он возглавил секту «добрлюбовцев». Самые разные воспоминания указывают на культивировавшееся в секте молчание, которому Добролюбов учил свою паству: «Сидели все на полу, мало разговаривали, а когда их расспрашивали — то, немногословно ответив, прибавляли: „брат мой, помолчим“. Так Добролюбов приходил один раз к Брюсову, другой раз к нам» (Гиппиус З. Дмитрий Мережковский. Париж, 1951. С. 66). «... он <Добролюбов — А. К.> произнес очень громко и просто:

— Дай книгу.

Имел в виду Библию.

Я — дал; он — раскрыл, утонувши глазами в первый попавшийся текст; даже не выбирая, прочел его; что — не помню; и снова, подняв на меня с той же нежной улыбкой глаза, он сказал очень просто:

— Теп^{еръ} — помолчим с тобой, брат» (Белый А. Начало века. М., 1990. С. 401).

²¹ По сути, — это развитие старой обэриутской концепции литературы как способа верификации языковых фактов: как отношения знаков друг к другу, так и отношения знаков к денотатам. Ср. в обэриутской декларации: «В поэзии — столкновение словесных смыслов выражает... 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. <...> Может быть, вы будете утверждать, что наши сюжеты «не-реальны» и «не-логичны»? А кто сказал, что «жизненная» логика обязательна для искусства?» (ОБЭРИУ // Афиши Дома Печати. 1928, № 2. С. 11).

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. Я сунул в рот календарь — это тоже не вода. Я плюнул на воду и стал искать вестников. Но как их найти? Я помнил, что не мог отличить их от воды, значит, они похожи на воду. Но на что похожа вода? Я стоял и думал, не знаю, сколько времени стоял я и думал, но вдруг я вздрогнул.

— Вот вода! — сказал я себе.

Но это была не вода, это просто зачесалось у меня ухо²².

Наконец, Хармс прибегает к одному из самых распространенных в его творчестве приемов: выключению времени. Причем эта остановка временного потока манифестируется с помощью фиксации внимания на часах в критические моменты действия, в данном случае — при появлении вестников и при их исчезновении. В самом начале рассказа герой смотрит на часы и убеждается, что они идут, причем, «минутная стрелка стояла на девяти, а часовая около четырех, следовательно было без четверти четыре». Затем следуют попытки найти воду, вестников, а также довольно длительные раздумья («не знаю, сколько времени стоял я и думал»), которые, в принципе, тождественны акту творения языка заново: нужно воссоздать связи знаков и их денотатов. Наконец, вестники уходят, герой смотрит на часы и видит, что они показывают без четверти четыре, то есть столько же, сколько и в начале рассказа. Таким образом, при контакте и взаимопроникновении двух миров личное, индивидуальное время повествователя замедляется почти до нуля, так что правильно идущие (Хармс дважды акцентирует на этом внимание) стрелки часов остаются там же, где и были изначально — на без четверти четыре.

Мотив часовых стрелок из этого рассказа переходит в повесть «Старуха», где уже они определяют предстоящее изменение характера причинно-следственных отношений (при последующем появлении старухи рассказчик теряет волю и против своего желания выполняет все ее абсурдные указания). Повесть начинается с того, что рассказчик спрашивает, который час, у стоящей на дворе старухе, которая держит в руках стенные часы. На часах нет стрелок. Но когда рассказчик говорит об этом старухе, та смотрит на пустой циферблат

²² Хармс Д. Полет в небеса... С. 503–504.

и сообщает: «Сейчас без четверти три» (снова — пограничный для Хармса момент времени, отмеченный как «без четверти»).

Тема стрелок становится сквозной в «Старухе»:

Мне вспоминается старуха с часами, которую я видел сегодня во дворе, и мне делается приятно, что на ее часах не было стрелок. А вот на днях я видел в комиссионном магазине отвратительные кухонные часы, и стрелки у них были сделаны в виде ножа и вилки²³.

(II. С. 162)

Следующий акцентированный момент текста — это сон повествователя:

Мне снится, что сосед ушел и я, вместе с ним, выхожу на лестницу и захопываю за собой дверь с французским замком. Ключа у меня нет, и я не могу попасть обратно в квартиру²⁴. Надо звонить и будить остальных жильцов, а это уж совсем плохо. Я стою на площадке лестницы и думаю, что мне делать, и вдруг вижу, что у меня нет рук. Я наклоняю голову, чтобы лучше рассмотреть, есть ли у меня руки, и вижу, что с одной стороны, у меня вместо руки торчит столовый ножик, а с другой стороны — вилка.

(II. С.167)

Итак, часы антропоморфизируются и отождествляются с человеческим телом — метафора становится реализованной. Кроме того, необходимо обратить внимание на функцию сна в аспекте проблемы времени. Переход от ирреального времени — пространства к реальному и наоборот в повести происходит через сон, который сам по себе является границей реального и мистического. Подчиняясь приказам пришедшей к нему старухи, рассказчик засыпает на полу и, проснувшись, не помнит того, что с ним было — вид старухи, сидящей в его кресле (уже мертвой), является для рассказчика своего рода сюжетным узнаванием. Точно так же происходит и тогда, когда ему снится только что

²³ Ср. запись Хармса 1933 года: «Нельзя складывать нож и вилку крестообразно. Мое мнение, что разъятие крестообразно лежащих вилки и ножа приносит особую приятность совершившему это» (зап. кн. без номера).

²⁴ «Старуха», помимо прочего, представляет собой своеобразный каталог мотивов всего творчества Хармса. В данном случае перед нами — автоцитата из рассказа «Столяр Кушаков» (из цикла «Случаи») — столяр Кушаков оказывается перед запертой дверью своей квартиры (в черновом варианте этого текста фигурировал как раз «французский замок»), и соседи, не узнавая столяра, отказываются ему открыть.

рассмотренный сон: проснувшись, он не видит мертвой старухи в кресле и полагает, что все, с ним бывшее, — это сон, при этом характерно, что он не может точно установить границы сна и яви:

Значит, это все был сон. Но только где же он начался? Входила ли старуха вчера в мою комнату? Может быть, это тоже был сон? Я вернулся вчера домой, потому что забыл выключить электрическую печку. Но, может быть, и это был сон? <...> Господи! Чего только не приснится во сне!

(II. С. 167)²⁵

В 1922 году, размышляя о специфике сна как явления духовной жизни человека, П. Флоренский пишет:

...именно граница между сном и бодрствованием есть время, точнее сказать, время-среда возникновения сновидческих образов. Едва ли не правильно то толкование сновидений, по которому переходу из одной сферы душевной жизни в другую и лишь потом, в воспоминании, т. е. при транспозиции в дневное сознание, разворачиваются в наш, видимого мира, временной ряд, сами же по себе имеют особую, не сравнимую с дневною, меру времени «трансцендентальную»²⁶.

И дальше он делает заключение:

... сновидение насквозь телеологично, или символично. Оно насыщено смыслом иного мира, оно — почти чистый смысл иного мира, незримый, невещественный, непреходящий, хотя и являемый видимо и как бы вещественно... <...> сновидения вечерние, перед засыпанием, имеют преимущественно значение психофизиологическое как проявления того, что скопилось в душе из дневных впечатлений, тогда как сновидения предутренние по преимуществу мистичны, ибо душа наполнена ночным сознанием и опытом ночи, наиболее очищена и омыта ото всего эмпирического...²⁷

²⁵ См. интересные соображения по поводу функции сна в текстах Хармса, в том числе — в связи с проблемой времени: Ямпольский М. Беспамятство как исток: Читая Хармса. М., 1998. С. 126–128. Исследователь замечает, в частности, что «сон позволяет осуществлять реверсию времени, субъект может в такие минуты как бы жить вспять» — фактически, повторяя концепцию П. Флоренского (С. 127).

²⁶ Флоренский П. У водоразделов мысли. I. Статьи по искусству. Paris, 1985. С. 194.

²⁷ Флоренский П. Op. cit. С. 203.

Из всего этого П. Флоренский в цитируемой работе выводит принципиальную «обратность» сна — прежде всего его временную инверсивность («обращенное» течение времени во сне), а также понимание сна как сферы «мнимого пространства»²⁸. Эти тезисы П. Флоренского очень многое объясняют в той функциональной и знаковой сущности сна, которую мы встречаем в текстах Хармса. Как правило, сон становится знаком временной обратности — либо на уровне фабулы, либо на уровне сюжета. Чрезвычайно характерным в этом отношении является рассказ «Утро» (1931), который во многих отношениях стал первой попыткой Хармса выхода к новому типу прозы, наиболее полно реализовавшемуся в «Старухе».

Рассказ этот вставлен в сон, как в рамку: он начинается воспоминанием о сне, который видел рассказчик и заканчивается подробным описанием его засыпания. Как попытка вспомнить сон о собаке, смотревшей в воду, так и засыпание рассказчика есть не что иное, как сдвиг границ между сном и явью, формирование в тексте особой реальности, при которой оказывается невозможно точно определить, где кончается сон, а где начинается реальность:

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.

По моей ноге скачет блоха.

Я лежу на подушке с закрытыми глазами и стараюсь заснуть.

(II. С. 30)

²⁸ Эти представления соотносимы с изложенными П. Флоренским в работе 1919 года «Обратная перспектива», посвященной проблеме перспективы в иконографии. Хармс интересовался работами П. Флоренского. В октябре 1928 года он читает его книгу «Мнимости в геометрии» (Зап. кн. № 16). Хармс также постоянно интересуется проблемой сна, его сущности и толкования. Ср. его замечания о принципе обратности в интерпретации снов: «Сон в большинстве случаев значит просто обратное. Но легко понять, что смех предвещает слезы, печаль — радость, скука — веселье и т. д. Однако не всякому явлению легко найти обратное значение. Например, вы видите: колодец, вы стоите на рельсине над колодцем, вместо головы у вас петух, а вместо рук и ног — зубной порошок. Что это значит? Какое явление обратно? Возможно, что обратное явление будет: ехать в поезде и есть простоквашу с золотыми пуговицами...» (Хармс Д. Горло бредит бритвою... С. 89–90).

Строго говоря, в этот момент рассказчик находится одновременно в трех местах: у окна, рядом с дворником, на улице, и в своей постели²⁹. Но, как мы видим, и повествование строится так, чтобы дискурс реальности и дискурс сновидения были абсолютно идентичны и соположены. Более того, ни один дискурс не маркирован, так что находясь внутри текста, невозможно точно определить, одновременны ли описываемые события и состояния или же они находятся в отношениях последовательности (это подчеркивается специально вводимым метаописательным мотивом, связанным с попыткой рассказчика определить заснул он или нет). В конце рассказа сон и явь окончательно сливаются воедино:

Я вижу перед собой печку. В темноте она выглядит темно-зеленой. Я закрываю глаза. Но печку видеть продолжаю. Она совершенно темно-зеленая. И все предметы в комнате темно-зеленые. Глаза у меня закрыты, но я моргаю, не открывая глаз.

«Человек продолжает моргать с закрытыми глазами, — думаю я. — Только спящий не моргает».

Я вижу свою комнату и вижу себя, лежащего на кровати. Я покрыт одеялом почти с головой. Едва только торчит лицо.

В комнате все серого тона.

Это не цвет, это только схема цвета. Вещи загрунтованы для красок. Но краски сняты. Но эта скатерть на столе хоть и серая, а видно, что она на самом деле голубая. И этот карандаш хоть и серый, а на самом деле он желтый.

— Заснул, — слышу я голос.

(II. С. 30–31)

Сновидение в данном случае служит преодолению локального характера существования человеческого тела: тело, как бы следуя за сознанием, стремится умножить себя и заполнить собой пространство. Время во сне превращается в пространство³⁰.

Этому взаимопереплетению и взаимопроникновению сна и яви в рассказе соответствует весьма парадоксальное развертывание сюжета во времени, что становится особенно заметно при явно

²⁹ Таким образом, следует говорить не о «двух я» в «Утре», как это делает М. Ямпольский (Беспамятство как исток... С. 128), а о трех.

³⁰ Ср. с преодолением во сне линейного характера временного потока, что описано в «Серой тетради» Введенского: (II. С. 79–80). Сон здесь также становится механизмом для преобразования временных координат в пространственные и наоборот.

повышенной роли временных координат (вообще это характерно для текстов Хармса, но для «Утра» — как и затем для «Старухи» — особенно).

Герой-повествователь просыпается, как мы узнаем затем, по ходу рассказа, — в воскресенье, в два часа дня. Он лежит в кровати до трех, курит папиросы, пытается вспомнить виденный им сон о собаке, которая смотрела в воду и размышляет, где ему сегодня обедать. Затем он встает, одевается и выходит из дому. Идет по Литейному проспекту мимо книжных магазинов, затем по Невскому проспекту, толчея на котором ему отвратительна.

Кульминационный момент рассказа — изображение переполненных трамваев на Невском. Трамвай — сквозной мотив хармсовской прозы, это механизм, находящийся в тесной связи со сложившейся к этому моменту в русской литературе «трамвайной мифологией»³¹, но, как это почти всегда происходит в обэриутских текстах, — сдвигающий сложившуюся в литературе традицию интерпретации той или иной структуры. Трамвай в городе для Хармса — это не просто мифологическое драконоподобное чудовище, носитель огней и электрической «змейки» на проводах, но и, своего рода, пространство экстерриториальности, фактически выключенное из общего городского петербургского пространства и резко контрастирующее с ним, в частности по признаку «культурности — бескультурия»³².

³¹ См., например, рассказы Хармса: «Шел трамвай...», «Едет трамвай...», «Мионов сел на трамвай...», «В трамвае сидели два человека...» и др., а также повесть «Старуха». О «трамвайной мифологии» см. содержательную статью: Тименчик Р. Д. К символике трамвая в русской поэзии // Труды по знаковым системам. XX. Актуальные проблемы семиотики культуры. Тарту, 1987. С. 135–143, в которой значительное место занимает анализ одного из любимых стихотворений Хармса — «Заблудившегося трамвая» Н. Гумилева.

³² Отсюда — и родственность замкнутого пространства трамвая столь же замкнутому пространству бани у Хармса. Но мотив трамвая приобретает и резко выраженное социальное звучание. В текстах Хармса отражается процесс, начавшийся с конца 20-х годов и особенно приобретший силу с середины 1930-х, — когда коренное население Петербурга стало интенсивно вытесняться приезжими (здесь роковую роль сыграла, в частности, массовая высылка из города дворян после убийства Кирова). Именно трамвай оказывается тем механизмом, который вскрывает глубокую чуждость культуре «новых» ленинградцев. Необходимо отметить, что трамвай зачастую изображался в литературе 20-х — 30-х гг. как явление, наиболее ошеломительное для приезжавших из деревень. Ср., например, описание приезда Тани Власенковой в Ленинград в «Открытой книге» В. Каверина, когда трамвай выступает сначала в качестве явно враждебного начала, поскольку проносятся мимо девушки, не желая останавливаться (о том, что трамваи останавливаются на специальных остановках, она не знает).

Возникновение трамвайной темы становится переломным моментом во временной структуре рассказа. Время, двигавшееся до этого поступательно вперед, теперь начинает раскручиваться назад. Анализ языковых структур текста показывает, что начинающееся как сюжетный ход (мотивированный воспоминанием сначала об утре сегодняшнего дня, а затем и о завтрашнем вечере) обратное движение времени превращается в факт фабульный. Особенно это ярко видно при рассмотрении глагольных форм. Сначала идет прошедшее время:

Сегодня я проснулся в два часа дня. Я лежал на кровати до трех, не в силах встать. Я обдумывал свой сон...

<...> Вчера вечером я сидел за столом и много курил. Передо мной лежала бумага, чтобы написать что-то. Но я не знал, что мне надо написать.

<...> Я сел на кровать и закурил. <...> 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.

(II. С. 28–29)

Уже на протяжении этого отрезка текста ощутимо меняется представление об авторской компетенции. Если в начале точкой отсчета для нарратива является Невский проспект середины дня, на котором находится повествователь, вспоминающий события дня прошлого, то к концу компетенция авторского «я» локализуется в четко отмеченной в тексте временной точке: три часа семь минут — момент засыпания ночью — накануне того дня, с которого начался рассказ. Постепенно прошедшее время превращается в настоящее нарративное, а затем — и в настоящее актуальное (в описании процесса засыпания), что подчеркивает синхронность повествования и описываемого действия. Предел компетенции повествователя окончательно определяется вечером вчерашнего дня:

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

Я стою рядом с дворником...

<...> По моей ноге скачет блоха.

Я лежу на подушке с закрытыми глазами и стараюсь заснуть. Но слышу, как скачет блоха, и слежу за ней. Если я шевельнусь, я потеряю сон.

<...> Пусть думается о чем угодно. Вот я думаю об огромной ложке и вспоминаю басню о татарине, который видел во сне

кисель, но забыл взять в сон ложку. А потом увидел ложку, но забыл... забыл... забыл... Это я забыл, о чем я думал. Уж не сплю ли я? Я открыл для проверки глаза.

Теперь я проснулся...

(II. С. 30)

Кончается рассказ засыпанием повествователя, что замыкает временную структуру текста, начатую с момента пробуждения. Становится понятно, что само фабульное время рассказа устроено довольно сложно: оно состоит из локальных отрезков, в пределах которых время течет обычным образом, но сами эти отрезки все время сменяют друг друга так, что общий временной вектор текста направлен в прошлое, и автор-повествователь перемещается в прошлое вместе с читателем, а уровень его компетенции постоянно сужается.

Рассказ «Утро» — одно из ранних произведений Хармса в прозе. Таким образом, можно сделать вывод, что начавшийся переход от стихов к прозе одновременно знаменует переход от чисто языковых экспериментов к сюжетным и фабульным, связанным, в частности, с проблемами времени и причинно-следственных отношений. Кроме того, анализ этого рассказа позволяет несколько по-иному расставить акценты при рассмотрении направления влияний внутри ОБЭРИУ. Именно под влиянием Хармса Введенский обращается к экспериментам с художественным временем также уже не только на языковом, но и на макротекстуальном уровне.

По свидетельству Я. С. Друскина, в начале 1930-х годов Введенский пишет несколько не дошедших до нас произведений, в которых особенности течения времени очень близки к рассмотренному в рассказе «Утро»:

Раз я сказал В. <Введенскому — А. К.>: самый приятный возраст от пяти до семи лет. Хорошо, если бы после семи лет снова наступало пять лет и т. д. На эту тему В. написал вещь. Только периодическое возвращение назад происходило между тридцатью и сорока годами.

(II. С. 103)

Как мы видим, в этом тексте фабульно эксплицировался прием, который в «Утре» был «спрятан» и выводился только после анализа специфики нарратива. Близка к нему и тема ненаписанного произведения, о которой он также рассказал Я. С. Друскину:

Между 1935 и 1937 гг. В. рассказал тему вещи, которой он не написал: человек пишет дневник; время в мире этого человека идет, как у нас, вперед, но дни идут назад, так что после сегодняшнего дня наступает вчерашний, позавчерашний и т. д. Дни в дневнике идут назад.

(II. С. 104)

Здесь все тот же прием, но он усложняется тем, что по противоположным векторам разводится общее время мира, в котором живет персонаж, и индивидуальное время этого персонажа³³.

Вершиной опытов Хармса с художественным временем становится рассказ 1940 года «Упадание» с подзаголовком «Вблизи и вдали»³⁴. Пространство рассказа замкнуто и симметрично — оно ограничено двумя домами, в одном из которых находится повествователь, а с крыши другого начинается и продолжается падение двух человек, что, собственно, и составляет фабульную основу текста. Подзаголовок подчеркивает двуплановость композиции рассказа, а кроме того, параллельность двух временных потоков, топологически совпадающих, соответственно, с ближним и дальним планами действия. Дейкитические элементы, введенные Хармсом в подзаголовок также определяют местонахождение повествователя в пространстве рассказа.

Начало рассказа фиксирует, помимо самого факта падения двух людей с крыши, также и начальный момент этого падения.

³³ Слова Введенского о том, что понимание сущности времени связано с осознанием его непонимания, переключаются с точкой зрения бл. Августина в «Исповеди»: «А мы только и говорим это: «время и время», «времена и времена»; «как долго он это говорил»; «как долго он это делал»; «какое долгое время он этого не видел»; «Чтобы произнести этот слог, времени требуется вдвое больше, чем для того, краткого». Мы и говорим это и слышим это; сами понимаем и нас понимают. Это яснее ясного, обычнее обычного и это так же темно, что понять это — это открытие» (Августин Аврелий. Исповедь // Августин Аврелий. Исповедь. Петр Абеляр. История моих бедствий. М., 1992. С. 172). И он заключает: «Признаюсь Тебе, Господи, я до сих пор не знаю, что такое время, но признаюсь, Господи, и в другом: я знаю, что говорю это во времени, что я долго уже разговариваю о времени и что это самое «долго» есть не что иное, как некий промежуток времени. Каким же образом я это знаю, а что такое время не знаю? А может быть, я не знаю, каким образом рассказать о том, что я знаю? Горе мне! Я не знаю даже, чего я не знаю» (Там же. С. 174). Попытке перенесения проблемы на языковой уровень, которую предпринимает бл. Августин (принципиальная неадекватность конвенциональных средств выражения самой сути проблемы) полностью соответствует стремление Введенского найти новые связи языковых единиц, чтобы для начала разрушить инерциальность восприятия времени.

³⁴ Первоначально Хармс вычеркнул подзаголовок, но впоследствии, вернувшись к тексту, восстановил его.

Акцентировка этой фазы действия фактически уравнивает ее по значению с самим действием и становится формальным сигналом предстоящего расчленения временного потока:

Два человека упали 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.

(II. С. 152)

Начинающееся с этого момента замедление времени связано с введением Хармсом в текст, как мы увидим, некоторых специфических кинематографических приемов изображения, в частности, переключения крупного и дальнего планов.

Падение двух человек замечает некая Ида Марковна, стоящая у окна в противоположном доме. Она сдирает с себя рубашку и начинает этой рубашкой протирать запотевшее оконное стекло, «чтобы лучше разглядеть, кто там падает с крыши». В этот момент ей приходит в голову мысль, что «падающие могут, со своей стороны, увидеть ее голой и невесть что про нее подумать», и она отскакивает от окна. «В это время, — отмечает повествователь, — 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» (II. С. 152). (Указание «в это время» манифестирует отношения последовательности, а не одновременности между описываемыми действиями). Вторая Ида Марковна, увидев падающих с крыши (падение все еще продолжается), пытается открыть окно. Окно, забитое гвоздем, не открывается, тогда Ида Марковна бросается за клещами, выдергивает гвоздь и распахивает окно. Распахнув окно, она видит, как падающие с крыши «со свистом подлетали к земле».

Налицо явная гетерохронность происходящего: если время наблюдателей («вблизи», крупный план) можно считать эталонным, то время падающих («вдали», общий план) максимально растягивается, замедляется. В результате скоротечное, занимающее в обычной системе координат всего несколько секунд, действие (падение с крыши пятиэтажного дома) в рассказе становится равным по длительности множеству действий, которые совершают наблюдатели. В первоначальном варианте текста Хармс еще больше усиливал неадекватность временных потоков, вводя, например, еще и реплику Иды Марковны

(затем снятую), адресованную находящейся внизу старухе: «Эй, старушка, на тебя два человека сверху падают!» Впрочем, и в окончательном тексте рассказа заметно авторское стремление различными способами усилить гетерохронность: первоначально «верхняя» Ида Марковна протирает окно, чтобы «лучше разглядеть, кто там *начинает* <выделено нами. — А. К.> падать с крыши». В окончательном варианте слово «начинает» снято, это указывает на то, что падение началось ранее. Наконец, самый выразительный момент в тексте: до того, как падающие ударились об землю, внизу успевают собраться небольшая толпа, к месту ожидаемого происшествия не спеша подходит «маленького роста милиционер», а дворник, расталкивая людей, поясняет, что «падающие с крыши могут вдарить собравшихся по головам». И только после этого падение заканчивается: падающие ударяются об землю.

В принципе, подобная гетерохронность — неотъемлемая черта мифологического сознания. Как известно, течение времени в эпосе словно бы привязано к действию, а значит, и к «взгляду» повествователя: в случае, когда действие происходит одновременно в нескольких локусах, время течет только в том, который находится в центре внимания повествователя, во всех остальных время словно бы консервируется. Но прием, применяемый Хармсом, принципиально другой: рассказ весьма небольшой по объему, и связь между двумя локусами всегда остается актуальной, как в сознании повествователя, так и читателя; невозможно рассматривать описываемые события последовательно — они подчеркнута одновременны и эта одновременность — смысловой центр текста. Поэтому следует говорить о моделировании Хармсом в рассматриваемом тексте того типа чередования разных планов, который применяется в кино с целью абстрагировать время эпизодов от реального времени и актуализировать повествовательную функцию киноизображения. Вот как анализирует этот прием Ю. Тынянов:

Специфичность времени в кино вскрывается на таком приеме, как крупный план. Крупный план абстрагирует вещь, или деталь, или лицо из пространственных соотношений и вместе — из временного строя. В «Чертовом колесе» есть сцена: налетчики выходят из ограбленного дома. Режиссерам нужно было показать налетчиков. Они сделали это группой на общем плане. Получилась

неувязка: почему налетчики медлят? Но если бы они были показаны крупным планом, — они могли бы медлить сколько им угодно, ибо крупный план абстрагировал бы, вырвал бы их из временного строя. <...>

Итак, длительность кадра создается его повторением, а значит, соотносительностью кадров между собою. Временная абстрактность же появляется вследствие отсутствия соотнесенности между предметами (или группами предметов) — между собою внутри кадра³⁵.

Направление художественной работы Хармса с временем в этом рассказе задано формалистскими штудиями в области языка кино. В частности, в вышедшей в 1928 году книге «Гамбургский счет» В. Шкловский утверждал: «Условность пространственности, условность безмолвия, условность неокрашенности в кино — все имеет свою аналогию в языке»³⁶. И далее он показывает, как С. Эйзенштейн применяет прием затягивания кинематографического времени по сравнению с реальным в фильме «Октябрь»: в результате отдельные эпизоды начинают осмысляться в структуре фильма принципиально по-иному:

Вещь построена на кинематографическом развертывании отдельных моментов. Время заменено кинематографическим. Двери перед Керенским открываются сколько угодно времени. Сколько угодно времени, т. е. совершенно условно, подымается мост, или Керенский идет по лестнице, набавляя себе титулы. <...>

У кинематографиста бывает опасность затянуть что-нибудь, и затяжка — это ошибка. Но если саму затяжку перетянуть, то вступают в силу иные законы. И вещь Эйзенштейна вся перетянута и основана на собственных своих законах, которые требуют нового анализа. Смысловый материал вещи — томление. Томится Зимний дворец. Томятся грязные ударницы среди красивых вещей. И вещи показаны так перетянута, одним своим количеством раздавливают и Временное правительство и самих себя.

Томится Совет. Камень, брошенный вверх, потом падает вниз. У него есть моменты замедления и моменты остановки³⁷.

³⁵ Тынянов Ю. Об основах кино // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 333.

³⁶ Шкловский В. О кино-языке // Шкловский В. Гамбургский счет. Л., 1928. С. 155.

³⁷ Шкловский В. Ошибки и изобретения // Шкловский В. Гамбургский счет. Л., 1928. С. 171–172.

Обнажение приема у Хармса подчеркнуто временным параллелизмом: условность «перетянутости» (Шкловский) возникает на фоне подчеркивания его несоответствия другому временному потоку³⁸.

Существует определенный соблазн интерпретировать падение в «Упадании» в общекультурологическом контексте. Действительно, падение с высоты в русской культуре семантически связано с идеей разоблачения самозванного возвышения, о чем, например, подробно писал Бахтин в связи с Достоевским и Пушкиным³⁹. Ж.-Ф. Жаккар, опираясь на «Исследование ужаса» Л. Липавского, пишет об «Упадании»: «Все ценности метафизического порядка свергнуты: мы только что наблюдали, что цисфинитная логика ведет к пустоте, поглощающей личность»⁴⁰. Интерпретации подобного типа подкрепляются финальным абзацем рассказа, который, казалось бы, переводит сюжет в план аллегорический:

Так и мы иногда, упадая с высот достигнутых, ударяемся об унылую клять нашей будущности⁴¹.

³⁸ С кинематографической лентой, пущенной в обратную сторону сравнивает Р. Якобсон сюжет произведения В. Хлебникова «Мирсконца» (Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Прага, 1921. С.27). «Мирсконца» оказал чрезвычайно большое влияние на обэриутов (см. об этом подробнее в главе, посвященной проблеме «Обэриуты и Хлебников»). Отметим также, что мотив фильма, пущенного в обратную сторону становится основой финала стихотворения О. Мандельштама «День стоял о пяти головах...» — о Чапаеве и одноименном фильме): «Утонуть и вскочить на коня своего!».

³⁹ См. об этом: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 196–198. См. также характерное замечание Бахтина о характере времени в фольклоре и литературе: если фольклорное время сплошь едино, то в литературе, когда «время личных, бытовых, семейных событий индивидуализовалось и отделилось от времени коллективной исторической жизни общественного целого, когда появились разные масштабы для измерения событий частной жизни и событий истории, <...> абстрактно время осталось единым, но сюжетно оно раздвоилось» (Там же. С. 242).

⁴⁰ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда... С. 165.

⁴¹ Возможности философской интерпретации падения демонстрирует М. Ямпольский, приводя с этой целью многочисленные цитаты из Паскаля, Лакана, Аристотеля, Гадамера, Хайдеггера, П. де Мана и др. Однако именно тот факт, что очень большое число философов занималось этой проблемой, заставляет подойти к подобным интерпретациям очень осторожно — в филологическом смысле они очень уязвимы, ибо не имеют никакой опоры в собственно текстах Хармса. С другой стороны, и в рассуждениях М. Ямпольского встречаются «натяжки». Так, например, термином «падение» объединяются ситуации из «Вываливающихся старух» и «Упадания», с одной стороны, и «Столяра Кушакова!» и «Жил-был человек,

Однако последняя фраза рассказа в творчестве Хармса существует в пределах целой парадигмы, особенно полно сформировавшейся в цикле «Случаи». Эти фразы переводят тексты в этическую сферу, которая абсолютно элиминирована из «Случаев» или неожиданно, постфактум, превращают малозначительную (с точки зрения логики читательского ожидания) деталь в главную. Перед нами — ложный интерпретационный ход, порождаемый метатекстуальным насилием над рассказом, который на самом деле действует по принципу контраста — прием, восходящий к стернианской традиции. Это фразы, типа: «Хорошие люди и не умеют поставить себя на твердую ногу» («Случаи»), «Вот какие большие огурцы продают теперь в магазинах» («Что теперь продают в магазинах»), «Таким образом начинался хороший летний день» («Начало очень хорошего летнего дня») и т. п.⁴² Главная же тема как «Случаев», так и «Упадения» — это чисто формальный эксперимент, имеющий смысл только при понимании того, что перед нами своего рода «обнажение обнажения приема». Если явление, описанное Шкловским, предполагает введение в текст метаописательных элементов, как правило, имеющих отношение к технике порождения данного текста, то у Хармса в его парадоксальных

звали его Кузнецов...» (М. Ямпольский упоминает его под несуществующим названием «Пять шишек», пытаясь также интерпретировать и это название) — с другой. Однако принципиально важно, что в первом случае речь идет о падении, как поступательном перемещении всего тела вниз по вертикальной координате, тогда как во втором случае — «падении» имеет чисто бытовое значение: изменение ориентированности тела в пространстве только относительно самого себя; проще говоря — переход тела из вертикального положения в горизонтальное, при том, что его пространственное положение не меняется.

⁴² Если говорить о жанровой характеристике, то текст с помощью подобного финала сдвигается в область басни с конверсированной басенной моралью. Видимо, не случайно и имитирование Хармсом басенного жанра в середине 1930-х годов (см., например, рассказ «Басня» с характерным финалом: «Читатель, вдумайся в эту басню и тебе станет не по себе»). О чисто формальном характере подобных басенных концовок писал Л. Флейшман: «мораль..., сохраняя жанровую апелляцию к читателю, парадоксальным образом освобождена от рассказа тем, что она прикреплена к каждой «точке» рассказа» (Флейшман Л. Маргиналии к истории русского авангарда // Олейников Н. Стихотворения. Времен, 1975. С. 11). Нам кажется, тем не менее, что термин «освобождение от рассказа», применительно к «морали» в подобных текстах не совсем уместен. Дело в том, что в формальном плане мораль не только не стремится к «освобождению», наоборот — она выступает в качестве активного начала по отношению ко всему остальному тексту, — реализуя «минус-прием» в его чистом виде, то есть — маркируя то возможное направление развития материала, от которого текст изначально уходит.

финалах обнажается (и остраняется!) механизм порождения как раз этих метаописательных элементов. Такая игра с текстом намного опередила позднейшие поставангардные приемы.

Кроме этого, необходимо учитывать, что подобный тип финала становится особенно актуален для Хармса в середине 30-х годов, когда в СССР разворачивается новый этап «борьбы с формализмом и натурализмом» в искусстве. В этом контексте подобные финалы представляют собой пародию на требования «наполнения формы прогрессивным содержанием» и борьбы против формализма. Подобная трактовка становится особенно актуальной, учитывая вынужденное участие Хармса (как и Олейникова) в печально знаменитой дискуссии о формализме 1936 года, которая представляет собою важный подтекст для творчества обэриутов второй половины 30-х годов и о которой необходимо говорить особо.

В 30-е годы разрыв между детским и «взрослым» творчеством Хармса, Введенского и Олейникова стал значительно сильнее. Невозможным стало проведение вечеров, наподобие знаменитых «Трех левых часов», публичных выступлений с чтением собственных стихов. Однако обэриуты оставались членами Союза советских писателей, они сотрудничали с редакциями, а Олейников, единственный среди них член партии, был ответственным редактором нескольких детских журналов, прежде всего, — «Чижа» и «Ежа» со всеми вытекающими из этого обязанностями и возможностями (в частности, Олейников в качестве делегата с совещательным голосом присутствовал на первом Всесоюзном съезде советских писателей в 1934 году). Поэтому чрезвычайно интересен и важен каждый «выход на поверхность» обэриутов в 30-е годы: каждое документально зафиксированное свидетельство об их взглядах на современный им литературный процесс, единичные публичные выступления с изложением (разумеется, в рамках возможного) своих взглядов.

Именно такой возможностью высказать публично свои взгляды (возможностью, разумеется, принудительной) стала для Хармса и Олейникова дискуссия о формализме и натурализме, инициированная

известными статьями в «Правде» 1936 года⁴³. Оба выступали как члены секции детской литературы ЛО ССП, причем Олейников — еще и как один из руководителей ленинградской детской литературы, но задачи у каждого были весьма различны, и это различие отразилось как в объеме выступлений, так и в их содержании.

Как известно, обвинения в формализме в тех или иных формах сопровождали обэриутов, начиная с их первого крупного выступления 24 января 1928 года в Доме Печати. Наиболее серьезно они фигурировали уже в следственном деле № 42–46 1932 года, которое было заведено на А. Введенского, Д. Хармса, А. Туфанова, И. Андронникова, И. Бахтерева, П. Калашникова и Н. Воронича. Явно под нажимом следователя А. Бузникова в показаниях арестованных появляются упоминания о формализме (как характеристика творчества обэриутов и близких к ним людей), а затем они аккуратно переносятся в обвинительное заключение и в приговор⁴⁴.

Хармс с Введенским еще находились под арестом, приговор еще не был вынесен, когда против них в газете ЛАППа «Наступление» с погромной статьей выступила Ольга Берггольц. Ее мишенью одновременно стал сборник «Детская литература. Критический сборник под редакцией А. Луначарского» (М. — Л., 1931), прежде всего, — статьи

⁴³ Имеются в виду «знаменитые» статьи в «Правде»: «Сумбур вместо музыки» (28 января — о Шостаковиче), Д. Заславский. «Мечты и звуки Мариэтты Шагинян» (28 февраля), «Внешний блеск и фальшивое содержание» (10 марта — о М. А. Булгакове).

⁴⁴ А. Туфанов: «Основным, связующим нас лозунгом являлось — чистое искусство, „искусство ради искусства“. Мы сознательно шли к крайним формалистским формам искусства — заумь, желая уйти от враждебной нам советской действительности и увести от нее наших читателей и последователей» (Дело № 42–46/32, архив Управления ФСБ по Санкт-Петербургу. Л. 100). И. Андронников: «Детская книжка Введенского — „Письмо Густава Мейера“ сделана по формальному принципу, с привлечением приемов поэтической зауми. Я был свидетелем того, как Введенский, перередактируя эту поэму, шел в построении новой редакции не от темы, а от созвучия в сочетании слов. В силу этого, это произведение, несмотря на его высокие формальные качества, является ярким примером приспособленчества, под которым скрывается антисоветская сущность...» (Там же. Л. 109). Материалы дела публиковались И. Мальским в газете: Санкт-Петербургский университет, № 32(3297), 1 ноября, 1991. С. 1–12, а также в: Октябрь, № 11, 1992. С. 166–191, к сожалению, с ошибками, вызванными работой с ксерокопией документов; приложенный к делу «Сборник контрреволюционных произведений нелегальной антисоветской группы детских писателей» опубликован в: De Visu, № 0, 1992, С. 24–34 («подготовка текстов — А. Г. Герасимовой и И. С. Мальского», но при этом указано, что — «публикация И. С. Мальского!»).

Б. Бухштаба. Л. Гинзбург и А. Бармина, в которых положительно оценивалось творчество Хармса и Введенского. В своей статье О. Берггольц несколько раз повторяет обвинение в формализме, называя обэриутов «литературными белогвардейцами»⁴⁵.

Учитывая все это, а также прямые упреки в формализме, которые адресовал Хармсу на этой же дискуссии тремя днями ранее Г. Мирошниченко, можно было бы предположить, что Хармс, соблюдая уже

⁴⁵ «Надо быть Бухштабом, — пишет О. Берггольц о детских стихах А. Введенского, — чтобы ликовать по поводу этой циничной, откровенно-издевательской литературы. Надо быть буржуазным реакционером, чтобы утверждать, что Хармс и Введенский являются ведущим отрядом советской детской поэзии.

Достаточно прочесть хотя бы некоторые книги Хармса («Во-первых и во-вторых», «Как старушка чернила покупала», стихи «Гарар», «Почему», «Рассказ моего папы» и т. д.), Введенского («Мяу», «Поездка в Сухум», «Кто» и др.), — чтобы ответить: основное в Хармсе и Введенском — это доведенная до абсурда, оторванная от всякой жизненной практики тематика, уводящая ребенка от действительности, усыпляющая классовое сознание ребенка. Совершенно ясно, что в наших условиях обостренно-классовой борьбы — это классово-враждебная, контрреволюционная пропаганда.

Особенно отвратительная картина получается, когда эти «полезные поэты берутся за пионерскую тематику». «Подвиг пионера Могины» <sic! — правильно — «Мочина». — А. К.> Введенского и «Миллион» Хармса — образцы дискредитации пионерской тематики. Не эту ли реакционную, формалистскую защиту ученых юношей этих литературных белогвардейцев (мы исключаем отсюда Маршак, которому Бухштаб пытается навязать близость к поэзии Хармса, от чего, мы думаем, откажется и сам Маршак) — не эту ли насквозь враждебную писанину С. Я. Данько называла «борьбой с приспособленчеством?

<...> Бармин значительно откровеннее Бухштаба. Он прямо говорит, что «словесную игру и фантастику сюжета надо взять под защиту, освободить от служебной роли...», «в специально детской книжке допустим избыток социально-значимого, но для детей еще „нейтрального“ материала. Часто такой материал действует на ребенка помимо его сознания и гораздо лучше организует его мировоззрение, чем явная дидактика...» Это чистейшие формалистские бредни. Мы не отвечаем за то, как обстоит дело с сознанием самого Бармина, но до сих пор сознание и мировоззрение были настолько тесно связаны друг с другом, что до «организации мировоззрения помимо сознания» мог додуматься только оголтелый реакционер, всеми силами пытающийся навязать нашей детской литературе иррациональный, контрреволюционный метод Хармса» (Берггольц О. Книга, которую не разоблачили // Наступление, № 2, 1932. С. 2; № 3. С. 2).

О А. Бармине и его статье в той же газете писали так: «Ему был здесь дан заказ спасти откровенно-буржуазных поэтов Хармса и Введенского. <...> он утверждал, что ребенку нужен простой, биологический смех и веселые книжки для детей не обязательно должны иметь какое-то социальное содержание. Поэтому Хармс и Введенский выставляются им как полновесные, большие художники, и их заумь рекламируется Барминым как высокохудожественная литература» (Серебрянников, Соколов. Вредное рукоделие // Наступление, № 2, 1932. С. 2. В том же номере, на 1-й странице, была помещена редакционная статья «О близоруким редакторе и большевистской непримиримости», направленная против редактора сборника «Детская литература» А. Луначарского.

выработанные к тому времени нормы подобных «дискуссий», будет заниматься «самокритикой», покаянием и давать обещания «исправиться». Однако уже первые слова его речи фактически представляют собой вызов: Хармс начинает с того, что говорит о бессмысленности употребления терминов «формализм» и «натурализм» на данном собрании, о том, что каждый вкладывает в них собственное значение, причем, не столько содержательное, сколько бранное. Не желая вести разговор в навязанном «Правдой» ключе, Хармс сводит свое выступление к истории возникновения импрессионизма в искусстве и об эволюции своего отношения к этому течению. При этом он ухитряется ни на мгновение не покривить душой — к середине 1936 года он действительно разочаровался в левом искусстве, как его понимали обэриуты в 20-х годах⁴⁶. Критикуя импрессионизм, декаданс и символизм, Хармс противопоставляет им классическую чистоту искусства Моцарта и Пушкина, которые всегда были для него критерием высшего творчества.

Думается, что подобное построение речи Хармса не случайно. К тому времени уже состоялось обсуждение в Москве, и, конечно, ленинградским писателям хорошо были известны резкие и смелые выступления Б. Пастернака 13 и 16 марта 1936 года. Как справедливо пишет К. М. Поливанов, Пастернак заявил, «что 1) не понимает смысла газетной кампании; 2) считает бессмысленным применение терминов „формализм“ и „натурализм“ к современной литературе; 3) не верит в искренность критиков, „орущих об этом на один голос“»⁴⁷. Видно, как Хармс во многом следует Пастернаку. Опасность такого пути была ему понятна — всего несколькими днями ранее на таком же собрании носили за формализм «Город Эн» Л. Добычина. После взволнованного выступления, которое «Литературный Ленинград» охарактеризовал, как «несколько маловразумительных слов о прискорбии, с которым

⁴⁶ Хорошо известна реакция Введенского на вопрос Я. С. Друскина после чтения Хармсом друзьям своей повести «Старуха» в 1939 году: «Я ведь не отказывался от левого искусства!»

⁴⁷ Поливанов К. М. Заметки и материалы к «политической» биографии Бориса Пастернака // De Visu, № 4, 1993. С. 73. Выступления Б. Пастернака опубликованы: Намеченный риск. Выступления Б. Л. Пастернака на дискуссии о формализме в 1936 году // Литературное обозрение, № 3, 1990. С. 86–91. Вступительная статья и публикация Е. Б. Пастернака.

он слышит утверждение, что его книгу считают идейно-враждебной»⁴⁸, Добычин выбежал из зала и вскорости покончил с собой — его тело было найдено в Неве⁴⁹.

Хармс начал с того, что указал на откровенную бессмысленность в употреблении на дискуссии терминов «формализм» и «натурализм», которые, фактически, превратились в ругательства. «Я затрудняюсь пользоваться терминами „формализм“ и „натурализм“ в тех смыслах, в каких они употребляются на литературной дискуссии, — заявил он. — Смысл термина «формализм» настолько разнообразен и настолько каждым выступающим трактуется по-своему, что я не вижу возможности употреблять его в каком-то определенном значении.

Термин „натурализм“ стал почти однозначным с понятиями „цинизм“ и „порнография“»⁵⁰.

Основная часть речи Хармса была посвящена не формализму и не натурализму, а импрессионизму — в живописи и литературе:

...оказалось, что острее и тоньше карандашный набросок, а не законченная картина. Есть люди, которые знают, что придя в гости к художнику и заинтересовавшись его неоконченными карандашными набросками, а не законченными картинами, можно произвести впечатление тонкого знатока искусства.

