

**ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК**

На правах рукописи



**ТОКАРЕВ  
Дмитрий Викторович**

**ФИЛОСОФСКИЕ И ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ  
ПОЭТИКИ ДАНИИЛА ХАРМСА**

**Специальность 10.01.01 – Русская литература**

**АВТОРЕФЕРАТ  
диссертации на соискание ученой степени  
доктора филологических наук**

**Санкт-Петербург**

**2006**

Работа выполнена в Отделе взаимосвязей русской литературы с  
зарубежными  
Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН

Официальные оппоненты – доктор филологических наук, чл.-корр. РАН  
Александр Васильевич Лавров

доктор филологических наук, профессор  
Борис Валентинович Аверин

доктор философских наук, профессор  
Алексей Алексеевич Грякалов

Ведущее учреждение: Институт филологии Сибирского отделения РАН

Защита состоится « 11 » декабря 2006 г. в 14 часов на заседании  
Специализированного совета Д 002.208.01 по присуждению ученой  
степени доктора филологических наук в Институте русской литературы  
(Пушкинский Дом) РАН, г. Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ИРЛИ  
(Пушкинский Дом) РАН

Автореферат разослан 11 декабря 2006 г.

Ученый секретарь Специализированного совета,  
кандидат филологических наук  
С. А. СЕМЯЧКО



## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертация посвящена комплексному исследованию философских и эстетических основ поэтики Даниила Хармса. Особое внимание в работе уделяется анализу метафизико-поэтической концепции, разработкой которой Хармс особенно интенсивно занимался на рубеже 1920-х – 1930-х годов; при этом ее базовые положения возводятся к доминировавшим в первой половине XX века философским, религиозным, оккультным доктринам, а также рассматриваются в контексте увлечения поэта изобразительным искусством.

Хармс являлся членом авангардной группы «ОБЭРИУ» («Объединение реального искусства», 1927-1931), а также входил в неформальное сообщество друзей, интересовавшихся проблемами художественного творчества, философии, культуры, религии и известных под названием «чинари». Костяк сообщества чинарей составляли поэты Даниил Хармс, Александр Введенский и Николай Олейников, философы Яков Друскин и Леонид Липавский. Друскин называл чинарей *эзотерическим* объединением, в то время как «ОБЭРИУ» было объединением *экзотерическим*, удовлетворявшим общественный темперамент его создателей – и в первую очередь, Хармса. Ядро «ОБЭРИУ» составляли Хармс, Введенский и Заболоцкий; ни Друскин, ни Липавский, ни Олейников в него не входили.

В последние годы обострилась дискуссия о том, какую роль в поэтике Хармса и Введенского играют обэриутские, а какую – «чинарские» элементы. Одни исследователи (В. Сажин, Ж.-Ф. Жаккар и др.) активно разрабатывают чинарскую составляющую наследия поэтов, другие (прежде всего, А. Кобринский) – стремятся показать, что «ОБЭРИУ» выработало единые эстетические и поэтические принципы, и тем самым опровергнуть мнение о том, что это объединение было весьма непрочным союзом поэтов, каждый из которых обладал собственными взглядами на художественное творчество. Иногда подвергается сомнению (М. Мейлахом) правомерность использования термина «чинари» в приложении к тому сообществу единомышленников, в которое в 1930-е годы входили и Хармс, и Введенский. Как представляется, спор о том, как называть Хармса и Введенского – чинарями или обэриутами, – во многом является схоластическим. С одной стороны очевидно, что на глубинном уровне поэтика членов «ОБЭРИУ» характеризуется относительной однородностью. С другой стороны, Хармс, больше других членов «ОБЭРИУ» рефлексировавший по поводу своего творчества, начал разрабатывать собственную метафизико-поэтическую концепцию еще до создания этого объединения и не прекращал эту работу вплоть до

конца 1930-х годов. Даже если рассматривать утверждение Друскина о том, что чинари существовали не только в середине 1920-х годов, но и гораздо позднее, как позднейшую «проекцию» в прошлое, это не делает менее реальным факт существования тесного сообщества друзей, объединенных общими интересами.

Хотя Хармс делал первые шаги в поэзии под руководством заумного поэта А. Туфанова, уже во второй половине 1925 года, после знакомства с Друскиным, его приоритеты существенно меняются и он начинает интересоваться различными философскими доктринами, которые окажут большое влияние на его поэтику.

С целью избежать терминологической путаницы в диссертации предлагается пользоваться тремя терминами: «алогическая поэзия», когда речь идет о Хармсе и Введенском; «обэриуты» – говоря о некой художественной практике, в той или иной степени объединяющей Хармса и Введенского с другими членами движения; «чинари» – имея в виду общность метафизических и религиозных взглядов Хармса, Введенского, Друскина, Липавского.

**Актуальность темы исследования.** Несмотря на значительные успехи, достигнутые исследователями творчества Хармса за последние 20 лет, многие вопросы остаются открытыми. Это касается как текстологических принципов издания произведений поэта, так и проблемы соотношения в его художественном наследии обэриутских и чинарских элементов. Особый интерес также представляет анализ метафизических категорий и эстетических принципов, на которых строилась хармсовская поэтическая концепция. Малоизученным оказывается вопрос о том непосредственном влиянии, которое на формирование мировоззрения и поэтики Хармса оказали такие востребованные в свое время доктрины, как философия жизни, интуитивизм, так называемое органическое мировоззрение, феноменология, эсхатологические и хилиастические представления, концепция теургического творчества, а также оккультные воззрения. Важнейшим (и до сих пор неразработанным) аспектом изучения наследия Хармса является также вопрос об эстетических основах его поэтики, что связано, в первую очередь, с интересом поэта к живописи и графике. Будучи неплохим рисовальщиком, он создал серию рисунков, в которых в режиме монограммирования «зашифровал» важнейшие элементы своего видения мира и слова.

**Степень изученности темы.** С момента выхода в свет первого в России сборника произведений Даниила Хармса («Полет в небеса», 1988, сост. А. Александров), тексты этого поэта, драматурга и прозаика неоднократно переиздавались, обрастая подробными комментариями, в которых прослеживается связь между его творчеством и различными

течениями литературной, художественной и философской жизни эпохи. На настоящий момент в России издано несколько книг, посвященных творчеству Хармса: в первой из них, монографии швейцарского слависта Ж.-Ф. Жаккара «Даниил Хармс и конец русского авангарда» (1991, русский перевод – 1995), скрупулезно воссоздается контекст эпохи, прослеживаются связи между поэтикой Хармса и наследием его предшественников по авангардному творчеству, таких, как Казимир Малевич, Михаил Матюшин, Александр Туфанов и др. В 1998 году появляется еще одна книга о Хармсе – концептуальная монография М. Ямпольского «Беспамятство как исток (Читая Хармса)». Метод Ямпольского – «свободное движение мысли внутри текста», чтение как «неспециализированная рефлексия», пренебрегающая историческими связями и параллелями ради восприятия текста как «внетемпорального», «идеального» дискурса.

Монографии Жаккара и Ямпольского, демонстрируя возможности историко-литературного и сравнительно-типологического методов, обозначают два полюса изучения наследия Хармса. Обобщая результаты, достигнутые хармсоведением к настоящему времени, можно сказать, что специалисты по творчеству Хармса либо изучают его произведения в историческом контексте, либо абстрагируются от этого контекста и, уделяя основное внимание анализу конкретных текстов, стремятся выделить базовые положения его поэтики. Среди авторов, делающих акцент на контекстуальном анализе, можно назвать А. Стоун-Нахимовскую, А. Кобринского, Г. Робертса, С. Скотто, Т. Гроба. Другие исследователи интересуются прежде всего лингвистической составляющей экспериментальной поэзии Хармса и Введенского и их стиховой техникой (И. Левин, В. Фещенко, Ю. Орлицкий) или же повествовательными структурами их текстов (Н. Кэррик, Ю. Валиева, И. Кукулин). Огромную комментаторскую работу проделали составители двух основных собраний произведений Хармса М. Мейлах (совместно с В. Эрлем) и В. Сажин. Философская составляющая поэтики Хармса интересовала К. Ичин и М. Клебанова, религиозная – В. Котельникова. Два труда посвящены такой специфической проблеме, как изучение творчества Хармса в рамках так называемой литературы абсурда: это сборник статей «Даниил Хармс и поэтика абсурда» («Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd», 1991) и монография Б. Мюллера «Литература абсурда в России» («Absurde Literatur in Russland», 1978). Особое место занимает работа финского ученого Ю. Хейнонена «*Это и то* в повести *Старуха* Даниила Хармса» (2003): Хейнонен сознательно отделил повесть от прочих текстов и полностью сосредоточился на изучении всех многообразных, как явных, так и скрытых, смыслов, которыми она насыщена. Подобный подход,

когда объектом исследования является одно, пусть и значимое, произведение, несет в себе как положительные, так и отрицательные моменты: с одной стороны, это дает возможность максимально глубоко проникнуть внутрь текста; с другой, «выведение за скобки» контекста не позволяет судить о его месте в творческой эволюции самого писателя, а также эволюции литературы в целом.

**Цели и задачи работы.** Основная цель диссертации состоит в комплексном исследовании философских и эстетических основ поэтики Даниила Хармса. Исходя из этого, в работе последовательно решаются следующие задачи:

1. Анализ философского круга чтения Хармса и того влияния, которое оказали на становление его метафизико-поэтической концепции такие философы, как А. Бергсон, Н. Лосский, Э. Гуссерль, И. Кант и др.; при этом важно иметь в виду, что многие философские идеи были восприняты Хармсом в общении с философом-чинарем Яковом Друскиным, приобщившим поэта к метафизическим штудиям;

2. Интерпретация рисунков Хармса, проявлявшего большой интерес к авангардной живописи и прежде всего к творчеству К. Малевича, как своеобразной смыслопорождающей «матрицы» значений, реализующих себя в ткани поэтического текста;

3. Исследование религиозных мотивов в творчестве поэта в контексте его увлечения хилиастическими и эсхатологическими концепциями Иоахима Флорского, У. Блейка, Н. Бердяева, Б. Вышеславцева;

4. Поиск аллюзий и скрытых цитат из романов австрийского писателя-эзотерика Густава Майринка, что позволяет интерпретировать оккультный пласт в творчестве Хармса как неотъемлемую часть его философско-поэтической концепции;

5. Анализ творчества Хармса в его эволюционном развитии, а метода очищения реальности, разрабатывавшегося поэтом, в контексте его собственных внутренних противоречий; в данной перспективе плодотворным кажется такой подход, при котором можно прочитать некоторые прозаические тексты Хармса 1930-х годов сквозь призму других, типологически близких текстов Ю. Владимирова, Г. Аполлинера и М. Эме.

**Методы исследования.** Методологические приоритеты диссертационного исследования основаны на необходимости проанализировать поэтику Даниила Хармса с интердисциплинарной точки зрения, привлекая обширный философский, культурологический и искусствоведческий материал. Метод исследования состоит в тщательном вычленении философских и эстетических категорий, лежащих в основе поэтики Хармса; так, текст понимается не только как

реализация некой идеи, но и как «инструмент» трансформации мира. Наряду со сравнительно-историческим методом, используемым для реконструкции различных влияний на художественную мысль Хармса, применяется также и сравнительно-типологический метод, необходимый для проведения анализа на уровне фундаментальных структур, как философских, так и нарративных.

**Научная новизна исследования** определяется тем, что впервые делается попытка комплексного анализа поэтики Даниила Хармса в интердисциплинарной перспективе с привлечением большого количества философских, религиозных, оккультных, художественных источников. В диссертации предлагается такой, редко применявшийся до настоящего времени, подход к изучению творчества Хармса, в соответствии с которым базовые концепты его метафизико-поэтической доктрины возводятся к доминировавшим в первой половине XX века философским, религиозным, оккультным учениям, а также рассматриваются в контексте того живого интереса, который поэт проявлял к изобразительному искусству. Важно подчеркнуть, что вычленение данных концептов производится не только на основе изучения философских и квазифилософских трактатов Хармса, но и в результате литературоведческого и, при необходимости, лингвистического анализа его поэтических и прозаических произведений. К тому же, большой объем информации, почерпнутой в недавно полностью опубликованных записных книжках Хармса, впервые вводится в исследовательский оборот.

**Теоретическая и практическая значимость** диссертационного исследования заключается в том, что его основные положения, результаты и методы могут быть применены для изучения различных форм взаимодействия философского и художественного дискурсов в авангардной и поставангардной литературе XX века. Основные положения работы могут быть учтены для подготовки изданий сочинений Д. Хармса и других обзриутов, а также использованы в лекционных курсах и учебных пособиях по истории русской литературы и русской философии XX века.

**Апробация работы.** Ключевые положения диссертации отражены в монографии «Курс на худшее: абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета» (М.: Новое литературное обозрение, 2002, 336 с.), в статьях в журналах «Русская литература» и «Новое литературное обозрение», во вступительных статьях к изданиям произведений Хармса, в материалах международных конференций. Различные аспекты исследования были представлены в виде докладов на международных конференциях «Языки рукописей» (Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН, 1998), «Антологии и словари в изучении

авангарда и сюрреализма во Франции и в России» (Париж, 1999), «Рисунки в рукописях писателей» (Париж, 2002), «Даниил Хармс: авангард в действии и в отмирании» (Белград, 2005), «Литература, история, политика» (Санкт-Петербург, СПбГУ, 2006), «Статус незавершенного в художественной практике и культуре XX века» (Санкт-Петербург, ИРЛИ РАН, 2006), «Интертекстуальность в культуре авангарда. Цитация и пародирование» (Москва, РГГУ, 2006) и др., а также на Алексеевских чтениях в ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН.

**Структура диссертации.** Диссертация (общим объемом 407 стр.) состоит из введения, пяти глав, заключения и библиографии. В первой главе («Философские основы поэтической концепции Даниила Хармса») рассматриваются базовые концепты поэтики Хармса в философской перспективе. Вторая глава («Эстетика Хармса в контексте изобразительного искусства») посвящена интерпретации рисунков Хармса, которые предстают в виде своеобразной матрицы смыслов, отсылающих как к метафизической, так и к эстетической проблематике. В третьей главе («Религиозные корни мировоззрения и поэтики Хармса») исследуются религиозные мотивы, которыми пронизано как теоретическое наследие, так и художественное творчество поэта. Важную роль в становлении его мировоззрения и поэтики играли и оккультные представления, которые анализируются в четвертой главе диссертации («Оккультные мотивы в творчестве Хармса и их источник в романах Густава Майринка»), причем акцент делается на том влиянии, которое оказало на Хармса творчество австрийского писателя-эзотерика Густава Майринка. Наконец, в пятой главе («Проза Хармса в интертекстуальной перспективе: от авангарда к абсурду») творчество Хармса 1930-х годов интерпретируется с точки зрения тех внутренних противоречий, которые были заложены в его метафизико-поэтической концепции и которые привели к перерождению авангардной поэзии в прозу абсурда; особое внимание при этом уделяется интертекстуальному аспекту, что позволяет исследовать феномен хармсовской прозы в широком типологическом контексте.

## СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** формулируется предмет диссертации, определяются ее цели и задачи, обосновывается актуальность и научная новизна работы, устанавливаются методологические приоритеты исследования, дается подробный обзор основных направлений изучения творчества Д. Хармса в современной научной литературе.

**Первая глава диссертации («Философские основы поэтической концепции Даниила Хармса»)** посвящена исследованию базовых

понятий метафизико-поэтической концепции Хармса в свете того влияния, которое оказали на ее формирование философские доктрины А. Бергсона, Э. Гуссерля, И. Канта, Н. О. Лосского, Н. А. Бердяева и др. Конец 1920-х – начало 1930-х годов были наиболее плодотворным для поэтического творчества Хармса периодом, когда появились не только самые значительные его стихотворные произведения, но и был создан основной корпус его философско-поэтических трактатов, в которых поэт пытался обосновать свое понимание фундаментальных проблем бытия и познания и, самое главное, связать их разрешение с построением собственной концепции поэтического творчества. Среди подобных произведений можно назвать «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом» (1927), «Измерение вещей» (1929), «Саблю» (1929), «Одиннадцать утверждений Даниила Ивановича Хармса» (1930), «Мыр» (1930), «О круге» (1931), «Ноль и ноль» (1931) и др., а также примыкающие к ним по глубине и насыщенности философской проблематикой стихотворения «Третья цисфинитная логика бесконечного небытия» (1930), «Нéтеперь» (1930), «Окнов и Козлов» (1931) и т.п. Как показывает анализ, характерные особенности и черты хармсовского мировоззрения и поэтики этого времени находят свой источник в тех направлениях философской и художественной мысли, которые привлекли внимание поэта еще в середине 1920-х годов и которые сыграли значительную роль в отходе Хармса от заумной поэзии и в его обращении к поэзии «реальной», позиционирующей себя как альтернатива заумному творчеству.

В хармсоведении заумные элементы в стихах Хармса анализируются в основном в исторической перспективе как результат влияния идей А. Туфанова, при этом мало внимания уделяется тому, почему Хармс так рано почувствовал исчерпанность заумного метода. В диссертации этот вопрос рассматривается в концептуальном плане на основе сопоставления таких важнейших понятий заумной поэзии и «реальной» поэзии соответственно, как текучесть и вещьность. Такое сопоставление, проводимое в первом разделе главы («**Концепты текучести и вещьности в заумной поэзии и у Хармса**»), позволяет установить, что Хармс пытался примирить понятие текучести мира, воспринятое им в изложении Туфанова, с понятием предметности или вещьности, ставшим краеугольным камнем поэтики «ОБЭРИУ».

С одной стороны, в поисках такой поэтической техники, с помощью которой можно было бы преодолеть дробление мира, Хармс, без сомнения, выступает наследником «фонической музыки» Туфанова, находившегося под сильным влиянием идеи Бергсона о творческой эволюции, и концепции «расширенного смотрения», выдвинутой художником М. Матюшиным. С другой стороны, в своем понимании

текучести как метафизической и поэтической категории Хармс уходит от свойственного как заумной поэзии, так и беспредметной живописи стремления развоплотить, дематериализовать предмет, свести его к комплексу звуковых либо цветовых сочетаний. Не устраивает его и характерное для супрематизма К. Малевича сведение предмета к элементарным формам, таким, как квадрат, круг или крест; несмотря на восхищение, которое у Хармса всегда вызывали полотна художника, поэт предлагает очищать предметы от конвенциональных связей бытия без разрушения их идентичности: в момент столкновения с другим объектом предмет «принимает новые конкретные очертания», сохраняя свое субстанциальное значение, тот «классический отпечаток», который позволяет ему существовать в качестве независимого объекта материального мира. В диссертации делается предположение о том, что наиболее адекватная параллель творческому методу Хармса может быть найдена в учении об органическом строении мира, сторонником которого в русской философии был Н. О. Лосский: данная доктрина избегает двух крайних точек зрения в вопросе о формах существования и о познании мира: индивидуализма, отрицающего самостоятельность бытия целого, и универсализма, считающего ценным лишь бытие абсолютного целого в ущерб бытию индивидуальности. Точно так же и для Хармса важна не только самостоятельность предмета, которую он определяет как его «чистоту», но и возможность почувствовать глубинное единство мира, которое открывается человеку с помощью искусства.

Если одной из важнейших функций заумного искусства является непосредственное, «физическое» воздействие и такое же непосредственное, «физическое» восприятие поэтического текста, то Хармс не устраивает простое фиксирование «материального» воздействия стихов: ему интереснее не то, что «делают заумные стихи» (Туфанов), а то, что «изображено в них». Принципы, выдвинутые А. Крученых – «установка на звук – сдвиг смысла», «новая словесная форма создает новое содержание», – претерпевают в поэтике Хармса радикальную трансформацию: небольшое изменение, имеющее место на уровне структуры слова, не должно, по мысли Хармса, привести к ее полной деформации: напротив, замена одной или нескольких букв (то, что Хлебников называл «внутренним склонением слова») отражает трансформацию семантического ядра предмета, являющегося референтом данного слова. Подобного рода трансформация, которую следует отличать от заумной деформации слова, позволяет избежать разложения как слов, так и объектов внеязыковой действительности и создать новую словесную оболочку для предметов, существовавших доселе лишь потенциально. В этом смысле поэтика Хармса гораздо

ближе ко взглядам Хлебникова, чем Туфанова и Крученых: в то время как последним достаточно деформировать до неузнаваемости слово, чтобы почувствовать себя творцом нового мира, для Хлебникова, а вместе с ним и для Хармса, сама возможность «построения» нового слова определяется наличием его денотата как вневременной идеи. Очищение языка достигается, таким образом, за счет возвращения слову его исконной формы без утери им своей идентичности и за счет помещения его в такой контекст, в котором обнаружилась бы глубинная связь всех предметов материального мира. Следовательно, в приложениях к творческому методу Хармса формула Крученых должна звучать с точностью до наоборот: «Новое (или, точнее, обновленное) содержание создает новую словесную форму».

Во втором разделе главы («**Основные понятия поэтики Хармса в контексте его философских интересов**») проводится мысль о том, что истоки метафизико-поэтической концепции Хармса следует искать в тех философских трудах, с которыми молодой поэт ознакомился во второй половине 1925 года. В это время в его записных книжках встречаются имена Ф. Brentano, В. Виндельбанда, Н. Я. Грота, Г. Г. Шпета, А. И. Введенского, А. А. Козлова, Н. О. Лосского. Учеником последнего в Петроградском университете был Я. С. Друскин, с которым Хармс впервые встретился в том же 1925 году. Интересно отметить, что запись с подробным перечислением работ А. Бергсона, которые Хармс брал в «Библиотеке новых книг», относится к июню-июлю 1925 года, то есть к тому периоду, когда начинающий поэт входит в «Орден заумников DSO», основанный Туфановым, а названия произведений Шпета, Brentano, Виндельбанда и других философов выписаны на страницах дневника, отсылающих к августу-сентябрю того же года, иными словами, ко времени знакомства Хармса с Друскиным. Очевидно, что некоторые идеи, почерпнутые Хармсом из этих трудов, которые, скорее всего, он взял в библиотеке по совету Друскина, могли оказать определенное воздействие на его решение перейти от абстрактной зауми в стиле Туфанова к формированию собственной концепции поэтического творчества.