Я хочу сказать, что в конце XIX в. появились первые явные признаки падения искусства в виде импрессионизма. Мне кажется,

⁴⁸ Литературный Ленинград, № 15, 27 марта, 1936. С. 1. Отметим, что параллельно с жесткой бранью по адресу Добычина шел разговор об органичности порока формализма для Ленинграда. Н. Берковский заявил, что «Добычин — это наш местный ленинградский грех...» (Там же. С. 2). А. Селивановский на заседании 19 марта заявил, что «основным центром формализма в поэзии, причем не только в поэзии, но и в искусстве вообще является город Ленинград. <...> Не случайно, что школа Шостаковича — Соллертинского имела свою опорную базу в Ленинграде» (РГАЛИ, Ф. 631, ССП, оп. 18, ед. хр. 29. Л. 76).

⁴⁹ Кроме этого, опасность заключалась и в том, что Хармс и другие обэриуты были хорошо известны своими дружескими связями с формалистами. Ленинградские формалисты получили персональные приглашения на вечер «Три левых часа» в Дом печати 24 января 1928 года, а кульминацией их сотрудничества стал планируемый совместный сборник «Ванна Архимеда» в 1929 году, который так и не увидел света.

⁵⁰ Выступления Хармса и Олейникова на дискуссии цитируются по стенограмме дискуссии по вопросу «Формализм в литературе». 3.04.1936 г. (РГАЛИ, Ф. 631 (ССП), № 18, ед. хр. 35. Общее собрание писателей, посвященное вопросу борьбы с формализмом и натурализмом в литературе (стенограмма) <лл. 48–62 (выступление Н. Олейникова), 78–82 (выступление Д. Хармса)>).

что состояние академического искусства того времени было в значительно более плачевном состоянии, чем это казалось тогда.

По многим, многим причинам искусство потеряло дорогу. И вот, импрессионизм показался спасением⁵¹.

Должно быть, какая-то незначительная доля исторической истины была в импрессионизме, даже по отношению к такому огромному писателю, как Толстой.

Во всяком случае, импрессионизм получил рост и движение.

Такими огромными творческими силами, какие были у Моцарта или Пушкина, не обладали люди конца XIX века. И вот, импрессионизм спасал положение. Обрывок, набросок, штрих, — было легче наполнить творческой силой.

Недостаток творческой мысли заменялся эстетическими ощущениями. Острота положения заменяла силу смысла. Но то, что выглядело остро вчера, уже сегодня не выглядело остро.

Импрессионизм развивался и трансформировался с бешеной скоростью. Появлялись школы и контр-школы, эстетика и контр-эстетика.

Лучшие люди втравились в это движение, появились действительно любопытные вещи, которые тогда выглядели великими. Искусство повернуло влево.

⁵¹ Импрессионизм как один из трех (наряду с мистическим содержанием и символами) путей преодоления кризиса в литературе был намечен в знаменитом докладе Д. С. Мережковского 1894 года «О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе», который годом позже был опубликован в виде статьи. «... жадность к неиспытанному, — пишет он, — погоня за неуловимыми оттенками, за темным и бессознательным в нашей чувствительности — характерная черта грядущей идеальной поэзии. Еще Бодлер и Эдгар По говорили, что прекрасное должно несколько удивлять, казаться неожиданным и редким. Французские критики более или менее удачно назвали эту черту импрессионизмом [выделения авторские — А. К.]». Импрессионизм понимался Мережковским как «расширение художественной впечатлительности». (См.: Д. С. Мережковский. Эстетика и критика. Т.1. М. — Харьков, 1994. С. 174).

Импрессионистические черты Хармс в 1925 году находил у своего любимого писателя Гамсуна (здесь он продолжал традицию восприятия Гамсуна русской критикой начала XX века), а также у Максима Горького и даже у Гончарова («Горло бредит бритвою...» С. 435). Важно отметить, что в докладе на дискуссии Хармс отражает изменение своего отношения к импрессионизму на негативное, реально происшедшее на рубеже 30-х годов. В конце мая 1935 года Хармс присутствует на концерте в Союзе композиторов и записывает в дневник: «Комп[оз]. Затеplitский сыграл 10 пьес. Страшный импрессионизм. Мне больше других понравились — конец «Весенней мелодии» и «Во сне», исклячая марш. Но и это немощно» («Горло бредит бритвою...» С. 488).

Об проблеме выделения импрессионизма в русской литературе как особого направления см.: Усенко Л. В. Импрессионизм в русской прозе начала XX века. Ростов, 1988, а также: Н.О. Нильссон. Русский импрессионизм: стиль короткой строки // Русская новелла: проблемы теории и истории. СПб., 1993. С. 220–235.

На протяжении 20 лет искусство проскакало такой путь, что, казалось, за эти 20 лет сделано больше, чем за многие тысячелетия. Были найдены совершенно неизвестные до сих пор приемы. Блестяще были разработаны вопросы обострения, остранения, искажения, создания сложного образа и т. д.

Искусство доскакало до крайних точек⁵². Но требовалось что-то дальше. А что дальше?

Малевич в 1927 году сказал: самое главное в искусстве — это остановиться!⁵³

И действительно, остановиться было самым левым, самым новым и самым острым. Левое искусство остановилось.

Наступил период, когда стало ясно, что левое искусство в тупике. Есть люди, которые никогда и не были заражены этим левым искусством. Я, во всяком случае, был. И не так просто было

⁵² Ср. с трактовкой понятия предельности в направлении развития искусства у Брюсова: «Поэтическое произведение, — пишет он, — в своем идеале таково, что оно будет доступно только автору» (Брюсов В. Письмо к П. П. Перцову от 12 марта 1895 г. // Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову (1894–1896). М., 1927. С. 13).

⁵³ В этих словах Хармса содержится намек на дарственную надпись Малевича, которой он сопроводил свою книгу «Бог не скинут: Искусство, церковь, фабрика» (Витебск. Уновис, 1922), подаренную Хармсу 16 апреля (?) 1927 года: «Идите и останавливайте прогресс». Фраза в комментируемом докладе является единственным свидетельством того, как сам Хармс интерпретировал посвящение Малевича (например, Ж.-Ф. Жаккар в своей монографии «Даниил Хармс и конец русского авангарда» называет его «загадочным» — С. 309). Сотрудничество между будущими обэриутами и Малевичем началось еще в 1926 году, когда Малевич был директором ГИНХУКа (Государственного института художественной культуры) в Ленинграде и предоставил театру «Радикс» (Д. Хармс, А. Введенский, И. Бахтерев, Г. Кацман и др.) помещение для репетиций пьесы Хармса и Введенского «Моя мама вся в часах». После возникновения ОБЭРИУ Малевич дал свое принципиальное согласие войти в художественную секцию объединения, однако этого не произошло из-за разногласий нетворческого характера. Влияние Малевича в разных формах ощущается на протяжении всего творческого пути Хармса. Малевичу посвящено стихотворение «Искушение» (18 февраля 1927), а на похоронах художника, в 1935 году, Хармс читает специально написанное стихотворение «На смерть Казимира Малевича». В 1933 году он составляет перечень из 12-ти работ Малевича, которые, видимо, ценил больше всего (см.: «Горло бредит бритвою...» С. 476). Об отношениях Хармса и обэриутов с Малевичем и о влиянии идей и принципов супрематизма на обэриутскую поэтику существует значительная литература, см., например: Бахтерев И. Когда мы были молодыми (невыведанный рассказ) // Воспоминания о Заболотном. М., 1984. С. 55–85; Ж.-Ф. Жаккар. Ор.сiт. Глава 2; Кобринский А. Даниил Хармс и поэтика ОБЭРИУ (природа — человек — пространство) // Хармсиздат представляет. Сборник материалов (Исследования. Эссе. Воспоминания. Каталог выставки. Библиография). СПб., 1995. С. 68–763; Мейлах М. О «Елизавете Бам» Даниила Хармса // *Stanford Slavic Studies*. 1987. Vol.1; Предисловие и примечания М. Мейлаха к изданию: Введенский А. Полн. собр. соч. Т. 1–2. М., 1993; Levin I. The Fifth Meaning of the Motor-Car: Malevich and the Oberiuty // *Soviet Union / Union Sovietique*. 1978. N 5, pt.2. P.287–295 и др.

осознать несостоятельность левого искусства. Я понял это только в 1929, даже в 1930 году.

Еще раньше я ненавидел импрессионизм, декаденство и символизм. Левое искусство мне казалось противовесом импрессионизму. И только в 1930 году я понял, что все это одного корня, что это последний отголосок XIX в., последнее буржуазное искусство, так же обреченное на медленную или быструю гибель, как все буржуазное общество. Мне стало ненавистно всякое, даже незначительное присутствие импрессионизма, всякое бесцельное украшение, всякий никчемный левый выверт.

К сожалению, 50 лет не могли пройти бесследно для искусства.

До сих пор произведения Джойса, Шенберга, Брака и т. д. считаются образцом мастерства.

Это никчемное, бессильное мастерство. Да и не мастерство это. Это ловкий фокус заполнения слабой силой небольшой поверхности. Это пример силы блохи, которая может перепрыгнуть через дом.

Если декаденты и футуристы давно уже отлетели в сторону и перестали влиять на наше искусство, то Джойсы, Браки и Шенберги были вполне законными образцами для подражания.

Кончился тупик искусству, наступивший в XIX в., когда импрессионизм показался спасением.

Наступило время, когда искусство опять может начать развиваться с классической силой.

Хармс декларирует понимание импрессионизма как синонима левого искусства. Интересно, что в литературоведении впоследствии постоянно встречались попытки объявить импрессионизмом любой призыв к новому, свежему взгляду на предмет, говоря об остранении как органичном приеме импрессионистской поэтики⁵⁴. Есть все основания полагать,

⁵⁴ См., например, работу: Алпатов М. Поэтика импрессионизма // Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура. Материалы научной конференции ГМИИ 1971 г. М., 1972. С. 90. Движение Хармса в сторону от основных принципов обэриутской поэзии второй половины 1920-х годов, сформулированных в декларации ОБЭРИУ, в сторону неоклассицизма подчеркнуто в его речи демонстративным приоритетом классической поэзии над импрессионизмом. Ср. также характерный признак импрессионизма, постоянно отмечаемый в литературе: «Для импрессионистического произведения характерна опора на первичный чувственный образ, возникающий при непосредственном, „свежем“ взгляде на предмет, и стремление закрепить именно это начальное, едва возникшее, пусть беглое впечатление от предмета, либо обозначить его бросившейся в глаза деталью» (Корецкая И. Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в. М., 1975. С. 210). Автор статьи указывает, в частности, что слова о «свежем» взгляде на предмет мы находим у

что выступление 1936 года явилось для Хармса прямым следствием кризиса в поэтическом творчестве, начавшегося у него после возвращения из ссылки в 1932 году и выразившегося, прежде всего, в так называемых «УКР» («упражнениях в классических размерах»). С 1934–1935 гг. стихи появляются в творчестве Хармса лишь эпизодически, основной акцент перенесен на драматические и прозаические тексты. Но зато, как можно было увидеть, в отличие от поэзии, в прозе Хармса конца 1930-х годов резко возрастает акцентуация формальных элементов текста одновременно с манифестированием их чисто формального характера.

Олейникову было не менее тяжело, чем Хармсу. Его официальное положение — членство в партии и ответственные посты — серьезно ограничивало возможность маневра⁵⁵. Ему было необходимо выступать с критикой своих коллег по писательскому ремеслу, в том числе и друзей. И Олейников находит необходимый ход — он пофамильно называет детских писателей и поэтов, которые по разным причинам были вытеснены из детской литературы, лишены заработка. «Обвиняя» их в молчании, он переносит на это акценты с опасной тематики формализма, подчеркивая, что «для детского писателя это очень серьезное обвинение, не менее серьезное, чем обвинение в формализме». В подтексте прочитывается: Шварц Хармс, Введенский, Заболоцкий, Житков, другие, — все они виновны в том, что не выкладываются на полную мощность, но в формализме они неповинны. Более того, Олейников ухитряется переложить часть ответственности за молчание детских писателей на Детиздат. Он делает это как бы мимоходом, между прочим, но обвинения Детиздату в пренебрежении лучшими авторами рефреном звучат на протяжении всей речи, и риторическим после этого представляется вопрос: «Почему все бегут из детской литературы во все углы?»

Олейников своим выступлением преследует и еще одну цель. Отдав должное дежурному самобичеванию, он обращается к проблеме журнальной политики в области детской литературы. Только недавно был закрыт журнал «Еж» — один из лучших детских журналов страны,

Бальмонта: Бальмонт К. Горные вершины. Сб. статей. М., 1904. С. III. Здесь прямое пересечение с идеей нового, свежего взгляда на мир, когда поэт смотрит на него «голыми глазами», — которая была сформулирована Н. Заболоцким в декларации.

⁵⁵ Известно, в частности, что Олейников отказался в свое время участвовать в акции обзриутов в ленинградской Капелле, когда они во время выступления там В. Маяковского вышли на сцену со своей декларацией. Олейников мотивировал это присутствием «ребят из райкома» (см. об этом: Бахтерев И. Встречи // Ванна Архимеда. Л., 1991. С.444–445).

в котором Олейников был ответственным редактором. Расценивая это закрытие как удар по остаткам свободы выбора для маленьких читателей, он весьма смело приводит крайне невыгодные для советской реальности цифры и факты. Оказывается, что на Западе и даже в дореволюционной России изданий для детей было в десятки и сотни раз больше, чем в 1936 году в СССР. «Лопай, что дают», — так характеризует Олейников советскую политику в этой области.

Реакция газеты «Литературный Ленинград» на выступления Хармса и Олейникова была разной. Если Хармсу было посвящено лишь одно предложение, в весьма сдержанном тоне, то речь Олейникова вызвала весьма одобрительный отзыв⁵⁶.

Возвращаясь к комплексу проблем, связанных с причинно-следственными связями в прозе Хармса, можно отметить, что в его центре стоят два вопроса: суть реальных причинно-следственных связей и характер моделирования причинно-следственных связей в языке. Примеры художественного решения им этих вопросов в наибольшей степени оказываются сконцентрированными в цикле «Случаи». Едва ли не центральным в этом отношении является рассказ «Вываливающиеся старухи», представляющий собой модель каузальной цепочки:

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.

(II. С. 331)

⁵⁶ «О детской литературе довольно отвлеченно и декларативно говорил Д. Хармс» (Литературный Ленинград, 8 апреля, № 17, 1936. С. 3.). Олейникову на той же странице был посвящен целый абзац: «Деловым было выступление Н. Олейникова, говорившего об обширном хозяйстве детской литературы. Н. Олейников указывает на проявления формализма в книгах детских писателей, на ошибки ряда детских авторов, в том числе и собственную ошибочную книжку «Танки и санки». Он перечисляет и список детских писателей, которые в результате неправильного руководства в старом издательстве вовсе отошли от детской литературы или ограничиваются переделками классиков для детей, не работая над самостоятельными произведениями на современные темы. Наконец, Н. Олейников ставит интелесный вопрос о детских журналах, не удовлетворяющих запросы ребят...» (Там же. С. 3).

Рассказ «Вываливающиеся старухи» представляет собой, фактически, пародию на представления об однозначном и жестком детерминизме, который утверждает, что все процессы природы протекают таким образом, что «для любого вида изолированных систем можно найти такую теорию, на основе которой, зная состояние системы в момент T_1 , можно однозначно предвидеть ее в состоянии T_2 »⁵⁷. Для понимания этого текста также следует вспомнить точку зрения Юма по поводу природы причинно-следственных связей. Юм утверждал, что все, что мы можем сказать о причинности, — это пространственная смежность событий и их регулярная временная последовательность, что касается необходимости связи между тем, что мы называем причиной и следствием, то она существует только в человеческом сознании⁵⁸. «По Юму, — указывает автор широко известного в начале века исследования Г. Шпет, — кажущуюся необходимость закона причинности объясняет в конечном счете все та же привычка, побуждающая при виде объекта ожидать его спутника и этим вызывающая некоторое чувство, которое и порождает представление необходимости»⁵⁹.

⁵⁷ Амстердамский С. Разные понятия детерминизма // Вопросы философии, № 7, 1966. С. 119.

⁵⁸ Юм полагал, что «принцип связи наших внутренних восприятий столь же непонятен, как принцип связи между внешними объектами, и мы узнаем о нем не иначе, как из опыта. Но природа и действия опыта были уже достаточно рассмотрены и выяснены нами. Опыт никогда не дает нам возможности ознакомиться с внутренним строением или с действующим принципом объектов, он только приучает ум переходить от одного объекта к другому» (Юм Д. Сочинения: В 2 т. М., 1966. Т. 1. С. 277–278). Поэтому он дает следующее определение причины: «причина есть объект, предшествующий другому объекту, смежный ему и так с ним соединенный, что идея одного из них определяет ум к образованию идеи другого, а впечатление одного — к образованию более живой идеи другого» (Юм Д. *Op. cit.* С. 278). Это так называемое феноменологическое определение причинности. См. также, например, похожие утверждения в работах философов, разделяющих положение Юма: «Причиной того или иного события мы называем то, за чем данное событие регулярно следует» (Detterer R. *Indeterminismus // Philosophy of Science. Vol. 5, № 1, 1938. P. 60*).

⁵⁹ Шпет Г. Проблема причинности у Юма и Канта. Ответил ли Кант на сомнения Юма? Киев, 1907. С. 183. Там же философ анализирует и позицию Канта по этому поводу: «Кант рассуждает: действительно, в восприятии следующие друг за другом явления связываются благодаря синтезу аппергензии, но устанавливается ли благодаря этому необходимая последовательность? Если дело идет о двух восприятиях, связанных только синтезом аппергензии или ассоциацией представлений, то этой необходимой последовательности

Именно на Юма во многом опирался Л. Витгенштейн, сделавший следующий шаг и объявивший, что «события будущего не могут выводиться из событий настоящего. Вера в причинную связь есть предрассудок»⁶⁰.

В рассказе Хармса мы сталкиваемся с «железным» принципом детерминизма. Но для того, чтобы смоделировать этот принцип, писателю приходится создавать систему, в которой вместо реальных людей выступают лишь их знаки, а отношения между ними — знаки отношений. В этой системе все элементы абсолютно тождественны (речь идет о старухах; «дом, наполненный старухами» — одна из весьма устойчивых систем в хармсовской прозе, см., например, его рассказ 1940 года «Рыцари»; симптоматично в этой связи и «обрамление» старухами героя-повествователя в повести «Старуха» — мертвой и живой — Марьей Васильевной) и ведут себя одинаково в одинаковых условиях. Результатом становится своего рода дурная бесконечность: раз начавшись, выпадение⁶¹ старух уже не может остановиться — механизм запущен,

еще вовсе нет. Необходимая последовательность появляется только тогда, когда мы не можем переменить порядок этой последовательности» (С. 183–184).

⁶⁰ Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М., 1958. С. 64. Предрассудок этот — особенного свойства: он закреплен не столько в сознании, как об этом писал Юм, сколько в языке. Отсюда — и последовательная верификация языковых моделей, проводимая последователями Витгенштейна, прежде всего — философами-аналитиками (см., например, работы З. Вендлера).

⁶¹ Мы не склонны придавать особый нравственно-философский смысл знаку «падения», как это делает, например, Ж.-Ф. Жаккар (Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда... С. 165–166) и тем более — понимать его как атрибут интроверсии и мазохизма в контексте якобы присутствующей в «Вываливающихся старухах» «пародии на позднекатолический культ», как делает это И. П. Смирнов (Смирнов И. Психодиахронологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 312) — при всем остроумии его построений. Если мы соглашаемся с тем, что в прозе Хармса (как, впрочем, вообще в обэриутских текстах) мы имеем дело со знаками, отражающими те или иные формы человеческого существования, а не с полноценными характерами (а с этим уже давно никто не спорит), то наиболее адекватным было бы представление об определенном наборе социальных, природных и т. п. механизмах, вовлекающих эти знаки в различные процессы. Падение в обэриутских текстах — форсированный процесс, в котором различие между живой и неживой материей полностью стирается. Когда же мы в «Элегии» Введенского сталкиваемся с несколько другой интерпретацией этого механизма («Мы все воспримем как паденье...»), то нужно иметь в виду, что этот текст 1940 года по всем элементам своей поэтики выходит за рамки поэтики ОБЭРИУ, — в том числе и из-за появления символизации пространственного

и повествователь может прервать каузальную цепочку, только прервав само повествование.

В основу анализируемого рассказа Хармса положены также языковые конвенции, отражающие тип мифологического мышления («post hoc quae propter hoc» — «после этого — следовательно, вследствие этого»). Причинно-следственные связи текста оказываются порожденными, прежде всего, языковыми структурами и абсолютизированы ими.

Кроме того, «алогические» цепочки смертей в «Случаях» и примыкающих к ним произведениях Хармса являются верификацией некоторых логических построений. Прежде всего, отметим, что причинно-следственные цепочки, возникающие как результат языковых последовательностей, построены по принципу логической импликации. Между тем, несостоятельность представления о причинно-следственных связях как одной из форм логической импликации⁶² была вскрыта в науке далеко не сразу⁶³. Несостоятельность чисто логического подхода особенно ярко демонстрируется в рассказе «Случаи», где имплицитность подчеркивается как сюжетно («узнав об этом»), так и формально (с помощью союза «а», моделирующего на языковом уровне отношение жесткой следовательности):

Однажды Орлов объелся толченым горохом и умер. А Крылов, узнав об этом, тоже умер. А Спиридонов умер сам собой. А жена

процесса. См. также высказанные выше соображения по поводу философского анализа падения у Хармса, произведенного М. Ямпольским.

⁶² См., например, классификацию каузальных отношений в работе Байерли (Byerly H. A Primer of Logic. N.Y., 1973), основывающуюся на этом представлении.

⁶³ «Трактовка причинности как одной из форм логической импликации ведет к заключению, что они не соответствуют общезыковому представлению о причинности, например, утверждение „если А, — то В“ логически имплицитует „Если не-В, то не-А“, но если причинная связь вытекает из формы логической импликации, то это могло бы означать, что из утверждения „А — причина В“ следует утверждение „не-В — причина не-А“, что бессмысленно. Это можно показать на конкретном примере: если мы принимаем причинную связь, вытекающей из формы логической импликации, то утверждение „То, что Джон нажал на педаль акселератора, привело к ускорению машины“ имплицитует „то, что машина не ускорилась, привело к тому, что Джон не нажал на педаль акселератора“». (James L., Mulaik S., Brett J. Causal Analysis. Assumptions, models and data. Beverly Hills, London, New Dehli, 1983. P. 16). См. об этом также: Simon H. On the Definition of the Causal Relation // Journal of Philosophy, № 49, 1952, P. 517–528 и его же монографию: Models of Discovery. Dordrecht, 1977).

Спиридонова упала с буфета и тоже умерла. А дети Спиридонова утонули в пруду. А бабушка Спиридонова спилась и пошла по до-рогам. А Михайлов перестал причесываться и заболел паршой...
(II. С. 143)

Интересно, что в этом тексте, возможно, скрыта и пародия на некоторые особенности романного жанра, которая 4 года назад (28 июня 1932 года) открыто прозвучала в его письме к Т. А. Липавской и Л. С. Липавскому:

Я прочел очень интересную книгу о том, как один молодой человек полюбил одну молодую особу, а эта молодая особа любила другого молодого человека, а этот молодой человек любил другую молодую особу, а эта молодая особа любила опять-таки другого молодого человека, который любил не ее, а другую молодую особу.

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, любящий 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. Тогда молодой человек, любящий эту молодую особу, бежит в Америку и спивается до такой степени, что продает свой последний костюм, и за неимением костюма он принужден лежать в постели, и получает пролежни, и от пролежней умирает⁶⁴.

Мы видим, что в «Случаях» присутствует такая же алогичная цепочка смертей, но поскольку прямая жанровая мотивировка (даже в таком явно пародийно заостренном варианте) там оказывается

⁶⁴ Хармс Д. Полет в небеса... С. 468–469. Ср. также верификацию имплицитности с помощью тавтологических высказываний у Введенского в «Пять или шесть»:

ЕСЛИ я и родился
то я тоже родился
если я и голова
то я тоже голова
если я и человек
то я тоже человек
(I. С. 81)

снятой, то на первый план выступают чисто языковая и логическая проблематика. Общность заключается в моделируемом жестком, однозначном детерминизме, при котором событийность вынужденно следует за языковыми структурами и оказывается ими бесконечно порождаемой. Наиболее рельефно это можно наблюдать в сценке 1933 года «Ссора», представляющей собою диалог между Кукловым и Богадельневым, которые сидят за столом и едят суп⁶⁵. Между ними начинается ссора, вызванная заявлением Куклова, что он принц. Некоторое время продолжается перебранка, персонажи обзывают друг друга, пока, наконец, Богадельнев, которого Куклов обозвал свиньей, не спрашивает: «Свинья? А ты кто же?» Куклов тут же отвечает: «А я принц» (II. С. 382), — после чего ссора возвращается к своему началу, что подчеркивается тождественностью употребляемых выражений⁶⁶. Становится ясно, что перед нами — пародийная модель мифологемы «вечного возвращения», составлявшей одну из основ художественного мира русских символистов⁶⁷. Сценка на этом обрывается, причем этому обрыву сопутствует авторская ремарка «и т. д.», маркирующая запрограммированность возникшего порочного круга⁶⁸.

⁶⁵ Именно эта деталь — поедание супа во время действия — заставляет рассматривать эту сценку как, своего рода, метаописание обэриутской поэтики, поскольку оказывается, что персонажи Хармса воплощают оставшийся невоплощенным замысел Хармса для обэриутского вечера: «Есть суп. Пить фиолетовую и зеленую жидкости...» (Зап. кн. № XIV, окт.-ноябрь 1927).

⁶⁶ По форме Хармс здесь воспроизводит многочисленные фольклорные конструкции, типа «сказки про белого бычка», создающие циклообразное развитие сюжета, состоящего из бесконечно повторяющихся «кусков». Ср. пародию Пушкина на стихотворение Ф. Глинки: «Странная вещь / Непонятная вещь...», которая получила широкое хождение на правах фольклорного текста в гимназиях именно из-за приема возвращения к началу (см. об этом: Русская литература XX века в зеркале пародии. М., 1993. С. 373–376).

⁶⁷ Здесь, конечно, необходимо назвать прежде всего третью симфонию А. Белого «Возврат», которая оказала значительное влияние на Хармса и в которой мифологема вечного возвращения реализуется почти в «чистом» своем виде.

⁶⁸ Порочный круг («*circulus vitiosus*») реализуется здесь не как логическая, а как фабульная структура. С точки зрения анализа причинно-следственных связей, каждый элемент текста оказывается здесь причиной и следствием, интересно сравнить это с известной философской концепцией, согласно которой «побуждающий фактор не является причиной; он лишь освобождает истинную причину, которой является накопленная потенциальная энергия. Поэтому всегда «причина равна следствию.»» (Hartmann M. Die

Отметим, что интерес Хармса к подобным моделям особенно повышается в начале 1930-х годов и сохраняется на всем протяжении этого десятилетия. В какой-то мере их квинтэссенцией является ответ кассирши из рассказа «Сонет» (цикл «Случаи»). На вопрос, что же все-таки идет раньше: семь или восемь, она отвечает: «По-моему, семь идет после восьми в том случае, когда восемь идет после семи» (II. С. 331). Здесь налицо попытка преодоления упомянутой Кантом невозможности изменения порядка последовательности⁶⁹, что и делает эту последовательность необходимой (причинность в чистом виде).

Kausalität in der Biologie // Studium generale. 1948. Vol. I. Hf. 6. Цитируется по: Краевский В. Пять понятий причинной связи // Вопросы философии, № 7, 1966. С. 108–114). Собственно говоря, мифологема вечного возвращения и есть ни что иное, как уравнивание и отождествление понятий причины и следствия.

⁶⁹ См.: Шлет Г. Проблема причинности... С. 184.

ГЛАВА V. НА «КЛЕВОМ ФЛАНГЕ» ЛЕНИНГРАДА: ОБЭРИУТЫ И «ВОИНСТВУЮЩИЙ ОРДЕН ИМАЖИНИСТОВ»

В воспоминаниях Игоря Бахтерева приводится интересный эпизод, относящийся к середине 1920-х годов и описывающий разговор будущего обэриута Н. Заболоцкого с членами ленинградской группы имажинистов Семеном Полоцким и Ричиотти (Л. Турутовичем):

— Хотите послушать мои новые стихи? — предложил Полоцкий. — Та-та-та́ — солнце! Та-та-та́ — волн цель! Та́-та — принц. Та́-та — бенц. Интересно?

— Очень интересно, — соглашается Заболоцкий. — Узнать бы, что это у вас все та-та да та-та?

Автор озадачен.

— Будущие слова, ничего больше. Слова, рожденные ритмом.

— Образ-рифма, переплавленная в ритм, сегодня это главное, остальное — пустяки, — приходит на помощь единомышленник Полоцкого поэт Ричиотти.

— Рассуждения, переплавленные с пустяками имажинизма, — резюмировал Заболоцкий...¹

«Воинствующий орден имажинистов» был основан в 1922 году группой петроградских имажинистов², в которую входили Григорий Шмерельсон, Семен Полоцкий, Иван Афанасьев-Соловьев, Владимир Ричиотти (Леонид Турутович), и на раннем этапе — Алексей Золотницкий, Николай Григоров³ и Владимир Королевич, а также Леонид Рогинский и иной «имаж-молодняк» — Вильчевский, Мартынов

¹ Бахтерев И. Когда мы были молодыми (невыведанный рассказ) // Воспоминания о Заболоцком. М., 1984. С. 61.

² Первое упоминание названия «Воинствующий орден имажинистов» мы находим в машинописной программе открытого заседания Ордена от 21 ноября 1922 г. (ОР ИРЛИ, Ф. 699, Шмерельсон Г. Б., ед. хр. 123. Л. 2), где в качестве участников упоминаются А. Золотницкий, С. Полоцкий, В. Королевич и Г. Шмерельсон.

³ Пользуемся случаем исправить опечатку, допущенную нами в статье: Материалы Вольфа Эрлиха в рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1994 год. СПб., 1998. С. 37, — где ошибочно было напечатано: «Леонид Григоров».

и др.⁴ Фактическим организатором и руководителем группы был Г. Шмерельсон, который именовался «генеральным секретарем ордена», но наиболее талантливым считался среди них С. Полоцкий. За время деятельности ее члены издали несколько индивидуальных сборников (в основном, под маркой издательств «Имажинисты» и «Распятый Арлекин»), альманахов «В кибитке вдохновенья. Из Петрограда к мамаше в 1923 г.» <И. Афанасьев-Соловьев, С. Полоцкий, В. Ричиотти, Г. Шмерельсон>; «Ровесники имажинисты». Л., 1925. <И. Афанасьев-Соловьев, С. Полоцкий, В. Ричиотти. Л. Рогинский> и т. д.) (ср. название и обозначение выходных данных в сборнике москвичей: Б. Земенков, А. Краевский, В. Шершеневич. «От мамы на пять минут». Ред. Б. Земенков. [М.], «Фаршированные манжеты». Холодно, XX век. [192?].), организовывали поэтические вечера⁵. Некоторые представители Ордена (В. Ричиотти, И. Афанасьев-Соловьев, С. Полоцкий) выступили также в № 4 за 1924 год московского имажинистского журнала «Гостиница для путешествующих в прекрасном» под рубрикой «Имажинистский молодняк» (С. 4). В 1923 году членом «Воинствующего ордена имажинистов» стал Вольф Эрлих⁶.

Петроградские имажинисты постоянно подчеркивали свое ученичество у москвичей, составлявших «Верховный орден имажинистов», особо поддерживался пиэтет по отношению к С. Есенину, В. Шершеневичу, А. Мариенгофу. У петроградских имажинистов существовали

⁴ Частично информация приводится по справке «Воинствующего ордена имажинистов» от 2 апреля 1925 г., составленной Г. Шмерельсоном. Мы вынуждены сослаться на отрывок этой справки, опубликованный в: Поэты-имажинисты. СПб., 1997. С. 459, поскольку составитель этого сборника — Э. М. Шнейдерман был, очевидно, последним, кому удалось ознакомиться с оригиналом этого текста, хранившимся в ОР РГБ, Ф. 81. ГАИС II/VI. № 150, но в настоящее время по неизвестным причинам утраченным. Представляется, что упоминание Вильчевского и Мартынова есть не что иное, как стремление Г. Шмерельсона «виртуально» расширить состав членов Ордена для придания большей значимости своей организации.

⁵ «Орден по июнь месяц 1923 г. провел около 70 вечеров, диспутов и проч.» (Справка Г. Шмерельсона, составленная осенью 1923 г. и приводимая в: Флейшман Л. и др. Русский Берлин 1921–1923. Paris. 1983. С. 328. Цит. по: Поэты-имажинисты... С. 459.

⁶ Исправляем ошибку составителя сборника «Поэты-имажинисты», где вступление Эрлиха в Орден датируется 1924 годом. Стихи Эрлиха по непонятным причинам не были включены в этот сборник, тогда как в него вошли, например, произведения Л. Чернова, который дружил со многими членами Ордена, но его членом никогда не был. Скандальная слава ленинградских имажинистов привела к тому, что Эрлих вынужден был уйти из университета, в котором учился.

обширные организаторские и издательские планы, которым не суждено было сбыться. Первая трещина возникла после публикации 31 августа в «Правде» известного письма С. Есенина и И. Грузинова о роспуске имажинистской группы: тогда Есенина поддержал Эрлих, сообщив в письме к Г. Бениславской, что отныне он и Полоцкий прекращают всякие контакты с «Гостиницей»⁷ (тогда ему еще не было известно, что само издание прекращается)⁸. Это вызвало серьезные трения и между ленинградцами. Упомянутое письмо Эрлиха Бениславская цитирует в своем письме Есенину в конце ноября — начале декабря 1924 года: «У меня здесь форменная склока с нашими ребятами. Дело дошло до того, что Шмерельсон писал Грузинову, требуя передачи всех наших материалов, в том числе и моих <...> Грузинову я открытку с разъяснением послал»⁹ (известно, что группа имажинистов во главе с Мариенгофом опубликовала в № 55 журнала «Новый зритель» за 1924 год протест против заявления Есенина и Грузинова). Позже, в своих воспоминаниях «Право на песнь» (Л., 1930. С. 61–62) Эрлих напишет, что Есенин и раньше не рекомендовал ему спешить с участием в журнале; см. также полушуточное заявление С. Есенина «В правление Ассоциации Вольнодумцев»¹⁰. Раскол с трудом удалось загладить.

Помимо бурных, часто скандальных выступлений и диспутов¹¹, подчеркивавших «воинственный» характер группы¹², ленинградские

⁷ В № 4 за 1924 год в «Гостинице для путешественников в прекрасном» была опубликована подборка стихов ленинградских имажинистов.

⁸ Эта ситуация показала, в частности, что Эрлих, в отличие от большинства ленинградских имажинистов, свои дружеские отношения с Есениным ценит значительно выше единства Ордена.

⁹ РГАЛИ, ф. 190, оп. 1, ед. хр. 105. Л. 21–24, опубликовано: Белоусов В. Сергей Есенин. Литературная хроника. Часть 2. М., 1970. С. 303.

¹⁰ Есенин С. Собрание сочинений. М., 1968. Т. 5. С. 125.

¹¹ Так, например, скандалом закончилась попытка организовать диспут (обозначенный на афише как «словопрям») после проведенного С. Полоцким имажинистского «вечера настоящей поэзии» 21 августа 1923 года. В альбоме М. М. Шапской сохранился дружеский шарж В. Ричиотти на Полоцкого, подписанный: «Семен Полоцкий в искаженном виде после прочтения «Коромысла глаз» — Ричиотти. Он же после убедительной словопри с публикой, которая «поощрила»: Бр-р-ры-ы-сь!!!» (РГАЛИ, Ф. 2182, Шапская М. М., оп. 1, ед. хр. 141. Л. 165).

¹² Здесь они, безусловно, ориентировались на своих старших товарищей из «Верховного ордена имажинистов» в Москве, а те — в свою очередь — вольно или невольно шли в

имажинисты сразу же стали искать союзников на левом фланге петроградской — ленинградской поэзии. Первым таким союзником (и — отчасти — учителем) для молодых поэтов стал заумник Александр Туфанов¹³. В своем письме, адресованном предположительно Козмину — составителю словаря русских писателей — Туфанов указывает на родственные ему направления в искусстве — группу художников «Зорвед» под руководством Матюшина и ленинградских имажинистов: в орден заумников от последних был «делегирован» И. Афанасьев-Соловьев. «В лице Афанасьева-Соловьева [члена Ордена Ленинградских Имажинистов], — пишет Туфанов, — наш орден имеет соприкосновение с группой имажинистов [в настоящее время Афанасьев-Соловьев закончил работы обо мне и Вел. Хлебникове]. У нашего ордена имеется декларация, принятая всеми членами»¹⁴. При ЛО ВСП Туфанов создает Мастерскую по изучению поэтики, которая, фактически, была филиалом группы заумников. О задачах Мастерской, направлениях и основных формах ее работы мы узнаем из отчета Туфанова, бывшего председателем ее совета, на общем собрании ЛО ВСП 23 апреля 1925 года¹⁵:

русле той футуристической традиции, от которой столь яростно открещивались.

¹³ Об эволюции поэтической системы Туфанова, о принципах «текучести», «расширенного смотрения», созданном им «Ордене заумников DSO», а также о влиянии Туфанова на будущих обэриутов Хармса и Введенского см. работы: Жаккар Ж.-Ф. Александр Туфанов: от золоарфизма к зауми // Туфанов А. Ушкуйники. Berkeley, 1991. P. 9–40; Сигов С. «Никольская Т.» «Орден заумников» // Russian Literature. 1987. Vol. 22. P. 85–96; Горло бредит бритвою... С. 143–145 (комментарии).

¹⁴ Декларация (манифест) была прочитана 17 октября 1925 г. на вечере ленинградских заумников в Ленинградском отделении Всероссийского союза поэтов.

¹⁵ Интересно, что сохранившиеся материалы общего собрания ЛО ВСП 23 апреля 1925 года проливают свет на некоторые обстоятельства приема А. Введенского в состав Союза поэтов. Как известно, Введенский представил в мае 1924 г. в приемную комиссию ЛО ВСП 10 заумных стихотворений, которые опубликованы, как и заполнявшиеся им для Союза анкеты. (См.: ПСС. II. С. 109–112, 136–137). Решение о его приеме в члены ВСП было одобрено постановлением приемной комиссии 14 ноября 1924 г. и в тот же день утверждено правлением (II. С. 227). Эта история с приемом Введенского стала предметом обсуждения на общем собрании ЛО ВСП 23 апреля 1925 г.: поэт А. Палей высказал возмущение по поводу того, что заумные стихи Введенского были даны на экспертизу заумнику Туфанову, который, разумеется, дал положительное заключение. И. Садофьеву пришлось объяснять, что «это лишь доказывает осторожность комиссии; комиссия была настолько внимательна, что пригласила заумника, хотя могла бы, конечно, сама разобраться» (ОР ИРЛИ. Ф. 699 (Г. Б. Шмерельсон), ед. хр. 88. Л. 2).

Мастерская... выдвинула в качестве очередных вопросов следующие: о материале и приемах, об образности и беспредметности, эволюции поэтических школ и современных группировках, искусство и революция, искусство и народные песни, искусство и философия, техника стихосложения, <...> происхождение языка, происхождение поэзии...¹⁶

Члены Мастерской предполагали пригласить с докладами, посвященным некоторым проблемам поэтики, Жирмунского и Тынянова¹⁷. Из этого же доклада мы узнаем, что в марте 1925 года состоялся первый вечер-выставка Мастерской, на которой «был заслушан доклад Афанасьева-Соловьева о зауми. Вечер прошел с большим оживлением, и четверо из присутствующих заявили о желании вступить в Группу Заумников»¹⁸. То, что ленинградские имажинисты вели в Мастерской под руководством Туфанова активную деятельность, доказывает и предлагаемый Туфановым для утверждения состав нового Совета: сам Туфанов, Афанасьев-Соловьев и В. Ричиотти (Л. О. Турутович), последний — также член Воинствующего ордена имажинистов. С другой стороны, и для Туфанова обращение к имажинистам отнюдь не было случайным, еще в своей статье 1923 года «Освобождение жизни и искусства от литературы» он наметил две главные, с его точки зрения, линии, идущие от футуризма и наиболее ему близкие:

С одной стороны, через «самовитое слово» — к заумию, т. е. к опрощению, к природе; сюда следует отнести Елену Гуро, Крученых и Велимира Хлебникова; а с другой стороны, через имажинизм, с его неизбежным следствием — свободным размером — к «строению жизни»...¹⁹

Однако Туфанов вскоре оказался изолирован в литературной среде Ленинграда, это совпало с ссорой, которая произошла у него с

¹⁶ Там же. Л. 3 об. – 4.

¹⁷ Основные цели Мастерской при ее создании (одновременно с правлением и комиссиями ЛО ВСП) были схожи с созданной в свое время Вяч. Ивановым Академией стиха. Их сформулировал при обсуждении туфановского доклада председатель правления ЛО ВСП Садофьев, бывший также членом Мастерской, отвечая на замечание поэта Тверяка о том, что «из нее выйдет лишь мастерская заумников»: «...тут дело в том, чтобы привлечь к изучению поэтики самих поэтов» (Там же. Л. 2об).

¹⁸ Там же. Л. 4.

¹⁹ Туфанов А. Ушкуйники. Berkeley, 1991. P. 157.

Введенским ориентировочно в середине 1926 года и которая привела к полному разрыву с будущими обэриутами. Взаимная антипатия оказалась настолько сильной, что составляя в конце 1927 года свою декларацию, обэриуты включают в нее специальный фрагмент, подчеркивающий их непримиримость к заумному творчеству:

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 ублюдка. В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его²⁰.

Возможно, что в какой-то мере и сам Туфанов способствовал прекращению работы своей группы; еще в апреле 1925 года в ответах на анкету Института истории искусств он указывает: «Три раза я создавал группы учеников и по истечении короткого времени отходил от них во имя их свободы»²¹. Во всяком случае, сотрудничество ленинградских имажинистов с Туфановым прекратилось, но именно в период этого сотрудничества у них установились связи с Хармсом и Введенским. И не случайно, что именно к ним обратились члены «Воинствующего ордена имажинистов» в поисках новых союзников в литературной борьбе.

Судя по воспоминаниям Бахтерева, Хармс в середине 20-х годов весьма скептически относился к самой идее возможности поэтического сравнения, которая лежала в основе поэтики ленинградских имажинистов. Он спорил по этому поводу с Заболоцким, который, утверждая необходимость сравнений, приводил в качестве примера В. Хлебникова:

«Ты прав, Хлебников сравнивал. Изредка, — соглашается Хармс. — Неизвестно, какими приемами он бы пользовался сегодня. Пусть уж в наши дни сопоставляют имажинисты. «Луна взлетела дохлой канарейкой». Кажется, так у Семена <Полоцкого. — А. К.>»²²

²⁰ ОБЭРИУ... С. 11.

²¹ Туфанов А. Ушкуйники. Berkeley, 1991. P. 74.

²² Бахтерев И. Когда мы были молодыми... С. 60–61.

Однако спор не носил непримиримого характера. С Полоцким у Хармса и Введенского сложились дружеские отношения²³. Именно Полоцкому принадлежала идея совместного с будущими обэриутами издания альманаха. Вначале он был задуман как журнал (причем, чисто имажинистский) — совместно московской и ленинградской группами — в 1924 году под названием «Необычайное свидание друзей». ²⁴ Однако выйти ему было не суждено: процесс издания сначала затянулся²⁵, а затем произошел крах издательства «Книжный угол», в котором планировался выход журнала²⁶. В конце 1925 года имажинисты пытаются вновь издать «Необычайное свидание» — на этот раз уже в виде альманаха, для участия в котором Полоцкий к тому времени уже привлек Хармса и Введенского. Альманах анонсируется

²³ Полоцкий был частым гостем Хармса. В архиве последнего сохранилась записка, написанная рукой Полоцкого — для хармсовских графологических опытов (см.: Горло бредит бритвою... С. 70).

²⁴ 19 февраля 1924 года В. Ричиотти в письме к Б. Эрдману сообщает об участии в журнале Шершеневича и Мариенгофа и просит срочно прислать рисунки и автопортрет, так как в первом номере будет статья «О Г. Якулове и Б. Эрдмане». Срочность объясняется тем, что журнал должен выйти 15 марта: «Цинкография ждет. Типография также» (РГАЛИ. Ф. 2570 (Эрдман Б. Р.), оп. 1, ед. хр. 134. Л. 1). В письме, написанном в тот же день к М. Ройзману, Ричиотти просит от него «стихи и пару рецензий на 20–30 строк о новейших книгах», там же подтверждается планируемый выход журнала 15 марта и сообщается, что 25 февраля он сдается в цензуру. (РГАЛИ. Ф. 2809 (М. Д. Ройзман). Оп. 1, ед. хр. 138. Л. 1об.).

²⁵ 10 марта 1924 г. Ричиотти, который, по-видимому, был ответственным за выпуск «Свидания» сообщает Ройзману: «В ожидании от Вас дополнительного материала я приостановил сдачу журнала в цензуру», — и просит прислать статьи, стихи и рисунки (называются имена желательных авторов: Ройзман, Мариенгоф, Грузинов, Глубоковский, Соколов, Есенин, Ивнев, Н. Эрдман, Г. Якулов). В этом же письме Ричиотти указывает на близость «Свидания» своему московскому образцу — «Гостинице для путешественников в прекрасном»: «По меткому определению А. Мар<иенго>фа, «Свидание» к «Гостинице» двойняшка, как «Жирафля» к «Жирафле» (РГАЛИ. Ф. 2809 (М. Д. Ройзман). Оп. 1, ед. хр. 138. Л. 3об.–4об.). «С „Необычайным свиданием“ все благополучно», — сообщает В. Ричиотти в письме к А. Маригофу — уже от 9 апреля 1924 г.

²⁶ М. М. Шкапская клеивает в свой альбом октябрьскую (1924 г.) краткую заметку из «Красной газеты» — «Бегство издателя» в которой сообщалось о том, что из Ленинграда «скрылся объявленный несостоятельным владельцем издательства „Книжный угол“ писатель-футурист В. Р. Ховин. Задолженность его разным издательствам и учреждениям составляет несколько тысяч рублей». «Бедный Виктор Романович, — отмечает Шкапская в альбоме, — какой плачевный конец таких гордых замыслов»; чуть ниже, на той же странице, вписывает свой «Протест имажиниста» С. Полоцкий: «Ховин удрал, не издав нашего журнала — „Необычайное свидание друзей“, как мы с ним условились. Это нечестно» (РГАЛИ. Ф. 2182 (М. М. Шкапская). Оп. 1, ед. хр. 141. Л. 261).

в сборнике «Ровесники имажинисты» (Л., 1925), в котором участвовали члены «Воинствующего ордена имажинистов» И. Афанасьев-Соловьев, С. Полоцкий, В. Ричиотти и Л. Рогинский:

«ПОЛОЖА РУКУ НА СЕРДЦЕ!» значительнейшая книга 1926 года выйдет в январе. «Необычайные свидания друзей» открывает хорошую эпоху. УЧАСТВУЮТ ПРЕКРАСНЫЕ: А. Авраамов, И. Афанасьев-Соловьев, М. Березин, А. Введенский, Э. Криммер, С. Полоцкий, В. Ричиотти, Л. Рогинский, К. Сотонин, С. Спасский, Д. Хармс, Е. Хигер, Г. Шмерельсон, В. Эрлих²⁷.

К сожалению, альманах постигла та же участь, что и журнал — в свет он не вышел²⁸.

Достаточно тесное личное общение поэтов не могло не повлиять и на их стихи. Можно говорить о том, что как отдельные элементы будущей обэриутской поэтики, так и целые ее пласты формировались под непосредственным воздействием ленинградских имажинистов, начавших писать, публиковаться и выступать на несколько лет раньше. Развиваясь в общем контексте имажинистской эстетики, ленинградские имажинисты занимали левый фланг своего направления, из своих старших московских коллег ориентируясь прежде всего на Мариенгофа и Шершеневича²⁹. Поэтому поэтика членов «Воинствующего ордена имажинистов» во многом послужила отправной точкой для формирования гораздо более радикальной (и — талантливой!) поэтики будущих обэриутов, «соседствовавших» с имажинистами на

²⁷ На этой же последней странице книги был напечатан и сопроводительный «манифест» С. Полоцкого: «Мы питаем надежду, — писал в нем Полоцкий, — что в ближайшее время русская литература сможет развиваться без нашего суфлирования, но для вящего спокойствия читателя берем на себя ответственность за судьбы русской поэзии на десятилетие вперед».

²⁸ Впоследствии В. Эрлих использует название «Необычайное свидание друзей» для своей книги 1937 года, которая уже никакого отношения к имажинизму не имела.

²⁹ Этому способствовала и сходная поэтическая эволюция поэтов, так например, Г. Шмерельсон, как и В. Шершеневич пришел к имажинизму после футуристического периода; очевидно, не случайно именно эти два поэта выпустили книгу, ставшую единственным образцом совместной публикации ленинградских и московских имажинистов (если не считать публикации ленинградцев в «Гостинице»): Шиш <Шершеневич, Шмерельсон>. Пг., 1924. О поэтической эволюции В. Шершеневича см. монографию: Lowton A. Vadim Shershenevich: From Futurism to Imaginism. Ann Arbor, 1981, а также: Дроздов В. Статья В. Г. Шершеневича «Пунктир футуризма» и предыстория возникновения имажинизма // Ежегодник рукописно-го отдела Пушкинского Дома на 1994 год. СПб., 1998. С. 163–167.

левом фланге ленинградской поэзии и в Ленинградском отделении Всероссийского союза поэтов. Необходимость исследования данной проблемы диктуется еще и тем, что перед нами — нечастый случай бесспорного интертекстуального взаимодействия, причем — двунаправленного, поскольку контакты происходили в тот период, когда члены Ордена еще не отказались от авангардного искусства и от искусства вообще³⁰, а обэриуты еще не были окончательно изъяты из литературного процесса. Если говорить о направлении влияния ленинградских имажинистов на поэтику будущих обэриутов, то представляется целесообразным выделить несколько основных направлений этого влияния.

Прежде всего, — это создающийся в интертекстуальном поле общий инвариантный семантический пласт «камень — статуя», воплощающийся на более высоких уровнях текста в дескриптивных системах, связанных с воплощением темы человека и смежной антропоморфной семантики.

Для ленинградских имажинистов подчеркнутая урбанистичность их поэзии делает камень основой многочисленных образных трансформаций в их текстах. «Окаменение» является не только важнейшей характеристикой городской топики, оно планомерно проецируется на самые разные уровни существования человека. Наиболее последовательно подобный тип трансформаций представлен в творчестве И. Афанасьева-Соловьева. Еще в книге «Завоевание Петрограда» (Л., 1924) возникает мотив, связанный одновременно с антропоморфизацией Петербурга и окаменелостью его антропоморфных элементов:

Дней очумелых копоть
Петербургу зарею сотру
И рукою любовно похлопаю
По каменному животу³¹.

³⁰ После распада Ордена большинство его членов вообще перестает писать стихи: Г. Шмерельсон переключается на библиотечную работу, В.Ричиотти пишет вполне советскую прозу, С. Полоцкий — такие же советские сценарии, Афанасьев-Соловьев — до своего ареста в 1938 году — преподает экономику в Ленинградском индустриальном техникуме, — и лишь В. Эрлих будет писать стихи до конца своей жизни, впрочем, мало имеющие отношение к его раннему творчеству.

³¹ Афанасьев-Соловьев И. Завоевание Петрограда. Л., 1924. (Без пагинации).

Впоследствии Афанасьев-Соловьев матрицирует прием — мотив застывшей, каменной статуи³², делая его основой своего поэтического мира. Возможно, что отправным толчком к этому послужил вышедший в 1923 году третьим изданием «Камень» О. Мандельштама³³. Как бы то ни было, в вышедшем через два года сборнике «Элегии» принцип «победы конструкции над материалом»³⁴ уже можно признать основным в плане текстопорождения. Прежде всего, он становится метафорической основой изображения самого процесса творчества:

Зачем у горла песня стынет
И каменеет поступь букв³⁵, —

а некоторые строки представляются прямо зависимыми от Мандельштама:

Из глыб любви и льда
Держаю вытесать поэму³⁶.

Наконец, мотив статуи, окаменения окончательно определяет язык описания человека:

Я никогда теперь камня глаз
У девушек выламывать не наклоняюсь.
(там же)

Последний этап эволюции образного языка Афанасьева-Соловьева — это экспликация связи семантического комплекса

³² О семантике статуи в русской поэзии см. содержательную статью: Венцлова Т. Тень и статуя. К сопоставительному анализу творчества Федора Сологуба и Иннокентия Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996. С. 55–66.

³³ Ср. замечание Гумилева в рецензии на второе издание «Камня» (1916): «У него даже метафора... приобретает почти зоологическое бытие» (Гумилев Н. Письма о русской поэзии. М., 1990. С. 201). В этой же рецензии Гумилев высказывает ставшее общим местом суждение о Мандельштаме как «поэте современного города» (Там же). Отметим, что О. Мандельштам был одним из наиболее близких к имажинистам поэтов, что доказывает публикация его стихов в «Гостинице для путешественников в прекрасном» (№ 1. С. 10–13).

³⁴ Гинзбург Л. «Камень» // Мандельштам О. Камень. Л., 1990. С. 267.

³⁵ Афанасьев-Соловьев И. Элегии. Л., 1925. Без пагинации.

³⁶ Там же. Ср. хрестоматийные строки в Мандельштамовском «Notre Dame»: «...из тяжести недоброй / И я когда-нибудь прекрасное создам» (Мандельштам О. Камень. Л., 1990. С. 39).

«камень — статуя — твердь» с кровью, что манифестирует конструктивную основу подстановки, заложенную в приеме³⁷. Кровь в этих стихах понимается, скорее, по-библейски, — как субстанция, соединившая в себе материальное и духовное начала человеческой жизни.

Афанасьев-Соловьев — при всех его попытках создать систему сложных, непредсказуемых образов, чтобы вернуть слову его «образную девственность» (Мариенгоф), все же оставался имажинистским «подмастерьем», не пошедшим дальше ученичества³⁸. Тем более характерно то, как обэриуты восприняли и трансформировали в своем творчестве сквозной прием его поэзии. Как обычно, они заимствуют чисто формальную сторону приема, элиминируя основу материала, начинают с того, к чему пришла оказавшая на них воздействие поэтическая система. Прием «окаменения», воплощаемый у них, в первую очередь, в мотиве статуи, отрывается от своей образной основы, в контексте которой он существовал у ленинградских имажинистов, и реализуется как эксплицирование чисто знакового характера изображения человека, что соответствует важнейшему обэриутскому принципу — верификации привычных смыслов и значений³⁹. Сам же

³⁷ Ср.: «Ноябрь-каменчик кровавыми руками / Зацементовывает твердь» или: «И нашей кровью закричат камни, / Вскипит металл» (Афанасьев-Соловьев И. Элегии...). Последний образ также зависим от акмеистической поэтики — он восходит к М. Зенкевичу, ср. соположение в стихотворении «Махайродусы»: «Чтоб в глубине твоей сокрытой древней мощи / Огонь немеркнувший металлами гудел» и — параллельно этой картине непреодолимой энергии земных недр — биологическая основа жизни, сконцентрированная в первобытных ящерах: «И крови красный гул и мозга жирный груз...». См. также и другие тексты из «Дикой порфиры» (1912). Тема крови продолжена Афанасьевым-Соловьевым в стихотворении «Прощание» (книга «Элегии»), где также видны следы влияния М. Зенкевича: «Кострами синими горят в полях снега, / И я сгораю — в огне расплавленных минут, / Вот, сбудется: и этот рот / Напьется досыта нечеловечьей негой, / Дымящаяся яма глаз угасит / Кровавый пот».

³⁸ Ср. обращение А. Мариенгофа к В. Ричиотти и С. Полоцкому — авторам книг «Коромысло глаз» и «Заповедь зорь» со страниц «Гостиницы»:

«Во первых, я скажу, что вы уже бегло пишете на «Ундервуде».

«Ундервудом» я называю стихотворную технику. <...>

Во вторых, мне кажется, что у обоих вас как будто имеются данные, позволяющие перешагнуть за черту, отделяющую ремесло от искусства» (Гостиница для путешественников в прекрасном, № 2, 1923. С. 18–19).

³⁹ Такой способ трансформации приемов имажинистской поэтики несколько проясняет также свидетельство И. Бахтерева об отклике В. Маяковского на написанную Бахтеревым, Заболотским и журналистом Ключковым статью «Левый фланг Ленинграда» — специально

мотив, возможно, восходит к финалу хлебниковской «Маркизы Деэс», где Маркиза и ее Спутник постепенно окаменевают, превращаясь в «два изваяния, изображающие страсть, разделенную сердцами и неподвижностью». Для Хлебникова мотив окаменения — способ остановки времени и — одновременно — текстовый сигнал, включающий принципиально новый взгляд на персонажей, которые отныне навсегда умолкают, переходя в «другой мир», и становятся объектом описания «Голоса из другого мира».

У Хармса этот мотив появляется в одном из самых «обэриутских» его произведений — «Лапе». Статуя (ударение на втором слоге), стоящая на крыше дома, — далее мы узнаем, что она женская, — выполняет в произведении роль иницирующую: вначале она делает Земляка «легким», что позволяет ему отправиться в путешествие по небу, а затем она же делает его «тяжелым», давая возможность вернуться на землю⁴⁰. Путешествие по небу примерно через год после «Лапы» будет реализовано также в драме А. Введенского «Кругом возможно Бог» <1931> в несколько инверсированном виде. Оба текста восходят к сюжетному инварианту, связанному с жанром запредельного хождения.

В своем странствии Земляк попадает в Египет. «Египетская» тема «Лапы» (Нил, Аменхотеп и др.) имеет параллель в романе К. Вагинова «Козлиная песнь», писавшемся до 1929 года, т. е. также в обэриутский период: ср. занятия Тептелкина египетским языком и его объяснения Мусе Далматовой относительно происхождения колонн: «прототипом колонн являются стволы деревьев». Об интересе Хармса

для журнала «ЛЕФ» (статья не появилась из-за противодействия О. Брика) — и о реакции на этот отклик самих обэриутов: «Когда-то я писал: „Лицо как груша“, „Голова как редиска“, „Дерево как скала“, — а нужно проще: голова-редиска, дерево-скала. Исчезнувшее „как“ указывало на подобие, на сходство, а появившееся тире, иной раз мыслимое, — на буквальное восприятие предмета. Такой образ теряет зыбкость, неопределенность, становится овеществленным». Там же И. Бахтерев сообщает, что «слова Маяковского, дошедшие до нас в пересказе, запомнились, так как не раз приводились на диспутах и обсуждениях Введенским, Савельевым <Липавским. — А. К.>, Левиным. «Дерево-скала» стало понятием, иллюстрировавшим наше отношение к поэтическому образу» (Бахтерев И. Когда мы были молодыми (невдуманый рассказ) // Воспоминания о Заболоцком. М., 1984. С. 62).

⁴⁰ Имплицированный в этом тексте мотив преодоления земного тяготения с помощью статуи (=камень) может быть включен в специфическую акмеистическую парадигму — грубой, тяжелой материи, преодолевающей с помощью совершенной формы собственную косность и тяжесть (см. об этом, например, в цитированной статье Л. Я. Гинзбург).

к Египту свидетельствуют его рисунки египетских богов, выписки из мистических текстов (прежде всего — переписанная им «Изумрудная скрижаль Гермеса Трисмегиста»), а также стихотворение, в котором анаграмматически зашифровано имя Осириса («Я О, я сир, я ис»...). В отличие от Хармса, Вагинов понимает Египет не в качестве источника магического начала, а, скорее, в духе акмеистов — как кладезь милой, домашней культуры (ср. у О. Мандельштама: «Милый Египет вещей...»). Маркирование статуи «египетским» мотивом мы наблюдаем и у Введенского: «священник вышел на погост / и мумией завыл» («Всё», 1929).

Статуи — центральный образ «Школы Жуков» Н. Заболоцкого (1931). Они здесь также выполняют функцию прямого замещения: сто статуй с «отпиленными черепными крышками» должны напомнить людям о тех героях, которые вернули долг человека природе (добавляется код, связанный с памятью о людях). Решение этой проблемы происходит в русле характерной для ОБЭРИУ поэтики примитивизма. Ее, в частности, характеризует предпочтительность одномоментного механического действия постепенной эволюции; последнюю трудно зафиксировать, она требует особых приемов изображения и, главное, — она недоступна инфантильному мышлению, которое имитируется в тексте. Одновременно реализуется базисный принцип реального искусства — формирование материального субститута для нематериальных объектов. Одним из наиболее часто встречающихся в поэзии обэриутов способов реализации этого инварианта является принцип гипостазирования мыслей, впервые отмеченный М. Мейлахом у А. Введенского⁴¹. В «Школе Жуков» Н. Заболоцкого этот принцип соединен с семантическим комплексом «камень — статуя» («из алебастра сделанные люди»)⁴². Здесь обэриуты также являются продолжателями тех линий, которые были намечены в поэзии ленинградских имажинистов, но не были развиты в цельную систему. Ср.: «В сотый раз мысль очень четко / по каналам мозгов протекает»

⁴¹ См. комментарии М. Мейлаха к Полному собранию сочинений А. Введенского.

⁴² Ср. также: «и, точно каменные бабы, / они ослепли...» («Море»); «Под грохот каменных стаканов...» («Пир»); «<о корове:> «Раздвинув скулы вековые, / ее притиснул каменный лоб» («Звезды, розы и квадраты») и др.

(Г. Шмерельсон⁴³) или: «И в твою бестолковую голову / Мои умные песни налить» (В. Ричиотти⁴⁴). Вообще, некоторые строки Заболоцкого можно рассматривать как диалог (иногда полемический) с ленинградскими имажинистами с введением широкого цитатного поля. К примеру, начало «Торжества земледелия» (1929–1930):

...в загородке конь сидел <...>;
Тут природа вся валялась
в страшно диком беспорядке <...>;
Идет медведь продолговатый <...>;
...журавель летает с гиком
потрясая головой.
Из клюва развевался свиток,
где было сказано: «Убыток
дают трехпольные труды»...⁴⁵ —

очевидным образом восходит к финалу стихотворения Г. Шмерельсона «Леса! Тягучие леса!..» (1921):

Нет! Не идти в столетье давнее
С бегущими животными из Брэма.
Россия! Как тебя изранила
Смердящая трехпольная система⁴⁶.

В пределах этого интертекстуального взаимодействия Заболоцкий воспроизводит и мотив движения в будущее, и новый взгляд на животных, несовместимый с прошлым, из «столетья давнего», который Г. Шмерельсон ассоциирует с застывшим бремовским каталогом, и, наконец, — он использует новацию имажиниста, впервые вводящего в поэзию сельскохозяйственную терминологию. При этом Заболоцкий не просто заимствует прием. Он вводит его в свой текст, переформатируя саму структуру высказывания.

⁴³ Шмерельсон Г. Из трагедии «Нисти Трац» // В кибитке вдохновенья. Из Петрограда к мамаше в 1923 г. Без пагинации.

⁴⁴ Певучая банда. Иван Васильев, Евгений Панфилов, Владимир Ричиотти. Пб., 1923. С. 60. Функционально пример чрезвычайно близок цитировавшемуся отрывку из «Школы Жуков» Н. Заболоцкого — с «перекладыванием» мозгов из голов людей в «черепные коробки ослов».

⁴⁵ Заболоцкий Н. Вешних дней лаборатория. М., 1987. С. 108–109.

⁴⁶ Шмерельсон Г. Стихи. Пб., 1922.

Происходит не просто смена адресанта (авторское «я» у Шмерельсона → журавль у Заболоцкого), но и смена кода высказывания: оно оказывается написанным на свитке в клюве журавля, эксплицируя одновременно специфический обэриутский знаковый характер персонажей и общей проблематики, а также — перенос акцентов с сюжетно-тематического на чисто семиотический уровень. Проблема кода в контексте коммуникативного акта подчеркнута преобладает над проблемой сообщения.

Статуя как атрибут посмертного существования возникает и у Введенского: «шел по небу человек / был как статуя одет» («Суд ушел», <1930>); Умерший (персонаж «Седьмого стихотворения» (1927) приносит: «уж я на статуе сажу...». Сакральный характер (маркированность семантикой смерти) статуй сохраняется и в романах К. Вагинова. Статуи и барельефы становятся характернейшей чертой санатория, в который попадает умирающий от туберкулеза Евгений — герой романа «Бамбочада» (1929–1930) — они словно взяты из замка, описанного Незнакомым поэтом в «Козлиной песни» и в поэме Вагинова о Филострате. Но мотив усложняется тем, что он накладывается на основную вагиновскую тему — тему гибнущей культуры. («По берегу подземному блуждая, / Я встретил соловья, он подражал, / И статую из солнечного края / Он голосом своим напоминал» («Норд-ост гнул пальмы...», 1933)⁴⁷.)

Близким к мотиву статуи оказывается постоянно встречающийся у обэриутов образ-знак человека, реализуемый в тексте как лишенная человеческого содержания оболочка. Таков, например, извозчик Заболоцкого⁴⁸ («Движение», 1927), решенный им в лучших традициях аналитического искусства и, вероятно, восходящий к знаменитым извозчикам П. Филонова⁴⁹, который, верный своему методу «выстраивания»

⁴⁷ Ср. сходную проблематику у О. Мандельштама в стихотворении «Концерт на вокзале».

⁴⁸ «Восемь ног» лошади, «сверкающие» из живота — аллюзия на живопись кубистов — через Вадима Шершеневича; ср.: «Ихтиозавр, может быть, имел сто ног, но так как его изобразили с четырьмя, то все увидели, что у него четыре ноги. Мы были убеждены, что лошадь четырехнога, но стоило кубистам изобразить шестиногую лошадь, и каждому не слепому стало ясно, что по Тверской бегают именно шестиногие лошади» (Шершеневич В. Листы имажиниста. Ярославль. 1997. С. 382).

⁴⁹ См. об этом: Степанов Н. Памяти Заболоцкого // Тарусские страницы. Калуга. 1961. С. 308–309, Альфонсов В. Слова и краски. Л., 1966. С. 189, Македонов А. Николай Заболоцкий: жизнь, творчество, метаморфозы. Л., 1987. С. 122–123.

образа, показывает принципиальное единство материальной основы извозчиков и лошадей, на которых они восседают (известно, что Заболоцкий учился живописи и ближе всего ему была как раз школа Филонова). Извозчик Заболоцкого напоминает статую, истукана (ср.: «Под грохот каменных стаканов <...> / мы пьем становье истуканов...» — «Пир», 1928 или «огромная туша» мужика с «медной трубкой» на санях — «Игра в снежки», 1928), а каждая деталь его внешнего облика приобретает самостоятельное значение, успешно соперничающее с целым. Таковы извозчики и в его же «Бродячих музыкантах» (1928) и в «Обводном канале» (1928) ср.: «волны <...> точно каменные бабы» («Море», 1926), а также его же «деревянные птицы» («Офорт», 1927). Идолам уподоблены хлебопеки в «Пекарне» (1928).

И. Бахтерев изображает Малевича с помощью такой же техники: «Передо мной сидит бревенчатый Малевич / с вытянутыми руками, / весь обструганный» («Знакомый художник», 1936). Однако здесь уже, конечно, использование устоявшейся обэриутской формы, определенных конституирующих приемов, а не породившей их темы. Тем не менее, именно Бахтерев в своем творчестве сохранял принципы обэриутской поэтики практически вплоть до конца своей жизни.

Мотив человека-статуи, у которого части тела оказываются замещенными, реализован и в хармсовской повести «Старуха» — это сон нарратора, в котором он сам видится себе с ножиком и вилкой вместо рук, а Сакердон Михайлович — в виде глиняного истукана⁵⁰. Кроме этого, Хармс, тем не менее, не преминул использовать и образ извозчика, в стихотворной сценке декабря 1930 года < «Разговоры за самоваром»>, поскольку он приобрел характер знака, маркирующего текст в качестве обэриутского. При этом мотив извозчика, дерущегося с высокопоставленными лицами (в данном случае — с царем и царицей) и воплощающий актуальнейшую для Хармса идею «пришедшего хама», по всей видимости, заимствован из стихотворения А. Введенского «Всё» (1929), ср.: «тут начал драться генерал / с извозчиком больным / извозчик плакал и рыдал / и слал привет родным⁵¹» (I. С. 71). Если теперь обратиться

⁵⁰ См. анализ этого эпизода в главе, посвященной повести «Старуха».

⁵¹ Мотив драки и рассредоточения внимания дерущихся восходит у Введенского к сцене «Сраженья двух богатырей» в пьесе Хармса «Елизавета Бам» (1928), где во время боя

внимание на то, что стихотворение «Всё» посвящено Н. Заболоцкому, то весь генезис имеющего ярко выраженный знаковый характер мотива извозчика окажется ясным⁵².

Принцип гипостазирования отвлеченных понятий (прежде всего, связанных с мыслительной деятельностью) реализуется в творчестве обэриутов с помощью еще одного, смежного с мотивом извозчика образа-знака — коня. Особенности функционирования таких базисных и сквозных для обэриутов знаков, как «конь», «орел»⁵³, «шкап», «колпак»⁵⁴, «море»⁵⁵, «стакан», «жук», «сабля»⁵⁶ и др. определяются прежде всего тем, что их денотативная семантика оказывается полностью подчиненной коннотативной, а сама семантика — полностью подчиненной прагматическому аспекту. Проще говоря, референтная область для подобных знаков определена самим фактом их употребления, они, во

Папаша «описывает то, что он делает, и то, что его окружает, вместо того, чтобы сосредоточиться на поединке:

Я режу в бок, я режу вправо,
спасайся кто куды!
Уже шумит кругом дубрава,
растут кругом сады».

(Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда... С. 226).

Жаккар соотносит это с нарушением базовых постулатов нормальной коммуникации в творчестве Хармса.

⁵² Подобные сквозные знаки А. Герасимова в своей кандидатской диссертации предложила называть «иероглифами» (Герасимова А. Проблема смешного в творчестве обэриутов. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1988. С. 21). Там же исследовательница приводит в качестве синонимического термин «символы-знаки», который представляется безусловно неприемлемым, так как не может квалифицироваться как символ такой знак, который имплицитно дискриминирует всю потенциально возможную зону референции. Термин «иероглиф» более релевантен, но не стал употребителен по отношению к обэриутам из-за сформировавшегося устойчивого значения, предполагающего теснейшую связь графического изображения знака с означаемым. В. Сажин иногда именует подобные знаки «чинарскими словами» (Хармс Д. I. С. 355), а иногда «символами» (Там же. С. 368).

⁵³ См. комментарии В. Сажина в: Хармс Д. I. С. 354 и М. Мейлаха в: Введенский А. II. С. 199–200.

⁵⁴ См.: Мейлах М. Шкап и колпак: Фрагмент обэриутской поэтики // Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 181–193.

⁵⁵ Ср. у Введенского: «и море ничего не значит...» («Кончина моря»). I. С. 119).

⁵⁶ Анализ последнего знака см.: Лоцилов И. Принцип «словесной машины» в поэтике Даниила Хармса // Эстетический дискурс: Семиоэстетические исследования в области литературы. Новосибирск, 1991. С. 155.

многим, — обэриутский пароль, маркирующий текст⁵⁷; попытка навязать этим знакам более или менее совпадающее с узуальным означающее приводит к разрушению как локального сегмента текста, так и смысловой структуры целого произведения. С помощью микросемантического и интертекстуального анализа можно очертить только семантический ореол подобного знака⁵⁸. Коннотации, вычленяемые при анализе знака в контексте творчества любого из обэриутов, необходимо учитывать и анализируя общеобэриутскую поэтику. Тот же знак может и приближаться внешне к словарному значению (это чаще происходит у Заболоцкого, реже — у Хармса и — значительно реже — у Введенского и Бахтерева). Ср., например, явную интертекстуальную перекличку в «Лице коня» (1926), «Торжестве земледелия» (1929–1930) Заболоцкого и стихотворении Хармса «Жизнь человека на ветру» (1928); ср. в последнем тексте характерная для Заболоцкого проблематика, связанная с разумом животных, и цитатные переклички:

Ну ты, не больно топочи! —
Заметил конь через очки...
(Хармс Д. I. С. 83)

И —

То мужик неторопливый
сквозь очки уставил глаз
(Заболоцкий Н. ВДЛ. С.108);

см. также аналогичную тематику в «Безумном волке» Заболоцкого. Тем не менее, сам факт существования подобных образов-знаков лежит в общем русле отсылок к обэриутской поэтике и — прежде всего — к принципу гипостазирования — воплощения нематериальных

⁵⁷ Ср. в воспоминаниях И. Бахтерева о возникновении еще одного такого пароля — «фарлушка», который относился, в основном, к внелитературному ряду и только один раз попал в текст — «Елизаветы Бам» (Бахтерев И. Когда мы были молодыми (невывдуманный рассказ) // Воспоминания о Заболоцком. М., 1984. С. 91).

⁵⁸ Например, у Введенского знак «коня» отсылает к области «запредельного, потустороннего, равно принадлежащего материальному и идеальному началам», а также к постоянному смешению сфер знака и означающего. Ср.: «Ровесник. Еду еду на коне / страшно страшно мне» («Ответ богов»); «человек на коне / появляется в окне» («Святой и его подчиненные»); «конь шагает идеальный» («Значенье моря»); «... я увидел край коня. / Конь был гладок, / без загадок, / прост и ясен как ручей...» («Гость на коне»); «Отец сидел на бронзовом коне...» («Потец»), «Конь зеркальный» («Элегия») и др.

понятий с помощью конкретных, «реальных» субститутов. Игнорирование этого принципа при анализе приводит к разрушению текста или — в лучшем случае — рассмотрению его изолированно от той эстетической системы, в рамках которой он создавался⁵⁹.

Когда Фауст в стихотворной драме Хармса «Месь» (1930) произносит в качестве похвалы Писателям: «Это смыслов конь» (I. С. 156), — он тем самым отсылает к обэриутской системе ценностей, где в структуре паролей «конь» играл значительную роль. Фактически, оценивая стихи Писателей, Фауст признает их соответствующими высшим требованиям обэриутской эстетики⁶⁰.

Образы-знаки, вступая во взаимодействие с другими элементами художественной системы обэриутов, образуют сочетания, генетически восходящие к метафорам, но таковыми не являющиеся. У Г. Шмерельсона в его главном произведении — драматической поэме «Нисти Трац» (название расшифровывается как «Царь Истин» — если учитывать одновременно принципы палиндромона и анаграммирования)

⁵⁹ Пример такого разрушения мы находим в интерпретации А. Македонова, который пишет о стихотворении Заболоцкого «Лицо коня» так: «В стихотворении мир природы, животных изображен как одушевленный, полусказочный. Животные — часть природы, которая является промежуточным звеном между остальной природой и человеком. В этом промежуточном мире, таинственном и «неподвижном», есть особая поэзия... Животные «знают все» об этом мире... „волшебный конь“ с его чудесными видениями... ничего не может рассказать о своем знании, ибо не имеет языка. А человек может рассказать, но язык его бессилен» (Македонов А. Николай Заболоцкий... С. 129–130). Совершенно игнорируются все гносеологические коннотации, отсылающие к области ирреального, потустороннего, которые в общеобэриутском контексте связаны с «конем» — в результате стихотворение сведено к голый натурфилософской схеме. Точно так же невозможно понять и цитировавшийся нами отрывок из «Торжества земледелия», в котором действует Мужик в очках без еще одной обэриутской проекции — на этот раз на Декларацию 1928 года, где сам же Заболоцкий писал: «Если актер, изображающий министра, начнет ходить по сцене на четвереньках и при этом — выть по-волчьи; или актер, изображающий русского мужика, произнесет вдруг длинную речь по-латыни — это будет театр, это заинтересует зрителя, даже если это произойдет вне всякого отношения к драматическому сюжету» (ОБЭРИУ... С. 13). Следовательно, и в «Торжестве земледелия» на первый план должны выходить не общефилософские проблемы, а эстетические: укрепление Заболоцким автономии образа, освобождение его от жесткой сюжетной определенности, а также последовательное нарушение ожидаемых сюжетных штампов.

⁶⁰ Это снова подтверждает неверный характер интерпретации этого диалога Ж.-Ф. Жаккаром (Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда... С. 50–54). Оцениваемые Фаустом стихи созданы как раз с помощью обэриутского приема «столкновения смыслов» — когда семантическое приращение возникает за счет расширения грамматической и семантической валентности слова.

будущий обэриутский образ-знак возникает почти в чистом виде, но — в контексте пока еще метафорической структуры:

О разум изгибом дуг
рождаться не всегда умеет
И мысли конь
без упряжи
не каждый раз
по мостовой голов
булыжных
скачет⁶¹.
<выделено нами. — А. К.>

Источник этой метафорической структуры тоже ясен: Шмерельсон опирается на традицию В. Шершеневича:

— Где сегодня твой любовник?
— Он трамвай мыслей в депо»⁶².
(«Песня Песней»)

Создание подобных метафор связано с попыткой обновления области и механизмов сравнения, когда идея динамики мыслительного процесса соотносится как с современным электрическим средством передвижения, обогащенным, к тому же, коннотациями из сферы городской мифологии начала XX века⁶³, так и со скачущим по булыжной мостовой конем. При этом оказывается полностью задействованной вся имплицированная денотативная семантика сравнения — ни один из используемых образов не направлен против изначального — словарного — значения. В отличие от имажинистов, вектор эволюции обэриутского образа-знака обращен прямо в противоположную сторону, поскольку обновлению в поэтике ОБЭРИУ подлежали не способы построения тропов по принципу сходности (сравнение), а сами явления языка и порождаемого им мира. То же самое относится к метафоре. Как показал Дж. Серль, «проблема функционирования метафоры является частным случаем более общей проблемы — а именно, объяснения того, как расходится значение

⁶¹ В кибитке вдохновенья... Без пагинации.

⁶² Поэты-имажинисты. СПб., 1997. С. 102.

⁶³ См. об этом почти исчерпывающую статью: Тименчик Р. К символике трамвая в русской поэзии // Труды по знаковым системам. Тарту. 1986. Т. XXI. С. 133–141 (Уч. Зап. Тарт. ун-та. Вып. 754).

говорящего и значение предложения или слова»⁶⁴. Обзриутская практика — в наиболее последовательном своем варианте — исключает саму возможность метафористического образного мышления, поскольку прокламирует абсолютную буквальность использования языка в речевом акте: обзриутский идиостиль есть, по сути, реализация принципа Витгенштейна о значении как употреблении. В этом плане становится понятным, почему знак-образ у Хармса, Введенского, Бахтерева и — в значительной степени — у Заболоцкого эволюционирует в сторону ухода от признаков, конституирующих языковое, узуальное значение употребленного слова.

Если говорить о Шмерельсоне, то поиски новых форм уводили его за пределы имажинистской эстетики, скорее, в сторону футуристических экспериментов. Это во многом объясняется его длительным самоопределением в качестве футуриста⁶⁵. По-видимому, этим объясняются и его поиски на уровне метатекста. В имажинистском сборнике «В кибитке вдохновения» Шмерельсон публикует фрагмент из поэмы «Нисти Трац», персонажами которого являются друзья поэта по «Воинствующему ордену имажинистов» Ричиотти и Полоцкий, а также сам Нисти Трац (Царь Истин?). Финал фрагмента — чисто обзриутский:

(Входит автор с подносом)⁶⁶.

В текстологических обоснованиях к I тому Полного собрания сочинений Д. Хармса составитель В. Сажин, указывая на признаки, по которым то или иное произведение помещалось в раздел «Незавершенное и отвергнутое», пишет:

Что касается незавершенного, то применительно к хармсовской текстологии это проблема едва ли решаемая с безусловной надежностью. <...> у Хармса незавершенность еще и утрирована: начало как бы «с полуслова» и такой же обрыв текста — один из элементов, составляющих его концепцию времени. Поэтому мы сочли возможным

⁶⁴ Серль Дж. Метафора // Теория метафоры. М., 1990. С. 307–308.

⁶⁵ В июне 1920 года (т. е., еще до своего «обращения» в имажинизм), на диспуте «На задворках футуризма» Шмерельсон даже выступил с речью «Имажинизм и экспрессионизм», в которой утверждал, что «имажинисты являются тем мусором, оставленным Футуризмом, который революция позабыла вымести» (ИРЛИ. Ф. 699 (Г. Б. Шмерельсон). Ед. хр. 23. Л. 6).

⁶⁶ В кибитке вдохновенья... Без пагинации.

отделить в раздел, о котором идет речь, преимущественно те тексты, которые очевидным образом свидетельствуют об их неоконченности: недописанная фраза, слово или обозначенный персонаж, которому не дано реплики (что, впрочем, тоже, может быть являлось авторским приемом?).

(I. С. 335)

Как видно из приведенной цитаты, и сам составитель ПСС не имел твердой уверенности в обоснованности приводимых критериев. Необходимо указать на то, что и сами критерии не являются однозначными. Так, нужно различать две формы обозначенного персонажа без реплики: указание в общей драматической структуре (слева от текста с двоеточием или тире, за которыми следует обрыв) или указание в ремарке (как в приведенном примере из «Нисти Трац»). Тот факт, что Шмерельсон, выбирая для публикации фрагмент драматической поэмы, обрывает его на ремарке, вводящей нового персонажа («автора»), ясно говорит о том, что подобный обрыв осмыслялся им как прием, а значит, Хармс, безусловно знакомый с «Кибиткой», создавал свои тексты на определенном сформировавшемся фоне, имея в виду саму возможность подобного завершения драматического произведения. У Хармса возникает целый ряд произведений, которые основаны именно на таком способе прерывания нарративной инерции, функционально эквивалентной знаменитому обэриутскому финалу «всё!», имитирующему инфантильный тип повествования. В сценке «Баронесса и Чернильница» диалог Боброва и его жены прерывается финальной ремаркой («*Входит Колбасный человек*») как раз в той точке, где начинается распад коммуникации и развитие абсолютно автономных монологов Боброва; таким образом, текстовый уровень получает свою метатекстовую поддержку. С этой же темой распада коммуникации (и ее принципиальной невозможностью) связана ремарка, завершающая текст «Пиеса»⁶⁷:

Кока Брянский душит мать. Входит невеста Маруся.

(II. С. 384)⁶⁸

⁶⁷ См. об этой сценке: Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда... С. 229–230.

⁶⁸ Текст «Пиесы» обозначен как «I действие», тогда как второе так и не начинается. Это — общеавангардный прием, применявшийся не раз и самим Хармсом. На этом фоне возникают даже сомнения в отношении «Комедии города Петербурга», дошедшей до нас в черновике и без своей I части. И. Вишневецкий, опубликовавший один из наиболее выверенных в текстологическом отношении вариантов текста «Комедии», пишет: «Цельность известной нам рукописи

Появление новых персонажей в этих текстах нельзя рассматривать, как начало нового этапа действия (учитывая также и то, что сами тексты представляют собой маленькие драмы и сценки для чтения). Парадоксальным образом, текст завершается с помощью указания на возможный, но не реализованный вариант сюжетного развития. Иногда (как в случае с «Пиесой») финальное возникновение нового персонажа подчеркивает завершение ранее эксплицированного мотива. Так, ремарка «Входит невеста Маруся» завершает тему женитьбы Коки Брянского, разворачивавшейся в трагикомедию как на сюжетном, так и на чисто коммуникативном уровне. В любом случае, можно сказать, что на фоне фрагмента из «Нисти Трац» хармсовские тексты (как и аналогичные тексты других обэриутов) должны, безусловно, рассматриваться как завершённые.

Пожалуй, наиболее интересные переклички с творчеством обэриутов проглядываются у Вольфа Эрлиха — поэта, последним пришедшего в «Воинствующий орден имажинистов». Они особенно интересны еще и тем, что поскольку Эрлих, единственный из всех членов Ордена, продолжал активную поэтическую деятельность и после его распада⁶⁹, исследователю представляется редчайшая возможность проследить двусторонний характер интертекстуальных отношений; редчайшая — потому, что обэриуты очень скоро были выключены из литературного процесса, а сами они не очень охотно шли на контакты с поэтами других направлений, особенно после ареста в 1931 году Хармса, Введенского и Бахтерева.

В отличие от других членов «Воинствующего ордена имажинистов», которые ориентировались почти исключительно на Шершеневича и Мариенгофа, а отчасти — на Есенина, Эрлих опирается на гораздо более широкий спектр русской поэтической традиции. Это видно уже по первому «взрослому» стихотворному сборнику В. Эрлиха «Волчье солнце» (<М.—Л.>, 1928). Заимствовав название у Б. Лившица⁷⁰, Эрлих ориентировался в книге и на некоторые основные мотивы его поэзии, прежде

настолько поразительна, что закрадывается сомнение — а была ли вообще написана отсутствующая в черновике I часть?» (Вишневецкий И. О «Комедии города Петербурга» // Театр, № 11, 1991. С. 59).

⁶⁹ Имеются также в виду и продолжавшиеся контакты Эрлиха с обэриутами — как личные, так и в рамках писательских организаций Ленинграда.

⁷⁰ См.: Лившиц Б. Волчье солнце. Книга стихов вторая. М., 1914.

всего — мотив луны, которую во французской романтической традиции и принято было именовать «волчьим солнцем»; близка была Лившицу и тема «времен года» (ср.: у Б. Лившица стихотворения «Июль», «Сентябрь»; у Эрлиха — «Август», которым и открывается книга, а также название первой — набранной в 1925 году, но так и не вышедшей — книги «Ноябрь»⁷¹). Первый серьезный сборник Эрлиха пронизан литературными влияниями, поэтику его определяет влияние А. Пушкина, А. Блока («Благослови часы утех...»), С. Есенина. Кроме этого, в значительной мере, поэтику Эрлиха в этот период определяет традиция, восходящая к И. Анненскому — наиболее рельефно это проявляется в стихотворении «Вербный торг». Он непосредственно восходит к знаменитому тексту Анненского «Шарики детские», входящему в «Трилистник балаганный»⁷². Анненский насыщает лексику своего стихотворения блестящими разговорными оборотами, просторечными формами, воспроизводящими зазывающие базарные выкрики, торг, вспыхивающие там и здесь краткие, но емкие присловья:

Покупайте, сударики, шарики!
Эй, лисья шуба, коли есть лишни,
Не пожалей пятишни:
Запущу под самое нёбо —
Два часа потом глазей, да в оба!⁷³

⁷¹ См. два дошедших до нас варианта гранок: ОР ИРЛИ. Ф. 697 (В. И. Эрлих). Оп. 1, ед. хр. 24; РГАЛИ. Ф. 2182 (М. М. Шкапская). Оп. 1, ед. хр. 141. Л. 157–162об.).

⁷² Следование Эрлиха традиции Анненского продолжается примерно до конца 1920-х годов, причем, поэт иногда прокламирует свою поэтическую ориентацию. Так, например, Эрлих помещает в качестве эпиграфа к своей поэме «Софья Перовская» (1926–1927, вышла отдельным изданием в 1929 г.), посвященной известной революционерке, строку из И. Анненского («Хрусталь мой волшебен трикраты»). Отсюда и характерные отзывы на стихи Эрлиха этого периода. Так, например, А. Македонов в своей рецензии, посланной из Смоленска в журнал «На литературном посту», называет Эрлиха «одним из эпигонов русского акмеизма», ставя его при этом в один ряд с «певцом разочарованных спекулянтов, ненавидящим враждебную ему советскую действительность» Николаем Заболоцким (РГАЛИ. Ф. 1698. Оп. 1, ед. хр. 406). Интересно, что на выход «Софьи Перовской» откликнулся и В. Ходасевич, пристально следивший за творчеством Эрлиха, начиная с книги «Волчье солнце». В своем обзоре современной советской поэзии (напечатан под псевдонимом «Гулливер» в «Литературной летописи» парижской газеты «Возрождение», 12 декабря. 1929. Вып. 1654. С. 3) он называет его творчество «разительно отличающимся от остальной советской поэзии» и указывает на влияния Анненского и Блока; заметка заканчивается призывом «с надеждой запомнить имя Эрлиха». Приносим искреннюю благодарность Р. Д. Тименчику, указавшему нам на эту статью.

⁷³ Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 129.

Новаторская языковая работа Анненского поддерживается постоянными перебивками ритма и размера, подчеркивающими мгновенные смены анонимных речевых субъектов, кроме того, таким образом текст превращается в гетерохронный котел коммуникативных актов, которые сами по себе друг с другом никак не связаны, но неожиданно обретают свое единство в пространстве стихотворения Анненского в качестве слитного языка улицы, языка базара.

Эрлих заимствует у Анненского топику базара и саму сюжетную линию, связанную с продажей воздушных шариков, в стихотворении «Вербный торг», вошедшем в «Волчье солнце». Текст Эрлиха гораздо более традиционен, он ориентируется не на обновление поэтической лексики или ритмической структуры, а на музыкальный рисунок стиха и романтическую интерпретацию образа летящего шарика. Поэтому акцент здесь переносится прежде всего на композиционные и синтаксические параллелизмы, а также — на звуковую аранжировку:

Где звоны карусельные
Да балаганный гуд,
Сорвались с легкой привязи,
Плывут, плывут, плывут,

Под выкрики разносчиков,
Под винные пары,
Зеленый, синий, розовый —
Шары — шары — шары.