В первую очередь это относится к идее феноменологической редукции – очищения предмета и слова от наслоений эмпирического, исторического, социального и других видов опыта. Хотя имя основателя феноменологии Э. Гуссерля в записях Хармса не упоминается, представляется вполне вероятным, что поэт был знаком с основными положениями этого учения. Во-первых, в его списке философов значится имя Франца Brentano, одного из предшественников Гуссерля, а также книга русского феноменолога Густава Шпета «Явление и смысл. Феноменология как основная наука и ее проблемы», изданная в

Москве в 1914 году. Во-вторых, он мог узнать о феноменологии от Друскина, который с конца 1920-х годов разрабатывал аналогичное гуссерлианскому «epoché» понятие «воздержания от суждения», или от Липавского, критические суждения которого о Декарте, а также его интерес к категории времени, говорят о том, что философу могли быть известны работы Гуссерля «Феноменология внутреннего сознания времени» (1928) и «Картезианские размышления» (1931). В-третьих, феноменологией интересовался Лосский, философия которого оказала воздействие на Хармса, как опосредованно, в изложении Друскина, так и непосредственно. Наконец, о знакомстве Хармса с такими ключевыми понятиями феноменологии, как выключение естественной установки, феноменологическая редукция, трансцендентальный субъект и интенциональность сознания, свидетельствуют его теоретические тексты «Утверждающий Манифест», «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом», «Сабля», «Мыр», а также письмо к К. Пугачевой от 16 октября 1933 года.

Подробный разбор данных текстов, проведенный в диссертации, позволяет установить, что Хармс применяет феноменологические категории не для того, чтобы построить непротиворечивую философскую систему, а для того, чтобы точнее сформулировать этапы порождения поэтического слова. Инструментом познания мира для него является не философия, а поэзия; философия же играет лишь вспомогательную роль, давая возможность понять, каким образом происходит поэтическое – для Хармса единственно возможное – познание мира. Именно поэтому он заимствует у различных философов лишь те понятия, которые вписываются в его собственное интуитивное знание о мире и о слове: в его текстах прослеживается влияние не только феноменологии, но и спиритуализма А. Бергсона (положение о динамической природе не только психического индивида, но и универсума в целом), религиозной философии Н. А. Бердяева (утверждение онтологической ценности творчества), эстетики И. Канта (идея целесообразности без цели как признака эстетического), панпсихизма (теория о всеобщей одушевленности мира), а также восточных медитативных практик.

Особое внимание в диссертации уделяется интерпретации онтологических и гносеологических воззрений Хармса в свете идей Н. О. Лосского, выраженных им в работах «Обоснование интуитивизма» (1904-1905) и «Мир как органическое целое» (1915). Действительно, такие ключевые положения его философии, как интуитивное непосредственное восприятие внешнего мира, гносеологическая координация между субъектом и объектом познания, субстанциальный деятель, органическое мировоззрение, находят свое соответствие в

размышлениях Хармса о важности процесса самоидентификации субъекта познания, о внутренней активности субъекта и объекта познания, о свободной воле предмета и слова, о трех жизненных планах, об органическом единстве мира.

При этом Хармс остается прежде всего поэтом, творчески приспособляющим философские категории к потребностям собственного поэтического метода.

В целом, процесс порождения поэтической вещи, который для Хармса равнозначен процессу очищения мира, выглядит следующим образом: прежде всего происходит как бы дематериализация предмета, то есть он очищается от своих рабочих значений (феноменологическая редукция) и существует уже за счет своего субстанциального значения как кантовская «вещь-в-себе», причем существует независимо от человека. Однако сам процесс познания и очищения предмета невозможен без его субъекта – человека. Именно поэтому Хармс говорит о перенесении самого поэта в «жизнь за миром», тем более что именно там начинается реальное, творческое взаимодействие предмета и человека, который, наблюдая «сущее» значение предмета, перестает быть эмпирическим наблюдателем и приписывает себе «платное значение» своего существования, т.е. превращается в гуссерлианский трансцендентальный субъект. Этим обусловлено то, что предмет и человек, точнее, его сознание, начинают обладать всем «лежащим вокруг них», другими словами, становятся, в терминологии Лосского, имманентными сознанию друг друга, хотя предмет при этом остается трансцендентным субъекту сознания, в данном случае поэту. Если до начала порождения произведения «предмет в сознании человека имеет четыре рабочих значения и значение как слово» («Предметы и фигуры»)¹, то в момент его создания сознание направлено только на основное, «сущее» значение предмета, его свободную волю, которая, будучи тем самым имманентна сознанию, становится свободной волей слова. Характерно, что для Хармса субстанциальное значение предмета выражается существительными, поскольку они, в конечном счете, свободны от грамматических связей и обладают той же независимостью, что и предмет. Следующим этапом порождения поэтической вещи будет образование новых, свободных частей речи – процесс, который можно было бы определить как некую «рематериализацию» предмета, перенесение вещи во второй план, в «жизнь мира». Предмет, вынесенный в результате феноменологической редукции «за скобки», возвращается внутри скобок как

¹ Хармс Д. Полное собрание сочинений: В 5 т. / Сост. В. Н. Сажин. СПб.: Академический проект, 1997-2002. Т. 2. С. 307.

трансцендентальный интенциональный объект. Завершается весь процесс образованием рифмы. Итак, новое слово, ставшее предметом, по-настоящему реально, поскольку оно выражает истинную, чистую сущность предмета, являясь его эквивалентом; причем речь здесь идет не о разрушении старого предмета, а о его творческом преобразении. Важно, что подобное преобразование предмета и слова значительно отличается от собственно заумного метода: речь у Хармса идет о трансцендентальной редукции на уровне языка, о движении от факта к сущности, от феномена (бытовое слово) к эйдосу (чистое слово).

Результатом подобного процесса является образование «синтетического предмета», который, согласно Хармсу, выражает себя на вербальном уровне в качестве бессмысленного словесного ряда. В работе понятие «бессмысленного» интерпретируется при помощи понятийной шкалы, предложенной Цветаном Тодоровым в книге «Введение в фантастическую литературу», а также на основе проведенного Друскиным сопоставительного анализа религиозных коннотаций терминов «бессмыслица» и «абсурд». Делается вывод о том, что чинари не выработали, по сути, термина, который мог бы адекватно выразить свойственное им стремление к абсолютному. Термин «бессмыслица», которым оперируют как сами чинари, так и исследователи их творчества, слишком часто ассоциируется с понятием абсурда, нонсенса, чтобы реально отражать тот божественный смысл, поиски которого лежали в основе чинарского видения мира и искусства. Представляется, что наиболее адекватно выразить этот прорыв к трансцендентному через внутреннее очищение с помощью поэтического слова мог бы термин «алогическое», трансцендирующий оппозицию «логическое – нелогическое». В сущности, само понятие реального («Объединение реального искусства») смыкается в поэзии Хармса и Введенского с понятием алогического: реальное не значит ни реалистическое, ни фантастическое; реальное – это путешествие в сферу чудесного с целью максимально полного постижения «первой», «чистой» реальности.

Эта сфера мыслится Хармсом и другими чинарями как область вне времени, в которой вечность обретается в мгновении, что позволяет ускользнуть от длительности, прогрессии. Тот, кто попал в эту сферу, не переходит от одного мгновения к другому, но созерцает все разнообразие Вселенной, заключенное в одном отдельно взятом мгновении. Важно, что этот переход от одного мгновения к другому мыслится не как «протекание» из прошлого в будущее, но как приближение к внетемпоральности, в которой не будет ни прошлого, ни будущего, а лишь вечное настоящее. С этим связано фактическое отсутствие интереса к прошлому, характерное для чинарей (отсюда

скрытая полемика с творческим методом М. Пруста, которую ведет Введенский), недоверие к будущему, предвещающему смерть, а также протест против сюжетности в литературе.

Художественно-философская мысль Хармса была направлена на извлечение бытия из небытия, на превращение пустоты несуществования в реальность предметного мира. Это возможно лишь в мгновении, в мгновении названия, когда дается имя предмету и он начинает существовать. Но такова особенность эпохи, в которую живет поэт: он хочет, чтобы что-то произошло, стало реальностью, но ничего не происходит, ничего не меняется в бесконечной серии одинаковых мгновений. Скука, которая входит в жизнь Хармса в 1930-е годы, является следствием осознания неизбежности существования во времени. Поэт теперь уже не старается, как раньше, проникнуть в суть явлений предметного мира, очищая и приводя их в порядок; напротив, его взгляд, не в состоянии охватить весь мир, сосредоточивается на отдельных деталях и фрагментах действительности. Такое неорганическое видение мира влияет и на саму структуру художественного текста, результатом чего является возникновение у Хармса множества незаконченных произведений, «механизация» (Ю. Тынянов) приемов повествования, наконец, проблемы с коммуникацией, когда человек не способен воспринимать слово как основную единицу языка и расчленяет его на ничего не значащие сегменты.

В третьем разделе главы («Проект словаря иероглифов») понятие иероглифа, которое ввел в оборот Липавский, анализируется с метафизической, религиозной и психологической точек зрения. Иероглиф понимался чинарями не как графема, представляющая некий объект, но как элемент, имеющий двойственную природу: с одной стороны, он обладает материальностью (физической, биологической, физиологической, психофизиологической), с другой – трансцендирует ограничения, накладываемые ею, и предстает в качестве связующего звена между миром чувственным и миром сверхчувственным. Особенно важна первая часть этого слова – иерос, священное, – ибо она непосредственно отражает вертикальность алогических отношений «человеческое – божественное». Такая же устремленность вверх характерна и для поэзии, которая по определению является искусством иератическим. Поскольку духовное сопротивляется логическому познанию, «несобственное» значение иероглифа с трудом поддается точному определению и может быть выражено лишь в виде метафоры или, зачастую, в виде антиномии, объединения несовместимых понятий, бессмыслицы.

Словарь иероглифов не должен быть словарем толковым; он имеет дело не со словами, а с понятиями, связанными с тем или иным

конкретным объектом материального мира. Основу такого словаря составляли бы иероглифы «универсальные», в первую очередь иероглифы стихий, а также иероглифы «персональные», появляющиеся в каком-то произведении или у какого-то автора. Персональный иероглиф может со временем стать универсальным, ибо такова сила искусства, способного расширить сферу сущностей за счет «спиритуализации» материального, но может и не выйти за пределы образной системы, присущей одному или нескольким авторам, придерживающимся схожих поэтических и метафизических принципов. Такова судьба знаменитого иероглифа «шкаф», который остался иероглифом типично обэриутским. Выполняя роль сценического объекта во время публичных выступлений членов «ОБЭРИУ», шкаф превратился для них в излюбленный иероглиф, актуализирующий связь между предметом и словом.

Согласно Липавскому, иероглифы стихий напрямую связаны с процессом образования значений. Слова вначале обозначают мировые стихии и только потом становятся обозначениями предметов, действий и качеств. Каждый предмет тем самым несет на себе отпечаток этих первичных элементов или, что то же самое, предметы являются иероглифами стихий. Исходные иероглифы, например, такой иероглиф, как вода, порождают другие иероглифы. Каждый предмет и каждое слово содержат, таким образом, некоторый остаток предыдущих значений, поэтому один и тот же предмет может обладать различными свойствами, унаследованными как от воздушной (отсюда тема полета, характерная для стихов Хармса) и водной стихий (принцип текучести), так и от земной тверди (материальность предмета и слова, ему соответствующего).

Метод иерографии состоит в обращении вспять этого процесса образования значений и в сведении феноменального мира к его вневременной основе. Свое соответствие этот метод находит в процессах психической индивидуации, становления самости, проанализированных К. Г. Юнгом на примере алхимических текстов. Действительно, достижение самости как внутреннего психического единения (Хармс называет такое состояние «сверхсознанием») символизируется в алхимии совпадением противоположностей. При этом вызволение души из темницы тела и одухотворение материи – а такова была задача, которую ставили перед собой и алхимики, и Хармс, – невозможно без возвращения в исходное бессознательное состояние, предшествующее рождению, без растворения в матери. В сфере художественного творчества отказ от сознательных практик означает отказ от принципа миметизма и размывание повествовательной

структуры текста, как это происходит, например, в известном «случае» «Голубая тетрадь № 10».

Хармс не был единственным из чинарей, кто понял необходимость радикального пересмотра принципов поэтического письма, но именно в его творчестве внутренние противоречия разработавшегося чинарями метода очищения реальности и слова проявились наиболее ярко. Надеясь перейти от ограниченности «я» к соборности «мы» через бессознательность «оно», Хармс подверг себя риску утери контроля над собственным текстом. Текучесть вневременного дискурса уступила место «аморфности» текста безличного, а на смену поэтической «жажде» пришло стремление положить конец бесконечному саморазвертыванию слова.

Словарь иероглифов должен был стать зримой манифестацией усилий, направленных на обнаружение истинной сущности вещей. Работа над таким словарем необходимым образом была бы работой по расширению сознания, а значит, работой бесконечной, как бесконечна та сфера сущностей, на исследование которой она была направлена. Эта работа, однако, в реальности так никогда и не была начата. Липавский объяснял неуспех словаря неспособностью чинарей работать вместе. Можно сказать, что проблема крылась гораздо глубже: путешествие в глубь бытия привело чинарей на границу между словом и молчанием, между жизнью и смертью.

**Во второй главе диссертации («Эстетика Хармса в контексте изобразительного искусства»)** эстетические основы поэтики Хармса анализируются в контексте того интереса, который поэт проявлял к изобразительному искусству. Исследуются не только параллели, которые можно провести между его поэтической концепцией и художественной мыслью К. Малевича, но и рисунки самого Хармса, в которых получили свое графическое воплощение важнейшие элементы его мировоззрения и поэтики, а также текст «Мальтониус Ольбрэн» (1937), где Хармс сформулировал свое представление о феномене созерцания картины.

В первом разделе главы («Хармс и Малевич: категория чистоты и мотив полета») ключевая категория хармсовской поэтики – категория чистоты – рассматривается через призму картины Малевича «Купальщицы», названной Хармсом «особо чистой». На картине, созданной, по мнению современных искусствоведов, в конце 1920-х годов<sup>2</sup>, изображены три женские фигуры, у которых нет лиц. Неслучайно, что именно эта картина заставляет поэта прибегнуть к

<sup>2</sup> См.: Поль Сезанн и русский авангард начала XX века. Каталог / Под ред. А. Г. Костеневич. СПб.: Славия, 1998. С. 233.

своей излюбленной терминологии: понятие «чистоты», называемой им также «чистотой порядка», подразумевает расширение сознания за счет элементов бессознательного и, в идеале, достижение состояния сверхсознания, в котором личность, преодолевшая пути разума, соразмерна Вселенной, однако не утрачивает своей конкретности, предметности. Картина Малевича «особо чистая», потому что она близка к пустоте (белые женские фигуры как бы растворяются в пространстве, у них нет лиц, а значит, индивидуальности), но в то же время полного растворения в пустоте не происходит, так как художник сохраняет контуры, хоть и зыбкие, человеческого тела.

Категория чистоты связана и с таким важным мотивом поэзии Хармса, как мотив полета. В 1930 году Хармс пишет стихотворение, в котором рекуррентный также и у Малевича мотив потери веса и полета ставится в контекст его собственного метода. Речь идет о «звонитьлететь» <так!>, имеющем подзаголовок «Третья цисфинитная логика». В первых строчках описывается, как взмывают в воздух дом, мать, шар, камень и другие «чистые» предметы. Хотя их полет продолжается и в настоящий момент, укоренен он, однако, в прошлом, поэтому Хармс и употребляет сначала прошедшее время. Но неожиданно прошедшее время уступает место инфинитиву: «Вот и камень полететь. / Вот и пень полететь. / Вот и миг полететь. / Вот и круг полететь»<sup>3</sup>. Непосредственность восприятия, выраженная с помощью слова «вот», сочетается здесь с атемпоральностью инфинитива, этой «пустой формой» времени. Если глагольные времена свидетельствуют о «заброшенности» (М. Хайдеггер) мира во время, то инфинитив, напротив, является той нейтральной, «пустой» формой, которая заключает в себе все остальные глагольные формы; ее потенциальность позволяет ей быть вне времени. Именно в момент остановленного «сейчас», когда действие выражается инфинитивом, можно наблюдать объект вне его временной развертки. В конце стихотворения слова начинают звенеть. Взлетая в небо, предметы утрачивают вес, но сохраняют материальность, очищенную от наслоений земной жизни. Недаром Хармс пишет название стихотворения как «звонитьлететь»: не расчленяя два слова, он подчеркивает тем самым нерасторжимость летящих материальных предметов и звона. Особенно важно, что звенят камень, книга и даже отдельные буквы: так твердость «чистых» предметов находит свое воплощение в мире поэзии, художественного творчества.

Во втором разделе главы («**Метафизический и эстетический смысл орфографических и пунктуационных девиаций у Хармса**»)

<sup>3</sup> Хармс Д. Полное собрание сочинений. Т. 1. С. 176.

утверждается, что орфографический (а также пунктуационный) «сдвиг» в стихах Хармса отнюдь не является простым формальным приемом, игрой со знаком; напротив, не имея самодовлеющей ценности, он эксплицирует метаморфозы бытия, в основе которых – стремление поэта к теургическому, богочеловеческому творчеству. Знамнательно, что в декларации «ОБЭРИУ» ставится знак равенства между поэзией, очищающей предмет от «литературной и обиходной шелухи», и новым искусством, у которого своя собственная «алогичная» логика. «Литературная и обиходная шелуха» – это в том числе и правила орфографии, придающие словам раз и навсегда определенную, неизменную форму; слово, написанное в соответствии с правилами, есть слово мертвое, неподвижное, универсальное в своей анонимности. На уровне высказывания такую же роль играет пунктуация, целью которой является иерархизация бытия, разрезание его на куски, дробление. Понятно, почему Хармс в своих поэтических текстах избавляется прежде всего от запятых: разрушив цепи, наложенные разумом, он рассчитывает охватить мир во всей его полноте; при этом восприятие «чистого» мира будет основываться не на последовательном накоплении информации, а на одномоментном охвате всего бытия.

Наиболее адекватно смысл указанных девиаций передастся таким сугубо чинарским понятием, как «некоторое равновесие с небольшой погрешностью». Оно несет как религиозную (по словам Друскина, прообраз погрешности – вочеловечение Бога, крест), так и эстетическую смысловую нагрузку; не случайно из пяти пунктов написанного Хармсом в середине 1930-х годов текста «Разные примеры небольшой погрешности» два связаны со скульптурой и архитектурой, и один – с музыкой. Именно в визуально-репрезентативном искусстве (а также в музыке) Хармс находит наиболее полное воплощение своих эстетических принципов. В разборе одного из концертов пианиста Эмиля Гилельса поэт прямо пользуется термином Друскина, чтобы сформулировать свое художественное кредо: «И вот это-то незначительное отклонение <...> но гениально правильно найденное и создает драгоценную "небольшую погрешность"»<sup>4</sup>. Задача художника – найти это отклонение, отсюда его активная позиция, отстаивание своего права на творческое переустройство мира. Заменяя правильную букву на неправильную, Хармс без колебаний реализует это право, вступая в борьбу «со смыслами». Борьба с ложными смыслами – борьба за нарушение равновесия центра, но при этом важно, чтобы погрешность, создающая истинный смысл, не переросла в тотальное отрицание

---

<sup>4</sup> Хармс Д. Полное собрание сочинений. Т. 4. С. 45.

объективной реальности. В этом Хармс далеко уходит от своего духовного учителя Казимира Малевича.

Такой же способностью создавать гениальную погрешность обладают и вестники – существа, которым Друскин посвятил свою ключевой текст первой половины 1930-х годов «Разговоры вестников». Друскин утверждает: «Вестники разговаривают о формах и о состояниях поверхностей, их интересует гладкое, шероховатое и скользкое, они сравнивают кривизну линий и степень уклонения, они знают числа»<sup>5</sup>. Возможно, что вестники разговаривают о картинах, ведь их интересует не только поверхность (а картина и есть поверхность, не обладающая глубиной), но и степень уклонения, то есть та погрешность, которая и создает произведение искусства. Художник – это тот же вестник; недаром в рассказе Хармса «О явлениях и существованиях № 1» (1934) свидетелем радикальной деформации мира оказывается Микеланджело, человек, обладающий особым видением объектов, особым зрением. В сущности, сама деформация есть лишь следствие того «деформирующего» взгляда, которым он обладает: художник «сдвигает» предметы, нарушая равновесие, но создавая при этом драгоценную «небольшую погрешность».

В прозе 1930-х годов Хармс, напротив, уже не ищет спасения в «небольшой погрешности», ибо не хочет больше творить и умножать тем самым тяжесть феноменального мира; совсем напротив, он мечтает о конце этого мира, о глобальной вселенской катастрофе, жалея, что творение имело место. Ответственность за появление жизни он возлагает отныне на «небольшую погрешность», поколебавшую когда-то равновесие Ничто. Чтобы избавиться от существования, нужно остановить дискурс, исчерпав все возможности его бытия; возвращение Хармса в прозаических текстах к более «регулярной» пунктуации, что проявляется, прежде всего, в расстановке запятых, можно рассматривать как попытку восстановить свою власть над текстом, которая начинает ускользать от поэта.

Третий раздел главы («Рисунок как слово в творчестве Хармса») посвящен анализу рисунков Хармса: прежде всего, одного из его автопортретов (1933), на котором лицо поэта «дефигурировано» до полной неразличимости, а также серии рисунков 1919 года, которые трактуются как смыслопорождающая матрица значений.

Потребности такого анализа диктуют необходимость обратиться к тексту «Мальтониус Ольбрен», где Хармс пишет о феномене «чистого» созерцания. В тексте идет речь о человеке, некоем Ч., желающем

<sup>5</sup> «...Сборище друзей, оставленных судьбою». «Чинари» в текстах, документах и исследованиях / Под ред. В. Н. Сажина. М.: Ладомир, 1998. Т. 1. С. 773.