<...>

Проснетесь вы, сударики,
В далекой стороне...
Эх, полететь бы шариком
И мне, и мне, и мне!⁷⁴.

Эту же тематику — полет детских шариков — продолжает и Хармс в стихотворении «Шарики сударики»⁷⁵ (1933). Оно представляет собою разительный пример обзериутского отношения к традиции, ориентация на которую оказывается эксплицированной уже в самом названии

⁷⁴ Эрлих В. Волчье солнце. Стихи. <Л.>, 1928. С. 4.

⁷⁵ Ср. также мятевское стихотворение «Фонарики-сударики...»

стихотворения. От темы, реализованной у Анненского и продолженной Эрлихом, остается только внешняя оболочка — словоформы, превратившиеся в знаки чистых отношений. Сами же эти знаки, фактически, утрачивают связь с денотатами. Главный акцент в стихотворении Хармса переносится на «ось комбинации» (Р. Якобсон):

Шарики сударики
блестят шелестят
шарики сударики
блестят шелестят
и люди тоже шелестят
и шарики шелестят
и люди тоже шелестят
блестят шелестят
и шарики тоже
блестят шелестят
и люди блестят шелестят
и шарики блестят шелестят
и люди стоят
и блестят шелестят
а шарики летят
и блестят шелестят...

(I. С. 229)

Текст переключает жанровую и эстетическую проблематику в чисто языковую, — он фактически превращается в комбинаторный каталог, смысл которого — экспериментальная проверка синтаксических, грамматических и лексико-семантических валентностей каждого слова-знака. Отсутствие знаков препинания и ожидаемых союзов подчеркивает симультанность, нерасчлененность языковой картины, созданной в стихотворении.

Данное стихотворение может считаться во многом программным для ОБЭРИУ в плане преломления классической традиции еще и потому, что оно построено по принципу моделирования свойственной инфантильной речи языковой редукции. Глобальной редукции подверглись прилагательные: в 42-х стихах их нет ни одного — что полностью находится в русле эстетических принципов, провозглашенных в обэриутской Декларации 1928 года, которая выдвигает ориентацию в поэзии прежде всего на действие — в противовес литературной «описательности». Именно поэтому в разделе «Поэзия обэриутов»

говорится о расширении смысла «предмета, слова и действия», в характеристиках, данных поэтам, упоминаются «разбрасывание действия на куски», «предмет и действие, разложенные на свои составные», «действие, перелицованное на новый лад»⁷⁶, но об эпитетах не упоминается даже вскользь.

Что касается музыкальности (элементов туфановской «фонической музыки»), то они, разумеется, тоже присутствуют в хармсовском стихотворении, но их эстетическая функция редуцируется с помощью нарастания тавтологической амплификации. Этот прием в поэтике ОБЭРИУ оказывается весьма распространенным, ср. у Введенского — тавтологические импликации («Если я и родился / То я тоже родился» — «Пять или шесть») и тавтологические дефиниции («Смерть это смерти еж» — «Кругом возможно Бог»)⁷⁷.

На примере взаимодействия творчества Хармса и Эрлиха мы можем рассмотреть и степень влияния обэриутской поэтики на не-обэриутскую⁷⁸. В 1927 году, в сборнике ЛО ВСП «Костер»⁷⁹, Хармс публикует стихотворение «Стих Петра-Яшкина-Коммуниста» (в публикации последнее слово было снято, очевидно, по цензурным или автоцензурным соображениям). Это был классический с точки зрения моделирования инфантильного сознания (эксплицированного в самом названии) текст. Построенный как непрерывная смена действий, подчеркнутая четко

⁷⁶ ОБЭРИУ... С. 12.

⁷⁷ Последний пример тавтологии у Введенского интерпретируется М. Мейлахом как «характернейший пример дискредитации... самой категории понимания... — путем логически несостоятельного, тавтологически-бессмысленного ответа на вопрос... относящийся к запретной категории смерти» (Введенский А. I. С. 250). Но тавтология вовсе не бессмысленна, да и с логической точки зрения тавтологические высказывания нельзя считать несостоятельными. См., например: Шубина Н. Предложения тождества со связкой «есть» в современном русском языке и их функционирование. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Л., 1981.

⁷⁸ Необходимо здесь еще раз оговорить, что термин «обэриутская поэтика» понимается нами в широком плане — как поэтика, начавшая формироваться в середине 1920-х годов в творчестве поэтов, вошедших осенью 1927 года в группу ОБЭРИУ и сформулированная в Декларации 1928 года, а после распада ОБЭРИУ развивавшаяся в индивидуальных рамках творчества членов группы. Рассматриваемое стихотворение Хармса было написано примерно за 8–9 месяцев до возникновения ОБЭРИУ, но ему уже свойственны специфические черты обэриутской поэтики.

⁷⁹ Костер. Сборник ленинградского Союза Поэтов. Л., 1927. С. 101–102. Это стихотворение стало одним из двух «взрослых» произведений Хармса, увидевших свет при его жизни.

акцентированным ритмом четырехстопного хоря, он воспроизводит дискурс, основной характеристикой которого является «реальность» и выразительность действия, сознательная скудность реализуемых синтаксических схем, сведение к минимуму числа эпитетов, а также — повторы, трюизмы, языковые аномалии и даже элементы словотворчества:

Мы бежали как сажени
на последнее сраженьё
наши пики притупились
мы сидели у костра
реки сохли под ногою
мы кричали: мы нагоним!
плечи дурые высоки
морда белая востра.

(I. С. 60)

В этом тексте примитивистские элементы обэриутской поэтики еще нуждаются для Хармса в мотивации. Таковой становится название, превращающее текст в сочинение малограмотного красноармейца⁸⁰. Здесь хармсовская языковая работа оказывается близкой работе Зоценко, ср. определение М. Чудаковой: «Зоценко смелее всех берет недопустимую якобы форму, примитивную мысль выражает в примитивной же форме, обнажая ее элементарность и схематичность»⁸¹. В отличие от Зоценко, обэриутская поэтика предполагает самоценность как примитивистского взгляда на мир, так и релевантного ему способа языкового выражения⁸².

⁸⁰ Ср. название дружеского объединения, существовавшего в начале 1930-х годов, в которое входили Хармс, Введенский, Олейников, Липавский, Заболоцкий, Друскин, — «Союз малограмотных ученых», а также культивировавшееся Хармсом общение с «естественными мыслителями» — людьми часто нездоровыми психически, но интересовавшими его особыми, нестандартными способами мышления. По всей видимости, это общение интересовало Хармса в контексте его стремления к «очищению» восприятия реальности от любых медиаторных форм. Ср. авторское нарративное «я» у Н. Олейникова, превращающееся в речевую маску (см. об этом: Гинзбург Л. Николай Олейников // Николай Олейников. Пучина страстей. Л., 1991. С. 5–25; Полякова С. Олейников и об Олейникове (Из истории авангардистской литературы) // Полякова С. Олейников и об Олейникове и другие работы по русской литературе. СПб., 1997. С. 7–65; Флейшман Л. Маргиналии к истории русского авангарда // Олейников Н. Стихотворения. Bremen, 1975. С. 3–18).

⁸¹ Чудакова М. Поэтика Михаила Зоценко. М., 1979. С. 88.

⁸² Ср. известное высказывание Н. Заболоцкого в ответ на сравнение его стихов со стихами капитана Лебядкина: «Он добродушно усмехнулся, пристально посмотрел сквозь очки на Зою <жену мемуариста. — А. К.> и, нимало не смутившись, сказал:

Кроме того, как это было свойственно ранним текстам Хармса, ритм и интонация несут на себе особую функцию — «растворения» в себе лексической семантики. Для этого Хармс даже изобретает специальный способ выражения интонационного курсива на уровне отдельного стиха — восклицательные знаки как в начале, так и в конце строки:

как сажени мы бежали
! пропадай кому не жаль!

(И. С. 61)

В. Эрлих, следуя созданной Хармсом традиции, применяет тот же прием для создания примитивистской картины мира — в его стихотворении «Шестнадцать раз ходили» повествование также ведется от лица малограмотного красногвардейца:

Шестнадцать раз ходили
на Каргину деревню,
Шестнадцать раз бежали
Мы с Каргиной деревни.
В семнадцатый пошли.
Вот шли мы, шли и спали.
У нас горох чугунный
Под веками катался,
Чугунными ногами
Мы загребали глину
И так мы все устали
И ноги затекли,
Что шли мы, шли и спали...⁸³.

Степень проникновения авангардного сознания в поэзию В. Эрлиха, несомненно, гораздо ниже, чем у Хармса: отсутствуют словотворчество и языковые аномалии (ср. в цитированном стихотворении Хармса: плечи «дурые» или: «вышла пена из уста»), окказиональные примеры семантической несочетаемости, расширяющей степень синтаксической и семантической валентности слова,

— Я тоже думал об этом. Но то, что я пишу, не пародия, это мое зрение. Больше того: это мой Петербург — Ленинград нашего поколения: Малая Невка, Обводный канал, пивные бары на Невском» (Антокольский П. «Сколько зим и лет» // Воспоминания о Н. Заболоцком. М., 1984. С. 199.

⁸³ Эрлих В. Порядок битвы. Л., 1933. С. 9.

а пунктуация — нормативна⁸⁴. В то же время, Эрлих воспроизводит основные принципы раннего обэриутского инфантилизма в поэтике. Прежде всего — это нарочитая языковая бедность (ср. у Введенского: *«Уважай бедность языка. Уважай нищие мысли»*⁸⁵), выражающаяся в тексте не только с помощью ограниченности лексических средств выражения⁸⁶, но и с помощью тавтологических повторов. Примечательно практически полное отсутствие эпитетов в стихотворении Эрлиха⁸⁷, а когда они все же эпизодически появляются, то «эксплуатируются» с явной перегрузкой: «горох чугунный» — «чугунными ногами». Как

⁸⁴ Впрочем, нельзя забывать о том, что стихотворение В. Эрлиха было написано в 1932 г., а напечатано в 1933 г., когда откровенные авангардные приемы в печатном тексте были уже невозможны.

⁸⁵ «Некоторое количество разговоров» (I. С. 196).

⁸⁶ Еще одним характерным следствием самоограничения в средствах языкового выражения в поэзии Эрлиха на рубеже 1930-х годов является тяготение к речевому штампу. Видимо, именно это как свой недостаток отмечает Эрлих в письме к Пастернаку, посылая ему примерно в ноябре 1929 г. вместе со своими воспоминаниями о С. Есенине «Правом на песнь» — только что вышедшую отдельным изданием поэму «Софья Перовская». До нас это письмо Эрлиха не дошло, но известно письмо Пастернака Н. Тихонову от 5 декабря 1929 г. В нем Пастернак пишет: «Напрасно он <Эрлих. — А. К.> стыдится „Перовской“. За вычетом двух-трех действительных штампов, где он рассуждает о штампе, а не жертвует собой ради него, все в ней — настоящая поэзия. <...> Меня не может не трогать „Перовская“. Я сам все эти годы жертвую собой для штампа» (Литературное наследство. М., 1983. Т. 93. С. 681–682).

⁸⁷ Ср. также любопытную переключку Эрлиха с Заболоцким — в стихотворении 1928 года «Ну вот и день прошел...» (сб. «Волчье солнце»), построенном как сочное, во фламандском духе, описание фруктов, колбас, пряностей и др. (ср.: «Рыбная лавка» Заболоцкого — того же 1928 года). Как и у Заболоцкого, в стихотворении Эрлиха присутствует ироническая тональность, но эксплицирована она сильнее — в форме прямого обращения к другу:

Признайся хоть теперь, ты видел мир — красивей?

Мы — не в раю, мы — в кооперативе.

Сама тема «кооператива» была знаковой для обэриутов и обэриутского круга. Ср., например, рассказ Хармса «Кассирша» (первоначальное название «Маша и Кооператив»), а также финал стихотворения «Молитва перед торговкой» примыкавшего в 1920-х годах к будущим обэриутам поэта Н. Тювелева:

Мария!
Ты колокольня огня
Мария,
ты брюха мотив
Мария,
ты против меня
кооператив

(Транспонанс, № 17, 1983. С. 94).

О Н. Тювелеве см.: Горло бредит бритвою... С. 182–183.

и у Хармса, нарратор обладает «реальным» зрением, он обнажает действие, лежащее в основе сюжета, так что сам сюжет становится функцией от смены чистых действий. Ср.: «ходили», «пошли», «шли мы, шли и спали», «упали», «спали, спали, спали»... Как и в стихотворении «Стих Петра-Яшкина-Коммуниста», авторское «я» у Эрлиха становится полностью растворенным в нарративе и столь же полностью неспособным к авторефлексии. Наконец, существуют и мотивные параллели между анализируемыми стихотворениями, главной из них является мотив усталости и сна, периферийный у Хармса (ср.: «наши очи опустели / мох казался нам постелью») и ставший центральным у Эрлиха. Прimitивистско-«реальная» структура стихотворения Эрлиха приводит к тому, что явная авторская метафора — «шли мы, шли и спали» — перестает восприниматься как таковая и становится высказыванием, для которого являются релевантными категории истинности — ложности. А реальным, с точки зрения обэриутов, являлось как раз такое искусство, о котором можно судить прежде всего этими категориями, а не эстетическими.

К сожалению, дальнейшая эволюция творчества В. Эрлиха идет по направлению от авангардной поэтики — к агитационно-агрессивному версификаторству. Вместе с тем, проанализированное нами продолжение и развитие в начале 1930-х годов обэриутской традиции является уникальным, поскольку из-за краткости участия последних в литературном процессе они не успели утвердить и конституировать свое направление; те немногие поэты, которые в середине 1920-х годов были знакомы с их «взрослым» творчеством, воспринимали Хармса, Введенского, Бахтерева прежде всего как заумников, учеников и последователей Туфанова. Когда же в 1928 году обэриуты смогли найти свою собственную литературно-эстетическую нишу и выступить с программной декларацией, времени уже не оставалось: остатки относительной художественной свободы 1920-х годов были раздавлены, и им пришлось вплоть до конца жизни существовать в герметичном мире дружеского «чинарского» круга.

ГЛАВА VI. «СТАРУХА» Д. ХАРМСА — ФИНАЛЬНЫЙ ЦЕНТОН

Повесть Хармса «Старуха» с момента ее опубликования в 1988 году до сих пор среди всех текстов Хармса привлекает наибольшее внимание исследователей. Чаще всего «Старуха» рассматривалась как петербургский текст, во многом завершающий эту традицию наряду с вагиновскими произведениями. С другой стороны, анализу подвергались отражение в повести авторских религиозно-философских представлений, воплощение в ней апокалиптической темы русской литературы, гамсуновские влияния, особенности построения диалога, художественное время и пространство, отражение в тексте биографических реалий и многое другое.

Отношение к повести во многом определили известные слова А. Введенского, который в ответ на вопрос Я. Друскина о впечатлении после совместного прослушивания повести, ответил: «Я ведь не отказывался от левого искусства». Отсюда — и крен в сторону «неоклассицизма» Хармса, характерный для литературоведческих исследований «Старухи». Вместе с тем, «Старуха» — этапное произведение в истории обэриутской эволюции, своего рода рефлексия, подведение итогов почти пятнадцатилетнего литературного развития и — одновременно — проекция «обэриутского мироощущения» (выражение Н. Заболоцкого из Декларации ОБЭРИУ 1928 года) на иной, по сравнению с более ранними текстами, фон, — переключение механизмов текстопорождения, перефразируя Р. Якобсона, на ось интертекстуальности.

Отправной точкой для такого прочтения повести становится гипотеза о принципиальной неслучайности ее биографического подтекста. Хорошо известно, что помимо высокой степени психологической авторизации образа героя-повествователя, Хармс воплотил в образе Сакердона Михайловича своего уже расстрелянного к тому времени друга Николая Олейникова, а кроме этого, щедро рассыпал по тексту узнаваемые детали — биографические и географические. Таким образом, в тексте возник явный ретроспективный импульс, отсылающий к обэриутскому и ближайшему постобэриутскому времени.

С другой стороны, мы знаем, что для Хармса особенно характерен переход одних и тех же тем, мотивов и образов из произведения в произведение, это, в частности, отмечено и в перекрестных ссылках собрания сочинений под ред. В. Сажина. Следовало проверить уровень концентрации автоцитат и в «Старухе». Вот тут-то оказалось, что степень этой концентрации настолько высока, что представляется необычной даже для творчества Хармса и — в сочетании с акцентированным биографическим подтекстом — требует особого осмысления.

Прежде всего, обращает на себя внимание, что «Старуха» насквозь пронизана многочисленными автоцитатами из цикла «Случаи». К примеру, сквозной для Хармса мотив сна и бессонницы реализуется в «Случаях» неоднократно. Инвариантом является тема дразнящего сна. В рассказах «Случай с Петраковым» и «Сон дразнит человека» сон предстает как состояние, по определению синхронно нерефлексируемое: он может приходить к человеку естественно и неосознаваемо, но сознательное желание заснуть всегда приводит к противоположному результату, так, например, герою последнего рассказа Маркову «хотелось спать, но, как только он закрывал глаза, желание спать моментально проходило. Марков открывал глаза и тянулся рукой за книгой. Но сон опять налетал на него, и, не дотянувшись до книги, Марков ложился и снова закрывал глаза. Но лишь только глаза закрывались, сон улетал опять, и сознание становилось таким ясным, что Марков мог в уме решать алгебраические задачи на уравнения с двумя неизвестными». Такое понимание сна восходит еще к раннему (1931) рассказу «Утро», в котором подробно описан процесс засыпания главного героя, сознание которого из-за попытки синхронной авторефлексии расщепляется: оно локализуется одновременно в нескольких позициях и также одновременно фиксирует состояние пытающегося заснуть человека и этого же человека со стороны. Попытка «поймать» непосредственно само состояние сна приводит к тому, что сон тут же пропадает. Мотив пропадающего сна еще раз перед «Старухой» воплощается Хармсом в отрывке «Когда сон бежит от человека...» (1938), в котором ожидание сна соплагается с предчувствием смерти — перемещения души из одного мира в другой через «огромное черное окно». Эта семантика подчеркивается как раз фамилией главного героя — Окнов.

В «Старухе» герой-рассказчик ложится на кушетку и пытается заснуть:

Я лежу на кушетке с открытыми глазами и не могу заснуть. Я... стараюсь заснуть. Я закрываю глаза. Мне не хочется спать... Я встаю и сажусь в кресло у окна.

Теперь мне хочется спать, но я спать не буду...

Для того, чтобы определить функцию этой автоцитаты, нам нужно обратиться еще к одному примеру, который следует в «Старухе» сразу же после цитированного отрывка. Герой-повествователь, сев в кресло, обдумывает сюжет своей предстоящей гениальной повести о чудотворце, который умирает, так и не сделав за свою жизнь ни одного чуда. Замысел приводит его в неопишное возбуждение:

От нетерпения я весь дрожу. Я не могу сообразить, что мне делать: мне нужно было взять перо и бумагу, а я хватал разные предметы, совсем не те, которые мне были нужны. Я бегал по комнате: от окна к столу, от стола к печке, от печки опять к столу, потом к дивану и опять к окну...

Здесь присутствует цитатная отсылка сразу к нескольким произведениям, восходящим к текстопорождающему для Хармса и — во многом — для всех обэриутов мотиву невозможности поймать и зафиксировать синхронный, статичный временной срез реальности — на самых разных уровнях. Полушутливо Хармс выразил это в своем знаменитом цикле «Однажды я пришел в Госиздат...», в рассуждении о «ловле момента»:

Я слышал такое выражение: «Лови момент!»

Легко сказать, но трудно сделать. По-моему, это выражение бессмысленное. И действительно, нельзя призывать к невозможному...

Я ловил момент, но не поймал и только сломал часы. Теперь я знаю, что это невозможно.

Попробуем зафиксировать цитатные отсылки. Во-первых, герой хочет взять перо и бумагу, но не может их идентифицировать, хватая вместо них другие предметы. Это — прямая отсылка к написанному в форме письма к Я. С. Друскину рассказу «О том, как меня посетили вестники», в котором герой-повествователь столь же тщетно пытается осуществить проекцию означающего на означаемое. Желая выпить воды, он боится, что вместе с водой выпьет и вестника — существо из «соседнего

мира» — и вдруг неожиданно понимает, что не знает, как отличить вестника от воды... Он мечется по комнате в поисках вестников, хватается различные предметы, но не может зафиксировать вестников в своем сознании. Слово-знак висит в воздухе, оно оказывается полностью оторванным от денотата.

Конечно, маршрут передвижения героя «Старухи» от окна и, в конце концов, — снова к окну — манифестирует пограничное состояние между жизнью и смертью, функционально аналогичное сну и отраженное в упомянутом отрывке «Когда сон бежит от человека...». Но при этом он во многом повторяет передвижение другого хармсовского персонажа — из рассказа «Одному французу подарили диван, четыре стула и кресла». Весь сюжет этого рассказа заключается в том, что француз планомерно перемещается со стула у окна (отметим, что маршрут перемещения вновь начинается от окна) на диван, потом на кресло, снова на стул у окна (а из окна дует), на стул у печки, снова на диван и т. д. Механизм, заставляющий француза перемещаться, аналогичен дразнящему сну: он ищет наиболее комфортное состояние, но фиксация последнего означает немедленную его утрату и стремление восполнить утраченное в другой позиции. Текст кончается тем, что француз, не дойдя до дивана, садится на кресло:

— Вот где хорошо! — сказал француз, но сейчас же прибавил: — а на диване-то, пожалуй, лучше.

(II. С. 89)

Есть определенный сквозной обэриутский инвариант, который в свое время очень хорошо выразил Введенский в комментарии к стихотворению «Мне жалко, что я не зверь...» («Ковер Гортензия»): «Началось так: мне пришло в голову об орле, это я и записал... Потом явился другой вариант. Я подумал, почему выбирают всегда один, и включил оба» (II. С. 161). То есть текст балансирует между двумя, а иногда — даже несколькими полюсами, не отождествляя себя окончательно ни с одним. По этому же принципу целиком, к примеру, построено произведение Введенского «Пять или шесть», где балансирование между этими числами является сюжетообразующим фактором. Впоследствии Хармс на уровне имплицированной цитаты воспроизведет этот же принцип в рассказе «Сонет» из цикла «Случаи», где уже фигурируют числа 7 и 8. Сон в

текстах Хармса становится таким же способом релятивизации реальности, когда нет необходимости выбирать одну из возможных систем художественной мотивировки. Скажем, в рассказе «Судьба жены профессора» героиня идет по улице, засыпает на ходу, ей снится, что она приходит домой, залезает под диван. Она просыпается, смотрит — лежит она под диваном. Герой «Старухи» просыпается и не может понять, где кончается его сон: кажется, старуха не умерла в его комнате — это ему приснилось. А может, и сам приход старухи ему приснился... Он поднимается и видит старуху, лежащую на полу за столом, возле кресла. Герой расстроен, он запирает дверь и выходит из дома. Вернувшись после своих приключений, он открывает дверь и ему кажется, что старуха ползет к нему навстречу на четвереньках. Проносится реминисцирующий текст Введенского диалог персонажа с собственными мыслями, после чего он решается открыть дверь и — разумеется, старуха лежит неподвижно, подтверждая тезис мыслей: покойники неподвижны. Мы могли бы сказать, что Хармс отдал предпочтение одной из возможных мотивировок, если бы не одна деталь: «Старуха лежала у порога, уткнувшись лицом в пол».

Итак, герой-повествователь «Старухи» оказывается в очень неудобном контексте — среди персонажей, которые живут в крайне нестабильном, пользуясь терминологией самого Хармса, — «текущем» мире, где они попадают в разрыв референциальных отношений. Пожалуй, в наиболее обнаженном виде этот прием возникает тогда, когда он «привязывается» Хармсом к процессу письма. Вспомним, что состояние разрыва референциальных отношений, своеобразным иероглифом зачастую которого становится состояние сна, наступает у героя «Старухи» при попытке начать писать задуманную повесть. Как мы знаем, ничего, кроме первой фразы «Чудотворец был высокого роста», ему так больше написать и не удастся. С одной стороны, Хармс включает в текст «Старухи» автоцитаты, в которых герой оказывается в нестабильном, «текущем» состоянии — как в плане пространственном, так и в плане состояния сознания (сон — явь). С другой стороны, сразу же вводимый Хармсом в «Старухе» мотив письма актуализирует еще одну имплицитную цитату, которая связана с невозможностью найти то единственное слово, которое должно быть написано, произнесено и т. п.:

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 пел 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.

(«Мы жили в двух комнатах...»)

Не менее сложные вещи происходят и с пространственной структурой повести, определяемой во многом спецификой перемещений главного героя. Воспроизводя имитацию сказочного зачина, повесть начинается отправкой героя-повествователя из дома. После встреч с двумя персонажами, определяющими в дальнейшем развитие основных эпизодов произведения — старухой и Сакердоном Михайловичем — герой вспоминает, что забыл выключить электрическую печку:

Мне очень досадно. Я поворачиваюсь и иду домой. Так хорошо начался день, и вот уже первая неудача. Мне не следовало выходить на улицу.

(II. С. 162)

На протяжении действия повести герой выходит на улицу трижды — каждый раз с различными целями. И за первой неудачей приходит вторая, а за второй — третья. Во второй раз вышедшему из дома рассказчику вначале не удастся купить в магазине того, чего он хотел, — ветчинной колбасы и табака. Вместо колбасы покупается полкило сарделек. Оглушительной неудачей заканчивается также попытка пригласить к себе домой «милую дамочку», с которой герой знакомится в булочной: вспомнив о лежащей на полу мертвой старухе, он вынужден попросту от девушки сбежать. Наконец, столь же неудачно заканчивается попытка застать управдома и с его помощью избавиться от трупа старухи. Третья отправка героя мотивирована его попыткой самому расправиться со старухой: положив ее в чемодан, увезти за город и сбросить в болото. Но вначале встречается препятствие в передвижении на вокзал: у кондукторши в трамвае не находится сдачи и приходится вылезать с чемоданом и ждать

следующего трамвая. А затем — уже в вагоне — героя как бы «нагоняет» неудача из его прошлого сюжетного цикла, связанного с перемещениями: купленные вместо планировавшейся ветчинной колбасы сардельки оказываются недоброкачественными¹ и вызывают у него в вагоне расстройство желудка. Когда он возвращается из уборной, то видит, что чемодан украден. Первоначальная цель поездки оказывается утраченной, и главный герой мог бы только повторить свои же слова, сказанные накануне:

Мне не следовало выходить на улицу.

Прежде всего, пространственные перемещения героя «Старухи» развивают мотив борьбы человека с пространством, наиболее рельефно воплощенный в рассказе «Столяр Кушаков» из цикла «Случаи». В этом рассказе Хармс проводит эксперимент по маскировке

¹ Интересно отметить, что во время беседы героя-рассказчика с Сакердоном Михайловичем возникает — явно безотносительно к Леви-Строссу — принципиальное противопоставление «сырого» и «вареного». После того, как от кастрюли Сакердона Михайловича отскакивает эмаль и сварить принесенные рассказчиком сардельки оказывается невозможно, их приходится есть сырыми. Сырые сардельки повествователя функционально противопоставляются вареному мясу, которым питается Сакердон Михайлович и которое он ставит на стол. В тексте специально подчеркивается, что каждый из героев ест свою еду: «Сакердон Михайлович ел вареное мясо, а я — сардельки» (II. С. 173). Опуская многочисленные напрашивающиеся мифопоэтические параллели — как не имеющие прямого отношения к анализируемому тексту — отметим только, что комната Сакердона Михайловича — функциональный аналог загробного мира (напомним, что прототипом этого персонажа стал уже расстрелянный ко времени написания «Старухи» Николай Олейников; отсылкой к его происшедшему двумя годами ранее аресту становятся как одежда Сакердона Михайловича, напоминающая одежду лагерника, так и его поза с заложенными за спину руками, «рифмующаяся» с наблюдаемой рассказчиком из окна готового к отправке вагона аналогичной позой гражданина, ведомого двумя милиционерами в пикет; описание позы Сакердона Михайловича — особо сильная позиция текста, поскольку это единственный его сегмент, в котором повествователь в прежнем же режиме настоящего нарратора сообщает о поведении своего друга уже после их расставания, то есть повествует как очевидец о том, чего видеть уже не мог). В этой связи поведение рассказчика в «трапезе» с Сакердоном Михайловичем может быть рассматриваемо как попытка охранительной магии.

Кроме того, семантически насыщено положение Сакердона Михайловича в комнате: он сидит на полу перед приходом рассказчика и так же садится на пол после его ухода. Для Хармса сидение (лежание) на полу — знак онтологической неполноценности и социальной маргинальности, ср.: Мышин в рассказе «Победа Мышина» (фамилия в высшей степени амбивалентна: она отсылает, с одной стороны, к хтонической семантике нижнего горизонта, «пола», а с другой, — связывает через солнечного Аполлона — владыку мышей — с солнцем). Ср. также отсылку к чрезвычайно значимой для Хармса Второй симфонии А. Белого: «7. Братья мои, ведь уже все кончено для человека, севшего на пол!».

текстовых пространственных девиаций сюжетными мотивировками. Обычная для Хармса практика — это непосредственное введение подобных девиаций в текст, без специфических квазиреалистических мотивировок². Именно с этим мы сталкиваемся в рассказе «Новые Альпинисты» (резкое нарушение масштабных соответствий, восходящее к особенностям перспективы в иконописи и примитивистской живописи), в рассказе «Мальтониус Ольбрэн», где герой, обозначенный Хармсом как «Ч.», поднимается в воздух и оказывается выше шкафа с помощью медитативного углубления³, в раннем рассказе «Вещь», где оказывается возможным, стоя на тротуаре, глядеть прямо в окно третьего этажа, а в полу комнаты неожиданно открываются люки непонятного происхождения, из которых появляются существа некоего параллельного мира. В «Столяре Кушакове» пространство оказывается структурировано по принципу неевклидовости⁴: оно замкнуто и каждый раз возвращает персонажа к исходной точке. Вышедший купить столярного клею столяр Кушаков оказывается в тисках одномерного пространства (с жесткой предопределенностью движения между двумя координатами). Каждая новая попытка столяра продолжить свой путь по улице в нарушение законов этого пространства приводит его вновь и вновь в аптеку. Важно, что столяру,

² Под квазиреалистической мы понимаем такую мотивировку, которая, будучи лишённой явно фантастических или алогических элементов, оказывается на уровне текста встроенной в систему связей, функционально замещающую ожидаемую иррациональную структуру. Характерный пример — «Тема к рассказу» <1935>, где характерная для Хармса пространственная девиация (единство пространства нарушается, оно оказывается разделённым непроницаемой границей) вводится в текст с помощью такой квазиреалистической мотивации: по замыслу одного инженера, собираются и расставляются на места рабочие, и за одну ночь поперек Ленинграда выстраивается огромная кирпичная стена.

³ «Мальтониус Ольбрэн» есть не что иное, как реализация в концентрированной форме идеи, которая через два года будет воплощена в «Старухе»: чудо — это не то, что внезапно нарушает обыденный ход вещей, а сам этот ход, повседневное сплетение событий. Чудо — то, что уже произошло, оно только осталось нераспознанным. В повести Хармс добавляет к этому пониманию чуда еще один вариант: чудо — это еще и отказ творить чудеса, нарушающие при этом естественное развитие мира (рассказ о современнике-чудотворце). Заметим, что такое мировоззрение Хармса неожиданно оказывается очень близко пастернаковскому.

⁴ Хармс интересовался проблемами геометрии, в частности, разных геометрических систем. Судя по записи в записной книжке № 16, ориентировочно в период с 20 по 31 октября 1928 года он знакомится с книгой П. Флоренского «О мнимости в геометрии».

заклеившему пластырями все лицо, не удастся и прекратить движение, вернувшись домой:

А дома его не узнали и не пустили в квартиру.

— Я столяр Кушаков! — кричал столяр.

— Рассказывай! — отвечали из квартиры и заперли дверь на крюк и на цепочку.

Столяр Кушаков постоял на лестнице, плюнул и пошел на улицу.

(II. С. 334–335)

В этом контексте слова «пошел на улицу» функционально оказываются полностью адекватными помете «и т. д.» в сценке «Ссора», означающими «второй круг» сюжета, идентичный первому, что, в свою очередь, моделирует бесконечную повторяемость сюжетно мотивированного ряда событий, своего рода «дурную бесконечность» (Гегель)⁵. Это определяется, в частности, тем, что обрыв повествования совпадает с сигналом начала обратного движения персонажа в пространстве («улица»)⁶.

Серия⁷ неудач героя-повествователя в «Старухе» и особенно финальная «потеря» чемодана с телом старухи представляют собой еще одну автоцитату из цикла «Случаи», а именно — рассказ «Потери». В этом рассказе в эмбриональной форме моделируется представление

⁵ Ср. также неопубликованную сюжетную схему Хармса, свидетельствующую о его особом интересе к бесконечно повторяющимся конструкциям: «Схема. Мужик из X идет в Y. По дороге заходит в корчму, говорит, что идет покупать козу. Купив в Y козу, он идет обратно, опять заходит в корчму и меняет козу на козла. Жене он приводит козла. Та отсылает его обратно. Он опять заходит в корчму и в Y приводит козу. Там говорят ему, что это коза. Мужик идет обратно, заходит в корчму и приводит жене козла. Потом — обратно и т. д.» (Зап. кн. № 11, <август 1928>).

⁶ Категория обратности является одной из основных в поэтике ОБЭРИУ. Наиболее характерна она для Введенского («я вижу ночь идет обратно», «он обратною рукою», и мн. др. — см. об этом комментарии М.Мейлаха в двухтомном Полном собрании сочинений Введенского, С. 255–256). Вместе с тем, до сих пор метафизичность, знаковость этой категории в поэтике обэриутов не воспринимается некоторыми исследователями, в результате чего возникают разрушающие текст буквальные прочтения. Так, например, комментирует И. Васильев строчку «спи, форвард, задом наперед» из «Футбола» Н. Заболоцкого: «неестественное положение спящего» (Васильев И. Стиль раннего Заболоцкого // XX век. Литература. Стиль. Стилевые закономерности русской литературы XX века (1900–1930). Вып. 1. Екатеринбург, 1994. С. 103). Стоит напомнить Введенского: «Чтобы было все понятно / надо жить начать обратно / И ходить гулять в леса / Обрывая волоса» («Значенье моря». I. С. 116).

⁷ Интересную философскую интерпретацию серийности у Хармса см. в кн.: М. Ямпольский. Беспамятство как исток. М., 1998. С. 343–369.

о человеческой жизни как череде приобретений и потерь. Обнажение мотивировки в этом случае происходит за счет протокольной линейности сюжета, который оказывается практически идентичен фабуле (что вообще свойственно такому жанру, как протокол⁸). Хармс не просто инкорпорирует в «Старуху» основные фабульные компоненты «Потерь». Согласно основным законам цитатного интертекстуального взаимодействия, рассказ «Потери» становится подтекстом (в терминологии К. Ф. Тарановского) для «Старухи», в результате чего значительно усиливается расхождение финалов (при общем параллелизме). Герой «Потерь» Андрей Андреевич Мясов не может вырваться из заколдованного круга приобретений и утрат, он засыпает и видит сон, «будто он потерял зубную щетку и чистит зубы каким-то подсвечником» (II. С. 343). В контексте «Случаев» особенно усиливаются характерные для Хармса негативные коннотации, связанные с мотивом сна, который понимается как окончательное подчинение автоматизму существования и тотальной несвободе бытия. Из этой-то несвободы и вырывается герой «Старухи» в финале повести, и способом освобождения становится молитва, — состояние, которое в эстетической системе Хармса противоположно сну.

В «Столяре Кушакове», в первоначальном варианте финала, в рукописи, фигурировал «французский замок», на который закрывают перед столяром дверь соседи и который — тоже в качестве скрытой автореминисценции — возникает в «Старухе», в эпизоде сна главного героя: «Мне снится, что сосед ушел и я, вместе с ним, выхожу на лестницу и захопываю за собой дверь с французским замком. <...> Надо звонить и будить остальных жильцов, а это уж совсем плохо» (II. С. 167). Этот сон включает уже упоминавшуюся телесную трансформацию повествователя:

Я стою на площадке лестницы и думаю, что мне делать, и вдруг вижу, что у меня нет рук. Я наклоняю голову, чтобы лучше рассмотреть, есть ли у меня руки, и вижу, что с одной стороны у меня вместо руки торчит столовый ножик, а с другой стороны — вилка.
(II. С. 167)

⁸ Ср.: «Стиль хармсовской прозы — богатый материал для исследования. Основные черты этого стиля: нейтральность интонации, усредненность лексики, элементарность жеста, стилистическая дисгармония, сложный ритм, основанный на чередовании стремительности и замедленности. В целом получается среднее между стилем протокола и стилем анекдота (оба жанра — за пределами литературы и отмечены повышенной событийностью)» (Герасимова А. Проблема смешного в творчестве обэриутов. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1988. С. 24).

Мотивировка этой трансформации в повести оказывается связанной с одним из важнейших ее сюжетообразующих мотивов — стенными часами без стрелок, которые рассказчик в самом начале видит в руках у старухи. Чуть позже в его сознании включается ассоциативный ряд:

Мне вспоминается старуха с часами, которую я видел сегодня во дворе, и мне делается приятно, что на ее часах не было стрелок. А вот на днях я видел в комиссионном магазине отвратительные кухонные часы, и стрелки у них были сделаны в виде ножа и вилки.

(II. С. 162)

Отвращение к подобным часам — «авторизованный» мотив: еще в 1933 году Хармс записывает в записную книжку:

Нельзя складывать нож и вилку крестообразно. Мое мнение, что разнание крестообразно лежащих вилки и ножа приносит особую приятность совершившему это.

(Зап. кн. без номера, 1933)

Следовательно, во сне героя-повествователя происходит отождествление его тела с корпусом часов, а рук — со стрелками. Здесь Хармс отчасти следует старой мифопоэтической традиции антропоморфизации часов с одновременным ее снижением и пародированием. Но пародийное значение (как, впрочем, и весь семантический спектр этого мотива) в большой мере ослабляется, если не будут приняты во внимание внутриобэриутские цитатные отсылки⁹. В первую очередь, это эпизод в драматической поэме Введенского «Кругом возможно Бог», который строится на постепенном перетекании значения внутри полисемической структуры: начинается он «Беседой

⁹ Ср. также замечание В. Сажина в комментарии к рассказу « — Видите ли, — сказал он... » о том, что разбитые часы — «это у Хармса всегда знак крайнего неблагополучия» (II. С. 488). Мотив сломанных, разбитых или потерянных часов встречается у Хармса нередко, но, как правило, в незавершенных текстах, а иногда в явно шуточных («Художник и Часы»). Это наводит на мысль о том, что попытки Хармса воплотить более традиционное, символическое значение этого мотива не приводили его к успеху и обрывались из-за принципиального несоответствия эстетическим основам его поэтики.

По воспоминаниям художника В. Н. Петрова, у Хармса на гвоздике на стене висели часы работы Павла Буре, которые ему в свое время подарила мать. Под часами была приклеена надпись: «Эти часы имеют особое сверхлогическое значение». В марте 1938 года Хармс был вынужден продать эти часы из-за нарастающих финансовых затруднений.

часов», в которой ведется полилог между часами как единицами времени, а заканчивается репликой Фомина, в которой значение сдвигается в сторону часов как механизма, заключенного в корпус:

Фомин: Я буду часы отравлять.
Примите часы с ложки лекарство.
Иное сейчас наступает царство.
(I., С. 140)

Антропоморфность часов (в обоих значениях) подчеркивается как их беседой¹⁰, так и попыткой их «отравления».

В качестве важного подтекста для понимания мотива часов в «Старухе» необходимо учитывать рассказ Хармса «Связь», построенный как письмо к Философу (Я. С. Друскину), в котором Хармс применяет заимствованную им у А. Белого «симфоническую» форму, реализующую принцип двойной сегментации в прозаическом тексте: текст членится как на синтаксические отрезки (предложения), так и на нумерованные — «симфонические», которые могут быть равными одному или нескольким предложениям. В этом рассказе расслоение семантического комплекса «часы» происходит за счет его контрастного проецирования на два различных фона — всего текста как единого целого и локализованного 10-м фрагментом-стихом.

Падение часов со стены могло бы в общем контексте символизировать выключенность происходящего из общего временного потока (строго говоря, в рассказе время вообще теряет свои конституирующие свойства, так как из двух основных временных состояний — последовательности и одновременности — остается только одно — последовательность), — этот фиктивный, вневременной характер событийности в тексте подчеркивается вступлением: повествователь сообщает о том, что пишет ответ на еще не написанное письмо.

Однако в «Связи» актуализируется не символическое, а чисто предметное, «реальное» значение часов. Именно так функционирует мотив часов в данном тексте, включаясь в длинную сюжетную цепочку не в своем символическом качестве, а в качестве длительное время висевшей на

¹⁰ М. Мейлах в комментариях к поэме приводит слова Я. Друскина: «„Беседа часов“ — это течение времени. Остановка часов — остановка времени» (I. С. 248–249). Ср.: хармсовский текст: « — Остановка истории!»

стене коробки, в которой давно поселились клопы¹¹. Мотивировочным элементом и становятся эти клопы, а вовсе не части часового механизма, связанные с отсчетом и фиксированием времени:

...А жена кладбищенского сторожа <...> сварила суп из цветной капусты. 10. Но, когда суп был уже готов, со стены упали часы прямо в кастрюлю с этим супом. Часы из супа вынули, но в часах были клопы, и теперь они оказались в супе. Суп отдали нищему Тимофею. 11. Нищий Тимофей поел супа с клопами и рассказал нищему Николаю про доброту кладбищенского сторожа.

(«Полет в небеса». С. 500)

Локальный контекст вступает в противоречие с макроконтекстом — с помощью этого приема Хармс инверсирует покрытый «ветхой литературной позолотой» (цитата из Декларации ОБЭРИУ) образ часов, переводя его из романтически-символистской системы в обэриутскую.

Еще одна — глобальная — цитата, отсылающая уже не только к конкретным обэриутским текстам, а к основополагающим принципам обэриутской поэтики, содержится в отрывке, где герой-повествователь возвращается домой от Сакердона Михайловича. Выпитая по дороге «большая кружка хлебного кваса» — первый знак предстоящего повышения концентрации интертекстуальных связей в пределах одного сегмента текста. Перед нами — цитатная отсылка к уже упоминавшемуся рассказу Хармса «Потери» из цикла «Случаи»: «...потом <Андрей Андреевич> выпил в ларьке маленькую кружечку хлебного кваса...» (II. С. 334). Цитатный характер в данном случае подчеркивает еще и тот факт, что эти два контекста являются единственными во всем творчестве Хармса случаями упоминания хлебного кваса. В «Потерях» кружка кваса оказывается в немотивированной связи¹² с дальнейшими приключениями персонажа, который приобретает разные предметы и тут же теряет приобретенное. В «Старухе» этот же мотив Хармс включает в тончайшую систему причинно-следственных связей. Сохраняя его «сигнальную» семантику — обозначения перехода к серии «потерь», он одновременно встраивает мотив «хлебного кваса» в причинно-следственную цепочку, очень напоминающую аналогичный прием в «Связи», но только с

¹¹ Характерный признак обэриутского «шкапа» — предметность и — одновременно — неожиданность содержимого.

¹² Характерный обэриутский прием: снимается внутренняя мотивировка и сохраняется лишь внешняя каузальная оболочка, лишенная имплицитного содержания.

реалистической мотивировкой, без демонстративного обнажения приема: плохой и кислый квас вызывает у героя-повествователя «мерзкий вкус» во рту и становится первым знаком, отсылающим к тематическому полю, связанному в повести с употреблением недоброкачественных продуктов. Продолжается эта тема в эпизоде с недоброкачественными сардельками и находит свое завершение в мотиве финальной потери — утраты чемодана со старухой, который, в свою очередь, оказывается параллелью к утрате героем-повествователем «милой дамочки», встреченной им у булочной¹³. Эта параллель становится еще более явственной, если учитывать особенности функционирования мотива хлеба в тексте повести: поводом для знакомства с дамочкой становится ее предложение купить повествователю хлеб в булочной. «Кружечка хлебного кваса» появляется в тексте сразу же после того, как герой, идущий от Сакердона Михайловича по Невскому проспекту, начинает строить планы на будущее:

... разделавшись со старухой, я буду целые дни стоять около булочной, пока не встречу ту милую дамочку. Ведь я остался ей должен за хлеб 48 копеек. У меня есть прекрасный предлог ее разыскивать.