подняться над землей на три фута. С этой целью он простаивает часами перед «шкалом», над которым висит недоступная его взгляду картина. Подняться ему не удастся, однако героя начинает посещать видение, всегда неизменное. Он забывает, что хотел подняться над землей и целиком отдается созерцанию. Тем неожиданнее для него оказывается тот факт, что видение в точности соответствует изображению на картине: в этом ему помогает убедиться случай, когда служанка, убирающая комнату, просит его подняться на стул и снять картину со стены. «Тут он понял, что он давно уже поднимается на воздух и висит перед шкапом и видит эту картину»<sup>6</sup>.

Созерцание шкафа здесь отнюдь не перетекает в созерцание видения; напротив, поднимаясь в воздух, Ч. действительно видит картину, но воспринимает ее как видение, не отдавая себе отчета в его реальности. Парадоксальным образом, чудо возможно лишь при условии, что человек не осознает его в качестве реально совершившегося факта. Паря над землей, персонаж забывает обо всем, в том числе и о себе самом: это акт чистого восприятия, который позволяет ему созерцать вневременную сущность объекта, его «сущее» значение. Если восприятие картины как того, что *было увидено*, приводит в конце концов к сглаживанию восприятия и к исчезновению картины, то в процессе чистого созерцания, возможного лишь в результате остановки времени, картина остается неизменной, она как бы вырывается из временного континуума и, значит, не может исчезнуть.

Не случайно в своем тексте Хармс говорит именно о картине. Картина делает реальным то, к чему он стремится в своей поэзии: она уничтожает время. Действительно, если чтение текста предстает как процесс, растянутый во времени, то созерцание картины является актом атемпоральным, ибо наблюдатель не анализирует картину по частям, но созерцает в ее целокупности. Для этого, однако, нужно выполнить одно условие: чтобы предотвратить «разрезание» живописного поля, наблюдатель должен поместиться как можно ближе к объекту наблюдения, устранив дистанцию, отделяющую его от картины. Если тот, кто созерцает картину издали, вовлечен в процесс накопления зрительных образов, требующий определенного времени, то наблюдатель, который устраняет дистанцию между собой и объектом, перестает быть наблюдателем, что равнозначно растворению в объекте восприятия<sup>7</sup>. Он помещается, таким образом, внутрь живописного поля картины.

<sup>6</sup> Хармс Д. Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 411.

<sup>7</sup> См.: Ямпольский М.Б. О близком (Очерки немиметического зрения). М.: Новое литературное обозрение, 2001. С. 5-14.

В автопортрете и рисунках 1919 года акт «чистого» восприятия, подразумевающий снятие дистанции между субъектом и объектом наблюдения, как раз и получает свое графическое воплощение. Те образы, которые в поэзии Хармса будут выражены с помощью слова, в рисунках функционируют как монограммы, в которых имеет место не разрушение смысла, а его компрессия. Смысл сжимается в них до такой степени, что переходит во *вне-смысл* (термин Ролана Барта), трансцендирующий как смысл, так и не-смысл. Среди таких «внесмысленных» образов – демиург, творящий мир; Вселенная как череп и череп как Вселенная; «слепой» глаз; глаз мудрости; круг и точка; колесо как символ вечного возвращения; часы как зримая манифестация времени; ноты как графическая реализация атемпоральной природы музыки; роза и крест; крест жизни; отрезанная голова; чаша Святого Грааля. Наличие этих образов свидетельствует не только о знакомстве Хармса с оккультной символикой, но и о возможном влиянии на него произведений таких художников, как Гюстав Моро и Одилон Редон (мотив отрезанной головы Орфея). Более того, они оказываются вписанными в общий контекст, связанный с проблематикой художественного творчества: если из пространства рисунка Хармс изгоняет перспективу, добываясь равнозначности помещенных в поле рисунка объектов, то и поэтическое письмо понимается им как письмо парадигматическое, то есть такое, которое обладает некой внутренней структурой, основанной, в терминологии К. Г. Юнга, на «акаузальном объединяющем принципе»<sup>8</sup>, предполагающем существование внутренней связи между причинно не связанными друг с другом элементами.

Для Хармса суть поэтического акта состоит в том, чтобы стереть то, что было написано раньше, но происходит это за счет нанесения новых знаков на уже существующие; рукопись становится, таким образом, палимпсестом, содержащим, хотя и в скрытой форме, все письмена, которые последовательно на нее наносились. Слова как бы проникают одно в другое, «слипаются», что разрушает представление о линейности письма и чтения.

В данной связи становится более понятным призыв спеть «поверхность песни», сформулированный А. Введенским в одном из его поэтико-мистических текстов, собранных в так называемой «серой тетради». Отказ от проникновения в глубины песни – это отказ от линейности, от перспективы, то есть от интерпретации, от «нанизывания» смыслов, которые мы ищем за вещами. Напротив, разнонаправленное скольжение по поверхности позволяет, как говорит

<sup>8</sup> См.: Юнг К. Г. Синхронистичность. М.; Киев: Рефл-бук, Ваклер, 1997. С. 195-307.

Хармс, бороться с «нашествием смыслов» («Сабля»). Победа над ложными смыслами, которые не обладают глубиной, а лишь создают ее иллюзию, позволяет достичь того вне-смысла, который ускользает от называния и исчерпывается в акте чистого созерцания. Если воспользоваться выражением Введенского, то такое идеальное состояние вне-смысла сродни *мерцанию*, которое достигается за счет бесконечной фрагментации мира. В языке мерцание выражается как эйфорический «гул» (термин Р. Барта), как «бессмысленное» (или, точнее, внесмысленное) гудение, позволяющее расслышать звучание истинного (для чинарей по определению божественного) Смысла.

Итак, в рисунках 1919 года юному Даниилу Ювачеву удалось осуществить то, к чему Даниил Хармс стремился на протяжении всего своего поэтического творчества: устранить дистанцию между наблюдателем и объектом наблюдения (в поэзии это означало бы отказ от сознательных практик и погружение в стихию письма) и тем самым превратить акт отстраненного наблюдения в акт непосредственного и спонтанного *проживания* объекта как неподвластной времени реальности. Объектом искусства может стать для него только «чистый» предмет, воспринимаемый Хармсом как внесмысленный объект, равно относящийся и к визуальному и к словесному искусству. Этот эстетический объект объединяет в себе, как сказал бы М. Фуко<sup>9</sup>, качества вербального знака и визуальной репрезентации.

В третьей главе диссертации («Религиозные корни мировоззрения и поэтики Хармса») комплексное исследование религиозной проблематики у Хармса проводится на основе анализа одной из его самых интересных и глубоких религиозно-метафизических работ – так называемой таблицы «троицы существования». Она была создана во второй половине 1934 года и близка по своей проблематике целому ряду теоретических трактатов. Интерес к фундаментальным проблемам бытия, жизни и смерти, богопостижения, или, если воспользоваться выражением Н. А. Бердяева, к «экзистенциальной диалектике божественного и человеческого»<sup>10</sup>, был свойствен Хармсу с самого начала его творческой деятельности, однако именно к середине 1930-х годов в его творчестве нарастают и приобретают большую значимость эсхатологические образы и идеи, которые непосредственно связываются Хармсом с теургической ролью искусства. Поэтому данная таблица (а также сопутствующие ей тексты) особенно важна для понимания общей динамики хармсовского творчества: в ней в концентрированном виде отразились как основные идеи и положения, разра-

<sup>9</sup> См.: Фуко М. Это не трубка. М.: Художественный журнал, 1999. С. 37-38.

<sup>10</sup> См.: Бердяев Н. А. Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого // Бердяев Н. А. О назначении человека. М.: Республика, 1993.

батываемые поэтом на протяжении нескольких лет, так и некоторые внутренние противоречия, присущие его философско-поэтической концепции и приведшие в конце концов к глобальному творческому и жизненному кризису. Таблица представляет интерес и еще с одной точки зрения: религиозно-философская проблематика, затронутая в ней, не только близка некоторым концепциям, получившим свое выражение в творчестве таких деятелей русской культуры первой половины XX века, как Н. А. Бердяев, Д. С. Мережковский, А. Белый, Б. П. Вышеславцев, К. С. Малевич, но и органично вписывается в широкий контекст западноевропейской мистической философии и литературы, представленной именами Иоахима Флорского, Якоба Бёме, Уильяма Блейка.

В первом разделе главы («Таблица "троицы существования" в контексте "катастрофического мирозерцания"») проблематика таблицы изучается в диахронической перспективе с точки зрения того влияния, которое оказали на Хармса различные эсхатологические доктрины.

Таблица отображает три этапа вселенской истории: до сотворения материального мира, после его сотворения и после уничтожения этого мира в результате грядущей эсхатологической катастрофы. При этом каждый этап символизируется одной из ипостасей христианского единого Бога – существенный момент, свидетельствующий о том, что таблица должна анализироваться в контексте мистического восприятия исторического процесса как процесса самораскрытия божества. Такое восприятие получило значительное распространение в русской религиозной философии первой половины XX века и восходит к учению итальянского мистика XII века Иоахима Флорского (ок. 1132-1202). Именно в трудах Флорского концепция о постепенности и непрерывности исторического процесса, рассматриваемого через призму божественного откровения, получила свою законченную формулировку<sup>11</sup>. В этом отношении таблица Хармса, основанием которой служит именно тринитарная схема деления мирового процесса, несомненно, имеет много общего с концепцией Иоахима и, вполне возможно, прямо или опосредованно восходит к ней.

В работе делается предположение о том, что, во-первых, Хармс мог узнать о воззрениях Иоахима от своего отца И. П. Ювачева, автора ряда религиозно-нравоучительных книг, особо интересовавшегося идеями и образами Апокалипсиса. Во-вторых, Хармс мог воспринять идеи средневекового мистика при знакомстве с духовной и художественной атмосферой предшествующей эпохи, для которой были характерны

---

<sup>11</sup> См.: Бицилли П. М. Элементы средневековой культуры. СПб.: Мифрил, 1995. С. 172.

напряженные эсхатологические ожидания. «Катастрофическое мирозерцание» (выражение В. Ф. Эрна и Е. Н. Трубецкого)<sup>12</sup> было одной из характерных особенностей всей русской культуры начала XX века и проявилось как в религиозно-философской мысли, так и в художественном творчестве, причем обе эти сферы – и это тоже знак эпохи – часто были теснейшим образом связаны и рассматривались как всеохватывающая духовная деятельность человека, приходящего от миропознания и самопознания к богопознанию.

Сравнение хармсовского видения мировой Истории, отраженного в таблице, и доктрины Иоахима позволяет более четко определить тип мировоззрения поэта. Дело в том, что у Хармса возвращение в рай происходит после глобальной катастрофы и конца Истории. Райская жизнь, соотносимая с третьей эпохой Святого Духа, характеризуется покоем и тем, что она будет проходить в пустоте, где нет места материальному. В концепции же Иоахима большее развитие получает тезис о третьей эпохе как о Царстве Божием на земле, иными словами, как о последнем историческом периоде. С этой точки зрения Иоахим скорее хилиаст, чем эсхатолог, он сосредоточивает свое внимание на 4-7-м стихах 20-й главы Откровения, которые почти всегда остаются вне поля зрения эсхатологов. В данной перспективе тот факт, что у Иоахима Царство Божие на земле спиритуализируется до такой степени, что утрачивает все земные признаки, не так уж существен – гораздо важнее то, что его исторические предчувствия и ожидания не так радикально катастрофичны, как у Хармса, для которого – и в этом отношении его концепцию можно с полным правом назвать эсхатологической – реализация абсолютного покоя, достижение идеальной безгрешности требует обязательного предварительного уничтожения всего сущего.

Во втором разделе главы («Бог и человек у Хармса в свете христологической антропологии Бердяева») такие понятия хармсовской религиозной онтологии, как пустота, творение, рождение, существование, творчество, рассматриваются в контексте персоналистической философии Бердяева, который в своем понимании природы человека и природы творчества особенно близок Хармсу. Так, понятие пустоты, которая в таблице Хармса принадлежит райской сфере, восходит, по всей видимости, к размышлениям Бердяева о «ничто», заключающем в себе абсолютную меоническую свободу. Русский философ развивает здесь учение Майстера Экхарта, который различал Божество (Gottheit) как безличный абсолют и Бога (Gott) как его персонификацию, и Я. Бёме, трактовавшего Бездну, Безосновное (Ungrund) как божественное «ничто» и иррациональную свободу.

<sup>12</sup> См.: Лосский П. О. История русской философии. М.: Прогресс, 1994. С. 259.

Известно, что Хармс читал русский перевод «Авроры, или Утренней зари в восхождении» Бёме; мог он быть знаком и с выпущенными тем же издательством «Мусагет» «Духовными проповедями и рассуждениями» Экхарта.

В ряде хармсовских текстов, посвященных экзистенциальной проблематике («О существовании, о времени, о пространстве», «О существовании, о Ипостаси, о Кресте», 1940), находит свое выражение антропоцентрическое видение мира; это также свидетельствует о влиянии идей Бердяева, чья концепция христологической антропологии базируется на представлении о том, что центральное положение человека в мире определяется божественно-тварной природой человека, который через связь с Христом как с Абсолютным, Предвечным Человеком вступает в непосредственный контакт с Божеством. По Бердяеву, самосознание человека как центра мира а priori предшествует всякому философскому познанию; Вселенная может постигаться лишь потому, что в человеке есть весь ее состав, иными словами, потому, что человек есть микрокосм. Хармс в своих теоретических текстах также придаст чрезвычайно важное значение процессу самоидентификации человека, осознания им себя как самостоятельной личности, поскольку лишь самосознание человека, мыслящего себя не только в качестве тварного объекта, но и в качестве внеприродного и внемирного субъекта, позволяет ему познавать Вселенную. При этом экзистенциальная проблематика рассматривается Хармсом в контексте учения о тринитарности мирового процесса.

Традиция рассмотрения человека в качестве микрокосма имеет глубокие корни, особенно в мистической и оккультной философии. В этом отношении антропоцентрические воззрения Хармса перекликаются со взглядами не только Бердяева, но и таких мистиков и оккультистов, как Бёме, Папюс, Э. Шюре, П. Д. Успенский, с произведениями которых он был знаком. В целом, учение о человеке-микрокосме, который есть «бытие, равнокачественное миру»<sup>13</sup>, подразумевает, что подобно тому как события мировой жизни находят свой отклик в жизни конкретного человека, так и внутренняя жизнь личности проецируется вовне, в мир. Такой подход характерен и для хармсовской таблицы, причем мистическое восприятие соответствий, связывающих все части Вселенной, покоится в ней на всеобъемлющем принципе тройственности божественной и тварной диалектики, что опять же находит свою аналогию как во взглядах оккультистов, например, Папюса, так и в философии Бердяева, важное место в

<sup>13</sup> Бердяев Н. А. Смысл творчества // Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С. 295.

которой занимает вопрос о мистической диалектике троичности, соединяющей Творца и творение.

В третьем разделе главы («Поэзия как трансцензус и как глобальная сублимация») представления Хармса о сути и природе грехопадения, о свободе и творчестве анализируются в контексте учений Н. А. Бердяева, Н. О. Лосского и Б. П. Вышеславцева. Для поэта творчество невозможно, если творец не способен противопоставить женской родовой стихии активность мужского творческого начала. Он мог бы согласиться с Бердяевым, писавшим, что «мужское начало есть по преимуществу начало творящее, женское же начало есть по преимуществу начало рождающее»<sup>14</sup>. В этом противопоставлении и открывается, согласно философу, диалектика отношений материального мира и творчества; эта же диалектика лежит в основе хармсовской метафизико-поэтической концепции. По Бердяеву, если творчество происходит из свободы, то рождение происходит из природы и ведет к объективации, к «опредмечиванию» и «отчуждению». Грехопадение извращает смысл божественного творчества как антропогонического процесса: человек вкушает от древа познания и вступает в эпоху греха, материализма и раздвоенного, «несчастливого» сознания.

У Хармса, как и у Бердяева, познание добра и зла и познание сексуальное неразрывно связаны: в его насыщенных эротическими мотивами творчестве грехопадение рассматривается как возникновение пола и как потеря райской целостности, гармоничности. Этим объясняется и амбивалентное отношение поэта к женщине, которая одновременно и влечет его своим эротизмом и пугает своей принадлежностью к родовой, бессознательной стихии, и известная его нелюбовь к детям и деторождению.

Поэт не «рождает» ещё одну вещь, усугубляя тем самым тяжесть бытия; напротив, каждый его творческий акт кончает, по словам Бердяева, этот мир, преобразуя его в мир радости и чистоты. В творчестве есть элемент несотворенной, меонической свободы, который отсутствует в рождении. Каждый творческий акт, так, как он мыслится Хармсом, является повторением того, что Бердяев называет «изначальным, первородным творческим актом», укорененным в свободе и совершающимся вне времени, вне Истории. Актуализация мира, которую ставит своей целью Хармс, не должна нарушить абсолютность божественного замысла: мир реальный не должен вновь вернуться в состояние относительности, но должен стать таким же абсолютным, как и его Творец. Творческий акт поэтому имеет такой же абсолютный характер; вот почему разрушение связей бытия не является

<sup>14</sup> Бердяев Н. А. О назначении человека. С. 71.

еще, строго говоря, творческим актом, оно есть лишь его приуготовление именно из-за своей относительности, соотносительности с некоторым состоянием бытия.

Мистическое понимание творчества, характерное для Хармса, позволяет говорить о том, что его метафизико-поэтическая концепция ближе представлениям таких мыслителей, как Лосский, Франк, Бердяев, Вышеславцев, чем футуристическим доктринам, подчеркивающим важность материального перевоплощения в ущерб перевоплощению духовному. Действительно, если отказ от контроля предметов над человеком представляет собой необходимый этап хармсовской концепции очищения мира (и в этом он наследует авангарду), то кардинальное изменение ролей, когда уже не предмет контролирует человека, но человек предмет, для Хармса неприемлемо. В отличие от метода футуристов, исповедовавших воинствующий эмпиризм и абсолютизовавших свое «я», метод поэтической редукции, который разрабатывал Хармс и который находит свою параллель в феноменологической философии, есть метод познания трансцендентного, подразумевающий выход за пределы своего «я» и преодоление разрыва между субъектом и объектом. Коренное отличие хармсовской поэтики от поэтики футуристов кроется именно в этой нацеленности на преодоление разрыва: если футуристы упраздняют трансцендентное, то поэзия Хармса актуализирует ту сферу, в которой человек, предметы и слова трансцендентно-имманентны друг другу.

Ту сферу, которую Хармс называет «первой реальностью», Лосский определяет как «бытие нового типа» и «Царство гармонии или Царство Духа». Это бытие совмещает, согласно философу, положительные стороны и покоя и деятельности; у Хармса точно так же третья эпоха самораскрытия божества есть не только эпоха покоя, но и эпоха искусства, активной творческой деятельности. Только в Царстве Духа, которое само есть продукт абсолютного творения, возможен переход от относительного к абсолютному, богочеловеческому творчеству; для Хармса поэтическое творчество и есть богопознание, поскольку оно выводит в мир, где раскрывается всеобъемлющий характер богоподобия человека-творца. Абсолютное трансцендентно человеку и в то же время говорит в глубине его «я», то есть имманентно ему.

Данная зависимость сохраняется и в сексуальной сфере, обретая форму снятия противоречий между полами при сохранении половой энергии как таковой. Как относительное творчество является лишь ступенью, ведущей к творчеству абсолютному, так и маскулинность поэтики Хармса относительна и преодолевается творчеством, в котором доминирует муже-женская, андрогинная по своей сути стихия. Победа Логоса над материей должна быть лишь временной, иначе она приведет

к абсолютизации субъекта-Духа и принижению объекта-материи. Подобная абсолютизация субъекта оборачивается отрицанием трансцендентного Абсолютного и, соответственно, сверхприродной сущности Духа; другими словами, несмотря на кажущееся освобождение от власти объектов, достигнутое в результате такой абсолютизации, человек остается в имманентной зависимости от Вселенной, ибо он возносится над объектами не за счет трансцендирования за свои собственные пределы и за пределы всего бытия, а за счет отрицания бытия абсолютного. Этот подход неприемлем ни для философов-сторонников органического миропонимания, в частности для Лосского, ни для Хармса.

Несомненно, что основная метафизическая идея Хармса, раскрывающая сущность поэзии как трансцензус (термин Вышеславцева), подразумевает и трансцендирование за пределы сексуальности. Знаменитое письмо Хармса к Клавдии Пугачевой от 16 октября 1933 года нужно рассматривать именно в этой перспективе: в нем Эрос в платоновском смысле трансцендирует не только сексуальное влечение к объекту, но и сам объект как таковой, открывая мир первозданной в своей чистоте реальности.

При этом попытки отрицания пола, его подавления с помощью сознательных усилий лишь загоняют половую стихию в бессознательное, проявляясь в каждодневной жизни в виде неврозов. Разнообразные проявления сексуальных перверсий, которые мы находим в прозаических текстах Хармса, надо рассматривать именно как попытки бессознательного изживания невротических комплексов, образовавшихся в результате сознательного подавления половой энергии. По сути, ориентация на вытеснение пола определяется неудачей, постигшей его метафизико-поэтическую концепцию, базировавшуюся на принципе глобального сублимирования сексуальной стихии в стихию творческую. Просветление пола, преобразование родовой энергии в энергию творческую не удалось, и связано это прежде всего с ограниченностью человеческого «я», не способного сублимировать хаотическую сферу бессознательного.

Действительно, отказ от власти отца, который символизирует освобождение от пут дискурсивного мышления, отнюдь не должен, по Хармсу, трансформироваться в приятие власти матери, власти первородного хаоса. Потеря миром своих привычных очертаний является с этой точки зрения лишь этапом на пути воссоздания реального мира, обладающего новой, просветленной Духом материальностью. Данный процесс предстает поэтому как переход от мира материализма, в котором правит сознание или человеческий логос, к изначальному, добытийственному хаосу, где сознание уступает власть

бессознательному, и от него к Царству гармонии и сверхсознания, в котором происходит одухотворение материи и материализация духа. Именно сверхсознание интересует поэта, доктрину которого можно определить, процитировав его же самого, как «поиски путей достижения», достижения той сферы бытия, в которой Бог человечен, а человек божественен.