(II. С. 177)

Кроме того, мотив хлеба «всплывает» в разговоре повествователя с Сакердоном Михайловичем. Давая фиктивную ссылку на Мечникова, Сакердон Михайлович противопоставляет водку хлебу:

— Водку пить полезно, — говорил Сакердон Михайлович, наполняя рюмки. — Мечников писал, что водка полезнее хлеба, а хлеб — это только солома, которая гниет в наших желудках.

(II. С. 172)

Покупка хлеба мотивирует знакомство героя с дамочкой, а покупка бутылки водки — их запланированную совместную поездку к нему домой, поездку, которая не состоялась из-за лежащей на полу в комнате старухи. И водка, и квас — напитки, производные от хлеба и входящие

¹³ На параллелизм образов мертвой старухи и «милой дамочки» впервые указала А. Стоун-Нахимовская в работе: Nakhimovsky A. The ordinary, the sacred and the grotesque in Daniil Kharm's 'The old woman' // Slavic Review. Vol. 37, ¹ 2, 1978. P. 203–216. Эта статья впоследствии вошла в ее монографию: Nakhimovsky A. Laughter in the void: An introduction to the writings of Daniil Kharm's and Alexander Vvedenskiĭ // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 5. P. 191.

в семантическое поле «хлеб, хлебное», — образуют переплетающиеся сюжетные подтекстовые линии, к которым примыкает также пиво, упоминающееся в диалоге:

Она: Вы любите пиво¹⁴?

Я: Нет, я больше люблю водку.

(II. С. 171)

Хлеб, водка, пиво, а затем и квас образуют «реальный» субстрат, позволяющий Хармсу воплотить подмену сугубо эротического «συμφοσιον'α» (с дамочкой) философским (с Сакердоном Михайловичем)¹⁵.

Введенный Хармсом в «Старуху» мотив кваса — как переходный от философского к бытовому пласту повести — становится также переходом к иному принципу цитирования, о чем уже было сказано: подтекстом¹⁶ становится не столько конкретный текст в пределах автоинтертекстуальной связи, сколько базовые элементы общеобэриутской поэтики.

Ощущение мерзкого вкуса во рту от плохого кваса приводит повествователя в озлобление, которое усиливается при встрече с пьяным:

На углу Литейной какой-то пьяный, пошатнувшись, толкнул меня. Хорошо, что у меня нет револьвера: я убил бы его тут же на месте.

¹⁴ На метатекстовом уровне диалог прочитывается на фоне разговора о квазифилософской функции пива в «Пяти неоконченных повествованиях» Хармса: «...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“». («Полет в небеса». С. 498).

¹⁵ Ср. эротическую коннотацию водки в наброске, написанном приблизительно одновременно со «Старухой»: «Один графолог, чрезвычайно любящий водку, сидел в саду на скамейке и думал о том, как было бы хорошо придти сейчас в большую просторную квартиру, в которой жила бы большая милая семья с молоденькими дочерьми, играющими на рояле. Графолога бы встретили очень ласково, провели бы в столовую, посадили бы в кресло около камина и поставили бы перед ним маленький столик. А на столике бы стоял графин с водкой и тарелка с горячими мясными пирожками. Графолог бы сидел и пил бы водку, закусывая ее горячими пирожками, а хорошенькие хозяйские дочери играли бы в соседней комнате на рояле и пели бы красивые арии из итальянских опер» (II. С. 415).

¹⁶ Термин «подтекст» употребляется в значении, придаваемом ему К. Ф. Тарановским и практически адекватен термину И. П. Смирнова «претекст», хотя и несколько уже последнего.

До самого дома я шел, должно быть, с искаженным от злости лицом. Во всяком случае, почти все встречные оборачивались на меня¹⁷.

(II. С. 177)

Последний абзац меняет нарративную установку: вместо экспликации интенций повествователя он акцентирует внимание на попытке описания собственного внешнего вида. Поскольку сам повествователь своего лица видеть, разумеется, не может, он вводит оператор условной модальности: «должно быть». Попытка взглянуть на себя «со стороны» оказывается импликацией мотива зеркальности — важнейшего для поэтики ОБЭРИУ. Этот мотив выводится на поверхность текста уже в следующем абзаце:

Я вошел в домовую контору. На столе сидела низкорослая, грязная, курносая, кривая и белобрысая девка и, глядясь в ручное зеркальце <выделено нами. — А. К.>, мазала себе помадой губы.

— А где же оправдом? — спросил я. <...>

— Завтра будет, не сегодня, — отвечала грязная, курносая, кривая и белобрысая девка.

(II. С. 177)

Уже в следующем абзаце «искаженному от злости» лицу рассказчика с помощью введения мотива зеркальности приписывается функциональное отражение: образ сидящей на столе девки с нарочитой амплификацией эпитетов. Ручное зеркальце в руке — это не только

¹⁷ Этот эпизод также является результатом интертекстуального диалога — с одним из любимейших романов Хармса — «Голодом» Гамсуна. Ср.: «Звериная ярость овладела мной. Я схватил одеяло в подворотне, стиснул зубы, толкал мирных людей на улице и не извинялся. Когда какой-то господин остановился и сделал мне замечание, я повернул к нему голову и выкрикнул ему прямо в ухо какую-то бессмыслицу, потряс кулаками перед самым его носом и пошел дальше, ослепленный бешенством, с которым не в силах был совладать» (Гамсун К. Собр. соч. М., 1991. Т. 1. С. 76). Гамсуновские аллюзии, помимо подчеркивания автобиографического характера «Старухи» (Ср. записи 1937 года в дневнике Хармса: «Мы вчера ничего не ели», «Сегодня мы будем голодать» (Хармс Д. Горло бредит бритвою... С. 128, 133) и приводимое исследователями начала XX века свидетельство Гамсуна о том, что «голодание определяет всего точнее целый период в его жизни» (Благовещенская М., Измайлов А. Кнут Гамсун. СПб., 1910. С. 80), указывают и на психологическое сходство повествователей, в частности, на внешне не мотивированные перепады состояния. Ср.: обращение «Сумасшедший!», — которое слышат как гамсуновский, так и хармсовский герои. Оба персонажа живут прежде всего своим внутренним миром, во многом изолированным от внешнего.

пародийное переосмысление пушкинского текста¹⁸, но и опредмеченный знак примененного приема, — знак, выведенный на предметный уровень и манифестирующий специфическую обэриутскую инверсию зеркальности на текстовый и языковой уровень. Как и в других случаях, например, в поэме А. Введенского «Кругом возможно Бог»¹⁹, благодаря исключению референтной зоны из сферы действия приема снимаются его потенциально возможные символические коннотации. А это и есть принципиальная задача обэриутской поэтики.

Одновременно с этим, Хармс насыщает эпизод в домовый конторе вполне конкретными интертекстуальными переключками. «Низкорослая, грязная, курносая, кривая и белобрысая девка» на знаково-референтном уровне воспроизводит эпизод из главки «Птичник» драматической поэмы Хармса «Лапа», в котором Земляк встречает «грязную и нечистоплотную девочку», поедающую земляные лепешки (I. С. 135), что подчеркивает ее хтоническую природу²⁰. С помощью цитатного метонимического переноса этой хтонической семантики возникает параллель между «девкой» в домовый конторе и старухой, которую повествователь собирается сбросить в болото,

¹⁸ Рассыпанные по тексту повести аллюзии на Пушкина и Достоевского отмечены Робертом Айзлвудом в комментариях к изданию: Хармс Д. Старуха. Ed. with Introduction, notes and vocabulary by R. Aizlewood. L., 1995. Диалогу Хармса и Достоевского в «Старухе» также посвящена статья: Йованович М. Ситуация Раскольников и ее отголоски в русской советской прозе (пародийный аспект) // Zbornik za slavistiku, № 21, 1981. С. 46–48. См. также работы: Cassidy S. Daniil Kharm's parody of Dostoevskii: anti-tragedy as political comment // Canadian-American Slavic Studies. 1984. Vol. 18. P. 268–284, — ё Макарова И. «Старуха» как «Петербургская повесть» Д. Хармса // Макарова И. Очерки истории русской литературы XX века. СПб., 1995. С. 130–143.

¹⁹ Анализируется нами в главке, посвященной проблеме зеркала и зеркальности у символистов и обэриутов.

²⁰ Трансформация мотива, восходящего к комплексу мифов о хтонических существах (чудовищах), черпающих свою силу в прикосновении к земле (наиболее яркий пример миф об Антее). Ср. совершенно аналогичный пример в «Чевенгуре» А. Платонова: «...этот человек считал себя богом и все знал. По своему убеждению он бросил пахоту и питался непосредственно почвой. Он говорил, что раз хлеб из почвы, то в почве есть самостоятельная сытость...» (Платонов А. Чевенгур. М., 1989. С. 289). Мотив этот восходит к утопическому мифу Хлебникова, ср.: «храбрые умы разбудили в серой святой глине, пластинами покрывавшей землю, спящую ее душу хлеба и мяса. Земля стала съедобным <...>. Зверям и растениям было возвращено право на жизнь, прекрасный подарок» (Хлебников. IV. С. 299). См. об этой теме в связи с проблемой антиапокалиптического утопизма у Хлебникова и Крученых: Hansen-Löve A. Die antiapokalyptische Utopik des russischen Futurismus // Russian Literature. Vol. XL, № 3, 1996. P. 319–354.

т. е. — вернуть в землю. Другая аллюзия отсылает к Венере в «Кругом возможно Бог» А. Введенского:

Я думаю теперь уж я не та,
похожая когда-то на крота,
сама красота.
Теперь я подурнела,
живот подался вниз,
а вместе с ним пупок обвис.
Поганое довольно стало тело.
Щетиной поросло, угрями...
(I. С. 141)

И эта аллюзия поддерживает подмену эротического мотива в повести Хармса: антиэротике Введенского соответствует в «Старухе» двойная замена — распитие водки с Сакердоном Михайловичем вместо «милрой дамочки» и — сразу же после этого — встреча с «девкой» — резко травестирированным образом той, с которой герой-повествователь был вынужден расстаться в магазине.

Примеров, связанных с аллюзийными отсылками или с прямыми цитатами, которые не столько актуализируют чистое интертекстуальное взаимодействие, но на новом, авторефлексивном уровне репрезентируют важнейшие элементы и приемы обэриутской поэтики, в «Старухе» достаточно много. Приведем еще один — из наиболее интересных. Заимствованный Хармсом из гамсуновских «Мистерий» эпитафия к «Старухе»: «...И между ними происходит следующий разговор», — утверждает принцип диалогичности в качестве основного в повести. Эта диалогичность реализуется на разных уровнях — от эксплицированного диалога (повествователь и «милрой дамочка»²¹, повествователь и Сакердон Михайлович и др.) — до мысленного: герой строит воображаемые коммуникативные акты (в основном, невербальные), совершая семиотически значимые действия в расчете на *моделируемую* в своем сознании реакцию наблюдателей. Это происходит, когда он, будучи вынужден сойти с трамвая, ожидает следующего и вдруг обнаруживает, что стал центром внимания

²¹ Этот диалог представляет собой особо сильную позицию в тексте — маркированную дважды: с одной стороны, он выделен с помощью драматургической формы (с указанием действующих лиц), а с другой, — переходом к нему являются лишь несколько измененные слова из гамсуновского эпитафия — «И между нами происходит следующий разговор».

мальчишек — в то время, как в руках у него чемодан с мертвой старухой:

Я сел на чемодан и, вынув носовой платок, вытер им шею и лицо. Двое мальчишек остановились передо мной и стали меня рассматривать. Я сделал спокойное лицо и пристально смотрел на ближайшую подворотню, как бы поджидая кого-то. Мальчишки шептались и показывали на меня пальцами. Дикая злоба душила меня. Ах, напустить бы на них столбняк!

И вот из-за этих паршивых мальчишек я встаю, поднимаю чемодан, подхожу к подворотне и заглядываю туда. Я делаю удивленное лицо, достаю часы и пожимаю плечами. Мальчишки издали наблюдают за мной. Я еще раз пожимаю плечами и заглядываю в подворотню.

— Странно, — говорю я вслух, беру чемодан и тащу его к трамвайной остановке.

(II. С. 185–186)²²

В этом эпизоде, воспроизводящем ситуацию косвенно-побочного коммуникативного акта (с тем только отличием, что непосредственно манифестируемый адресат фиктивен), герой-повествователь расширяет сферу своего сознания, почти по-бахтински инкорпорируя своих мыслимых собеседников не в качестве объекта, но — «полноправного чужого сознания»²³. Однако это вовсе не последний уро-

²² Подробный анализ вербальных и невербальных внутренних диалогов в прозе Хармса см. в нашей работе: Кобринский А. Психологизм, алогизм и абсурдизм в прозе Даниила Хармса (о перспективных направлениях изучения архивного фонда Я. С. Друскина) // Проблемы источниковедческого изучения истории русской и советской литературы. Л., 1989. С. 169–17, там же вскрывается гамсуновский генезис этого приема. О гамсуновских корнях Хармса см. также работу: Scotto S. Harms and Hamsun: Staruxa solves a mystery? // Comparative literature studies, № 23–4, 1986. P. 282–296.

²³ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 80. Ср. с утверждением В. Эйдиновой о том, что в конце 20-х — начале 30-х годов «в литературе открывается... форма „снятого“, „оборотнического“ диалогизма (или „антидиалогизма“). Слово в этом случае оказывается — сразу, одновременно! — „двуустремленным“: оно и заключает в себе очертания „достоевского“, диалогического слова и, в то же время, предстает опровержением его конструкции» (Эйдинова В. В. «Антидиалогизм» как стилиевой принцип русской литературы абсурда 1920-х — начала 1930-х годов (к проблеме литературной динамики) // XX век. Литература. Стыль. Стилиевые закономерности русской литературы XX века (1900–1930). Вып. 1. Екатеринбург, 1994. С. 11–12. Справедливо конституируя слово в поэтике Л. Добычина как «антидиалогическое», В. Эйдинова совершенно напрасно заносит в число «носителей» подобного стиля и Хармса — это становится очевидно как при обращении к «Старухе», так и при анализе более ранних текстов Хармса, например, рассказа «Утро»

вень диалогичности в повести. Таковым является диалог повествователя со своими собственными мыслями — в момент, когда он в замешательстве стоит перед дверью своей комнаты, где находится вдруг оживший — как ему показалось — труп старухи. Вначале мысли *объясняют* герою, что за покойниками «надо следить и следить». Затем он вступает с ними в настоящий спор — со всеми характерными эмоциональными оттенками — упрямство, насмешливость и т. п.

Эта с виду чисто юмористическая ситуация на самом деле является пародийной реминисценцией одного из важнейших обэриутских приемов, нашедших свое наиболее последовательное выражение в творчестве Введенского и определенного М. Мейлахом в комментариях к его Полному собранию сочинений как *гипостазирование мыслей*²⁴. Ср.: «...и мысли глупые жужжали» («Седьмое стихотворение»); «часто мысли вынимаю» («Зеркало и музыкант»); «мысли бегают отдельно» («Человек веселый Франц...»); «мысль / ты взлети и поднимись» («Святой и его подчиненные»); «и взлетали мысли наши» («Значенье моря») — прием этот сквозной для всего творчества Введенского, и количество примеров можно умножать. Но наиболее интересным представляется случай прямого диалога персонажа со своими мыслями в «Зеркале и музыканте»:

Иван Иванович: <...>
по земле едва шагаю
за собой не успеваю
а они вдруг понеслись
мысли — я сказал — вы рысь!
мысли вы быстры как свет

(1931), в котором, как было показано нами, опробовались модели того особого типа диалогического мышления, которое и было впоследствии реализовано в повести 1939 года.

²⁴ «Мотив гипостазирования мыслей, их независимого от носителей существования часто встречается у Введенского...» (I. С. 237). Тем не менее, можно квалифицировать его как общеобэриутский, ср.: «Стадами дум полна / душа твоя» (И. Бахтерев. Археологическая любовь // Поэты круга ОБЭРИУ... С. 377); «Я под тобой ходил не нагибая головы / собирая подушечки мыслительных коровок» (Д. Хармс. «Здравствуй стол...». I. С. 196); «Эй, где хвостик мысли? / А он уж в землю нырк» (Д. Хармс. Окнов и Козлов. I. С. 191), а также пример материализации мыслительного процесса в «Школе жуков» Н. Заболоцкого. Ср. также замечание И. Васильева: «у Заболоцкого часто опредмечивается нематериальное (мысль в его изображении „растрескалась, летит, изнемогая“ (Заболоцкий Н. Собр. соч.: В 3 т. М., 1983–84. Т. 1. С. 391); музыка предстает в виде „цветочка“ (Там же. С. 349)...» (Васильев И. Стиль раннего Заболоцкого // XX век. Литература. Стиль. Стилевые закономерности русской литературы XX века (1900–1930). Вып. 1. Екатеринбург, 1994. С. 104).

но услышал и ответ:
голова у нас болит
Бог носить не велит
мир немного поредел
а в пяти шагах предел.

(I. С. 95–96)

Если проанализировать основные характеристики, данные Н. Заболоцким обэриутам (и себе в том числе) в Декларации 1928 года, то нетрудно будет заметить, что их лейтмотивом оказывается отношение поэтов к принципу аналитизма в искусстве. Введенский — «разбрасывает предмет на части... разбрасывает действие на куски», у Бахтерева возникают «предмет и действие, разложенные на свои составные», о Хармсе говорится, что его внимание сосредоточено «не на статической фигуре, но на столкновении ряда предметов, на их взаимоотношениях». Принцип аналитизма присутствует и в автохарактеристике Заболоцкого, но только в качестве первого этапа поэтической работы — поскольку после вычленения элементов предметной структуры они не разбрасываются, а наоборот, «сжимаются», образуя своего рода ядро, в результате «предмет не дробится, но наоборот — сколачивается и уплотняется до отказа, как бы готовый встретить ощупывающую руку зрителя»²⁵. Именно в контексте принципа аналитизма и следует рассматривать принцип гипостазирования мыслей в творчестве обэриутов. Но диалогический аспект, в контексте которого реализован этот прием в «Старухе» заставляет нас воспринимать «разговор с собственными мыслями» еще и как аллюзию на кардинальную для ОБЭРИУ проблему

²⁵ Все цитаты — см.: ОБЭРИУ // Афиши Дома печати. 1928, № 2. С. 12. Т. В. Цивьян утверждает, что «предмет и действия с предметом — перемещение, дробление, уплотнение и т. п. — критерий, определяющий структуру и принципы поэтической техники ОБЭРИУ» (Цивьян Т. Об одном абсурдном / абсурдистском эксперименте // От мифа к литературе. Сборник в честь семидесятилетия Елеазара Моисеевича Мелетинского. М., 1993. С. 338). Однако трудно согласиться с ее выводом о том, что «разбрасывание, расчленение, столкновение предметов приводит затем к их обновлению, к приобретению ими нового, истинного смысла» (Там же). Задача обэриутов — обновить не предмет, не мир, а восприятие читателя, зрителя. Чудо, по Хармсу, — это когда что-то происходит не в мире, а в субъекте (см. рассказ «Утро»). Что же касается «истинного» смысла, то, несмотря на всю пародирующую полемику обэриутов (и прежде всего — Хармса) с Кантом, он — прежде всего — вещь в себе: как сказано в тексте Хармса 1927 года «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом»: «Пятое значение шкафа есть шкаф».

тождественности / нетождественности личности, стабильности / нестабильности персонажа²⁶. Обращает на себя внимание четкое фиксирование Хармсом в тексте повести, с помощью соответствующих метатекстовых компонентов, моментов начала и завершения расщепления сознания повествователя. Вот расщепление начинается под воздействием образа ползущей навстречу герою мертвой старухи:

Мысли мои скакали, путались, возвращались к исходному пункту и вновь скакали, захватывая новые области, а я стоял и прислушивался к своим мыслям и был как бы в стороне от них и был как бы не их командир.

(II. С. 179)

А вот фиксация выхода из состояния расщепленности:

Озноб прошел, и мысли мои текли ясно и четко. Я был командиром их.

(II. С. 180)

Таким образом, Хармс одновременно фиксирует и границы цитатного поля для данного эпизода, а это говорит о подчеркнuto авторефлексивном характере интертекстуального взаимодействия.

Особо следует отметить еще одну важнейшую функционально-тематическую цитатную отсылку в «Старухе», имеющую на этот раз исключительно автоинтертекстуальный характер. Речь идет о целом пласте в повести Хармса, связанном с «детской темой». Многократно отмеченная исследователями и подтвержденная мемуаристами²⁷ нелюбовь Хармса к детям. В повести «Старуха» Хармс свел все основные мотивные и мифопоэтические нити, с которыми

²⁶ Анализируется в главке, посвященной принципу релятивности в поэтике ОБЭРИУ.

²⁷ См.: Дневниковые записи Даниила Хармса. Публикация, вступительная статья, комментарии А. Устинова и А. Кобринского. Минувшее, № 11. Paris, 1991. С. 417–583; Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 471; Герасимова А. «Он так и остался ребенком» // Детская литература, № 4, 1988. С. 32–34; мы также можем сослаться на устные и неопубликованные письменные воспоминания И. Бахтерева, А. Пантелеева и племянника Д. Хармса — Кирилла Грицына. Возможно, что эта нелюбовь к детям, соединявшаяся у Хармса с аналогичным отношением к старикам и старухам, была связана с ощущением эксплицированной граничности их существования — неважно, ближе к началу или к концу жизни. Ср. сходный мотив у О. Мандельштама: «О, как мы любим лицезреть / И забываем без труда / То, что мы в детстве ближе к смерти, / Чем в наши зрелые года» (Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. М, 1990. Т. 1. 185).

тема детей была неразрывно связана на протяжении всего его творчества.

Мечтания героя-повествователя о мести кричащим во дворе мальчишкам, злоба и стремление отомстить излишне любопытным мальчишкам, уставившимся на него в самый неподходящий момент — когда он держал в руках чемодан с мертвой старухой, наконец, «концептуальный» спор с Сакердоном Михайловичем о том, кто хуже — покойники или дети, — все эти эпизоды выстраиваются в тематическую линию, параллельную другой, связанной с мотивами дефекации, что вскрывает автоинтертекстуальную подтекстовую мифопоэтическую основу функционирования этих мотивных пластов. Еще в рассказе «Теперь я расскажу, как я родился...» (1935) героя-повествователя при рождении «по ошибке» запихивают родительнице в задний проход, а для повторного «рождения»²⁸ дают порцию английской соли. В инверсированном виде этот же мотив, эксплицирующий анальную эротику²⁹, возникает в «Старухе»: герой, страдающий от болей в животе, попадает наконец в уборную в вагоне электрички — и акт дефекации оказывается функционально идентичным половому акту и акту рождения одновременно, поскольку боли в животе являются здесь аналогом предродовых схваток³⁰:

Поезд трогается и я закрываю глаза от наслаждения. О, эти минуты бывают столь же сладки, как мгновения любви! все мои силы напряжены, но я знаю, что за этим последует страшный упадок.

(II. С. 186–187)

²⁸ Ср. мифопоэтический мотив, связанный с «двойным рождением» героя. В греческой мифологии — эпизод с Семелой, которая гибнет в огне от того, что Зевс, исполняя ее просьбу, является к ней в полном блеске своего могущества — с молниями в руках, но ее сына от Зевса — бога Диониса — отец зашивает себе в бедро и, таким образом, через некоторое время он рождается вторично — уже из бедра громовеержца.

²⁹ Восходит к «какологии» Крученых. См. об этом в главе, посвященной орфографическим девиациям в текстах Хармса. Об анальности в русском авангарде см.: Смирнов И. П. Садовангард // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Sb. 31. P. 301–302, перепечатано также в монографии: Смирнов И. П. Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 196–197).

³⁰ Ср. — в некоторых ритуалах, связанных с актом рождения — обычай, согласно которому муж роженицы ложится и изображает родовые муки во время родов жены.

Подобная «копрологическая философия» находит свое логическое выражение в образе центральной городской ямы, куда предлагается сбрасывать всех детей и поливать, как испражнения, негашеной известью³¹ (в квазиутопии «Меня называют катерпиллером...», 1938). Прямые параллели «ребенок — зародыш — испражнение» и «акт рождения — акт дефекации» присутствуют в «Статье» («Прав был император Александр Вильбердат...»), предназначенной для рукописного журнала, выпуск которого был задуман Хармсом ориентировочно в 1936 — 1938 годах:

Склонность к детям — почти то же, что склонность к зародышу, а склонность к зародышу — почти то же, что склонность к испражнениям.

(Хармс Д. Горло бредит бритвою... С. 59)³²

³¹ Ср. запись в дневнике Хармса, датируемую 1937–38 гг: «Травить детей — это жестоко. Но что-нибудь ведь надо же с ними делать!» (Хармс Д. Горло бредит бритвою... С. 136). По устным воспоминаниям племянника Хармса К. Грицына, на столе у Хармса стояла лампа с абажуром, который был им самим разрисован. Одной из наиболее ярких картинок было изображение дома с подписью: «Дом для уничтожения детей».

³² Любопытно, что функционально сходный тематический комплекс мы находим и в поэзии Н. Олейникова, только в его структуре позицию, репрезентирующую физиологическое начало, вместо элемента «рождение / дефекация» подставляется другой — «еда / пищеварение». Его связь с половой сферой эксплицирована в балладе «Чревоугодие» (1932):

Татьяна выходит,
На кухню идет,
Котлету находит
И мне подает.
...Исполнилось тело
Желаний и сил,
И черное дело
Я вновь совершил.
И снова котлета.
Я снова любил.
И так до рассвета
Себя я губил.

(Олейников Н. Пучина страстей. Л., 1991. С. 137)

Пища здесь играет механистическую роль топлива, поддерживающего энергетическое равновесие в системе согласно третьему закону термодинамики — как если бы перед нами были неживые тела. Сходное явление мы встречаем в «Котловане» А. Платонова: Козлов рубит камень, причем камень при этом нагревается, а Козлов «постепенно холодеет» — см. об этом в содержательной статье: Левин Ю. От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова) // Семиотика и информатика. 1990. Вып. 30. С. 115–148. О проблемах

В рассказе о покойнике, заползшем в палату к роженицам, мотивный комплекс «зародыш — рождение — дефекация» оказывается впервые в «Старухе» (после спора о покойниках и детях) переплетен с мотивом смерти:

А другой покойник заполз в палату рожениц и так перепугал их, что одна роженица тут же произвела преждевременный выкидыш, а покойник набросился на выкинутый плод и начал его, чавкая, пожирать. А когда одна храбрая сиделка ударила покойника по спине табуреткой, то он укусил эту сиделку за ногу, и она вскоре умерла от заражения трупным ядом³³.

(II. С. 180)

Отголосок этого автоматически генерируемого «текста в тексте» возникает в эпизоде с укладыванием старухи в чемодан, когда повествователь опасается, что она «тяпнет» его за палец: «А потом умирать от трупного заражения — благодарю покорно!» (II. С. 182). В образе *старухи* сходятся все упомянутые мотивные линии, разбросанные по

сходных приемов текстопорождения у Хармса и Платонова см. нашу работу: Кобринский А. Д. Хармс и А. Платонов: к проблеме порождения алогического художественного мира // Филологические записки, № 3, Воронеж, 1994. С. 82–94. В финале стихотворения Н. Олейникова смерть выступает в качестве естественного двойника сексуальности, мотива, завершающего тему. Кроме этого, финал одновременно является развернутой аллюзией на стихотворение Н. Заболоцкого «Искушение», которое, в свою очередь, представляет собой пародию на сюжет волшебной сказки. Основой интертекстуального взаимодействия становится эксплицированный материально-физиологический подтекст существования вообще и эротического пласта — в частности. Отсюда — общие для дескриптивных моделей посмертного существования Заболоцкого и Олейникова мотивы гниения, червяков, пожирающих тело, вода, замещающая у покойника кровь и лимфу. Ситуация посмертного существования у Введенского оказывается отличной от Заболоцкого и Олейникова («Кругом возможно Бог»), но и здесь оно оказывается маркировано коннотативной семантикой, связанной с недостаточностью, неполнотой (ср. потерю Фоминым (фамилия возникает как результат преодоления смертью анонимности земного существования — до этого герой именовался инициалом «Эф»)) способности к половому акту).

Ср. также любопытное замечание Д. Гольдштейн о некоторых стихотворениях Н. Заболоцкого из «Столбцов», в которых, по замечанию исследовательницы, поэт представляет процесс еды как акт насилия и даже каннибализма (Goldstein D. Nikolai Zabolotsky: Play for moral stakes. Cambridge, 1993. P. 259).

³³ Данная «вставная новелла» по жанру оказывается близка детским страшным историям («страшилкам»). См. статью о них: Лойтер С. Детские страшные истории («страшилки») // Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов. М., 1998. С. 56 — 66. См. также: Осорина М. «Черная простыня летит по городу», или Зачем дети рассказывают страшные истории // Знание — сила, № 10, 1986. С. 43–45.

творчеству Хармса³⁴, поэтому попытку разделаться с ней, сбросив в болото, можно рассматривать и как стремление писателя «утопить» собственные комплексы и психологические затруднения³⁵.

Особый уровень концентрации цитатности в «Старухе» можно считать доказанным. Но особенно важно то, что цитатность здесь представляет собой способ рефлексивного осмысления обэриутской и постобэриутской поэтики — на широком интертекстуальном уровне. Речь идет о концентрации приемов и мотивов, формирующих принципиальную релятивность обэриутского художественного мира, аналитичность обэриутского искусства, стремление к гипостазированию (т. е. опредмечиванию) абстрактных, отвлеченных понятий, — вообще, продолжающееся еще с времен ОБЭРИУ стремление к текстовой реальности и конкретности. Как писал в Декларации ОБЭРИУ Заболоцкий, «художественный метод ОБЭРИУ... — метод конкретно-материалистического ощущения вещи и явления»³⁶. И мы видим, что, несмотря на значительную эволюцию творчества обэриутов после 1931 года, основные константы их творчества — прежде всего у Хармса и Введенского — сохранились и укрепились при расширении того материала, на котором они реализовывались. В свою очередь, и повесть «Старуха» предстает отнюдь не отказом от левого искусства, а особой формой его осмысления и воспроизводства — на основе того самого «перелицованного на новый лад» и хранящего в себе «классический отпечаток»³⁷ действия, что столь тонко подметил еще в статье 1928 года Заболоцкий.

³⁴ В том числе имплицитно с ним связан и мотив дефекации: в момент укладывания старухи в чемодан специально подчеркивается, что героя-повествователя «подташнивает» и у него болит живот.

³⁵ В дневниковых записях Хармса теме «комплексов» уделяется чрезвычайно много места, писатель их пытается весьма подробно анализировать.

³⁶ ОБЭРИУ... С. 11.

³⁷ Ibid. С. 12.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ОБЭРИУТЫ

И «ПРЕОДОЛЕВШИЕ СИМВОЛИЗМ»

И. Н. Заболоцкий и М. Зенкевич:
обэриутское и акмеистическое мироощущение

Проблема «Заболоцкий и Зенкевич» представляет собою на самом деле часть более широкого вопроса, связанного с необходимостью более тщательного изучения типологической общности двух литературных направлений, ставивших перед собою весьма сходные задачи. Главное их сходство заключается в том, что обэриуты и акмеисты провозглашали антиромантическую вообще и антисимволистскую в частности эстетическую платформу. Однако, говоря об акмеизме, нельзя не заметить, что по отношению к этому литературному направлению обэриуты не представляли единого целого, у них не было более или менее единой позиции, как это, скажем, сформировалось по отношению к символизму или футуризму — поэтому на сегодняшний день наиболее релевантным оказывается подход, при котором рассмотрению подвергается не столько проблема «ОБЭРИУ и акмеизм», сколько «обэриуты и акмеисты».

В этом плане выбор фигуры Н. Заболоцкого представляется достаточно репрезентативным. Он был единственным из обэриутов, кто смог выпустить свою книгу стихов («Столбцы», 1929), причем книгу действительно обэриутскую. С другой стороны, литературная позиция Заболоцкого, стоявшего на правом фланге объединения, помогала ему преодолевать групповые рамки и ограничения, давая возможность опираться на несколько более широкий пласт современной литературы, а не только на крайне левые направления, как это было, к примеру, у Хармса и Введенского.

Что мы знаем об отношениях Заболоцкого с акмеистами?

К Мандельштаму он относился почти благоговейно. Еще в письме от 11 ноября 1921 года к своему другу и земляку М. И. Касьянову он пишет: «Здесь Мандельштам пишет замечательные стихи.

Послушай-ка...» — и далее приводится стихотворение «Возьми на радость из моих ладоней...»¹ Вышедшие «Столбцы» Мандельштам оценил отрицательно, что, впрочем, не изменило восторженное отношение к нему Заболоцкого. Как вспоминал Б. Слуцкий, «даже в конце жизни Заболоцкий чтит Мандельштама и с доброй улыбкой рассказывал, как тот разделявал под орех его стихи»². С Гумилевым пересечься Заболоцкому не удалось, он был расстрелян как раз в 1921 году, когда восемнадцатилетний юноша приехал в Петроград из Уржума. Что же касается Ахматовой, то, по ее собственному свидетельству, она всегда ценила стихи Заболоцкого, однако его отношение к ее поэзии было весьма сложным³.

Примером непосредственного и содержательного отклика акмеиста на обэриутскую поэзию Заболоцкого стал обзор М. Зенкевича в № 6 Нового мира за 1929 год, в котором среди нескольких вышедших книг молодых поэтов рецензируются и «Столбцы». Причем отзыв был чрезвычайно благожелательный. Отметив, что сборник «привлекает внимание необычным в нашей молодой поэзии «лица необщим выраженьем», Зенкевич выдал Заболоцкому небывалый аванс, который не может не привлечь внимания:

Несмотря на крайнюю прозаичность своих тем, близких к темам Зоценко, Заболоцкий не впадает в стихотворную юмористику типа Саши Черного и держится на высоте «станковой» лирической поэзии, продолжая линию акмеизма от «Аллилуйя» и «Плоты»...⁴.

¹ Заболоцкий Н. Собрание сочинений. М., 1984. Т. 3. С. 301.

² См.: Заболоцкий Н. Огонь, мерцающий в сосуде. М., 1995. С. 78.

³ Об отношении Ахматовой к обэриутам нам известно, главным образом, по мемуарам Л. К. Чуковской, а также по воспоминаниям И. Бахтерева. Последние носят наиболее целостный характер. По ним, в частности, видно, что Ахматова, подозревая негативное отношение обэриутов к своей поэзии, сама ценила их творчество и их талант, не принимая, разумеется, для себя их эстетической позиции. Впрочем, как замечает М. Мейлах, «Ахматова, конечно, ошибалась, когда в одном из писем <1966 г.> (см.: Памяти Ахматовой. Париж, 1984. С. 36) писала о враждебности к ней обэриутов, такое к ней отношение со свойственной ему односторонней прямолинейностью сохранял... один Заболоцкий» (Введенский. I. С. 35–36). Там же Мейлах цитирует сообщенные ему Е. В. Сафоновой сведения, что «после выхода в 1940 г. сборника Ахматовой „Из шести книг“ Введенский заново открыл для себя этого поэта и в одном из своих последних приездов в Москву с увлечением читал этот сборник у нее на Плющихе. Он пронизительно заметил, что включенное в эту книгу стихотворение „И упало каменное слово...“, составляющее часть „Реквиема“, куда оно входит под названием „Приговор“, — отнюдь не любовное» (I. С. 35).

⁴ Зенкевич М. Обзор стихов // Новый мир, № 6, 1929. С. 219.

Эта рецензия приобретает особенную важность еще и потому, что перед нами — практически единственный отзыв поэта-акмеиста на обэриутский сборник на фоне отсутствия какого-либо подобного материала.

В двадцатые — тридцатые годы прошло несколько дискуссий об акмеизме и неоакмеизме, критики «зачисляли» в акмеисты самых разных поэтов, к акмеизму не имевших ни малейшего отношения⁵. Однако в данном случае речь идет о признании продолжения традиции не критиком со стороны, а одним из знаменитой «шестерки». Отсылка к В. Нарбуту тоже знаменательна: Зенкевич, разумеется, не мог сослаться на самого себя, а известно, что вместе с Нарбутом он составлял как бы внутреннюю группу среди акмеистов. «Мы ведь как братья по крови литературной, мы такие, — писал Нарбут своему другу. — Знаешь, я уверен, что акмеистов только два — я да ты. <...> Это будет наш блок — „Зенкевич и Нарбут“». И в другом письме ему же: «А мы — и не акмеисты, пожалуй, а натуралисты-реалисты»⁶. Таким образом, Зенкевич как бы авторизует принадлежность Заболоцкого не просто к акмеизму, а к самому близкому для него типу этого направления.

Общность антиромантического подхода Заболоцкого и Зенкевича заключается в том, что они оба работают с романтическими моделями, используя их как изначальный материал (характерный признак авангарда). При этом оба поэта стремятся к преодолению инерции восприятия (ср. известную мысль В. Шкловского о том, что контакт реципиента с текстом самоценен и должен быть максимально продлен). «Свое» при этом вводится в чужую модель в качестве обнажаемого приема, эту модель диверсифицирующего. И у Заболоцкого, и у Зенкевича объектом диверсификации выступают прежде всего традиционные романтические темы (любовь, вдохновение, героизм), тип романтического героя, а также сентименталистское понимание природы как носительницы

⁵ См. об этом: Лекманов О. Книга об акмеизме. М., 1998. С. 142–143. Невозможно не согласиться с положением автора о том, что советские поэты, которых критики так или иначе причисляли к акмеистам (И. Сельвинский, М. Светлов, Н. Тихонов, В. Луговской, А. Сурков и мн. др.), «были вполне далеки и от филологического пафоса, и от стремления к равновесию между «земным» и «метафизическим» и уж тем более от тех принципов семантической поэтики, которые объединяли Гумилева, Мандельштама и Ахматову» (С. 142–143).

⁶ Письма В. Нарбута М. Зенкевичу // Арион, № 3, 1995. С. 47.

высших ценностей. При этом на первый план выступает общевангардное стремление к выражению одного ряда через другой, параллельный, в данном случае, — это ряды духовный и материальный (см., например подмену любовной страсти к женщине страстью к еде или принципиальную физиологизацию духовных процессов). Ярче, конечно, это выглядит у Заболоцкого. Например, в «Свадьбе» изображенные яства и напитки очеловечены, а люди, их поедающие, наоборот, напоминают кушанья (этот принцип изображения поддерживается также и на языковом уровне, ср.: *Мясистых баб большая стая* — это говорится о гостях). Любопытно, что *бабы* — как у Зенкевича, так и у Заболоцкого превращаются в неких inferнальных служительниц:

Здесь бабы толсты, словно кадки <...>
и мясо властью топора
лежит, как красная дыра;
и колбаса кишкой кровавой
в жаровне плавает корявой

(Н. Заболоцкий. На рынке — ВДЛ. С. 32)

Ср.:

Помои красные меж челюстей разжатых
Спустивши, вывалят из живота мешок,
И бабы бережно в корытах и ушатах
Стирают, как белье, пахучий ком кишок

(М. Зенкевич. Свиной колют — СЗ⁷. С. 96)

Страсть к женщине подменена в «Рыбной лавке» страстью к еде (в стихотворении постоянная игра на полисемии), причем мостиком, связывающим столь разнородные объекты любви, становится физиологическая основа процесса. Ее экспликация — мощный деромантизирующий фактор; вот строки, посвященные балыку:

О, самодержец пышный брюха,
кишечный бог и властелин,
руководитель тайный духа,
и помыслов архитриклин,
хочу тебя! Отдайся мне!
Дай жрать тебя до самой глотки!

⁷ Зенкевич М. Сказочная эра. М., 1994. Далее — СЗ с обозначением страниц.

Мой рот трепещет, весь в огне,
кишки дрожат как готтентотки,
желудок в страсти напряжен,
голодный сок струями точит —
то вытянется как дракон,
то вновь сожмется что есть мочи,
слюна, клубясь, во рту бормочет,
и сжаты челюсти вдвойне.
Хочу тебя! Отдайся мне!

(ВДЛ. С. 45)

Обращает на себя внимание вполне однозначно новаторская маркированность для XX века такого обращения, как: «Хочу тебя! Отдайся мне!». Уже прозвучало «Мария — дай!» в «Облаке в штанах» Маяковского и не менее знаменитое: «Я больше не ревную, / Но я тебя хочу» — О. Мандельштама.

Функциональное сходство процессов поглощения пищи и омертвения (умирания) ярче всего продемонстрировано в поэзии Н. Олейникова, и мы не будем на этом останавливаться. Но тенденция эта прослеживается и у Зенкевича, правда в несколько обратном ключе, ср.:

И в полдень, в знак наставших перемирий,
Трубят рога, и теплые тела
Сползаются у длинного стола
До бойни вновь оживлены на пире

(«Валгалла» — СЭ. С. 67)

У Зенкевича при этом физиологизации (а следовательно, и материальной акцентуализации) подвергаются даже те части человеческого тела и органы, которые традиционно воспринимались почти исключительно символически (мозг, сердце и т. п.). Так, целый ряд стихотворений в «Дикой порфире» и позже построены на придании организму человека или животного своеобразной «прозрачности»: срываются поверхностные покровы, и нарушается привычная инерция восприятия. Постоянная балансировка между материальным и духовным началом в природе приводит к тому, что включаются ранее не задействованные рецепторы (а это один из важнейших акмеистических приемов), и мозг становится «жирным», «жидким», он обретает вес (мозга жирный груз), мир

Зенкевича окрашивается в красный цвет — цвет вытекающей крови. Форма заменяется материалом:

И чудится, что в золотом эфире
И нас, как мясо, вешают Весы...

(«Мясные ряды» — СЭ. С. 57)

Этот прием, связанный опять же с игрой на омонимии, был воплощен Заболоцким в стихотворении «На рынке»:

А вокруг — весы как магелланы,
отрепья масла, жир любви,
уроды словно истуканы
в густой расчетливой крови

(ВДЛ. С. 33), —

а также в уже упоминавшейся «Рыбной лавке»:

Весы читают «Отче наш»,
две гири, мирно встав на блюде,
определяют жизни ход...

(ВДЛ. С. 46)

Превращение тела в мясо — одна из инвариантных тем Зенкевича, также определяющая его антиромантическую тональность при соположении таких извечных тем, как любовь и смерть. В стихотворениях «Бык на бойне» и «Дробя с могучего наскока...» показана любовь животных, которая оказывается сильнее страха смерти и заставляет их соединиться «над трепыхающимся трупом» или за полчаса до гибели. Абсолютное преобладание физиологизма, упомянутого «темного прозренья» неразумной природы позволяет Зенкевичу избежать романтизации (ср. романтическую реализацию той же темы в стихотворении Багрицкого «Весна, ветеринар и я»).

Метафора студня для описания наиболее «возвышенных» органов человеческого тела заимствована Зенкевичем, по-видимому, у Анненского, в стихотворении последнего «Черная весна» упоминается «студень глаз». В цитированном сонете Зенкевича «Валгалла» встречаем: «И стынет мозг, как студень в красном жире» (пример «обратной пародии» встречаем у Абрама Эфроса, в вышедших в 1922 году «Эротических сонетах» он «возвращает

пафос; в 6 сонете в сильной позиции коды: «И стынет мозг в исто-
ме без названья»). Вообще, диалог, иногда полемический, Зен-
кевича с Анненским был длинным, можно назвать интересный
пример, когда в стихотворении «Сумрак аметистов» одна из важ-
нейших тем Анненского инверсируется в сниженный пласт: амети-
сты росинки, гибнущие без следа в траве превращаются у Зенкеви-
ча в «аметисты тленья»; прием, очевидно, также заимствованный
из «Черной весны», антиромантический поворот которой должен
был Зенкевичу, безусловно, импонировать.

Говоря о мотиве, связанном с человеческим мозгом, нельзя прой-
ти мимо сквозного для обоих поэтов мотива черепа-чаши, восходя-
щего к глубокой древности. У Зенкевича она возникает впервые в
стихотворении «Под мясной багрянницей...»:

Но вижу не женскую стебельковую, а мужскую
Обнаженную для косыря гильотинного шею.
На копье позвоночника она носитель
Чаши, вспененной мозгом до края

(СЭ. С. 92)

Далее образ развивается в стихотворении «Тягостны бескрасные
дни...» и соединяется с мотивом жертвенности:

Черепную чашу пригубь,
Женщина, как некогда печенег.
Ничего, что крышка не спилена,
Что нет золотой оправы. Ничего.
Для тебя налита каждая извилина
Жертвенного мозга моего

(СЭ. С. 105)

Это стихотворение не было опубликовано в свое время, но тем
поразительнее совпадение развития образа. В поэме Заболоцкого
«Школа жуков» изображены:

Из алебаstra сделанные люди,
у которых отпилены черепные крышки,
мозг исчез, а между стеклянных глазниц
натекла дождевая вода <...>.
Сто наблюдателей жизни животных
согласились отдать свои мозги
и переложить их в черепные коробки ослов,

чтобы сияло животных разумное царство.
Вот добровольная расплата человечества
со своими рабами!
Лучшая жертва,
которую видели звезды!