Таким образом, воззрения Хармса существенно отличаются от распространенных в начале XX века представлений о дионисийской природе искусства: в отличие, например, от Вячеслава Иванова, для которого андрогинная целостность есть форма слияния с беспредельным, достигаемая в «прадионисийском половом экстазе», Хармс отрицает саму возможность победы над полом с помощью самого же пола. Умерщвление плоти является для него необходимым этапом на пути к обретению нового тела, обладающего *духовно-материальной* природой. Новое тело будет неподвластно грубому влечению плоти, ибо сексуальность в нем будет присутствовать лишь в сублимированном виде, как диалектическое единство мужского и женского начал.

Если Дионис имманентен хаосу, то Бог Хармса есть прежде всего Бог христианский, который хаосу трансцендентен: именно трансцендентность Бога и делает возможным существование того состояния сверхсознания, которое трансцендирует бессознательное. Отказ от ограниченного человеческого «я» и погружение в «оно», в ту сферу, где теряются конкретные очертания личности и предметов, является для Хармса лишь этапом на пути к сверхличности, в которой «я» сознательное и «оно» бессознательное совпадают в «сверх-я». «Сверх-я» имеет личностную природу и в то же время есть выход за пределы замкнутого бытия и причащение единству просветленного мира. Именно в творчестве, которое, по словам Бердяева, «носит напряженный личный характер», и вместе с тем есть «забвение личности»<sup>15</sup>, раскрывается этот парадокс личности. Творчество, таким образом, есть то же самопознание как познание собственной самости, ибо ее основа – в единении сознательных и бессознательных элементов.

В четвертом разделе главы («Антиномии таблицы "Троицы существования" с точки зрения эволюции поэтики Хармса») некоторые внутренние противоречия таблицы рассматриваются в контексте эволюции метафизико-поэтической концепции Хармса. Прежде всего это касается таких понятий, как рождение и смерть, творение и уничтожение, время и вечность, движение и покой.

---

<sup>15</sup> Бердяев Н. А. О назначении человека. С. 120.

Вообще, Хармс много размышлял о метафизике начала и конца. Так, сотворение Адама он воспринимает как акт позитивный, в котором потенциальность бытия превратилась в его актуальность. Но, с другой стороны, череда рождений и смертей, вызванная падением человека, способствует забвению истинного истока. Цель Хармса – вспомнить о нем, и возможно это лишь при поворачивании времени вспять, при уходе в «ноль» смерти, который одновременно будет обретением перворождения идеального человека. Если рождение человека может быть рассказано, то смерть принципиально непостижима. Смерть есть остановка времени, остановка Истории, и в данном смысле сродни феноменологическому «эпосу»: Хармс был, по-видимому, в курсе того, что греческое слово *erosché* (буквально – остановка) может пониматься и как эпоха в историческом смысле, и как воздержание от суждения в смысле философском.

Хармс, впрочем, стремился к такому положению вещей, когда отказ от темпоральности не будет означать разрушения дискурса как такового; точно так же и разрушение ложных, детерминированных внешним миром действий должно привести к возникновению новых «чистых», алогических действий. Неподвластность течению времени будет сочетаться в них с динамичностью «первой» реальности. Такое парадоксальное сочетание динамики и покоя характерно для бесконечно малой точки, в которой преодолевается линейность темпорального. Исходная форма Вселенной есть прообраз такой точки, к которой неприложимы понятия «прошедшее», «будущее» и «настоящее»; она атемпоральна и является сгустком чистой энергии, из которой потом образуется материя.

В данной перспективе становится понятнее глубинный религиозный смысл хармсовских девиаций в области орфографии и пунктуации, которые анализируются во второй главе диссертации с помощью чинарского термина «некоторое равновесие с небольшой погрешностью». Очевидно, что для Хармса, по крайней мере в поэтический период его творчества, «небольшая погрешность» имеет скорее положительный смысл; благодаря ей мир начинает существовать, а поэт получает возможность воспевать его изначальную чистоту. Равновесие без ошибки – равновесие смерти, и если бы не было божественного Слова, ставшего плотью, то не существовало бы и искусства поэзии. Уничтожая конвенциональные связи и даруя миру свободу, которой он обладал до падения, Хармс причащается божественному творчеству, божественному бытию. Но при этом он старается не навязывать миру новые формы и не претендует на роль всемогущего демиурга: новый предмет для него – это прежде всего предмет, форма которого соответствует его идее, вот почему

необязательно создавать что-то ранее не бывшее (например, заумное слово), чтобы создать что-то новое.

Заумь в этой связи можно трактовать как необходимый этап поэтической редукции, позволяющий «растопить» затвердевший в детерминизме мир, этап, на смену которому должно прийти «реальное» искусство, отражающее мир алогический, но в то же время реальный в своей конкретности. Заумный поэт неудержим в своем стремлении трансформировать слово: его цель – разрушить референциальную связь между словом и предметом. Разрушение механизма денотации приводит в конечном счете к тому, что слова теряют свои очертания и превращаются в аморфную словесную массу, состоящую из нечленораздельных звуков. Абсолютная имманентность текста сводит на нет любую попытку занять внешнюю по отношению к нему позицию, а значит, и повлиять на текст, контроль над которым ускользает от его создателя. На самом деле эта аморфная, нерасчлененная масса не должна была бы существовать, поскольку, по замечанию самого Хармса, «существующий мир должен быть неоднородным и иметь части» («О существовании, о времени, о пространстве»)<sup>16</sup>. Однако он существует, и страх перед этим «противозаконным» существованием будет одной из причин радикального изменения хармсовской поэтики и перехода к прозе, фиксирующей абсурдность каждодневного бытия.

Таблица, созданная в переломное для Хармса время, демонстрирует свойственную поэту двойственность восприятия смерти: с одной стороны, «окончателность» смерти не может не пугать его, с другой – он, вполне в духе христианского миропонимания, видит в смерти ту очищающую силу, которая, разрушая все временное, ведет к бессмертию духовной жизни. И смерть мировая, и смерть личная являются тем преодолением времени, которое в нем самом и совершается. Поэтому Хармс в своей таблице и помещает вместе такие понятия, как смерть и разрушение, которые укоренены во времени, и такие, как пустота, покой и безгрешность (последнее восходит к понятию невинности у Уильяма Блейка), принадлежащие уже вечности.

В этом контексте надо рассматривать и то положение, которое занимает в таблице искусство, помещенное Хармсом в один ряд со смертью и с уничтожением мира. С одной стороны, искусство еще вкоренено во времени и неизбежно имеет дело с объектами мира, с другой – оно есть начало новой эпохи, где времени уже не будет, – эпохи Святого Духа. Отсюда – трагический характер творческого акта,

<sup>16</sup> Хармс Д. Полное собрание сочинений. Т. 4. С. 30.

разрыв между свободой и необходимостью, образом и его воплощением.

Поэзия для Хармса – главное средство достижения «чистоты», которая, хоть и близка пустоте, ей не равна. Она должна привести к органическому бытию, построив «новое небо» и «новую землю». Однако поэта ждет горькое разочарование: он не в силах преодолеть земное тяготение, запутываясь в тысячах мелких объектов, которые становятся единственной реальностью. И дело здесь не только в человеческой слабости самого поэта, но и в метафизической обреченности попытки преодолеть существование с помощью его же объектов. Перед творцом встает трагическая дилемма: продолжать творить и тем самым закреплять «дурную» бесконечность существования или же стремиться к пустоте, к «ничто», которое становится его единственной альтернативой и единственным средством преодолеть «препятствие» бытия. Именно такой метафизический разрыв в восприятии мира и творчества и лежит в основе того глубокого кризиса, который привел в конце концов Хармса к отказу от поэзии и к переходу к прозе, отражающей раздробленность мира и сознания.

**Четвертая глава диссертации («Оккультные мотивы в творчестве Хармса и их источник в романах Густава Майринка»)** посвящена исследованию оккультной проблематики в текстах Хармса и их наиболее вероятного источника – романов австрийского писателя Густава Майринка (1868-1932). Записные книжки поэта свидетельствуют о том, что им было прочитано немало трудов, в которых он мог почерпнуть информацию об индийских йогах, о Каббале и картах Таро, об оккультных доктринах и даже о том, как правильно составить заклинание. Однако наибольший интерес на разных этапах его творческой деятельности вызывало у него художественное наследие писателя-эзотерика Майринка, аллюзии на тексты которого в обилии встречаются не только в записных книжках, но и в художественных произведениях, таких, как рассказы «Утро» и «Кассирша», повесть «Старуха», «случай» «Макаров и Петерсен № 3», стихотворения «То то скажу тебе брат», «Я поднимал глаза все выше...» и др.

Поскольку влияние на Хармса самого известного романа Майринка – «Голем» (1915) – было уже достаточно подробно изучено, в диссертации основное внимание уделяется трем другим романам – «Зеленый лик» (1916), «Вальпургиева ночь» (1917) и «Ангел Западного окна» (1927). По свидетельству Н. И. Харджиева, лучшим произведением Майринка Хармс считал «Зеленый лик», который прочел в оригинале. В связи с этим представляет интерес следующий

факт: если упоминания «Голема» весьма многочисленны и разбросаны по дневникам Хармса, то остальные романы присутствуют в них как бы в не проявленной, скрытой форме, вырываясь на поверхность лишь в виде неочевидных и трудноуловимых знаков. Хармс как бы растворяет тексты австрийского писателя в собственных текстах.

В августе 1932 года Хармс ставит перед собой следующую задачу: «Составить фигуру из окон. I положение. "Уста мои скованы". II положение. "Уста розомкнуться для высочайшей мудрости, силе и свету" <так!>»<sup>17</sup>. Грамматическая неправильность данной фразы говорит о том, что в нее введена «небольшая погрешность». Надо отметить, что текст сопровождается часто встречающейся у Хармса монограммой окна, значение которой подробно исследовал Ямпольский<sup>18</sup>. Монограмма возникает за счет взаимного проникновения букв вплоть до их полного «слипания», что ведет к трансформации слова в атемпоральную геометрическую фигуру. Дискурс перестает быть линейным и уподобляется точке, не имеющей протяженности. По словам Ямпольского, «монограмма не может быть произнесена, ее смысл – это синхронный смысл всех спрессованных в монограмму слов»<sup>19</sup>. В данной перспективе она похожа на свиток, сама форма которого не позволяет установить, где начало и где конец. О таком свитке говорится в «Зеленом лике», главному герою которого – Фортунату Хаубериссеру – удается проникнуть в тайный смысл, спрятанный в нем, но это проникновение становится возможным не за счет чтения рукописи, то есть последовательного разворачивания текста, а, напротив, за счет одномоментного вчитывания в текст, при котором слово буквально вырывается глазами из словесной, слипшейся до неразличения магмы.

Инженер Хаубериссер не привык к фрагментарным текстам и не сразу понимает, что текст, в котором идет речь о мистическом опыте, не может быть *рассказом* с началом и концом. Когда Введенский говорит, что «"человек сидит, у него корабль над головой" все же, наверное, правильнее, чем "человек сидит и читает книгу"»<sup>20</sup>, он имеет в виду, что вторая ситуация подразумевает последовательность, линейность чтения. Такая ситуация воспринимается им как неправильная, и в этом он солидарен и с героями Майринка, и с Хармсом. Не случайно последний предполагал в 1931 году написать вещь, состоящую из одиннадцати *самостоятельных* глав. Более того, Хармс ставит свой замысел во

<sup>17</sup> Хармс Д. Полное собрание сочинений. Т. 5. Ч. 1. С. 413.