(ВДЛ. С. 93)

Соотношение «человек — природа» у обоих поэтов предполагает существование в их поэтическом универсуме двух типов разума — «светлого» и «темного», первый из которых связан с авторефлексией и органичен только для человеческого сознания, а второй присущ лишь органической природе и животным. Для Заболоцкого оба типа разума обладают известной неполнотой и лишь их соединение может привести к мировой гармонии. У него природа — хаос без человеческого разума. В стихотворении «Лодейников в саду» мы встречаем знаменитые строки о круговороте смертей в природе:

...Над садом
шел смутный шорох тысячи смертей.
Природа, обернувшись адом,
свои дела вершила без затей.
Жук ел траву, жука клевала птица,
Хорек пил мозг из птичьей головы,
И страхом перекошенные лица
ночных существ смотрели из травы

(ВДЛ. С. 137)

Герою остается грустно иронизировать над романтическими штампами:

Так вот она, гармония природы!
Так вот они, ночные голоса!

(Там же)

Но и человек неполон без природы, таким образом, лишь в их соединении может наступить гармония, и именно путь к ней рисует Заболоцкий в «Школе жуков». Метафора превращается в реальность, а образ черепа-чаши впоследствии перейдет в «Неизвестного солдата» О. Мандельштама с примерно теми же коннотациями.

У Зенкевича примат «темного», «низшего» разума над «светлым», «высшим» очевиден, и он, по мысли автора, служит своеобразным постоянным резервуаром положительного знания, из которого человеку

нужно постоянно черпать (ср. в его стихотворении «Человек»). Особо надо выделить мотив генетической памяти, существующий в каждом человеке (ср.: «И я с душой мятущейся — лишь слепок / Давно прошедших, сумрачных теней» или: «Не порывай со мной, как мать, кровавых уз...»). Тема эта, нашедшая затем свое воплощение в «Костре» и «Огненном столпе» Н. Гумилева, отразилась и у Заболоцкого:

Чтоб кровь моя остынуть не успела,
Я умирал не раз. О, сколько мертвых тел
Я отделил от собственного тела!

(Метаморфозы)

II. Обэриуты и творчество Н. Гумилева (к постановке проблемы)

Из всех обэриутов наибольшее влияние Гумилева испытал, разумеется, Вагинов. Вагинов принимал активное участие как в гумилевской студии «Звучащая раковина» (и впоследствии в одноименном сборнике), так и в третьем Цехе поэтов. В рецензии на этот сборник в № 1 журнала «Абраксас» (октябрь, 1922) Орест Тизенгаузен отмечает сильное влияние Гумилева, которому участники сборника «обязаны своей технической чистотой и, кроме немногих, полной безличностью». Среди этих «немногих» Тизенгаузен как раз выделяет талантливые стихи Фредерики Наппельбаум и «почти прекрасные» Константина Вагинова, который «совсем определившийся и совершенно законченный мастер, может быть, один из крупнейших поэтов наших дней... Вагинов... не носит той поэтической маски, созданной Гумилевым для своих учеников и называемой акмеизмом» (С. 60). Конечно, рассматривая этот отзыв, необходимо учитывать, что Вагинов в 1920-х годах был членом чуть ли не всех поэтических объединений Ленинграда; кроме «Раковины», «Островитян», «Аббатства гаеров», полумифического «Кольца поэтов имени Фофанова» и далее ОБЭРИУ, он также входил в круг Кузмина, принимал участие в издании журнала «Абраксас», который редактировал уже упомянутый Тизенгаузен, и был близок «эмоционалистам».

Впоследствии в своем романе «Козлиная песнь» Вагинов вывел уже покойного к тому времени Гумилева под именем Заэвфратского, а П. Лукницкого — под именем Миши Котикова, страстного поклонника Заэвфратского и исследователя его жизни и творчества. Отношениям Гумилева и Вагинова и комментариям к образу Заэвфратского были посвящены несколько содержательных публикаций Т. Никольской, А. Герасимовой и О. Шиндиной⁸. Известно, что Гумилев выделял Вагинова как наиболее талантливого из своих студийцев, но в то же время можно согласиться с Никольской: на поэзию Вагинова Гумилев влияния почти не оказал, как ни старался. Заметим, впрочем, что появление персонажа с именем Филострат в «Веселых братьях» предшествовало сквозной теме Филострата в вагиновской поэзии и прозе. Неизвестно, были ли Вагинов знаком с «Веселыми братьями», но у Гумилева братья Сладкопещевы имеют прямое отношение к созданию своего рода, эрзаца, фиктивной культурной реальности. Созданный Вагиновым миф о Филострате — непосредственно связан с темой вырождения культуры в момент ее последнего подъема (ср. мандельштамовскую метафору: «запах роз в гниющих парниках» из «Концерта на вокзале») — теме, столь близкой Вагинову.

Хармс и Введенский не успели пообщаться с Гумилевым: в год его расстрела первому было 16 лет, второму — 17. Однако существуют свидетельства о том, что в 1921 году Введенский, Алексеев и Липавский рассылали свои стихи различным мэтрам с просьбой дать им оценку. Одно такое письмо было обнаружено в архиве А. Блока вместе с приложенными к нему стихами (эти материалы были опубликованы нами с М. Б. Мейлахом в одном из блоковских сборников в Тарту⁹). Судя по пометке Блока на конверте, он ответил молодым поэтам, но ответ этот был, скорее, отрицательным (надпись на конверте гласит:

⁸ См., например: Никольская Т., Гумилев Н. и Лукницкий П. в романе Вагинова К. «Козлиная песнь» // Николай Гумилев. Исследования. Материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 620–625; Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова // Вопросы литературы, № 12, 1989. С. 131–166; Шиндина О. Несколько замечаний к проблеме «Вагинов и Гумилев» // Н. Гумилев и русский Парнас. СПб., 1992. С. 84–91.

⁹ Кобринский А., Мейлах М. Введенский и Блок: Материалы к поэтической предыстории ОБЭРИУ // А. Блок и русский символизм: проблемы текста и жанра. Тарту, 1990. С. 72–81 (Блоковский сб. X).

«Ничто не нравится, интереснее Алексеев»). Введенский довольно болезненно реагировал на ответ Блока и даже пытался сочинять ему стихотворный ответ¹⁰.

Примерно такое же письмо в начале 1921 года Липавский, Введенский и Алексеев отправили и Гумилеву. Письмо это, разумеется, не сохранилось и неизвестно, был ли получен ответ от Гумилева. Однако известно, что чинарь Леонид Липавский впоследствии входил, хоть и отдаленно, в гумилевский круг¹¹. С помощью Н. Оцуца он опубликовал в третьем альманахе третьего Цеха поэтов, вышедшем уже после смерти Гумилева, в 1922 году, свою «Диалогическую поэму». В известной рецензии Льва Лунца на этот сборник философские стихи Липавского подвергаются той же критике, что и все остальные: Лунц пишет об абсолютной бессодержательности подобной поэзии при весьма высоком техническом уровне¹². Другой рецензент указывает на «полную неопределенность впечатления»¹³. Впоследствии Липавский больше стихов не писал, главным его делом стали философские эссеические работы, некоторые из которых лишь недавно были опубликованы¹⁴.

Хармс хорошо знал стихи Гумилева. В его дневниковых записях 1925 года, в списке «Стихотворения наизустные мною», фигурируют и шесть гумилевских: «Последнее стихотворение в альбоме» («Отвечай же, картонажный мастер...»); «Слоненок»; «Заблудившийся трамвай»; «Детская песенка»; «Странник»; «Три жены мандарина»¹⁵.

¹⁰ За эти сведения я благодарен Алексею Дмитренко.

¹¹ Ср. с пониманием истории акмеизма как системы концентрических кругов единомышленников, восходящих в своем центре к Н. Гумилеву, в монографии: Лекманов О. Книга об акмеизме. М., 1998. — 238 с. (Ученые записки Московского культурологического лица № 1310. Серия: филология. Вып. 4, № 3, 1998).

¹² Лунц Л. Цех поэтов // Книжный угол, № 8, 1922. С. 52–53.

¹³ Поэт. Поэзия изломов (О творчестве «цеховых поэтов») // Жизнь искусства, № 814, 25 окт., 1921. С. 4.

¹⁴ В наиболее полном виде работы Л. Липавского собраны в издании: «... Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников. «Чинари в текстах, документах и исследованиях». Т. 1. СПб., 1998.

¹⁵ См.: Дневниковые записи Даниила Хармса. Публикация А. Устинова и А. Кобринского // Минувшее. Исторический альманах, № 11. Paris, 1991. С. 434.

Очевидно, эти стихотворения наряду с другими упомянутыми в списке составляли репертуар Хармса, когда он в 1925 году выступал в качестве чтеца с эстрады. Влияния этих произведений на стихотворения Хармса не обнаружено, если не считать натуралистического описания расправы в «Детской песенке» неожиданность которой (восходящая к *pointe* в структуре анекдота) резко контрастирует с предполагаемой приветливостью отца:

*Пусть скорей приходит та, что хочет
Моего отца женой стать милой!
Мой отец ее приветно встретит,
Рисом угостит и не ударит,
Только мать моя глаза ей вырвет,
Вырвет внутренности из брюха¹⁶.*

По этому же принципу будет позже построено развитие одного из сюжетов расправы квазиавтобиографического нарратора со своим гостем после совместного чаепития в рассказе Хармса «Когда я вижу человека...»:

...я предлагаю гостю выпить чашечку чая. Гость соглашается, садится к столу, пьет чай и что-то рассказывает. Я делаю вид, что слушаю его с большим интересом, киваю головой, ахаю, делаю удивленные глаза и смеюсь. Гость, польщенный моим вниманием, расходится все больше и больше.

Я спокойно наливаю чашку кипятка и плещу кипятком гостю в морду. Гость вскакивает и хватается за лицо. А я ему говорю: «Больше нет в душе моей добродетели. Убирайтесь вон!» И я выталкиваю гостя.

(II. С. 139)

Вопрос о связи Гумилева с обэриутами на уровне поэтики прямо не ставился, хотя первое, что здесь напрашивается, это гумилевское стихотворение «На далекой звезде Венере...» с его своеобразной иронической прокламацией заумного языка (данного как «венерианский»), о чем очень подробно писал Р. Тименчик во 2-й статье из цикла «Заметки об акмеизме»¹⁷. Как известно, в августе 1913 года Хлебников, отзываясь на «Декларацию слова как такового», отмечал, что

¹⁶ Гумилев Н. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М., 1991. С.116–117.

¹⁷ Тименчик Р. Заметки об акмеизме. II. // Russian Literature, № 7/8, 1974. С. 281–301.

заумные трехзвучия гласных могут «в искусных руках стать основой для вселенского языка».

Именно такое трехзвучие (а на самом деле — четырехзвучие) — еуы — Крученых предложил для обозначения лилии: «Лилия прекрасна, но безобразно слово «лилия», захватанное и изнасилованное». Поэтому я называю лилию «еуы» — первоначальная чистота восстановлена». Этот крученыховский тезис — о восстановлении первоначальной чистоты восприятия — впоследствии чуть ли не дословно повторит Заболоцкий в 1927 году в «Декларации ОБЭРИУ: «... мир, замусоленный языками множества глупцов, запутанный в тину «переживаний» и «эмоций», — ныне возрождается во всей чистоте своих конкретных мужественных форм». Упомянутая Заболоцким «тина переживаний и эмоций» похожа на камешек в огороде последователей скончавшегося уже к тому времени эмоционализма, считавших целью искусства единственный и неповторимый эмоциональный комплекс, порождаемый в душе читателя художественным произведением. Что же касается «конкретных мужественных форм», то это конверсированная цитата из гумилевского определения адамизма в статье «Наследие символизма и акмеизм»: «мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь». И все это восходит к общей для футуристов, обэриутов и — частично — акмеистов эстетической посылке, связанной с преодолением автоматизма восприятия художественного текста, что в свое время сформулировал В. Шкловский (ср. в декларации ОБЭРИУ: «Поэзия — не манная каша, которую глотают не жуя и о которой тотчас же забывают»).

По мнению Р. Тименчика, «бесспорно, гумилевские глоссы находятся на грани комического»¹⁸. Он сочувственно цитирует Харджиева и Тренина, указывавших на то, что произведения футуристов, которые и пародирует Гумилев (ср., хотя бы знаменитое крученыховское стихотворение «Высоты (Вселенский язык)», состоящее из одних гласных) отмечены «переплетением «комического» генезиса и «комической» функции новаторства»¹⁹.

Главным аспектом новаторства было превращение фонетического зияния из поэтического недостатка в достоинство. Заумь обэриутов,

¹⁸ Ibid. С. 283.

¹⁹ Ibid. С. 283.

прежде всего Хармса, продолжает эту тенденцию. Однако их непосредственным предтечей в том, что касается фонетической зауми, был не Хлебников и не Крученых, а Туфанов²⁰. В нашу задачу не входит подробный анализ того, как Туфанов углубляет семантический потенциал зауми, мы отметим только два важнейших момента. Во-первых, Туфанов актуализировал интерлингвистические аллюзии заумного текста, правда, хотя он сам в качестве материала называет 4 языка кроме русского (английский, китайский, древнееврейский и арабийский, т. е. арабский), актуальными кажутся лишь английские соответствия. Во-вторых (и это как раз имеет прямое отношения к теме зияния гласных), Туфанов расширяет фонетическую базу зауми, вводя в ее систему гласных также дифтонги и тернарную оппозицию: краткие — долгие — сверхдолгие гласные, изображая последние на письме удвоением (что характерно, скорее, для прибалтийско-финской группы языков). Стихи свои, в отличие от Хлебникова и Крученых, он записывал латинскими буквами. М. Л. Гаспаров отметил в своей монографии о русском стихе появление количественной системы в русском стихосложении и сослался на Туфанова²¹.

Чтобы завершить разговор о зауми, можно сравнить туфановскую работу с зиянием с опытами Хармса:

s'iin' soon
 siing s'eelf
 s'ii selle
 s'iik signal
 soong s'e
 s'eel's'in'

(А. Туфанов. Весна) —

и:

сао соо сию се
 коги доги до ноги...

(Д. Хармс. Мама Няма Аманя).

²⁰ См. о зауми, например, в содержательном сборнике: Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре (материалы международного симпозиума). Вепр, 1991. В частности, в нем опубликована важная статья М. Мейлаха «Обэриуты и заумь». Скорее, положительное отношение акмеистов к зауми проявляется, например, у О. Мандельштама, когда он, желая дать высокую оценку лучшим достижениям Бальмонта, говорит, что они «выдерживают сравнение с лучшими образцами заумной поэзии» (Мандельштам О. Сочинения. Т.2. С.285).

²¹ Гаспаров М. Л. Русский стих 1890—1925-х годов в комментариях. М., 1993. С. 148—149.

Очевидно, что именно под влиянием Туфанова Хармс пытается воспроизвести в русском стихе противопоставление долгих слогов кратким. Тот факт, что запись текста он производит, в отличие от своего учителя, кириллицей, а не латинскими буквами, восходит к хармсовской концепции национальной ориентации заумного текста:

Если от незаумной вещи можно требовать национальность, — записывает он в дневник в 1925 году, — то от зауми тем более²².

Впоследствии, как известно, Хармс переходит от фонетико-морфологической зауми к синтактико-семантической, а в конце 1927 года Заболоцкий в «Декларации ОБЭРИУ» от лица всей группы уже яростно отрещивается от любой зауми. Это объясняется как изначальной неприемлемостью зауми для Заболоцкого (см. в связи с этим его открытое письмо октября 1926 года: «Мои возражения А. И. Введенскому, Авторитету бессмыслицы»²³), так и общей эволюцией поэтики Хармса, а отчасти — Введенского и Бахтерева этого периода от фонетической зауми к семантической и ситуационной. В дальнейшем это принципиальное расхождение привело к окончательному разрыву Заболоцкого с обэриутами, прежде всего, с Введенским.

Р. Тименчик в цитированной статье обращает также внимание на то, что заумный язык у Гумилева возникает на фоне мотива волшебного леса («у деревьев синие листья»). Параллельно у Гумилева прослеживается сквозная мысль о совершенстве жизни деревьев по сравнению с людской

Я знаю, что деревьям, а не нам
Дано величье совершенной жизни...

и дальше:

Есть Моисеи посреди дубов,
Марии среди пальм... Их души, верно
Друг другу посылают тихий зов
С водой струящейся во тьме безмерной.

(Сб. «Костер»: «Деревья»)

²² Горло бредит бритвою... С. 78.

²³ Заболоцкий Н. Мои возражения А. И. Введенскому, авторитету бессмыслицы. Открытое письмо // Введенский А. Полное собрание произведений в 2-х томах. М., 1993. Т.2. С. 174–176.

С одной стороны, это продолжение линии, начатой в «Чужом небе» («Современность»):

И так много встречал отвечающих взоров,
Одиссеев во мгле пароходных контор,
Агамемнонов между трактирных маркеров

(ср. с мандельштамовскими образами «Эшила-грузчика, Софокла-лесоруба»). С другой, — проявление важнейшей для Гумилева в «Костре» и в «Огненном столпе» темы реинкарнации, связанной с задачей возвращения к изначальному «я» (стихотворения «Стокгольм», «Прапамять», «Память»). В 1937 году Заболоцкий напишет стихотворение «Метаморфозы», в котором полемически воспроизведет некоторые ключевые моменты «Памяти» Н. Гумилева:

Только змеи сбрасывают кожи,
Чтоб душа старела и росла.
Мы, увы, со змеями не схожи,
Мы меняем души, не тела...
Память, Память, ты не съешь знака,
Не уверишь мир, что то был я²⁴.

Н. Заболоцкий:

Как мир меняется! И как я сам меняюсь!
Лишь именем одним я называюсь, —
На самом деле то, что именуют мной, —
Не я один. Нас много. Я — живой.
Чтоб кровь моя остынуть не успела,
Я умирал не раз. О, сколько мертвых тел
Я отделил от собственного тела!

(«Метаморфозы»)

У Хармса и Введенского эта же тема реализуется на уровне не-тождественности персонажа самому себе — как в стихах, так и в драматических произведениях. Наиболее же ярким свидетельством интертекстуального взаимодействия является общая для обэриутов и Гумилева тема превращения человека в дерево, инвариантом которой является известнейшая мифологема²⁵. Помимо уже сказанного,

²⁴ Гумилев Н. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1991. Т. 2. С. 35.

²⁵ См. об этом, например, в статье: Фарыно Е. «Последнее колечко мира... есть ты на мне» (Опыт прочтения «Куприянова и Наташи» Введенского) // Wiener Slawistischer

отметим «прорастание» древесных черт в человеческом лице в стихотворении «Андрей Рублев»:

Нос — это дерева ствол высокий;
Две тонкие дуги бровей
Над ним раскинулись широко
Изгибом пальмовых ветвей.

У Заболоцкого наиболее ярко эта тема возникает в «Безумном волке». Волк в порядке эксперимента роет в лесу ямку и сует в нее ногу:

И так двенадцать суток простоял.
Весь отощал, не пивши и не евши,
Но корнем все-таки не сделалась нога,
И я, увы, не сделался растением...

Там же Волк рассказывает об обратном опыте, когда в результате вдувания «животного воздуха» на растении появляются «головка, ручки, ножки, / А листики отсохнут навсегда». Заболоцкий, в свою очередь, отталкивается от написанного двумя годами ранее хармсовского «Столкновения дуба с мудрецом», в котором упомянутый «мудрец»

хотел стать дубом
ногами в землю погрузиться
руками по воздуху размахивать
и в общем быть растением.

Ср. также превращение Наташи в лиственницу («Куприянов и Наташа» А. Введенского, тоже 1931 год) и тот же мотив у Введенского в 1934 году: «Мне жалко что я не роща, / которая листьями вооружалась»... («Мне жалко что я не зверь...»).

Самый интересный и, может быть, наиболее вероятный аспект влияния Гумилева на обэриутов связан с гумилевским «Путешествием в страну эфира». Ю. Анненков в своих воспоминаниях указывает на автобиографическую подоплеку этого рассказа²⁶. Обэриуты воспроизводили сюжет «Путешествия в страну эфира» как на уровне собственной биографии, так и на уровне «письма».

Almanach. 1991. Bd. 28. S.191–258.

²⁶ См., например, ссылку в: Гумилев Н. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1991. Т. 4. С. 588.

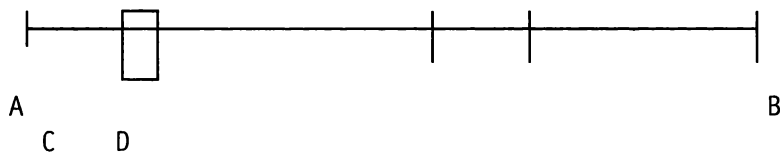
Эфир стал для них способом воплотить старую, заветную мечту всех авангардистов, начиная с символистов, — поставить окончательно знак равенства между текстовой и внетекстовой реальностью. Наркотические видения непосредственно превращались в материал для творчества (особенно это касается Введенского, у которого воспоминания о нюханье эфира вошли в «Серую тетрадь», в главу «Время и смерть» и — в виде мотива почти пародийно — в «Святой и его подчиненные» («дети нюхайте эфир»)). Эфир стал темой и одного неопубликованного рассказа тогдашней жены Введенского Т. А. Липавской (находится в частном собрании). Для самого Липавского галлюцинации (наравне со снами — см. его «Сны» — запись сновидений) являлись способом изучения «соседних миров» (термин его философии) и своего «я».

Я нюхал эфир в ванной комнате, — записывает А.Введенский в «Серой тетради». — Вдруг все изменилось. На том месте, где была дверь, где был выход, стала четвертая стена и на ней висела повешенная моя мать²⁷. Я вспомнил, что мне именно так была предсказана смерть. Никогда никто мне моей смерти не предсказывал» (II. С. 79). Этот случай Введенский причисляет к одному из трех моментов своей жизни, когда он, по его словам, «чувствовал и понимал или не понимал смерть.

(II. С. 79)

Хармс так пишет об этом способе постижения философско-художественной истины в своих записных книжках:

Некоторые люди путем эфира могут постигать тайны выше положенные, но все же в чрезвычайно узком аспекте, как например:



Если б вся истина укладывалась бы на линии АВ, но человеку дано видеть лишь часть, не далее последней возможности

²⁷ Образ повешенной матери, представляющийся расшатанному наркотиком сознанию, становится постоянным элементом данной дескриптивной модели. Ср., например, в «Романе с кокаином» М. Агеева (М. Леви) аналогичное видение Вадима Масленникова — под воздействием кокаина.

(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 две части мира, друг с другом не связанные: АС и D. Суждение же может быть лишь путем нароста истины от А к В. В данном же случае последовательность нарушена куском CD. Я полагаю, есть возможности, хотя бы оккультические, познавать истину, не выкраивая отдельные ее части, а плавно ступать за пределы возможного (А), охватывая целиком пройденный путь.

По случаю нанюхивания Шурки 2 нояб

(Зап. кн. № VII-2, 1926 год)

Негативно относившийся к эфиру, Хармс все же не избежал искушения. В январе 1927 года в той же записной книжке находим строки, записанные искаженным под влиянием эфира почерком:

Жму руку Шурке. Эфир это курица наоборот. Ждал чудес и верно. Что тебя тревожит, то и видишь.

Эфир как на электрической станции.

Эфир для всех то же самое.

Все знают те же состояния.

Состояния, как островки. Нюхать нужно одному и в полумраке, и все-таки зря, ибо ничего того, что нужно, не вспомнишь, а так это только удовольствие.

(Зап. кн. VII-2, 1927 год)

Вообще же перед нами — общеавангардная тенденция, восходящая к декадансу, и связанная с расшатыванием сознания поэта с помощью алкоголя, наркотиков и т. п.²⁸ Рядом с ней — тема священного безумия (ср. высказывание Эллиса о том, что тот не поэт, кто «не прошел через желтый дом» и линию связанную с поэтом Сентябрем и сознательным вводом себя в состояние безумия Неизвестного поэта в «Козлиной песни» Вагинова»). Ср.: Н. Евреинов в предисловии к книге стихов В. Орта (Виторта) сочувственно упоминает, что поэт никогда не остановится перед еще одной бутылкой вина или инъекцией наркотика — в его глазах это признак

²⁸ Это практиковалось и в повседневной жизни поэтов. Так, известно о морфинизме В. Брюсова и Н. Петровской, от передозировки наркотиков умирает в эмиграции Б. Поплавский и т. п. Ср. также неоднократное упоминание в текстах Вагинова Т. де Квинси — автора знаменитой «Исповеди англичанина, употреблявшего опиум».

настоящего поэта²⁹. Поэт Иван Беляев в сборнике 1906 года непосредственно связывает декаданс с безумием; стихотворение характерно называется «Судьба декадента»:

Я сошел с ума. Ура!
Чудный вот апофеоз.
Пусть приедут два врача,
Чтобы сделать диагноз.
Руки, ноги и язык —
Всё с ума сошло.
Головою я поник,
Всё теперь прошло.
Вижу, вижу желтый дом,
Вот он, мой дворец,
Скоро, скоро буду в нем,
И стихам конец³⁰.

В дальнейшем, уже в советское время, наркотики стали важным элементом в формировании облика представителей старого, отходящего мира; причем это характерно для самых разных по воззрениям писателей: у Н. Островского в «Как закалялась сталь» превратившаяся в представительницу ненавистной буржуазии Тоня нюхает кокаин, и так же М. Булгаков делает наркоманом Аболянинова в «Зойкиной квартире», относясь к нему, впрочем, с известной долей сочувствия.

²⁹ Орт В. Республика любви. М., 1918.

³⁰ Беляев И. Poesies. СПб., 1906. (Без пагинации.)

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Августин Аврелий. Исповедь. Петр Абеляр. История моих бедствий. М., 1992.
2. Агранович С., Саморукова И. Гармония — цель — гармония. Художественное сознание в зеркале притчи. М., 1997. — 135 с.
3. Айзлвуд Р. Хармс и Друскин: к постановке вопроса // *Russian Studies*. Vol. 2, № 3, 1996. С. 142–150.
4. Айрапетян В. Письмо на тему зеркала // *Scando-Slavica*. Copenhagen. 1996. Т. 42.
5. Александр Блок и Андрей Белый. Переписка. М., 1940.
6. Александров А. Материалы Д. И. Хармса в рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 г. Л., 1980. С. 64–79.
7. Александров А. Место смерти Даниила Хармса? // Литературная газета, № 8, 21 февраля, 1990. С. 5.
8. Александров А. Неоконченные драматические произведения Даниила Хармса // *Театр*, № 11, 1991. С. 10–12.
9. Александров А. О первых литературных опытах Даниила Хармса // *Русская литература*, № 3, 1992. С. 155–158.
10. Александров А. Правдивый писатель абсурда // Хармс Д. И. Проза. Л. — Таллинн, 1990. С. 5–19.
11. Александров А. Стихотворение Николая Заболоцкого «Восстание» // *Русская литература*, № 3, 1966. С. 190–192.
12. Александров А. Стихотворный портрет Николая Олейникова // *Русская литература*, № 3, 1970. С. 156–157.
13. Александров А. Ученик Мельхиседека: О жизни и творчестве Александра Введенского // *Звезда*, № 10, 1989. С. 177–180.
14. Александров А. Чудодей. Личность и творчество Даниила Хармса // Хармс Д. Полет в небеса. Л., 1988. С. 7–48.
15. Александров А., Мейлах М. Творчество А. Введенского // Тартуский гос. ун-т. Материалы XXII научной студенческой конференции. Поэтика, история литературы, лингвистика. Тарту, 1967. С. 105–108.
16. Александров А., Мейлах М. Творчество Даниила Хармса // Тартуский гос. ун-т. Материалы XXII научной студенческой конференции. Поэтика, история литературы, лингвистика. Тарту, 1967. С. 101–104.
17. Алпатов М. Поэтика импрессионизма // Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура. Материалы научной конференции ГМИИ 1971 г. М., 1972.
18. Альфонсов В. Слова и краски. М. — Л., 1966.

19. Амстердамский С. Разные понятия детерминизма // Вопросы философии, № 7, 1966.
20. Андреев Л. Сюрреализм. М., 1972.
21. Андронников И. Николай Алексеевич // Воспоминания о Заболоцком. М., 1984. С. 193–197.
22. Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., 1990.
23. Апресян Ю. Глаголы моментального действия и перформативы в русском языке // Русистика сегодня. Язык, система и ее функционирование. М., 1988. С. 57–78.
24. Апресян Ю. Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // Семиотика и информатика. М., 1986. Вып. 28. С. 5–33.
25. Апресян Ю. Лексическая семантика. М., 1974.
26. Апресян Ю. Языковые аномалии: типы и функции // Res philologica. Филологические исследования. Памяти акад. Г. В. Степанова. М., Л., 1990.
27. Арднт М. «Объединение реального искусства: ОБЭРИУ» // Грани, № 81, 1971. С. 45–64.
28. Арутюнова Н. Аномалии и язык: к проблеме языковой «картины мира» // Вопросы языкознания, № 3, 1987.
29. Арутюнова Н. Номинация, референция, значение // Языковая номинация. Общие вопросы. М., 1977. С. 188–206.
30. Арутюнова Н., Падучева Е. Истоки, проблемы и категории прагматики // Новое в зарубежной лингвистике. М., 1985. Вып. XVI. С. 15–17.
31. Асеев Н. Сегодняшний день советской поэзии // Красная новь, № 2, 1932. С. 159–172.
32. Аскольдов С. Творчество Андрея Белого // Литературная мысль: Альманах I. Пг., 1922.
33. Афанасьев-Соловьев И. Завоевание Петрограда. Л., 1924.
34. Афанасьев-Соловьев И. Элегии. Л., 1925.
35. Афанасьев-Соловьев И., Полоцкий С., Ричиотти В., Рогинский Л. Ровесники имажинисты. Л., 1925.
36. Афанасьев-Соловьев И., Полоцкий С., Ричиотти В., Шмерельсон Г. В кибитке вдохновенья. Из Петрограда к мамаше в 1923 г.
37. Бабаева Ел., Успенский Ф. Форма рифмы: О некоторых способах рифмовки в ранних произведениях А. Введенского // Литературное обозрение, № 9–10, 1994. С. 53–55.
38. Балтрушайтис Ю. Горная тропа. Вторая книга стихов. М., МДССССХII.
39. Бальмонт К. Гамаюн. Избранные стихи. Стокхольм, 1921.
40. Бальмонт К. Горные вершины. Сб. статей. М., 1904.
41. Бальмонт К. Сонеты солнца, меда и Луны. Берлин, [1921].

42. Бахтерев И., Разумовский А. О Николае Олейникове // День поэзии. Л., 1964. С. 154–160.
43. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.
44. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
45. Белоусов В. Сергей Есенин. Литературная хроника. Часть 2. М., 1970.
46. Белый А. Арабески. Книга статей // Андрей Белый. Критика. Эстетика. Теория символизма. М., 1994. Т. 2.
47. Белый А. На рубеже двух столетий. М., 1989.
48. Белый А. Начало века. М., 1990.
49. Белый А. Сочинения. М., 1990. Т. 1.
50. Белый А. Сфинкс // Весы, № 9/10, 1905.
51. Беляев И. Poesies. СПб., 1906.
52. Бербер О. «Магия слова» в художественном мире К. Вагинова (некоторые аспекты философии творчества) // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. (Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму). М., 1988. Ч. 2. С. 31–32.
53. Берггольц О. Книга, которую не разоблачили // Наступление, 1932. № 2. С. 2; № 3. С. 2.
54. Биневи́ч Е. «Вдохновенный мальчишка» (о Ю. Д. Владимирове) // О литературе для детей. 1972. Вып. 16. С. 140–152.
55. Бирюков С. Заумь: ... кратный курс истории и теории // Хлебниковские чтения. Материалы конференции 27–29 ноября 1990 г. Л., 1991.
56. Бирюков С. Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М., 1994.
57. Бирюков С. Авангард. Сумма технологий // Вопр. лит. 1996. Вып. 5. С. 21–35.
58. Благовещенская М., Измайлов А. Кнут Гамсун. СПб., 1910. С. 80.
59. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М. — Л., 1963. Т. 8.
60. Блок М. Хармс 30-х годов // Хармсиздат представляет. Сборник материалов (Исследования. Эссе. Воспоминания. Каталог выставки. Библиография). СПб., 1995. С. 86–88.
61. Блюмбаум А., Морев Г. «Ванна Архимеда»: к истории несостоявшегося издания // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Bd. 28. S. 263–269.
62. Богомолов Н. Заумная заумь // Вопросы литературы, № 1, 1993. С. 302–311. <О некоторых публикациях>.
63. Богомолов Н. Источник «Анекдотов из жизни Пушкина» Д. Хармса // Новое литературное обозрение, № 24, 1997. С. 250–251.
64. Боярский Л. Сверхэстетика Д. Хармса // КОИ: Культура, общество, наука, № 1. Тюмень, 1992. С. 14–27 <о «Старухе»>.

65. Бродский И. «Пик, с которого шагнуть некуда» // Известия, № 244, 31 августа, 1989. С. 3.
66. Брюсов В. Огненный ангел. Роман, повести, рассказы. СПб., 1993.
67. Брюсов В. Письмо к П. П. Перцову от 12 марта 1895 г. // Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову (1894–1896). М., 1927. С. 13.
68. Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1973–1975.
69. Брюсов В. Среди стихов. М., 1990.
70. Бука русской литературы. М., 1923.
71. Булыгина Т., Шмелев А. Аномалии в тексте: проблемы интерпретации // Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста. М., 1990. С. 94–106.
72. Быков Л. Русская поэзия 1900 — 1920-х годов: проблема творческого поведения. Дисс... докт. филол. наук. Екатеринбург, 1995.
73. Вагинов К. Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бамбочада. М., 1989.
74. Вайскопф М. Поэтика петербургских повестей Гоголя. (Проблемы объективации и гипосташирования) // Slavica Hierosolymitana. 1978. Vol. III. P. 8–54.
75. Валиева Ю. «Либо Туркестан либо Выборгская сторона» (К вопросу о художественном пространстве у А. Введенского) // Петербургский текст: Сб. статей. СПб., 1998.
76. Валиева Ю. Поэтический язык А. Введенского: (Поэтическая картина мира). Автореф. дисс... канд. филол. наук. СПб., 1998. — 26 с.
77. Ван Баак Й. Заметки об образе мира у Вагинова // «Вторая проза». Русская проза 20-х — 30-х годов XX века. Trento, 1995.
78. Ванна Архимеда. Л., 1991. — 496 с.
79. Ванталов Б. Море и тетрадь // Транспонанс, № 2 (6), 1980. С. 42–46.
80. Васильев И. Обэриуты и проблема «возвращенной литературы» // Читатель и современный литературный процесс. Грозный, 1989. С. 57–59.
81. Васильев И. Поздний русский футуризм (группа «41°»: поиски поэтического языка) // XX век. Литература. Стиль. Стилевые закономерности русской литературы XX века (1900–1930). Вып. 1. Екатеринбург, 1994. С. 174–182.
82. Васильев И. Стиль раннего Заболоцкого // XX век. Литература. Стиль. Стилевые закономерности русской литературы XX века (1900–1930). Екатеринбург, 1994. Вып. 1. С. 103–111.
83. Введенский А. Полн. собр. произв.: В 2 т. Ardis, Ann Arbor. 1980. (То же: М., 1993).
84. Вендлер З. Иллокутивное самоубийство // Новое в зарубежной лингвистике. 1985. Вып. 16.

85. Венцлова Т. Тень и статуя. К сопоставительному анализу творчества Федора Сологуба и Иннокентия Анненского // Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996. С. 55–66.
86. Венцлова Т. О Чехове как представителе «реального искусства» // Венцлова Т. Собеседники на пиру. Статьи о русской литературе. Vilnius. 1997. С. 33–47.
87. Вечный таракан (Обэриутов год) // Искусство Ленинграда, № 2, 1990. С. 79–80.
88. Веницкий И. «Ветренная Геба». Причуды сентиментального вкуса // Новое литературное обозрение, № 21, 1996. С. 236–244.
89. Веницкий И. 50 вопросов о 50 персонажах русской литературы XVIII — первой трети XIX веков // Веницкий И. 50 вопросов о 50 персонажах русской литературы XVIII — первой трети XIX веков. Лекманов О., Новикова И. Русская литература XX века в вопросах и ответах. М., 1997.
90. Виноградов В. Этюды о стиле Гоголя. Л., 1926.
91. Винокур Г. Маяковский — новатор языка. Мюнхен, 1967.
92. Винокур Г. Русское сценическое произношение. М., 1948.
93. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М., 1958.
94. Вишневецкий И. О «Комедии города Петербурга» // Театр, № 11, 1991. С. 58–62.
95. Внучкова Т. «Живая Этика» и поэзия Д. Хармса в культуре начала XX века (реализация мифологического типа мышления) // Культура и текст. СПб., Барнаул, 1997. Вып. 1. Литературоведение. Ч. 2. С. 70–71.
96. Волошин М. Стихотворения. Л., 1977.
97. Воспоминания о Заболоцком. М., 1984.
98. Воспоминания о серебряном веке. М., 1993.
99. Вяземский П. Стихотворения. Л., 1986.
100. Гак В. К типологии лингвистических номинаций // Языковая номинация. Общие вопросы. М., 1977. С. 230–293.
101. Гамсун К. Собр. соч. М., 1991. Т. 1.
102. Гаспаров М. Л. Академический авангардизм. Природа и культура в поэзии позднего Брюсова // Гаспаров М. Л. Избранные труды. М., 1997. Т. 2. С. 272–305.
103. Гаспаров М. Л. Воспоминания о Боброве // Неизвестная книга Сергея Боброва: Из собрания библиотеки Стэнфордского университета. Под ред. М. Л. Гаспарова. Stanford Slavic Studies. 1993. Vol. 6.
104. Гаспаров М. Л. Русский стих 1890-х — 1925-х годов в комментариях. М., 1993.
105. Герасимова А. Даниил Хармс как сочинитель. Проблема чуда // Новое литературное обозрение, № 16, 1995. С. 129–139.

106. Герасимова А. <Вступительная статья к публикации стихотворения А. Введенского «Зеркало и музыкант» // Юность, № 9, 1988. С. 90.
107. Герасимова А «Знак при помощи глаза» // Памир, № 2. Душанбе, 1988. С. 141–143.
108. Герасимова А. «Он так и остался ребенком» // Детская литература, № 4, 1988. С. 32–34.
109. Герасимова А. Проблема смешного в творчестве обзриутов. Автореф. дисс... канд. филол. наук. М., 1988. — 26 с.
110. Герасимова А. ОБЭРИУ. (Проблема смешного) // Вопросы литературы, № 4, 1988. С. 48–79.
111. Герасимова А. <Примечания к поэме А. Введенского «Четыре описания» // Радуга, № 9. Таллинн, 1988. С. 40–48.
112. Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова // Вопросы литературы, № 12, 1989. С. 131–166.
113. Герасимова А., Никитаев А. Хармс и «Голем» // Театр, № 11, 1991. С. 36–50.
114. Герцык Е. Воспоминания. Париж, 1973.
115. Гинзбург Л. Заболоцкий конца двадцатых годов // Воспоминания о Заболоцком. М., 1984. С. 145–156.
116. Гинзбург Л. Николай Олейников // Николай Олейников. Пучина страстей. Л., 1991. С. 5–25. См. также: Юность, № 1, 1988. С. 54–58.
117. Гиппиус З. Дмитрий Мережковский. Париж, 1951.
118. Гиппиус З. Живые лица. Прага, 1925. Т. 1.
119. Гиппиус (Мережковская) З. Зеркала. Вторая книга рассказов. СПб., 1898.
120. Гирба Ю. Чистые игры нищих // Театр, № 11, 1991. С. 180–191.
121. Гирба Ю. Элементы драматического в раннем творчестве Д. Хармса // Театр, № 11, 1991. С. 51–52.
122. Глоцер В. Не то, не так, не там... К выходу в свет двух томов Полного собрания сочинений Даниила Хармса // Литературная газета, № 38, 17 сентября, 1997. С. 12.
123. Глоцер В. «Я думал о том, как прекрасно все первое!» // Новый мир, № 4, 1988.
124. Гнедов В. Смерть искусству. СПб., 1913.
125. Гнедов В. Собрание стихотворений. Trento, 1992.
126. Гоголь Н. Полн. собр. соч. М., 1951. Т. 4.
127. Гордон Д., Лакофф Дж. Постулаты речевого общения // Новое в зарубежной лингвистике. 1985. Вып. 16. С. 276–302.
128. Грайс Г. Логика и речевое общение // Новое в зарубежной лингвистике. 1985. Вып. 16. С. 223.

129. Гречишкин С., Лавров А. В. Биографические источники романа Брюсова «Огненный ангел» // Ново-Басманная, 19. М., 1990. С. 530–589.
130. Григорьев В. Грамматика идиостиля. М., 1983.
131. Григорьев В. Заумец и Главздравсмысел // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре (материалы международного симпозиума). Bern, 1991.
132. Григорьев В. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986.
133. Григорьев В. Собственные имена и связанные с ними апеллятивы в словотворчестве Хлебникова // Ономастика и грамматика. М., 1981. — 273 с.
134. Гришунин А. Комментарии к статье Ю. Н. Тынянова «Безыменная любовь» // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1968. С. 406. Сноска № 33.
135. Гумилев Н. Письма о русской поэзии. М., 1990.
136. Гумилев Н. Собр. соч.: В 4 т. М., 1991.
137. Деринг-Смирнова И., Смирнов И. «Исторический авангард» с точки зрения эволюции художественных систем // Russian Literature. 1980. Vol. 8. P. 403–468.
138. Детская литература. Критический сборник под редакцией А. Луначарского. М. — Л., 1931.
139. Дмитровская М. «Переживание жизни»: о некоторых особенностях языка А. Платонова // Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста. М., 1990. С. 107–114.
140. Дневниковые записи Даниила Хармса. Публикация, вступительная статья, комментарии А. Устинова и А. Кобринского. Минувшее, № 11. Paris. 1991. С. 417–583.
141. Добролюбов А. Сочинения. // Modern Russian literature and culture. Studies and texts. Berkeley, 1981. Vol. 10. <Т. 1>; 1983. Vol. 11. <Т. 2>.
142. Долгополов Л. «Симфония» «Возврат» как этап в эстетическом и философском развитии А. Белого // Исследования по древней и новой литературе. Л., 1987. С. 68–72.
143. Дроздов В. Статья В. Г. Шершеневича «Пунктир футуризма» и предыстория возникновения имажинизма // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1994 год. СПб., 1998. С. 163–167.
144. Друскин Я. Вблизи вестников. Washington, 1988.
145. Друскин Я. Коммуникативность в творчестве Александра Введенского // Театр, № 11, 1991. С. 80–94.
146. Друскин Я. Чинари. Стадии понимания // Wiener Slawistischer Almanach. 1985. Bd. 15. (См. также: Аврора, № 6, 1989. С. 103–115).

147. Друскин Я. Хармс // Хармсиздат представляет. Сборник материалов (Исследования. Эссе. Воспоминания. Каталог выставки. Библиография). СПб., 1995. С. 47–51.
148. Друскина Л. Было такое содружество... // Аврора, № 6, 1989. С. 100–102.
149. Дюшен И. Абсурдист ли Ионеско? // Современная драматургия, № 4, 1984. С. 168–176; № 5. С. 185–190.
150. Ершов Г. Семь дней творения Даниила Ювачева // Хармсиздат представляет. Сборник материалов (Исследования. Эссе. Воспоминания. Каталог выставки. Библиография). СПб., 1995. С. 20–33.
151. Есенин С. Собр. соч. М., 1968. Т. 5.
152. Жаккар Ж.-Ф. Александр Туфанов: от эолоарфизма к зауми // А. Туфанов. Ушкуйники. Berkeley, 1991. P. 9–40.
153. Жаккар Ж.-Ф. Возвышенное в творчестве Даниила Хармса // Хармсиздат представляет. Сборник материалов (Исследования. Эссе. Воспоминания. Каталог выставки. Библиография). СПб., 1995. С. 8–19. То же; Wiener Slawistischer Almanach. 1994. Bd. 34. С. 61–80.
154. Жаккар Ж.-Ф. «Оптический обман» в русском авангарде. О «расширенном смотреии» // Russian Literature. 1998. Vol. XLIII. С. 245–258.
155. Жолковский А. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994.
156. Жукова Л. Обэриуты // Театр, № 11, 1991. С. 8–9.
157. Заболоцкий Н. А. Вешних дней лаборатория. М., 1987.
158. Заболоцкий Н. А. Мои возражения А. И. Введенскому, авто-рите-ту бессмыслицы. Открытое письмо // Логос. 1993. Вып. 4. С. 125–127. (См. также в: А. Введенский. Полн. собр. соч.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 174–176).
159. Заболоцкий Н. Собр. соч.: В 3 т. М., 1983–84.
160. Заболоцкий Н. Н. А. Заболоцкий после создания «Столбцов»: Конец 20-х — начало 30-х годов // Театр, № 11, 1991. С. 153–160.
161. Заградка М. Цикл рассказов как жанр // Болг. Русистика, Г, 27, № 1. София, 1990. С. 14–17.
162. Зарецкий В. Петербургские повести Н. В. Гоголя. Саратов, 1976.
163. Зданевич И. Янко, крУль албАнской. Тифлис, 1918.
164. Зданевич И. Асел напракат. Тифлис, 1919.
165. Зданевич И. Остраф пасхи. Тифлис, 1919.
166. Зданевич И. згА Якабы. Тифлис, 1920.
167. Зданевич И. лидантЮ фАрам. Париж, 1923.
168. Зданевич Э. Футуризм и заумь в последних произведениях Ильи Зданевича (Ильязда) // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре (материалы международного симпозиума). Веп, 1991.

169. Земенков Б., Краевский А., Шершеневич В. От мамы на пять минут. [М.], «Фаршированные манжеты». Холодно, XX век. [192?].
170. Зенкевич М. Обзор стихов // Новый мир, № 6, 1929. С. 219.
171. Зенкевич М. Сказочная эра. М., 1994.
172. Зина В. и Крученых А. Поросята. [М.], [1912].
173. Золотоносов М. Шизограмма Хv или теория психического экскремента // Хармсиздат представляет. Сборник материалов (Исследования. Эссе. Воспоминания. Каталог выставки. Библиография). СПб., 1995. С. 77–82. <Об образе Хню>.
174. Золян С. «Свет мой, зеркальце, скажи... » (к семиотике волшебного зеркала) // Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам. XXII. Тарту, 1988. С. 32–44.
175. Иванов Вяч. Лики и личины России. Эстетика и литературная теория. М., 1995.
176. Иванов Вяч. Стихотворения, поэмы, трагедия. Кн. 1–2. СПб., 1995.
177. Иванов Вяч. Вс. Классика глазами авангарда // Иностранная литература, № 11, 1989. С. 226–231.
178. Иванов Вяч. Вс. О воздействии «эстетического эксперимента» Андрея Белого (В. Хлебников, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак) // Андрей Белый. Проблемы творчества: Статьи, Воспоминания. Публикации. М., 1988. С. 345–358.
179. Иванов Вяч. Вс. Хлебников и типология авангарда XX века // Russian Literature. Vol. XXVII, № 1, 1990. С. 11–20.
180. Ильязд [Илья Зданевич]. Собр. соч.: В 5 т. Москва-Дюссельдорф, 1994 — наст. вр.
181. Иоффе Н., Железное Л. Дела литературные (о «чинарях») // Смена, № 76, 1927.
182. Йованович М. А. Введенский — пародист: к разбору «Елки у Ивановых» // Wiener Slavistischer Almanach. 1983. Bd. 12. (См. также в: Театр, № 11, 1991. С. 114–122).
183. Йованович М. Ситуация Раскольников и ее отголоски в русской советской прозе (пародийный аспект) // Zbornik za slavistiku. 1981, № 21. С. 46–48.
184. Каверин В. Невероятность очевидного // Лит. газета, № 25, 23 июня, 1982. С. 8.
185. Калашникова Р. Обериуты и Хлебников (Звуковая организация стиха) // Проблемы детской литературы. Петрозаводск, 1984. Вып. 4. С. 90–98.
186. Кант И. Критика чистого разума. М., 1994.
187. Карпов П. Творчество душевнобольных. М., 1926.
188. Кассиль Л. Собр. соч.: В 5 т. М., 1965. Т. 1.

189. Кацис Л. «Кругом возможно Бог» Александра Введенского: попытка разгерметизации, или Еще раз о гибели Маяковского как литературном факте // *Stanford Slavic Studies*. 1994. Vol. 8.

190. Кацис Л. Теология обэриутов: Даниил Хармс и Александр Введенский в контексте Завета Св. Духа // *Литературное обозрение*, № 3–4, 1994. С. 94–101.

191. Кацис Л. Эротика 1910-х и эсхатология обэриутов // *Литературное обозрение*, № 9–10, 1994. С. 57–63.

192. Кифер Ф. О пресуппозициях // *Новое в зарубежной лингвистике*. М., 1978. Вып. 8.

193. Клинг О. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов (проблемы поэтики). Автореф. дисс... докт. филол. наук. М., 1996.

194. Клинг О. Футуризм и «старый символистский хмель»: (Влияние символизма на поэтику раннего русского футуризма) // *Вопросы литературы*, № 5, 1996. С. 56–92.

195. Клуге Р.-Д. Символизм и авангард в русской литературе — перелом или преемственность? // *Литературный авангард. Особенности развития*. М., 1993. С. 65–66.

196. Кнабе Г. Гротескный эпилог классической драмы: Античность в Ленинграде 20-х годов. М., 1996. — 40 с.

197. Кобозева И., Лауфер Н. Языковые аномалии в прозе А. Платонова через призму процесса вербализации // *Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста*. М., 1990. С. 125–138.

198. Кобринский А. «Битва со смыслами» Даниила Хармса // *Литератор*, Л., 1990. С. 6.

199. Кобринский А. «Вольный каменщик бессмыслицы» или Был ли граф Хвостов предтечей обэриутов // *Литерат. Обозрение*, № 9–10, 1994. С. 64–68.

200. Кобринский А. Даниил Хармс и Велимир Хлебников: к проблеме генезиса ОБЭРИУ // *V Хлебниковские чтения. Тезисы докладов*. Астрахань, 1995. С. 21.

201. Кобринский А. Даниил Хармс и поэтика ОБЭРИУ (природа — человек — пространство) // Хармсиздат представляет. Сборник материалов (Исследования. Эссе. Воспоминания. Каталог выставки. Библиография). СПб., 1995. С. 68–76.

202. Кобринский А. Даниил Хармс и русский авангард: взгляд из Женевы // *Русская литература*, № 2, СПб., С. 222–224.

203. Кобринский А. Д. Хармс и А. Платонов: к проблеме порождения алогического художественного мира // Филологические записки, № 3. Воронеж, 1994. С. 82–94.

204. Кобринский А. Логика алогизма // Нева, № 6. Л., 1988. С. 204.

205. Кобринский А. Материалы Вольфа Эрлиха в рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1994 год. СПб., 1998. С. 19–42.

206. Кобринский А. Некоторые особенности поэтики А. Введенского: Топическая аксиология поэмы «Кругом возможно Бог» // Поэзия русского и украинского авангарда: история, поэтика, традиции. Сб. докладов. Херсон, 1991. С. 49–56.

207. Кобринский А. Последние произведения Даниила Хармса (1940–1941) // Всесоюзн. студ. научн. конф. по гуманитар. наукам. М., 1988. С. 28–29.

208. Кобринский А. Проза Даниила Хармса. Автореф. дисс... канд. филолог. наук. СПб., 1992.

209. Кобринский А. Проза Даниила Хармса: к проблеме творческого метода. // Читатель и современный литературный процесс. Грозный, 1989. С. 76–78.

210. Кобринский А. Психологизм, алогизм и абсурдизм в прозе Даниила Хармса (о перспективных направлениях изучения архивного фонда Я. С. Друскина) // Проблемы источниковедческого изучения истории русской и советской литературы. Л., 1989. С. 167–190.

211. Кобринский А. Хармс сел на кнопку или Проза абсурда // Искусство Ленинграда, № 11, 1990. С. 68–70.

212. Кобринский А. Цикл Даниила Хармса «Случаи» как единое целое // Материалы XXVI Всесоюзн. научн. студ. конференции. Филология. Новосибирск, 1988, С. 64–69.

213. Кобринский А., Мейлах М. Введенский и Блок: материалы к поэтической предыстории ОБЭРИУ. // А. Блок и русский символизм. Тарту, 1990. С. 72–82.

214. Кобринский А., Мейлах М. Неудачный спектакль // Литерат. обозрение № 9. 1990. С. 81–85.

215. Кобринский А., Мейлах М., Эрль В. Даниил Хармс: к проблеме обэриутского текста // Вопр. лит., № 6, 1990. С. 251–258.

216. Кондаков И. Некрасов у истоков русского авангарда: Предварительные замечания // Вестник Удмуртского университета, № 4. Ижевск, 1993. С. 78–85.

217. Коневской И. Стихи и проза. Посмертное собрание сочинений. М., 1904.

218. Коняев Н. Дни забытых глухарей. Документальная повесть о писателе Николае Олейникова // Молодая гвардия, № 11, 1994. С. 95–158.
219. Корецкая И. Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX — начала XX в. М., 1975. С. 210.
220. Костер. Сборник ленинградского Союза Поэтов. Л., 1927.
221. Краевский В. Пять понятий причинной связи // Вопросы философии № 7 1966 С. 108–114.
222. Крученых А. Календарь. М., 1926.
223. Крученых А., Ключ И., Малевич К. Тайные пороки академиков. [М]., 1916.
224. Крученых А. Малохолия в капоте. [М]., 1919.
225. Крыжицкий Г. Футуризм // Жизнь искусства, № 27, 1923. С. 15.
226. Кублановский Ю. Поздний Хармс // Русская мысль, № 3740, 1988. С. 10.
227. Кузмин М. Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро. В трех книгах Пг., 1919.
228. Кузьминский К. 300 лет футуризма // Soviet Union/Union Sovietique Vol 7 pt 1–2, 1980. P. 238–256.
229. Кузьминский К., Янчек Дж., Очеретянский А. Забытый авангард: Россия. Первая треть XX столетия. Сборник справочных и теоретических материалов. // Wiener Slawistischer Almanach. Кн. 1. 1988. Sbd. 21.; Кн. 2. Нью-Йорк — Санкт-Петербург, 1993.
230. Кукулин И. «Двенадцать» А. А. Блока, жертвенный козел и сюжетосложение у Даниила Хармса // Новое литературное обозрение, № 16 1995 С. 147–153.
231. Кукулин И. Рождение постмодернистского героя по дороге из Санкт-Петербурга через Ленинград и дальше (проблемы сюжета и жанра в повести Д. И. Хармса «Старуха») // Вопр. литературы, № 4, 1997. С. 62–90.
232. Кулик А. Тело и язык в текстах Тристиана Тцара и Александра Введенского // Терентьевский сборник. М., 1998. С. 167–220.
233. Лавров А. В. Андрей Белый в 1900-е годы. М., 1995.
234. Лавров А. В. У истоков творчества Андрея Белого («Симфонии») // Андрей Белый. Симфонии. Л., 1991.
235. Левая Т. Хармс и Шостакович: несостоявшееся сотрудничество // Хармсиздат представляет. Сборник материалов (Исследования. Эссе. Воспоминания. Каталог выставки. Библиография). СПб., 1995. С. 94–96.
236. Левин И. Мир вымышленный и мир созданный // Континент № 24, 1980. С. 271–275.
237. Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Труды по знаковым системам. XXII. Тарту, 1988. С. 6–24.

238. Левин Ю. И. От синтаксиса к смыслу и далее («Котлован» А. Платонова) // Семиотика и информатика. 1990. Вып. 30. С. 115–148.
239. Левин Ю. И., Сегал Д., Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature, № 7/8, 1974. С. 47–82.
240. Лекманов О. Книга об акмеизме. М., 1998. — 238 с. (Ученые записки Московского культурологического лица № 1310. Серия: филология. Вып. 4, № 3, 1998).
241. Лекманов О. «Молодой человек (господин), удививший сторожа (заметки к теме «Хармс и Хлебников») // Даугава, № 1, 1997. С. 116–117.
242. Лекманов О. Про «Потец» (некоторое количество наблюдений) // Митин журнал, № 52, 1995. С. 98–105.
243. Лермонтов М. Собр. соч.: В 4 т. М., 1969. Т. 2.
244. Лесная Л. «Ытуеребо» // Красная газета (веч. выпуск), № 24, 25 января, 1928. С. 2.
245. Лившиц Б. Волчье солнце. Книга стихов вторая. М., 1914.
246. Липавская Т. Встречи с Николаем Алексеевичем и его друзьями // Воспоминания о Заболоцком. М., 1984. С. 47–56.
247. Липавский Л. Разговоры // Логос, № 4. М., 1993. С. 7–75.
248. Литературоведение XXI века. Анализ текста: метод и результат. СПб., 1996.
249. Лойтер С. Детские страшные истории («страшилки») // Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов. М., 1998. С. 56–66.
250. Лосев Л. Ухмылка Олейникова // Н. Олейников. Иронические стихи. Н.-У., 1982. С. 3–12.
251. Лотман Ю. Культура и взрыв. М., 1992.
252. Лотман Ю. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Труды по знаковым системам. IV. 1969. С. 239–281.
253. Лоцилов И. Принцип «словесной машины» в поэтике Даниила Хармса // Эстетический дискурс: Семиоэстетические исследования в области литературы. Новосибирск. 1991. С. 152–159.
254. Лунц Л. Цех поэтов // Книжный угол, № 8, 1922. С. 52–53.
255. Лурье М. Л. Стихотворные «обманки» // Русский школьный фольклор. М., 1998. С. 530–533.
256. Магаротто Л. «Неумная» авангардистская деятельность И. Зданевича // Русский авангард в кругу европейской культуры / Международная конференция. Москва 4–7 января 1993 г. Тезисы и материалы. М., 1993.

257. Макарова И. «Старуха» как «Петербургская повесть» Д. Хармса // Макарова И. Очерки истории русской литературы XX века. СПб., 1995. С. 130–143.
258. Македонов А. Николай Заболоцкий: жизнь, творчество, метаморфозы. Л., 1987. — 368 с.
259. Малевич К. Бог не скинут: Искусство, церковь, фабрика Витебск. Уновис, 1922.
260. Малевич К. О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Витебск, 1919. С. 7–8.
261. Малевич К. От Сезанна до Супрематизма. Критический очерк. Б. м., Б. г. С. 6–7.
262. Малевич К. Письма к М. В. Матюшину // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976.
263. Малевич К. По лестнице познания: Из неопубликованных стихотворений. М., 1991.
264. Малкольм Н. Мур и обыденный язык // Аналитическая философия. Избранные тексты. М., 1993.
265. Мандельштам О. Камень. Л., 1990.
266. Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. М., 1990.
267. Манифесты и программы русских футуристов. München, 1968.
268. Маслов Ю. Вид и лексическое значение глагола // Известия АН СССР. ОЛЯ. Т. VII, Вып. 4, 1948. С. 303–316.
269. Материалы о Данииле Хармсе и стихи его в фонде В. Н. Петрова / Публ. подгот. Александров А. А. // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 год. СПб., 1993. С. 184–213.
270. Медведев А. Сколько часов в миске супа? (Модернизм и реальное искусство) // Театр, № 11, 1991. С. 128–138.
271. Мейлах М. Александр Введенский // Russian Literature Triquarterly. 1975. Vol. 11. P. 479–480.
272. Мейлах М. Даниил Хармс: anecdota posthuma // Учебный материал по теории литературы. Жанры словесного текста. Анекдот. Таллин. 1989. С. 53–58.
273. Мейлах М. Девять посмертных анекдотов Даниила Хармса // Театр, № 11, 1991. С. 76–79.
274. Мейлах М. Заметки о театре обэриутов // Театр, № 11, 1991. С. 173–179.
275. Мейлах М. Несколько слов о «Куприянове и Наташе» Александра Введенского // Slavica Hierosolymitana. 1978. Vol. 3. P. 252–257. (См. сокращ. вариант в: Искусство Ленинграда, № 5, 1990. С. 68–70).

276. Мейлах М. Несколько слов о прозе Даниила Хармса // Радуга, № 7. Таллинн, 1988. С. 38.
277. Мейлах М. О «Елизавете Бам» Даниила Хармса: Предыстория, история постановки, пьеса, текст // *Stanford Slavic Studies*. 1987. Vol. 1. P. 163–246.
278. Мейлах М. Обэриуты и заумь // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре (материалы международного симпозиума). Верн, 1991.
279. Мейлах М. Семантический эксперимент в поэтической речи // *Russian Literature*, Vol. 6, 1978. P. 389–395.
280. Мейлах М. Шкап и колпак: Фрагмент обэриутской поэтики // Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 181–193.
281. Мельникова-Григорьева Е. Принцип «пограничности» в «симфониях» Андрея Белого // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 645. Проблемы типологии русской литературы. Тарту, 1985.
282. Мережковский Д. Эстетика и критика. М. — Харьков, 1994. Т. 1.
283. Минц З. А. Блок в полемике с Мережковскими // Блоковский сб. IV. Уч. зап. Тартуского университета. Вып. 535. Тарту, 1981. С. 116–222.
284. Минц З. Граф Генрих фон Оттергейм и «московский ренессанс». Символист Андрей Белый в «Огненном ангеле» В. Брюсова // Андрей Белый. Проблемы творчества. М., 1988. С. 215–240.
285. Минц З. К генезису комического у Блока (Вл. Соловьев и А. Блок) // Труды по русской и славянской филологии. XVIII. Литературоведение. Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 266. Тарту, 1971. С. 124–194.
286. Минц З. К изучению периода «кризиса символизма» (1907–1910). Вводные замечания // Блоковский сб. X. Тарту. 1991. С. 3–20.
287. Минц З. Об эволюции русского символизма (К постановке вопроса) // Блоковский сб. VII. Тарту. 1987.
288. Минц З. Символ у Блока // *Russian Literature*. Vol. VII, № 3, 1979.
289. Минц З. и Обатнин Г. Символика зеркала в ранней поэзии Вяч. Иванова (сборники «Кормчие звезды» и «Прозрачность») // Труды по знаковым системам. XXII. Тарту, 1988. С. 59–65.
290. Минц З., Мельникова Е. Симметрия — асимметрия в композиции «III симфонии» Андрея Белого // Труды по знаковым системам, XVII. Ученые записки Тартуского ун-та. Вып. 641. Тарту, 1984.
291. Мочульский К. Андрей Белый. Париж, 1955.
292. Намеренный риск. Выступления Б. Л. Пастернака на дискуссии о формализме в 1936 году // Литературное обозрение, № 3, 1990. С. 86–91. Вступительная статья и публикация Е. Б. Пастернака.
293. Неопубликованный Хармс / Вступ. зам. и публ. Сажина В. // Русский курьер, № 1, 1993. С. 15–17.

294. Никитаев А. Обэриуты и футуристическая традиция // Театр, № 11, 1991. С. 4–7.
295. Никитаев А. «Пушкин и Гоголь»: Об источнике сюжета // Литературное обозрение, № 9–10, 1994. С. 49–51.
296. Никитаев А. Тайнопись Даниила Хармса. Опыт дешифровки // Даугава, № 8, 1989. С. 95–99.
297. Никольская Т. И. Терентьев // Russian Literature. 1987. Vol. 22. P. 75–84.
298. Никольская Т. К. К. Вагинов: Канва биографии и творчества // Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 83–88.
299. Никольская Т. Н. Гумилев и П. Лукницкий в романе К. Вагинова «Козлиная песнь» // Николай Гумилев. Исследования. Материалы. Библиография. СПб., 1994. С. 620–625.
300. Никольская Т. О творчестве Константина Вагинова // Тартуский гос. ун-т. Материалы XXII научной студенческой конференции. Поэтика, история литературы, лингвистика. Тарту, 1967. С. 94–100.
301. Никольская Т. Роль театрализации жизни в русском авангарде // Литературный процесс и проблемы литературной культуры. Материалы для обсуждения. Таллинн, 1988. С. 90–91.
302. Нильвич Л. Реакционное жонглерство. Об одной вылазке литературных хулиганов // Смена, № 81, 9 апреля, 1930. С. 5.
303. Нильссон Н. Русский импрессионизм: стиль короткой строки // Русская новелла: проблемы теории и истории. СПб., 1993. С. 220–235.
304. Носков Г. Пятое время года: Несколько тезисов // Театр, № 11, 1991. С. 146–152.
305. ОБЭРИО <sic! > // Афиши Дома печати. 1928, № 1. С. 8.
306. ОБЭРИУ <декларация> // Афиши Дома печати. 1928, № 2. С. 11–13.
307. Обэриуты: Адреса в Ленинграде, связанные с ОБЭРИУ // Искусство Ленинграда, № 7, 1990. С. 82–84.
308. Оксенов И. Ленинградские поэты // Красная газета, 21 ноября, 1926.
309. Олегри. Литературные пенаты на Фонтанке // Нева, № 3, 1982. С. 198–200.
310. Олейников Н. Пучина страстей. Л., 1991.
311. Ораич-Толич Д. Заумь и дада // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре (материалы международного симпозиума). Верн, 1991.
312. Орт В. <Виторт> Республика любви. М., 1918.
313. Осорина М. «Черная простыня летит по городу», или Зачем дети рассказывают страшные истории // Знание — сила, № 10, 1986. С. 43–45.

314. Падучева Е. Проблема коммуникативной неудачи в сказках Льюиса Кэрролла // *Tekst i zdanie (zbiór studiów pod redakcją Dobrzyńskiej T. i Janus E.)*. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdansk; Łódź, 1983. P. 139–160.
315. Падучева Е. Семантика вида и точка отсчета // *Известия АН СССР. Сер. лит. и языка*. Т. 45, № 5, 1986. С. 413–424.
316. Падучева Е. Семантические исследования. М., 1996.
317. Памяти Ахматовой. Париж. 1984.
318. Певучая банда. Иван Васильев, Евгений Панфилов, Владимир Ричотти. Пб., 1923.
319. Переписка Александра Введенского с Детиздатом. Подготовка текста, публикация, комментарии А. А. Кобринского // *Russian studies*. Т. 1, № 3, 1995 С. 245–261.
320. Петербургский текст. СПб., 1996.
321. Печерская Т. Литературные старухи Даниила Хармса (повесть «Старуха») // *Дискурс*, № 3–4. Новосибирск, 1997. С. 65–70.
322. Пигулевский В. Абсурд и юмор // *Философия истории: диалог культур*. М., 1989. С. 122–125.
323. Пильняк Б. Соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 1.
324. Письма В. Нарбута М. Зенкевичу // *Арион*, № 3, 1995.
325. Письмо Пастернака Н. Тихонову от 5 декабря 1929 г. // *Литературное наследство*. М., 1983. Т. 93. С. 681–682.
326. Платонов А. Чевенгур. М., 1989.
327. Поливанов Е. Общий фонетический принцип всякой поэтической техники // *Вопросы языкознания*, № 1, 1963.
328. Поливанов К. Заметки и материалы к «политической» биографии Бориса Пастернака // *De Visu*, № 4, 1993. С. 70–79.
329. Полякова С. Антисравнения и сравнения Введенского // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1989. Bd. 24. S. 87–89.
330. Полякова С. Олейников и об Олейникове (Из истории авангардистской литературы) // Полякова С. Олейников и об Олейникове и другие работы по русской литературе. СПб., 1997. С. 7–65.
331. Порет А. Воспоминания о Д. И. Хармсе // *Панорама искусств*, № 3, 1980. С. 345–359.
332. Поэт. Поэзия изломов (О творчестве «цеховых поэтов») // *Жизнь искусства*, № 814, 25 октября, 1921. С. 4.
333. Поэтика русского авангарда. Тамбов, 1993. (Спецвыпуск журнала «Кредо», № 3–4.)
334. Поэты группы ОБЭРИУ. / Вступит. статья М. Б. Мейлаха. Биограф. справки, сост., подгот. текстов и примеч. М. Б. Мейлаха, Т. Л. Никольской,

- А. Н. Олейникова, В. И. Эрля, под общей ред. М. Б. Мейлаха. СПб., 1994. С. 234. «Библиотека поэта».
335. Поэты-имажинисты. СПб., 1997. «Библиотека поэта».
336. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.
337. Пропп В. Морфология сказки. Л., 1928.
338. Пурин А. Опыты Константина Вагинова // Пурин А. Воспоминания о Евтерпе. СПб., 1996. С. 167–182.
339. Пяст Вл. Встречи / Вступ. статья, подг. текста и коммент. Р. Тименчика. М., 1997.
340. Радов Е., Никитаев А. Поэзия и судьба: Творческий путь Александра Введенского // В мире книг, № 6, 1987. С. 65–67.
341. Разгром ОБЭРИУ: материалы следственного дела / Вступ. статья, публикация и коммент. И. Мальского // Октябрь, № 11, 1992.
342. Рассел Б. Человеческое познание. Его сферы и границы. М., 1957.
343. Ревзина О. Качественная и функциональная характеристика времени в поэзии А. И. Введенского // Russian Literature. 1978. Vol. 6. P. 397–401.
344. Ревзина О., Ревзин И. Семиотический эксперимент на сцене: нарушение постулата нормального общения как драматургический прием // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Вып. 5. С. 232–254.
345. Ростовцева И. Николай Заболоцкий. М., 1984. С. 32–35, 94–96.
346. Руднев В. Прагматика анекдота // Даугава, № 6. Рига, 1990. С. 99–102.
347. Русская литература в зеркале пародии. М., 1993.
348. Савельева В. Три старухи (к поэтике одного сюжета) // Литературные маргиналии. Алма-Ата, 1992. С. 50–54.
349. Сажин В. Блок у Хармса // Новое литературное обозрение, № 16, 1995. С. 130–146.
350. Сажин В. Литературные и фольклорные традиции в творчестве Д. И. Хармса // Литературный процесс в развитии русской культуры XVIII–XX веков. Тезисы научной конференции. Таллинн, 1985. С. 57–61.
351. Сажин В. «... Сборище друзей, оставленных судьбою» // Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 23–24.
352. Сажин В. Сон о гибели русской литературы // Хармсиздат представляет. Сборник материалов (Исследования. Эссе. Воспоминания. Каталог выставки. Библиография). СПб., 1995. С. 83–85.
353. Сажин В. Тысяча мелочей // Новое литературное обозрение, № 3, 1993. С. 198–201.
354. Сажин В. Цирк Хармса // Знание — сила, № 2, 1993. С. 91–92.

355. Сажин В. Чинари — литературное объединение 1920–1930-х годов: источники для изучения // Четвертые Тыняновские чтения. Тезисы. Рига, 1988. С. 23–24.
356. Сажин В. Читая Даниила Хармса // Даугава, № 10, 1986. С. 110–115.
357. «... Собище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников. «Чинари в текстах, документах и исследованиях. СПб., 1998. Т. 1–2.
358. «Сборник контрреволюционных произведений нелегальной антисоветской группы детских писателей» // De Visu, № 0, 1992. С. 24–34.
359. Селищев А. Язык революционной эпохи. Из наблюдений над русским языком последних лет: 1917–1926. М., 1928.
360. Серебрянников, Соколов. Вредное рукоделие // Наступление, № 2, 1932. С. 2.
361. Серль Дж. Метафора // Теория метафоры. М., 1990. С. 307–341.
362. Сигей С. Заумь — Абсурд — Драма // Литературное обозрение, № 9–10, 1994. С. 55–56.
363. Сигов С. Истоки поэтики ОБЭРИУ // Russian Literature. Vol. 20, № 1, 1986. P. 87–95.
364. Сигов С. <Никольская Т. > «Орден заумников» // Russian Literature. 1987. Vol. 22. P. 85–96.
365. Силард Л. Жанровые проблемы символистской прозы (Роман и метаматематика) // Hungaro-Slavica. Budapest, 1988.
366. Силард Л. Математика и заумь // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре (материалы международного симпозиума). Bern, 1991.
367. Силард Лена. О структуре Второй симфонии А. Белого // Hungaro-Slavica. Budapest, 1967. Т. XIII. [С. 318].
368. Слинина Э. Тема природы в поэзии В. Хлебникова и Н. Заболоцкого // Вопросы методики и истории литературы. Псков, 1970.
369. Сими́на В. Хармс и Белый // Литературное обозрение, № 9–10, 1994. С. 52–53.
370. Смирнов И. П. Авангард и символизм // Russian Literature. 1988. Vol. XXIII. P. 164.
371. Смирнов И. Кастрационный комплекс в лирике Пушкина (методологические заметки) // Russian Literature. Vol. XXIX, № 2, 1991.
372. Смирнов И. Причинно-следственные структуры поэтических произведений // Исследования по поэтике и стилистике. Л., 1972.
373. Смирнов И. Психодиахронологика. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.
374. Смирнов И. Садоавангард // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Sb. 31.

375. Смирнов И. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977.
376. Соловьев В. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974.
377. Соловьев В. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. М., 1990.
378. Сологуб Ф. Стихотворения. Л., 1975.
379. Соркина В. Эволюция новеллы: к вопросу об отношениях жанра и архетипа (на материале «Случаев» Д. Хармса) // Русская филология, IX. Сб. научн. работ молодых филологов. Тарту, 1998. С. 181–191.
380. Сотникова Т. «Странные образы дум» Николая Заболоцкого // Литературное обозрение, № 9–10, 1994. С. 68–70.
381. Степанов Н. Велимир Хлебников: Жизнь и творчество. М., 1975.
382. Степанов Н. Памяти Заболоцкого // Тарусские страницы. Калуга. 1961.
383. Степанов Н. <Рецензия на: Заболоцкий Н. Столбцы. Л., 1929>.
384. Степун Ф. Встречи. Мюнхен, 1962.
385. Стригалева А. Во-первых — Хармс, во-вторых — Татлин // Театр, № 11, 1991, С. 68–76.
386. Строганова Е. Из ранних лет Даниила Хармса: Архивные материалы // Новое литературное обозрение, № 6, 1994. С. 67–80.
387. Су Не Лиеде. Чеховский водевиль и «театр абсурда» // Чеховские чтения в Ялте. Чехов и XX век. М., 1997. Вып. 9. С. 89–99.
388. Сухопаров С. Алексей Крученых: Судьба будетлянина. München, 1992.
389. Сысоев В. Ночь. Несколько рассказов о Данииле Хармсе // A-Ja Contemporary Russian Literature, № 1. P., 1985. P. 27–35.
390. Терентьев И. 17 ерундовых орудий. Тифлис, 1919.
391. Терентьев И. Собрание сочинений. Bologna, 1988.
392. Тименчик Р. Заметки об акмеизме. II. // Russian Literature, № 7/8, С. 281–301.
393. Тименчик Р. К символике телефона в русской поэзии // Труды по знаковым системам. XXII Тарту, 1988. С. 155–163.
394. Тименчик Р. К символике трамвая в русской поэзии // Труды по знаковым системам. Уч. зап. Тарт. ун-та. Вып. 754. Тарту, 1986. Т. XXI. С. 133–141.
395. Тименчик Р. Текст в тексте у акмеистов // Труды по знаковым системам. XIV. Тарту, 1981. С. 65–75.
396. Токарев Д. Апокалиптические мотивы в творчестве Д. Хармса (в контексте русской и европейской эсхатологии) // Россия, Запад, Восток. СПб., 1996. С. 176–197.

397. Токарев Д. Даниил Хармс: философия и творчество // Русская литература, № 4, 1995. С. 68–93.
398. Толмачев Д. Дадаисты в Ленинграде // Жизнь искусства, № 44, 1927. С. 14,
399. Топорков А. Из истории литературных молитв // Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. (Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму). М., 1988. Ч. 2. С. 29–30.
400. Топоров В. Неомифологизм в русской литературе начала XX века. Роман А. Кондратьева «На берегах Ярыни». Trento, 1990.
401. Турков А. Николай Заболоцкий // Заболоцкий Н. Стихотворения и поэмы. М. — Л., 1965.
402. Туфанов А. К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем. Пб., 1924.
403. Туфанов А. Ушкуйники. Berkeley Slavic Specialties. 1991. — 197 с.
404. Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929.
405. Тынянов Ю. Об основах кино // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
406. Улановская Б. «Может солнце рассердиться на инфузорию...» (Достоевский и творчество поэтов «Объединения реального искусства») // Достоевский и мировая культура: Альманах № 1. Ч. III. СПб., 1993. С. 67–83.
407. Усенко Л. Импрессионизм в русской прозе начала XX века. Ростов, 1988.
408. Уснер Г. Случай из жизни Хармса // Хармсиздат представляет. Сборник материалов (Исследования. Эссе. Воспоминания. Каталог выставки. Библиография). СПб., 1995. С. 65–67.
409. Успенский Б. История и семиотика (восприятие времени как семиотическая проблема). Статья первая // Труды по знаковым системам. XXII. Тарту, 1988. С. 66–84.
410. Устинов А. Летание без крыл жестокая забава // Искусство Ленинграда, № 2, 1990. С. 81–82.
411. Утро ленинградских поэтов левого фланга // Жизнь искусства. Приложение. Л., 1927.
412. Фарыно Е. «Последнее колечко мира... есть ты на мне» (Опыт прочтения «Куприянова и Наташи» Введенского) // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Bd. 28. S. 191–258.
413. Филиппов Г. Николай Заболоцкий и Велимир Хлебников. Поэтика: родство и различия // Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, Vol. 29, № 1–2. Budapest, 1987. S. 139–151.
414. Филиппов Г. О традициях Достоевского в советской поэзии 20–30-х годов: Капитан Лебядкин и обэриуты // Научная конференция, посвящ.

150-летию Ф. М. Достоевского и Н. А. Некрасова. Краткое содерж. докладов. Новгород, 1971. С. 20–22.

415. Филиппов Г. Русская советская философская поэзия. Человек и природа. Л., 1984.

416. Флейшман Л. Маргиналии к истории русского авангарда // Н. Олейников. Стихотворения. Времен, 1975. С. 3–18.

417. Флейшман Л. Об одном загадочном стихотворении Даниила Хармса // *Stanford Slavic Studies*. 1987. Vol. 1. P. 247–258.

418. Флакер А. К вопросу о русском авангарде // *Annali di Ca' Foscari*, № 10 (1–2) 1971. P. 92.

419. Флакер А. О рассказах Даниила Хармса // *Ceskoslovenska rusistika*, № 2 1969 S 78–82.

420. Флакер А. Победа шута над теургом («На горах» и «Ананас» Андрея Белого) // *Andrej Belyj. Pro et contra*. P. 87–90.

421. Флакер А. Русский авангард. Загреб, 1984.

422. Флейшман Л. Борис Пастернак в двадцатые годы. München. Б. г.

423. Флейшман Л. и др. Русский Берлин 1921–1923. Paris. 1983.

424. Флоренский П. У водоразделов мысли. I. Статьи по искусству. Paris, 1985.

425. Фостер Л. К вопросу о сюрреализме в русской литературе // *American contributions to the seventh international congress of slavists, Warsaw, August 21–27, 1973. The Hague/Paris, 1973*. P. 199–220.

426. Фрэзер Дж. Золотая ветвь. М., 1986.

427. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. СПб., 1997.

428. Хансен-Леве А. К типологии возвышенного в русском символизме // Блоковский сборник. XII. Тарту, 1993. С. 29–53.

429. Хансен-Леве А. Концепция случайности в художественном мышлении обэриутов // *Русский текст*, № 2, 1994. N. 28–46.

430. Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.

431. Харджиев Н. Статьи об авангарде: В 2 т. М., 1997.

432. Хармс Д. Горло бредит бритвою. <М., > 1991.

433. Хармс Д. Два рассказа. Письма Н. И. Харджиеву // Хармсиздат представляет СПб., 1995.

434. Хармс Д. Летят по небу шарики: Стихи, песенки, рассказы, сказки. Красноярск, 1990.

435. Хармс Д. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драммы. Письма. Л., 1991.

436. Хармс Д. Полн. собр. соч.: В 4 т. СПб., 1997 — наст. вр.

437. Хармс Д. Проза. Таллинн, 1990.

438. Хармс Д. [Собр. произведений]: В 2 т. [М.], [1994].

439. Хармс Д. Собрание произведений / Под ред. М. Мейлаха и В. Эрля. Bremen, 1978–1988. Т. 1–4. <Вошли только стихотворные и некоторые драматические произведения>
440. Хармс Д. Старуха. Ed. with Introduction, notes and vocabulary by R. Atzlewood. L., 1995.
441. Хармс Д. Эротика. Стихи // *Amour et erotisme dans la litterature russe du XX-e siecle*. (Любовь и эротика в русской литературе XX-го века.) / Труды Лозаннского коллоквиума. Bern, 1991. P. 222–247.
442. Харджиев Н. Статьи об авангарде в двух томах. М., 1997.
443. Хейнонен Ю. Фиктивность и реальность в «Старухе» Даниила Хармса // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. Helsinki. 1996. С. 239–248.
444. Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940.
445. [Хлебников В.] Неизданный Хлебников. М., 1928. Вып. X.
446. [Хлебников В.] Собр. произведений Велимира Хлебникова. Л., 1928–1933. Т. 1–5.
447. Хмельницкая Т. Литературное рождение Андрея Белого. Вторая драматическая симфония // Андрей Белый, проблемы творчества. М., 1988. С. 103–130.
448. Хоружий С. Поэтика Джойса: русские связи и соответствия // *Российский литературоведческий журнал*, № 1. М., 1993. С. 164–183. <Поэтика А. Белого, Д. Хармса, В. Хлебникова, С. Эйзенштейна>.
449. Хьюз Р. Белый и Ходасевич: к истории отношений // *Вестник русского христианского движения*, № 151, 1987. С. 145–149. (Публ. «Московской симфонии (5-й, перепевной)» — пародии на 2-ю симфонию А. Белого В. Ф. Ходасевича).
450. Цивьян Т. Античные героини — зеркала Ахматовой // *Russian Literature*, № 7/8, 1974. С. 103–119.
451. Цивьян Т. Об одном абсурдном / абсурдистской эксперименте // *От мифа к литературе. Сборник в честь семидесятилетия Елеазара Моисеевича Мелетинского*. М., 1993. С. 334–340.
452. Чекоданова К. Существование по Даниилу Хармсу // *Жизнь. Смерть. Бессмертие*. СПб., 1993. С. 90–91.
453. Чудакова М. Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979.
454. Шапир М. Между грамматикой и поэтикой: (О новом подходе к изданию Даниила Хармса) // *Вопросы литературы*, № 3, 1994. С. 328–332.
455. Шапир М. Что такое авангард? // *Русская альтернативная поэтика*. М, 1990. С. 3–6.
456. Шемшурин А. Футуризм в стихах В. Брюсова. М., 1913.
457. Шершеневич В. Листы имажиниста. Ярославль, 1997.

458. Шешкен А. Новые исследования в Югославии о русском авангарде // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология, № 6, 1989. С. 27–33.
459. Шиндина О. О метатекстуальной образности романа Вагинова «Труды и дни Свистонова» // «Вторая проза». Русская проза 20-х — 30-х годов XX века. Trento, 1995 С. 163–164.
460. Шиндина О. Несколько замечаний к проблеме «Вагинов и Гумилев» // Н. Гумилев и русский Парнас. СПб., 1992. С. 84–91.
461. Шиндина О. Театрализация повествования в романе Вагинова «Козлиная песнь» // Театр, № 11, 1991. С. 161–171.
462. Шиш <Шершеневич, Шмерельсон>. Пг., 1924.
463. Шишман С. Несколько веселых и грустных историй о Данииле Хармсе и его друзьях. Л., 1991.
464. Шкловский В. Гамбургский счет. Л., 1928.
465. Шмелев А. Парадокс самофальсификации // Логический анализ языка. Противоречивость и аномальность текста. М., 1990. С. 84–93.
466. Шмерельсон Г. Стихи. Пб., 1922.
467. Шошин В. Сергей Есенин и петроградские имажинисты // Столетие Сергея Есенина. М., 1997. С. 479–487.
468. Шпетт Г. Проблема причинности у Юма и Канта. Ответил ли Кант на сомнения Юма? Киев, 1907.
469. Шубина Н. Предложения тождества со связкой «есть» в современном русском языке и их функционирования. Автореф. дисс... канд. филол. наук. Л., 1981.
470. Шукуров Д. Герметизм артистического универсума К. Вагинова // Вопросы онтологической поэтики. Потаенная литература: Исследования и материалы. Иваново, 1998. С. 115–122.
471. Шукуров Д. Образ автора в романах К. Вагинова «Колиная песнь» и «Труды и дни Свистонова» // «Серебряный век». Потаенная литература. Межвуз. сб. научн. тр. Иваново, 1997. С. 158–166.
472. Шукуров Д. Поэтика «чужого слова» в творчестве К. К. Вагинова. Автореф. дисс... канд. филол. наук. Иваново, 1998.
473. Эйдинова В. «Антидиалогизм» как стилевой принцип русской литературы абсурда 1920-х — начала 1930-х годов (к проблеме литературной динамики) // XX век. Литература. Стил. Стилиеве закономерности русской литературы XX века (1900–1930). Вып. 1. Екатеринбург, 1994. С. 7–23.
474. Эллис. Русские символисты. Томск, 1996.
475. Эндер З. Эксперименты Бориса Эндера в области заумного стихосложения // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре (материалы международного симпозиума). Верн, 1991.
476. Эрлих В. Волчье солнце <М. — Л. >, 1928.

477. Эрлих В. Софья Перовская. (Поэма). <Л. >, 1929.
478. Эрлих В. Порядок битвы. Л., 1933.
479. Эрлих В. Право на песнь. Л., 1930.
480. Эткинд Е. Заболоцкий и Хлебников // Velimir Chlebnikov (1885 — 1922): Myth and Reality: Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov. Amsterdam, Rodopi. 1986. — 593 p.
481. Эфрос А. Эротические сонеты. М., 1922. Переиздание: Л., 1991.
482. Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994.
483. Юм Д. Сочинения: В 2 т. М., 1966. Т. 1.
484. Юрьева З. Одежда и материя в цикле симфоний Андрея Белого // Audrey Bely. Centenary papers. By Boris Christa. Amsterdam, 1980. P. 118–134.
485. Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый. Прага, 1921.
486. Яковлев П. Л. Записки москвича. Книжка вторая. Повести. М., 1828. С. 90—248.
487. Якубинский Л. Откуда берутся стихи // Книжный угол, № 7, 1921. С. 23.
488. Ямпольский М. Беспамятство как исток: Читая Хармса. М., 1998.
489. Ямпольский М. Окно // Новое литературное обозрение, № 21, 1996. С. 34–58.
490. Янгиров Р. Даниил Хармс «лицом к национальностям». О неосуществленном издании стихотворения «Миллион» // Новое литературное обозрение № 27 1997. С. 279–283.
491. Янечек Дж. «Мирсконца» у Хлебникова и у Крученых // Язык как творчество. К 70-летию В. П. Григорьева. М., 1996. С. 80–87.
492. Янечек Дж. Современная заумь. Ейск, 1993.
493. Aizlwood R. Towards an interpretation of Kharms's «Sluchai» // Daniil Kharms and the poetics of the absurd: essays and materials. London, 1991. P. 7–122.
494. Alexandrov A. Daniil Kharms. Alexandr Vvedenskij. Ignavia, texty // Svetova literatura, 13, № 6. Praha, 1968. S. 157–174.
495. Alexandrov A. A Kharms Chronology // Daniil Kharms and the poetics of the absurd: essays and materials. London, 1991. P. 32–48.
496. Aleksandrov A. ОБЭРИУ: предварительные заметки // Ceskoslovenska rusistika, № 5, 1968. S. 296–303.
497. Anemone A. The anti-world of Daniil Kharms: On the significance of the absurd // Daniil Kharms and the poetics of the absurd: essays and materials. London, 1991. P. 71–96.
498. Bajt D. Ruski literarni avantgardizem: Futurizem, konstruktivizem, absurdizem. Ljubljana, 1984. — 124 s.

499. Bar-Hillel G. Indexical expressions // *Mind*, Vol. 63, 1954. P. 359–376.
500. Baran H. Kharms // *Handbook of Russian literature*. New Haven/London, 1985. P. 221.
501. Baran H. Oberiuty // *Handbook of Russian literature*. New Haven/London, 1985. P. 312.
502. Baran H. Xlebnikov's Poetic Logic and Poetic Illogic // *Velimir Chlebnikov: A Stockholm Symposium*, April 24, 1983. Stockholm, 1985. P. 7–25.
503. Beaujour E. Dada-Surrealism // *New York*, № 2. NY. 1972. P. 13–18.
504. Bergvall V.-L. Humpty Dumpty Does Syntax: Through the Looking-Glass, and What Alice Found There // *Natural Language and Linguistic Theory*, Vol. 14, № 2. Dordrecht, 1996. P. 433–443.
505. Bruder Müller S. Die Leningrader Literatengruppe «Oberiu»: Poetik und Lyrik. Nikolaj Zabolockijs «Stolbcy» // *Probleme der russischen Gegenwartssprache und Litarature in Forschung und Lehre*. Hamburg, 1986. S. 183–195.
506. Burger P. Theorie der Avantgarde. Frankfurt/Main, 1974.
507. Byerly H. A Primer of Logic. N.-Y., 1973.
508. Cassidy S. Daniil Kharms's parody of Dostoevskii: anti-tragedy as political comment // *Canadian-American Slavic Studies*. 1984. Vol. 18. P. 268–284.
509. Chances E. Cexov and Xarms: Story/Anty-story // *Russian Journal of Languages*. Vol. 36, № 123–124, 1982. P. 181–192.
510. Chances E. Daniil Charms' «Old Woman» climbs her family tree: «Starucha» and the Russian Literary Past // *Russian literature*. 1985. Vol. 17. P. 353–366.
511. Cheron G. Mixail Kuzmin and the oberiuty: an overview // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1983. Bd. 12. P. 87–101.
512. Clark B. Carroll's Well-Versed Narrative: Through the Looking-Glass // *English Language Notes*, Dec., Vol. 20, № 2, 1982. P. 65–76.
513. Clark K. The left avant-garde theatre in the 1920s // *New directions in Soviet literature*. L., N.-Y. 1992. P. 18–35.
514. Comins-Richmond W. Kruchenyx's Maloxolija v kapote: The Anagrammatization of Literature // *Russian Literature*. Vol. XXXIX, № 1, 1996. P. 1–12.
515. Cornwell N. Introduction: Daniil Kharms, black miniaturist // *Daniil Kharms and the poetics of the absurd: essays and materials*. London, 1991. P. 3–21.
516. Dada russo: L'avanguardia fiori della Rivoluzione. [Bologna], 1984. — 258 p.
517. Detterer R. Indeterminismus // *Philosophy of Science*. Vol. 5, № 1, 1938.
518. Faryno J. Kharms's «1st Destruction» // *Daniil Kharms and the poetics of the absurd: essays and materials*. London, 1991. P. 171–174.

519. Flaker A. Эстетический вызов и эстетическая провокация // Russian literature. Vol. 23, 1988. P. 89–100.
520. Flaker A. Heretici i sanjari. Zagreb, 1988; Flaker A., Ugre ić D. Pojmovnik ruske Avangarde. 1–5. Zagreb, 1984–1987 (издание продолжается).
521. Flaker A. I racconti di Daniil Harms // Rassegna sovietica, № 1–2, 1972. P. 288–293.
522. Flaker A. O minjiaturama Danila Harmsa. Poetica apsurna u sovjetskoj knizevnosti // Forum, № 4–5, 1969.
523. Flaker A. Poetika osporavanja. Zagreb, 1982.
524. Flaker A. Prica kao osporavanje // Poetica osporavanja. Zagreb. 1984. S. 270–273.
525. Flaker A. Ruska avangarda. Zagreb, 1984.
526. Flaker A. Symbolism or Modernism in Slavic Literatures? // Russian Literature. Vol. VII, № > 4, 1979.
527. Flaker A. Zur Charakterisierung der russischen Avantgarde als Stilformation // Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel. Berlin (DDR), 1979.
528. Giaquinta R. Elements of the Fantastic in Daniil Kharms's «Starukha» // Daniil Kharms and the poetics of the absurd: essays and materials. London, 1991. P. 132–148.
529. Giaquinta R. Oberiu, o dell'insensato quotidiano. // In forma di parole. Roma, 1984. P. 153–159.
530. Giaquinta R. OBERIU: per una rassegna della critica // Ricerche slavistiche, № 32–35, 1985–1988. P. 213–252.
531. Giaquinta R. Su alcuni aspetti del teatro Oberiu // Annali di Ca'Foscari, № 21 (1–2), 1982. P. 85–97.
532. Gibian G. Daniil Kharms and Aleksandr Vvedenski // Russia's lost literature of the absurd: Selected works of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskii. Ithaca — London, 1971.
533. Gobler F. Daniil Charms' 'Sluchai' (Falle) und die russischen Volkmarchen // Zeitschrift für Slawische Philologie.
534. Gojowy D. Handbuch der russischen Avantgarde // Osteuropa. — Stuttgart, 1992. — Jg. 42, H. 12. S. 1112–1117 <о сборнике: Poimovnik ruske avangarde / Ured.: Flaker A., Ugrevic D. Zagreb. Sv. 1–6. 1984–1989>.
535. Goldstein D. Nikolai Zabolotsky: Play for moral stakes. Cambridge, 1993.
536. Gondowicz J. O Danielu Charmsie // Literatura na Swiecie, Nr 9, 1983. S. 286 — 287.
537. Grob Th. Daniil Charms' unkindliche Kindlichkeit: Ein lit. Paradigma der Spätavantgarde im Kontext der russ. Moderne. Bern etc. 1994. (Slavica Helvetica. Bd. 45).

538. R. Grübel. Русский литературный конструктивизм // Russian Literature. Vol. XVII, № 1, 1985. P. 9–20.
539. Grünbaum A. Philosophical Problems of Space and Time, № 4. N.-Y., 1963.
540. Hansen-Löve Ä. Die antiapokaliptische Utopik des russischen Futurismus // Russian Literature. Vol. XL, № 3, 1996. P. 319–354.
541. Hansen-Löve Ä. Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden. Russische Beis-puiele // Poetik und Hermeneutik XVI: Das Ende — Figuren einer Denkform. München, 1994.
542. Hansen-Löve Ä. Konzeptionen des Nichts im poetischen Denken der russischen Dichter des Absurden (Oberiu) // Poetica. 1994.
543. Hansen-Löve Ä. Probleme der Periodisierung der russischen Modeme. Die Dritte Avantgarde // Wiener Slawistischer Almanach. 1993. Bd. 32.
544. Hansen-Löve Ä. Der russische Formalismus. Wien, 1978.
545. Hansen-Löve Ä. Der russische Symbolismus. Wien, 1984.
546. Hansen-Löve Ä. Der 'Welt (-) Schadel' in der Mythopoesie V. Chlebnikov // Velimir Chlebnikov (1885–1922): Myth and Reality: Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov. Amsterdam, 1986. P. 129–186.
547. Hartmann M. Die Kausalität in der Biologie // Studium generale. 1948. Vol. I. Hf. 6.
548. Heller L. Les chemins des artisans du temps: Filonov, Platonov, Hlebnikov et quelques autres... // Cahiers du Monde russe et soviétique. Vol. 25, № 4, 1984. P. 345–374.
549. Imposti G. Poetica e teoria della lingua in Velimir Chlebnikov: Samov-itoe slovo e zaum' // Studi Italiani di linguistica teorica ed applicata. Vol. 10, № 1–3, 1981. P. 105–140.
550. Ivanov Vjac. La zaum' e il teatro dell'assurdo di Chlebnikov e degli Oberiuty // II Verri, № 29–30, 1983. P. 28–49.
551. Jaccard J.-Ph. Daniil Harms. 1905–1942 // Histoire de la lit. russe he XX-e siecle (2). Paris, 1988.
552. Jaccard J.-Ph. Daniil Harms. Bibliographie // Cahiers du Monde russe et soviétique. Vol. 26, № 3–4, 1985, P. 493–522.
553. Jaccard J.-Ph. Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe. Bern, 1991. — 611 p. (То же в сокр. варианте см.: Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. — 471 с.).
554. Jaccard J.-Ph. Daniil Harms in the context of Russian and European literature of the absurd // Daniil Kharms and the poetics of the absurd: essays and materials. London, 1991. P. 49–70.

555. Jaccard J.-Ph. Daniil Xarms: Poete des années vingt, prosateur des années trente les raisons d'un passage // *Revue des études slaves*. Tir part. T. LXVII, fasc. 4. P., 1995. P. 653–663.
556. Jaccard J.-Ph. De la realite au texte l'absurde chez Daniil Harms // *Cahiers du Monde russe et sovietique*. Vol. 26, № 3–4, 1985. P. 269–312.
557. Jaccard J.-Ph. L'impossible etemite. Reflexions sur le probleme de la sexualite dans l'oeuvre de Daniil Harms // *Amour et erotisme dans la litterature russe du XX-e siecle*. (Любовь и эротика в русской литературе XX-го века. / Труды Лозаннского коллоквиума. Bern, 1991. P. 214–221.
558. Jaccard J.-Ph. Poetika rasciepa. Apsurd i strah u djelu Daniila Harmsa // *Filozofska istrazivanja*, № 23 (7–4). 1987. P. 1189–1197.
559. Jaccard J.-Ph. Une poetique de la rupture. Absurd et peur dans l'oeuvre de Daniil Harms // *Synthesis philosophica*, № 6 (3–2). Z., 1988. P. 577–586.
560. Jaccard J.-Ph. Даниил Хармс: театр абсурда / реальный театр. Прочтение пьесы «Елизавета Бам» // *Russian Literature*. Vol. 27, № 1, 1990. N. 21–40. (См. также в: *Театр*, № 11, 1991. 18–26).
561. Jaccard J.-Ph., Устинов А. Заумник Даниил Хармс: Начало пути // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1991. Bd. 27. P. 159–228. <Приводятся также стихотворения Хармса 1925 года>.
562. James L., Mulaik S., Brett J. *Causal Analysis. Assumptions, models and data*. Beverly Hills, London, New Dehli, 1983.
563. Janeček G. Belyi and Maiakovski // *Russian Literature and American Critics*. Ed. by K. Brostrom. Ann Arbor, 1984. P. 129–137.
564. Janeček G. Il'ja Zdanevič's 'aslaablic'e' and the transcription of 'zaum' in drama // *L'avanguardia a Tiflis*. Venezia, 1982. P. 33–43.
565. Janicki J. Primitivism in the Early Poetry of Velimir Khlebnikov // *Dissertation Abstracts International*. Vol. 52, № 7, Jan, 1992. P. 2574A.
566. Jovanovic M. Daniil Harms kao parodicar. *Starica: Zlocin i kazna // Umjetnost' rijeci*. 1981. P. 367–377.
567. Kasack W. Daniil Charms. Absurde Kunst in der Sowietunion // *Die Welt der Slawen*, № 21 (2), 1976. P. 70–80.
568. Kasack W. [Recensio] // *Osteuropa*. — Stuttgart, 1989. — Jg. 39. H. 11/12. S. 1147–1148.
569. Keys Roger. Bely's Symphonies // *Andrey Bely: Spirit of Symbolism*. Ed. by John E. Malmstad. Ithaca; London, 1987.
570. Kleberg L. Om Daniil Charms' «Elizaveta Bam» // *Slaviska institutionen Stockholms Universitet*, № 8, 1972. P. 1–10.
571. Kobrinski A. Some features of the Poetics of Kharms's Prose (story «Upadanie») // *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*. London, 1991. P. 149–158.

572. König G. Die Kinderlyrik der Gruppe OBERIU // Wiener slawistischer Almanach. 1978. Bd. I. S. 57–78.
573. Kosanovič B. Istraživanja ruske avangardé. Sremski Karlovci: Krovovi. 1995.
574. Lacan J. The Mirror Stage as Formative of the Function of the I // Lacan J. *Écrits: A selection*. L., 1977. P. 1–7.
575. Lange B. Der Meisterdiskurs: Symbolische Herrschaft in Lewis Carrolls *Through the Looking-Glass* // *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*. Vol. 18, № 1, 1993. P. 91–125.
576. Lanne J.-C. II linguaggio trasmentale in Chlebnikov, Kruchenych e Zdanec // *II Verri: Rivista di Letteratura*, № 29–30, 1983. P. 76–94.
577. Lechalas G. La temps, sa nature et sa mesure // *Revue philosophique de la France et de l'étranger*. T. XXXIII, № 3. P., 1892.
578. Levin I. The collision of meanings: the poetic of language of Daniil Kharms and Aleksandr Vvedenskii. Austin, 1986.
579. Levin I. The Fifth Meaning of the Motor-Car: Malevich and the Oberiuty // *Soviet Union / Union Sovietique*, № 5, pt. 2., 1978. P. 287–295.
580. *Literatura rosyjska wobec modernizmu i awangardyzmu*. Katowice, 1992.
581. Lowton A. Vadim Shershenevich: From Futurism to Imaginism. Ann Arbor, 1981.
582. Lyons J. *Semantics*. Cambridge, 1978. P. 637.
583. Malmstad J. From the history of the Russian avant-garde // *Культура русского модернизма*. 1993. P. 212–227.
584. Mandelker A. Velemir Chlebnikov and Theories of Phonetic Symbolism in Russian Modernist Poetics // *Die Welt der Slaven: Halbjahresschrift für Slawistik*, Bd. 31, № 1. München, 1986. S. 20–36.
585. Markov V. *Russian Futurism. A History*. Londres, 1968.
586. Mehlberg H. *Essai sur la théorie causale du temps* // *Studia philosophica*. 1935. Vol. I. P. 126–159.
587. Messina R. Gli Oberiuty // *Rassegna sovietica*, № 4, 1971. P. 176–180.
588. Michalski M. Slobodan Pesić's Film «Slučaj Harms» and Kharms's «Sluchai» // *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*. London, 1991. P. 123–131.
589. Milner-Gulland R. R. About Aleksandr Vvedensky // *London magazine*, Dec., 1972/Jan., 1973. P. 105–107.
590. Milner-Gulland R. R. Beyond the turning-point: An afterword // *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: essays and materials*. London, 1991. P. 243–267.

591. Milner-Gulland R. R. Grandsons of Kozma Prutkov: Reflections on Zabolotsky, Oleynikov and their circle // Russian and Slavic literature. Banff papers. Columbus (Ohio), 1974.
592. Milner-Gulland R. R. Kovarnye stichi: Notes on Daniil Kharms and Aleksandr Vvedensky // Essays in poetics. The journal of the British neo-formalist school, № 9, 1984. P. 16–37.
593. Milner-Gulland R. R. «Left art» in Leningrad: the OBERIU declaration // Oxford Slavonic papers. New series. 1970. Vol. 3. P. 65–75.
594. Milner-Gulland R. R. Vvedensky's elegy // The Slavonic and East European Journal. Vol. 48, № 110, 1970. P. 422–425.
595. Müller B. Aleksandr Vvedenskij und sein tiefsinniger Unsinn // Arbeiten und Texte zur Slawistik, № 15, 1978. P. 5–13.
596. Müller-Scholle Ch. Das russische Theater des Absurden: Charms — Vvedensky // Ztschr. fur Aestetik u. Allgem, Bd. 33, № 1. Kunstwiss — Bonn, 1988. S. 57–92.
597. Nakhimovskii A. About Vvedenskii's conversations // Umlandus Review. Vol. 1, № 1, 1977. P. 112–137.
598. Nakhimovsky A. Laughter in the void: An introduction to the writings of Daniil Kharms and Alexander Vvedenskii // Wiener Slawistischer Almanach, Bd. 5, 1982–191 p.
599. Nakhimovsky A. [Rec. ad op. Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd. London, 1991] // Slavic and East European journal. Vol. 37, № 3, 1993. P. 388–389.
600. Nakhimovsky A. The ordinary, the sacred and the grotesque in Daniil Kharms' «The old woman» // Slavic Review. Vol. 37, № 2, 1978. P. 203–216.
601. Nikol'skaia T. The oberiuty and the theatricalisation of life // Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd. London, 1991. P. 195–199.
602. Nikol'skaia T. Red zaumnika // Poimovnik ruske avangarde, № 4, 1985. P. 117–129.
603. Nilsson N. Futurism, Primitivism and the Russian Avant-Garde // Russian Literature. 1980. Vol. VIII. P. 469–482.
604. Nilsson N. Krucenyč's poem «Dyr bul scyl» // Scando-slavica. 1978. Vol. 24. P. 139–148.
605. Nivat G. Le crayon vert de Harms // Vers la fin du mythe russe. Essais sur la culture russe de Gogol a nos jours. Lausanne, 1982. P. 232–236.
606. Perlina N. Daniil Kharms's poetic system: text, context, intertext // Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd: essays and materials. London, 1991. P. 175–194.
607. Poimovnik ruske avangarde / Ured.: Flaker A., Ugrevic D. Zagreb, 1984–1989. Sv. 1–6.

608. Poulin F. Vilimir Xlebnikov's 'Nochnoj obysk', 36 + 36 and the Kronstadt Revolts // *Slavic and East European Journal*. Vol. 34, № 3, Winter. Tucson, 1990. P. 511–519.
609. Rakusa I. Die Oberiuten: Daniil Charms und Alexander Wwedenski // *Ein Fenster zu Europa. Traditionen der Moderne in der russischen und sowjetischen Kultur, programme litteraire des Internationale Junifestwochen*. Zurich, 1989.
610. Reichenbach H. *Modern Philosophy of Science*. L., 1959.
611. Riffaterre M. *Semiotics of Poetry*. Bloomington, 1984.
612. Rister V. Гротеск, роман // *Russian literature*. Vol. 18, № 2, 1985. P. 121–141.
613. Rister V. Имя персонажа у А. Белого // *Russian literature*. 1987. Vol. 21. P. 99–114.
614. Rister V. Имя персонажа у А. Платонова // *Russian literature*. 1988. Vol. 23. P. 133–146.
615. Roberts G. A matter of (dis) cours: Metafiction in the works of Daniil Kharms // *New directions in Soviet literature*. L., N.-Y., 1992. P. 138–163.
616. Roberts G. Of words and worlds: Language games in «*Elizaveta Bam*» by Daniil Kharms // *Slavonic and East European review*. Vol. 72, № 1, 1994. P. 38–59. <1 «*Елизавете Бам*»>.
617. Ronen O. Toponyms of Fedor Sologub's «*Tvorimaja legenda*» // *Die Welt der Slaven*. 1968. Bd. 13.
618. Schmidt P. Towards the Meaning of a Zaum' Word in Chlebnikov // *Russian Literature*. Vol. XXVI, № 3, 1989. P. 397–405.
619. Scotto S. Daniil Xarms's early poetry and its relations to his later poetry and short prose. Berkeley, 1987.
620. Scotto S. Xarms and Hamsun: Staruxa solves a mystery? // *Comparative literature studies*, № 23–4, 1986. P. 282–296.
621. Simon H. *Models of Discovery*. Dordrecht, 1977.
622. Simon H. On the Definition of the Causal Relation // *Journal of Philosophy* № 49 1952. P. 517–528.
623. Sokol E. Observations of the prose of Daniil Kharms // *Proceedings of the Pacific northwest conference*, № 26–1, 1975. P. 179–183.
624. Stelleman J. An analysis of «*Elizaveta Bam*» // *Russian Literature*, Vol 17 № 4. 1985. P. 319–352.
625. Stelleman J. Aspects of dramatic communications: action, non-action, interaction (A. P. Cechov, A. Blok, D. Charms). Amsterdam, 1992. — 164 p.
626. Stem A. *Poezja zbuntowana*. W-wa, 1970. S. 65.
627. Stojmenoff L. Grundlagen und Verfahren des sprachlichen Experiments im Fruhwerk von D. I. Charms. Frank. a. M., 1984.

628. Sus O. Teorie absurdna, absurdni komika a Slawomir Mrozek, Metamorfozy smichu avzteku. Brno, 1965.

629. Uljterlinde A. «Зверинец»: Проза или поэзия? // Velimir Chlebnikov (1885 — 1922): Myth and Reality: Amsterdam Symposium on the Centenary of Velimir Chlebnikov. Amsterdam, 1986.

630. Urraca B. Wor (l) ds through the Looking-Glass: Borges's Mirrors and Contemporary Theory // Revista Canadiense de Estudios Hispanico. Vol. 17, № 1 1992 Fall P 153–176.

631. Vendler Z. Verbs and Times // Linguistics in Philosophy. Ithaca, N.-Y., 1967 P 104–106.

632. Vishevsky A. Tradition in the topsy-turvy world of parody: Analysis of two «oberiu»plays // Slavic and East European Journal. Vol. 30, № 3, 1986. P. 355–366.

633. Weststeijn W. Chlebnikov's Language Experiments // Meijer J. Dutch Contributions to the Eighth International Congress of Slavists. Zagreb, Ljubljana, September 3–9, 1978. Amsterdam, 1979. — 425 pp.

634. Wolodzko A. Poeci z «Oberiu» // Slavia Orientalis. Vol. 16, No 3, 1967. S. 219–227.

635. Woroszylska W. Ralizacja zalozen programowych grupy Oberiu w opowiadaniach dla dzieci Daniela Charmsa // Rusycystyczne studia literaturoznawcze, № 10. Katowice, 1987. S. 95–109.

636. Worrall N. [Rec. ad op. Stelleman J. Aspects of dramatic communications: action, non-action, interaction (A. P. Cechov, A. Blok, D. Charms). Amsterdam, 1992] // Slavonic and East European review. Vol. 71, № 1, 1993. P. 143–144.

637. Ziegler R. Die Modellierung des dramatischen Raumes in Daniil Charms' «Arhitek-tor» (I. Teil) // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd. 10. P. 351–364.

638. Ziegler R. Грынна «41°» // Russian Literature. Vol. XVII, № 1, 1985. P. 71–86.

639. Zienkina L. Niektore sposoby aktualizacji tworow okazjonalnych. Na materiale tworczości W. Chlebnikova // Rozprawy Komisji Jezykowej, № 39. W-wa, 1994. S. 147–162.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абеляр П.: 218, 317.
Августин Аврелий: 218, 317.
Авраамов А.: 247.
Агеев (Леви) М.: 314.
Айзлвуд Р.: 287, 317.
Айрапетян А.: 71, 317.
Александров А.: 134, 173, 317, 330.
Алексеев А.: 11, 306, 318.
Алпатов М.: 231, 317.
Альфонсов В.: 130, 254, 317.
Амстердамский С.: 234, 317.
Андерсен Г.-Х.: 63, 65, 72.
Андронников И.: 225, 318.
Анненков Ю.: 313.
Анненский И.: 72, 74, 84, 249, 263-265, 302, 303.
Апресян Ю: 156, 164, 170, 318.
Аристотель: 10, 322.
Арутюнова Н.: 149, 155, 157, 318.
Архангельский А.: 182.
Аскольдов С.: 35, 318.
Афанасьев-Соловьев И.: 240-241, 243-244, 247-250, 318.
Ахматова А.: 7, 20, 61, 142, 143, 178.
- Байерли Х.: 236.
Балтрушайтис Ю.: 64-65, 318.
Бальмонт К.: 56-59, 69-73, 78, 84, 232, 310, 318.
Бар-Гиллель: 157.
Бармин А.: 226.
Барт Р.: 172.
Бахтерев И.: 7, 8, 12,31, 100, 101, 114, 118, 120, 122, 127, 130, 136, 152, 170, 174, 203,205,212, 217,222,223, 225, 227, 229, 238, 256-258, 263, 275, 282.
Бахтин М.: 71, 222, 289, 319.
Белоусов В.: 242, 319.
Белый А. (Бугаев Б.): 12, 15, 31-53, 55 59-61, 63, 65, 77, 79, 80-87, 91-94, 132-135, 172,184,210,245, 249, 281,282, 285, 287,289,291, 294, 296-298, 303.
Беляев И.: 279, 282.
Бениславская Г.: 214.
Берггольц О.: 199,200, 282.

Березин М.: 215.
Благовещенская М.: 252, 283.
Блок А.: 10-13, 22, 24, 46, 51, 58-59, 62, 69, 74, 78, 84, 93, 142, 161,0 197,
263, 299, 306-307, 317, 319, 327, 328, 331, 334.
Блюмбаум А.: 121, 319.
Бобров С.: 76, 321.
Богомолов Н.: 7, 319.
Бодлер Ш: 229.
Бругман К.: 157.
Брюсов В.: 12-21, 51, 61-63, 65-66, 72-73, 86, 93, 209, 230, 315,0 320, 321
,323, 331, 339.
Булгаков М.: 125, 225, 316.
Бумке О.: 90.
Бухштаб Б.: 226.
Бюлер К.: 157.
Бюргер П.: 10.

Вагинов К.: 5, 6, 7, 75, 78, 83, 84-89, 127, 150, 154, 177, 184, 251, 252, 254,
271, 305-306, 315, 319, 320, 332, 334, 340.
Вайскопф М.: 55, 56, 79, 320.
Валиева Ю.: 122, 154, 156, 320.
Ван-Баак Й.: 83.
Васильев И.: 253, 279, 290, 320.
Введенский А.: 3, 5, 6, 7, 10, 11, 16, 20, 21, 24, 28-31, 33-35, 50, 51, 66-
68, 73-77, 79-82, 96-99, 101, 104-110, 112, 113, 117-125, 127, 128, 130, 133,
135-138, 140, 143-151, 153-156, 158-164, 166-168, 170-171, 173, 179, 183, 198,
200-203, 206, 208, 214, 217, 218, 224-227, 230, 232, 235, 237, 243, 245, 246, 247,
251, 252, 254, 255-257, 260, 262, 266, 267, 269, 270, 274, 275, 279, 281, 287,
288, 290, 291, 295, 296, 297, 298, 306, 307, 311, 312-314, 317, 318, 320, 322-328,
330, 333, 334, 337.
Вендлер З.: 98, 235, 321.
Венцлова Т.: 249, 321.
Вермель С.: 20.
Верхарн Э.: 90.
Вигилянский Е.: 11.
Вильчевский: 240.
Вине Р.: 106.
Виницкий И.: 26, 105, 106, 311.
Винокур Г.: 180, 192, 321.
Витгенштейн Л.: 157, 235, 260, 321.

Вишневецкий И.: 261, 321.
Владимиров Ю.: 6, 319.
Волошин М.: 68-71, 73, 89, 321.
Воронич Н.: 225.
Вяземский П.: 26, 321.

Гадамер Г.-П: 222.
Гак В.: 149, 321.
Гамсун К.: 229, 271, 286, 288, 289, 319.
Гаспаров М.: 7, 19, 20, 76, 189, 310, 321.
Георг Л.: 10.
Герасимова А.: 4, 133, 225, 256, 280, 292, 306, 321, 322.
Герцен А.: 105.
Герцык Е.: 70, 322.
Гилельс Э.: 37.
Гинзбург Л.: 132, 147, 148, 226, 249, 251, 257, 322.
Гиппиус З.: 55, 68, 73, 84, 209.
Глинка Ф.: 238.
Глоцер В.: 34, 322.
Глубоковский: 246.
Гнедов В.: 18-20, 322.
Гоголь Н.: 193, 322, 332.
Голенищев-Кутузов А.: 92.
Голубкина-Врубель И.: 3.
Гор Г.: 100.
Гордон Д.: 63, 105.
Горький (Пешков) А.: 20, 202.
Гофман Э.Т.А.: 63, 105.
Грайс Г.: 14, 322.
Гречишкин С.: 66, 323.
Григоров Н.: 240.
Григорьев В.: 109, 112, 122, 130, 156.
Грицын К.: 292, 294.
Гришунин А.: 25, 323.
Грузинов И.: 242, 246.
Гумилев Н.: 7, 140, 215, 249, 298-299, 305-309, 311-313, 323, 332, 340.
Гуро (Нотенберг) Е.: 244.

Деринг-Смирнова Р.: 9, 146, 323.
Дикман М.: 65.

- Диоген: 121
Дмитренко А.: 8, 307
Добролюбов А.: 12, 71, 72, 209, 323
Добычин Л.: 227-228, 289
Дроздов В.: 247, 323
Друскин Я.: 5, 7, 8, 12, 32, 35, 45, 46, 91, 101,104, 121, 134, 141, 171, 182, 183,191, 192, 200, 236,239,241, 249, 272,281, 286,288, 294.
Друскина Л.: 7.
- Дуганов Р.: 12, 112.
- Евреинов Н.: 315.
Есенин С.: 67, 91-92, 193, 241-242, 246, 262, 263, 269, 319, 324, 340.
- Жаккар Ж.-Ф.: 6, 9, 15,22,23, 35, 36, 41, 44,46, 88, 92, 97, 99, 108, 111, 118, 158, 159, 167, 171, 182, 196. 203, 208, 215, 226, 228, 231, 258, 286, 301.
Жирмунский В.: 244.
Житков Б.: 232.
Жолковский А.: 27, 55, 130, 324.
Жуковский В.: 12, 22, 24, 26.
- Заболоцкий Н.: 5, 7,8,29, 30, 69, 84, 91, 97-100,102,112, 114, 116-119, 121-124, 126, 129, 130, 133, 136,137,147,148,150, 170, 181,203-205, 212,217. 221-229, 232, 236, 237, 239, 247,256, 257, 260-265, 267-269, 273-277, 281, 283-286, 290, 293-296.
Заславский Д.: 225.
Затеплитский: 229.
Земенков Б.: 241, 325.
Зенкевич М.: 19, 250, 297-304, 325, 333.
Зина В.: 130, 172.
Золотницкий А.: 240.
Золотоносов М.: 120, 325.
Золян С.: 56, 59, 61, 325.
- Иванов Вяч.: 52, 60, 67, 81, 91, 97, 160, 216, 287, 291.
Иванов Вяч. Вс.: 9, 99, 120,287.
Иванов Е.: 11.
Ивнев Р. (Ковалев М.): 217.
Игнатъев (Казанский) И.: 19.
Измайлов А.: 252,283.

Ильязд (Зданевич И.): 154, 156, 286, 287.

Йованович М.: 253, 287.

Каверин В.: 190,287.

Кавин Н.: 119.

Калашникова Р.: 97.

Калашников П.: 199.

Кант И.: 42, 59, 90-93, 97, 207,211, 257, 297.

Кассиль Л.: 158,287.

Касьянов М: 263.

Кацис Л.: 106,287.

Кацман Г.: 129,203.

Керенский А.: 195.

Кирсанов С.: 82.

Киссин С. (Муни): 55.

Кифер Ф.: 88, 287.

Клинг О.: 21,287.

Клуге Р.-Д.: 9-11,287.

Клюев Н.: 82.

Юпон И.: 154, 160,289.

Коневский (Ореус) И.: 67, 288.

Королевич В.: 212,213.

Краевский А.: 213,286.

Краевский В.: 211,289.

Криммер Э.: 218.

Крученых А.: 19, 99, 101, 102,112, 113, 115, 116, 152, 154, 160, 162, 166,
216, 254,

259,273-275, 286, 289, 295, 298.

Кузмин М: 52, 72,270, 289.

Кэрролл Л.: 15, 58, 90, 292.

Лавров А.: 33, 37, 38, 42, 46, 48-51, 60, 77, 81-83, 84, 285.

Лайонз Дж.: 138.

Лакан Ж.: 97, 196.

Лакофф Дж.: 14,285.

Левин Д.: 7.

Левин И.: 6,289.

Левин Ю.: 8,20, 56, 65, 260, 289.

Лекманов О.: 9, 96, 97, 108, 264, 271, 284, 289.

Лермонтов Ю.: 13, 171, 289.
Лесная (Шперлинг) Л.: 290.
Лившиц Б.: 232,290.
Липавская Т.: 70, 128, 210, 278, 290.
Липавский Л.: 7, 8, 12, 72, 119, 133, 139, 176, 177, 182, 196,210,222, 236,
271, 272, 278, 290, 294.
Лойтер С.: 260,290.
Ломоносов М.: 13.
Лотман Ю.: 54, 56, 80, 120, 177, 290, 298.
Лошилов И.: 226, 290.
Луговской В.: 264.
Лукницкий П.: 270,292.
Лунц Л.:270,290.
Люстров М.: 9.

Макарова И.: 87,253, 290.
Македонов А.: 97, 98, 225, 227, 228, 232, 290.
Маковский С.: 268.
Малевич К.: 93,120, 122, 123, 126, 154. 160,203,225, 289, 290.
Малич М.: 5.
Мальский И.: 199,293.
Мандельштам О.: 8, 19, 17,19, 20, 56, 102, 105, 111, 124, 158, 160, 196, 220,
223, 225, 238, 258, 263-266, 269, 274, 290.
Мариенгоф А.: 217-219,221,232.
Марков В.: 99.
Мартынов Л.: 213.
Маршак С.: 100,200.
Маслов Ю.: 150,290.
Матюшин М.: 93, 117, 215, 290.
Маяковский В.: 5, 13, 22,23, 70, 83, 106, 111, 160,206, 222,265,284,287, 296.
Мейлах М.: 6, 9, 12, 69, 73-75, 97, 98, 100, 101, 103, 107, 114, 118,121-
123, 128,129, 133, 151, 153,204,223,227,235,247,249,256, 263, 271,281,288,290,
291,293, 296.
Мелетинский Е.: 257, 297.
Мельникова-Григорьева Е.: 48, 49, 84, 291.
Мережковский Д.: 47, 48, 62, 184, 202, 283, 291.
Милица: 117.
Минц З.: 12, 21-24, 48, 49, 52, 54, 55, 60, 291.
Мирошниченко Г.: 200.
Морев Г.: 108,283.

Мур Д.: 92, 290.
Мусоргский М.: 83.

Найман А.: 126.
Наппельбаум Ф.: 270.
Нарбут В.: 264, 292.
Нестеров М.: 42.
Никитаев А.: 156, 285, 291, 293.
Никольская Т.: 9,215,270, 271,292-294.
Нильссон Н.: 116,202,292.
Ницше Ф.: 57, 81.
Новикова О.: 96, 284.
Нордау М.: 46.

Обатнин Г.: 52, 291.
Олейников Н.: 5, 7, 8, 24, 68, 79, 80, 118, 121, 130, 131, 182, 197, 198, 201,
205, 206,
236, 240, 244, 259, 260, 266, 272, 281, 282, 285, 289,290,292-294,296.
Олеша Ю.: 51, 113,124.
Орлов Г.:39, 50, 131, 182.
Орт (Виторт) В.: 279, 292.
Осорина М.: 260, 292.
Островский Н.: 20, 280.
Оцуп Н.: 271.

Павлов М: 9.
Павлова К.: 58.
Падучева Е.: 139, 140, 145,282, 292.
Палей А.: 215.
Пантелеев JI. (Еремеев А.): 258.
Паскаль Б.: 196.
Пастернак Б.Л.: 111, 168, 177, 179, 182, 200, 237, 287, 291-293,296..
Пастернак Е.Б.: 200,291.
Перцов П: 203,283.
Петров В.: 248,290.
Петровская Н.: 279.
Пильняк Б. . 161,292.
Пирс Ч.: 140.
Платон: 108, 127.
Платонов А.: 131,148, 254,260,285,288, 289, 292, 303..

По Э.: 57, 83,202.
Полевой Н.: 96.
Поливанов К.: 200, 293.
Полоцкий С.: 156, 212-214, 217-219, 221, 230, 282.
Полякова С.: 73, 131, 236, 293.
Прокофьеве.: 13.
Пропп В.: 110,176,293.
Псевдо-Дионисий Ареопагит: 108.
Пугачева К.: 172.
Пушкин А.: 18, 25, 100, 160, 169, 196,200,202, 210,232, 253,285, 291,294.
Пяст (Пестовский) В.: 19, 81, 293.

Рассел Б.: 178, 293.
Ревзин И.: 15,293.
Ревзина О.: 15,293.
Риффатер М.: 154.
Рогинский Л.: 213, 218, 282.
Роденбах: 58.
Ройзман М.: 217, 218.
Ронен О.: 59.
Ростовцева И.: 98, 293.
Рунт Б. (Погорелова): 83.
Руссо А.: 115.

Сабашникова М.: 63.
Садовской Б.: 15, 55.
Садофьев И.: 215,216.
Сажин В.: 6, 8, 89, 133,153,171, 184,226, 227,230, 240,248,250,291,293,294.
Светлов М.: 264.
Свифт Дж.: 118.
Сегал Д.: 8, 20,289.
Селищев А.: 160, 161,294.
Сельвинский И.: 82, 155, 160, 264.
Серль Дж.: 229, 294.
Сигов (Сигей) С.: 215,294.
Силард Е.: 43, 294.
Симина В.: 35, 36, 42, 294.
Слинииа Э.: 97,294.
Слуцкий Б.: 263.
Случевский К.: 80.

Смирнов И.: 9, 10, 12, 13, 129, 162, 169, 176, 178, 179, 182, 208, 252, 259, 285, 294.

Сно Е.: 82.

Соколов И.: 200, 217, 294.

Сократ: 141.

Соловьев Вл.: 13-15,21-30,37.

Соловьев С.: 83.

Сологуб Ф.: 12, 54, 59, 220, 284, 294.

Сотонин К.: 218

Спасский С.: 218.

Степанов Г.: 139,282.

Степанов Н.: 115, 156,223,294.

Степун Ф.: 48,49, 294.

Стоун-Нахимовская А.: 251.

Стравинский И.: 13.

Сурков А.: 264.

Тювелев Н.: 237, 238.

Тарановский К.: 247, 248, 252.

Терентьев И.: 16, 17, 115, 153, 155, 292, 295.

Тизенгаузен О.: 270.

Тименчик Р.: 8, 9, 20, 56, 64, 166, 184, 229, 232, 273, 274, 276, 289, 293, 295.

Тимина С.: 9.

Тихонов Н.: 17,237,264,292.

Толстой А.Н.: 52.

Толстой Л.Н.: 86, 202.

Топоров В.: 8,20, 289,295.

Тренин В.: 13-15,21, 82,274, 296.

Третьяков С.: 99, 102.

Турков А.: 97, 295.

Турутович Л. (В. Ричиотти): 212-216, 218,219, 221,223, 230, 282,292.

Туфанов А.: 46, 99, 166, 199, 215-217,238, 274,286, 295.

Тынянов Ю.: 8, 13, 25, 73, 99, 107, 164, 195,216,227, 285, 291-295.

Уайльд О.: 58.

Успенский Б.: 175, 282,295

Устинов А.: 20, 83,215, 258,272,285,295, 301.

Уэллс Г.: 12.

Фарыно Е.: 6, 72, И3, 274, 296.

Филиппов Г.: 97, 98, 296.

Филонов П.: 114,223.

Флакер А.: 11,93,296.

Флейшман Л.: 24,111, 118, 197,213,236,296.

Флоренский П.: 187, 188,246,296.

Фофанов К.: 270.

Фуко М.: 80, 296.

Хайдеггер М.: 196.

Хансен-Леве А.: 6, 9, 12, 14, 99, 102, 119, 158, 296.

Харджиев Н.: 5, 6, 13-15, 21, 24, 81, 100-102, 115, 273, 296, 297.

Хармс Д.: 5-8, 11-13, 15, 19, 20, 23, 31, 32, 34-36, 38-47, 69, 74, 75, 80-87, 89-9104, 107-116, 118-121, 123-127, 129-137, 147-154, 156-174, 177-183, 185-208, 210, 211, 215, 217, 218, 222, 225-231, 233-23243, 245-261, 263, 271-275, 277-279,281,283-298, 301.

Хвостов Д.: 25, 115, 135, 288.

Хигер Е.: 218

Хлебников В.: 6,12, 97-102, 104-108, 110-112, 114-118, 120, 121, 124-128, 138, 150- 152, 157-159, 215-217, 222, 273-275, 282, 285, 287-289, 294,296, 298.

Хмельницкая Т.: 39, 297.

Ховин В.: 218.

Ходасевич В.: 55, 56, 64, 233, 297.

Цивьян Т.: 8,20, 56,257, 289, 297.

Циглер Р.: 158.

Черубина де Габриак (Васильева Е.): 56.

Честертон Г.: 12.

Чудакова М.: 236,297.

Чьичерин (Чичерин А.): 156,157.

Шагинян М.: 198.

Шаликов П.: 24-26.

Шапир М.: 154, 297.

Шаховской А.: 25.

Шварц Е.: 111,206.

Швоб М.: 58.

Шекспир В.: 52.

Шемшурин А.: 17-19,297.

Шершеневич В.: 213, 214, 219, 225, 229, 232, 286, 297.

Шик М.: 60.

Шиндина О.: 75, 76, 270, 297.
Шкапская М.: 214, 218, 232.
Шкловский В.: 195-197. 265, 274.
Шмелев А.: 87, 283, 297.
Шмерельсон Г.: 214, 215, 218, 219, 223, 224, 228-230, 282, 297.
Шнейдерман Э.: 213.
Шопен Ф.: 35.
Шпет Г.: 208, 211, 297.
Шубина Н.: 235, 297.

Эйдинова В.: 255, 298.
Эйзенштейн С.: 195, 297.
Эйхенбаум Б.: 11.
Эллис (Кобылинский) Л.: 58, 66, 80, 81, 84, 279, 298.
Эрдман Б.: 217.
Эрдман Н.: 217.
Эрлих В.: 213, 214, 218, 231-233, 235-238, 288, 298.
Эрль (Горбунов) В.: 102, 118, 151, 288, 293, 296.
Эткинд Е.: 117, 118, 298.
Эфрос А.: 267, 298.

Юм Д.: 207, 297, 298.

Якобсон Р.: 101, 105, 184, 196, 234, 239, 298.
Яковлев П.: 25, 298.
Якулов Г.: 25, 217, 218.
Ямпольский М.: 6, 19, 85, 86, 90, 92, 187, 188, 196, 209, 247, 298.
Янечек Дж.: 289, 298.

Aizlewood A.: 253, 296.
Burger P.: 11, 289.
Baban H.: 118, 299.
Bar-Hillel G.: 139, 299.
Bergvall V.-L.: 58, 299.
Brett J.: 209, 301.
Byerly H.: 209, 299.
Cassedy S.: 253, 299.
Clark B.: 58, 299.
Comins-Richmond W.: 109, 299.
Detterer R.: 208, 299.

Flaker F.: 11,91,299, 300,301.
Gallagher: 97.
Goldstein D.: 97, 260, 300.
Grubel R.: 156, 300.
Grünbaum A.: 178, 300.
Hansen-Love A.: 12, 99, 102, 105, 109, 119, 158, 254, 300.
Hartmann M.: 211, 300.
Heller L.: 97, 300.
Jaccard J.-Ph.: 20, 23, 35, 48, 82, 92, 215, 300, 301.
James L.: 209, 301.
Janecek J.: 154, 301.
Janicki J.: 119,301.
Lacan J.: 95, 96,301.
Lange B.: 58, 301.
Lechallas G.: 178, 302.
Levin I.: 204, 302.
Lowton A.: 211,302.
Lyons J.: 139, 302.
Markov V.: 99, 302.
Mehlberg H.: 178, 302.
Mulaik S.: 209, 301.
Nakhimovsky A.: 251, 302
Reichenbach H.: 178, 303.
Riffaterre M.: 154, 303.
Rister V.: 131,303.
Scotto S.: 255, 303.
Simon H.: 209, 303.
UgreSic D.: 11,299, 300, 303.
Uljterlinde A.: 115,304.
Urraca B.: 58, 304.
Ziegler R.: 155, 158,304.

Оглавление

Введение	3
Глава I. Обэриуты и ранний русский авангард	9
Глава II. Андрей Белый и проблемы рецепции символистской поэтики в творчестве обэриутов	33
I. Симфоническая форма	35
II. Зеркало. Зеркальность	51
III. Безумие, сумасшедший дом	89
Глава III. Наследники Велимира (К проблеме «Обэриуты и Хлебников»)	109
I. Обэриуты и хлебниковская линия традиции	109
II. «Пять или шесть»: принцип релятивности в поэтике обэриутов	145
III. «Самонаблюдение над стеной»: к проблеме типологии и интерпретации некоторых языковых и речевых аномалий в поэтике обэриутов.....	155
IV. «Без грамматической ошибки...»? Орфографический «сдвиг» в текстах Хармса	172
Глава IV. Система причинно-следственных связей в поэтике обэриутов	199
Глава V. На «левом фланге» Ленинграда: обэриуты и «Воинствующий орден имажинистов»	240
Глава VI. «Старуха» Д. Хармса — финальный центон	271
Приложения	
Обэриуты и «преодолевшие символизм»	297
I. Н. Заболоцкий и М. Зенкевич: обэриутское и акмеистическое мироощущение	297
II. Обэриуты и творчество Н. Гумилева (к постановке проблемы)	305
Библиография	317
Именной указатель	350

Кобринский А. А.

ПОЭТИКА ОБЭРИУ

В КОНТЕКСТЕ РУССКОГО ЛИТЕРАТУРНОГО

АВАНГАРДА XX ВЕКА

Подготовка текста, корректура А. Муждаба

Верстка Е. Касьяновой

ООО «Свое издательство»

199004, Санкт-Петербург, 1-я линия В.О., 42

Тел.: 8(812) 966–16–91

Интернет: <http://isvoe.ru>

E-mail: editor@isvoe.ru

Подписано в печать: 20.03.2013

Гарнитура OfficinaSans. Печать цифровая.

Формат 60×84 1/16