<sup>18</sup> Ямпольский М. Б. Беспамятство как исток (Читая Хармса). М.: Новое литературное обозрение, 1998. С. 42-73.

<sup>19</sup> Там же. С. 226.

<sup>20</sup> «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Т. 1. С. 243.

вполне определенный мистический контекст, связанный с христологической проблематикой: «11 раз жил Христос, 11 раз падает на Землю брошенное тело, 11 раз отрекаюсь я от логического течения мысли»<sup>21</sup>. 11 – это идеальная цифра, позволяющая продемонстрировать, что рождение, смерть и воскресение Христа должны рассматриваться не как единичное событие со своим началом и концом, а как событие, которое каждый раз предстает как абсолютно новое. В каждом конкретном мгновении Христос рождается, умирает и воскресает заново, поэтому к 11 можно прибавлять еще бесконечное количество единиц; все равно это не будет означать ни прогрессии, ни повторения. Использование 11 позволяет, таким образом, избежать как детерминизма причинно-следственных связей (единица не предполагает появления двойки), так и бесконечной повторяемости одного и того же элемента. Знаменательно, что поэт, 11 раз отрекающийся от логического течения мысли, уподобляется тем самым Христу и вступает на крестный путь, ведущий от смерти к воскресению.

Во многих поэтических произведениях Хармса нарушается принцип линейного развертывания текста; произведение кажется набором самостоятельных, не связанных друг с другом элементов. Ощущение текстового хаоса усиливается за счет отсутствия знаков препинания (прежде всего запятых). В то же время более углубленный анализ показывает, что за внешним беспорядком проглядывает новый, *акаузальный, алогический* порядок, отражающий глубинное единство мира.

Состояние, в котором находится вчитывающийся в текст свитка герой «Зеленого лика», сходно амнезии, однако при этом для него парадоксальным образом характерна абсолютная четкость воспринятого. Важно, что Фортунат воспринимает слово не в качестве носителя некоего определенного смысла, а именно как энергему или, другими словами, матрицу непроявленных значений. То, каким образом Фортунат знакомится со свитком, напоминает продвижение вслепую по живописному пространству, из которого изгнана линейная перспектива. Потеря направления связана как раз с тем, что он двигается не в глубину свитка, которая в живописи создается с помощью линейной перспективы, а по его поверхности, что ни в коей мере не означает «поверхностности» восприятия.

Известно, что в поэтике Хармса особую роль играет понятие текучести, которое оказывается связанным не только с оккультными мотивами, но и с проблематикой глубины и поверхности. С одной стороны, Хармс понимает, что в воду глядеть опасно, поскольку она

---

<sup>21</sup> Хармс Д. Полное собрание сочинений. Т. 5. Ч. 2. С. 171.

символизирует бессознательное и угрожает наблюдателю своей глубинной бесструктурной аморфностью, размытостью. Тот, кто глядит в воду, подвергается дефигурации и как бы теряет свое лицо, свою идентичность. С другой стороны, на поверхности воды можно увидеть отражение неба; таким образом, если движение вглубь неизбежно приводит к распаду сознания и дезинтеграции личности, то движение по поверхности воды позволяет «соскользнуть» в небесную сферу. Зеркальность воды как раз и является залогом той инверсии направления движения, которая имеет место при скольжении по ее поверхности: если взгляд, направленный вглубь, – это взгляд сверху вниз, то взгляд скользящий – это взгляд сбоку.

Находясь под впечатлением от романа «Голем», Хармс в стихотворном наброске 1931 года акцентирует внимание на особенностях зеркальной поверхности: «Я видел себя в зеркале / но вам вам / скажу что я смотрел / нарочно не в ту сторону / я видел герб на лбу своем»<sup>22</sup>. Можно предположить, что мысль о гербе была навеяна Хармсу некоторыми пассажами «Ангела Западного окна», в которых подчеркивается важность фамильного герба для самоидентификации адепта. Хармс смотрит одновременно и в зеркало, где видит свое отражение, и в сторону, что позволяет ему увидеть на лбу знак, свидетельствующий о его принадлежности к призванным. Взгляд Хармса, так же как и в случае с водоемом, не устремляется в глубину зеркала, но скользит по его поверхности. В результате он наблюдает не свое отражение в зеркале, не призрачный фантом, а самого себя, наделенного «истинным», вневременным телом.

Сравнительный анализ оккультных мотивов у Хармса и у Майринка показывает, что след влияния австрийского писателя несут на себе числовые спекуляции Хармса, его графические эксперименты с собственным псевдонимом (удваивание буквы «а», что связано с верой в тайную силу, заключенную в имени), попытки использовать технику «авейши», которая состоит в максимальной концентрации мысли, проецируемой в мозг реципиента. О внимательном чтении Майринка говорит и частотность у Хармса мотива «третьего глаза», глаза мудрости, и его интерес к зеленому цвету, который – вполне в духе алхимической цветовой символики – используется им для обозначения смерти, сна и воскресения (с амбивалентностью зеленого цвета связано и упоминание Хармсом египетского жука-скарабея, которого он делает мистическим двойником друскинских «вестников»), и мотив «мистической сестры-жены», которую он воспринимает как воплощение плотской красоты и одновременно как почти бестелесный

<sup>22</sup> Хармс Д. Полное собрание сочинений. Т. 5. Ч. 1. С. 396.

идеал, как близкую любовницу и как далекую, недостижимую возлюбленную, и одержимость Хармса поисками «оружия», той «сабли», которая обладает мощной сакральной энергией и свидетельствует о принадлежности ее владельца к тайному мистическому братству.

Впрочем, очевидно, что Хармс, в отличие от героев Майринка, потерпел поражение в «битве со смыслами». Проще всего объяснить это поражение сложными жизненными обстоятельствами, в которые попал поэт после своего ареста в декабре 1931 года. И все же представляется, что корни экзистенциального и творческого кризиса, поразившего Хармса в это время, кроются не только в окружающей его действительности, но и в самом методе очищения, который он разрабатывал не в последнюю очередь под влиянием творчества Майринка. Он не смог преодолеть ту стадию «великого делания», которая олицетворяется в «Ангеле Западного окна» фигурой Исаис Черной, черной Исиды, дочери луны и «повелительницы крови», высасывающей жизнь и свет и завлекающей адепта в область инфернального огня и безумного плотского вождения. Апроприация этого женского элемента является необходимым условием достижения состояния сверхсознания, но если персонажу Майринка удается преодолеть искушение сексуального и вступить в мистический брак, то Хармс остается пленником *nigredo*, символизирующего в алхимии начальное хаотическое состояние материи, а также ее разделение на базовые элементы, то есть смерть. В повести «Старуха» это состояние выражается с помощью эмблематической фигуры Старухи, которая олицетворяет собой все то темное, бесформенное, безындивидуальное, что не дает поэту, ставшему прозаиком, попасть в область света.

**В пятой главе диссертации («Проза Хармса в интертекстуальной перспективе: от авангарда к абсурду»)** феномен прозы Хармса, которую традиционно относят к литературе абсурда, анализируется в интертекстуальной перспективе, что позволяет лучше понять механизмы трансформации авангардного текста в текст абсурдный.

В 1994 году в одном из сборников произведений Хармса был опубликован странный рассказ под названием «Юрий Владимиров физкультурник» <так!>, в котором идет речь о человеке, ходившем сквозь стены. Анонимные составители сборника совершили курьезную и в то же время вполне объяснимую ошибку, приписав авторство данного текста Хармсу, хотя написан он был молодым поэтом Юрием Владимировым (1909-1931), участвовавшим в подготовке знаменитого обэриутского вечера «Три левых часа» (24 января 1928 года). Преждевременная смерть поэта, скончавшегося в 1931 году от

туберкулеза, положила конец его литературной деятельности. При жизни и после смерти Владимирова было опубликовано восемь его книг для детей; произведения для «взрослых» оказались, напротив, утраченными, за исключением одного – рассказа «Физкультурник».

Хармс два раза упоминает в записных книжках рассказ «Физкультурник», причем первый раз приводит еще и цитату: «С творогом, а сам все ходил сквозь стены». Цитирует Хармс неточно: в оригинале после слов «он больше всего любил вареники с творогом» стоит точка, так что фраза «а сам все ходил сквозь стены», которая представляет собой отдельный абзац, напрямую не связывается читателем с предыдущим утверждением. У Хармса же получается, что тот, кто любит кушанье с творогом, в принципе ходить сквозь стены не должен. Построение подобных абсурдных зависимостей вообще очень характерно для Хармса; здесь же особенно интересным кажется тот факт, что Хармс как будто бы «подправил» чужой текст, сделав его еще более абсурдным, чем он был в оригинале. Такое внимание к чужому тексту свидетельствует о том, что он не оставил Хармса равнодушным: действительно, рассказ Владимирова кажется написанным самим Хармсом, настолько его поэтика близка поэтике хармсовской прозы. Абсурдный сюжет, смешение самой низменной реальности и фантастики, обыденность жестокости и банальность смерти, упрощенный синтаксис, – все эти приемы, использованные Владимировым в «Физкультурнике», будут определять в 1930-е годы своеобразие прозаических миниатюр Хармса.

Поскольку рассказ Владимирова предстает в качестве некоего архетипа прозы Хармса 1930-х годов, в диссертации проводится его подробный анализ. Любопытно, что «Физкультурник» заставляет вспомнить о двух хорошо известных французских рассказах, в которых также повествуется о человеке, умевшем проходить сквозь стены. Первый называется «Исчезновение Оноре Сюбрака» (1910) и принадлежит перу Гийома Аполлинера, второй – «Проходивший сквозь стены» (1943) – был написан Марселем Эме спустя тридцать лет после публикации сборника «Ересиарх и К<sup>о</sup>», куда вошел рассказ Аполлинера. Известно, что для Эме текст Аполлинера послужил непосредственным источником<sup>23</sup>; в диссертации же дается ответ на вопрос, какое место занимает в данной парадигме рассказ Юрия Владимирова и как он соотносится с произведениями Хармса.

---

<sup>23</sup> На генетическую связь между этими новеллами указывает исследователь творчества Эме Ален Жюйяр; см.: *Juillard A. «Le passe-muraille» de Marcel Aymé. Paris: Gallimard, 1995. P. 155-158.*

Проведенный в первом разделе главы («Фантастическое и обыденное у Аполлинера, Эме, Владимирова и Хармса») сравнительно-типологический анализ указанных текстов позволяет по-новому взглянуть на такие характерные приемы хармсовской прозы, как сведение наррации к описанию внешности и привычек персонажа, его максимальная деиндивидуализация, а также использование эффекта «расщепления» сознания, когда ставится под сомнение само его персонажа как конституирующий центр его личности. Такой эффект имеет место, например, в рассказе «Утро», где описывается, как рассказчик одновременно лежит на кровати, смотрит в окно и стоит рядом с дворником. В сущности, ему удается реализовать ту концепцию «расширенного смотрения», о которой говорил Матюшин. Знаменательно, что расширение видения происходит не в момент напряжения всех физических и психических сил, а в момент их расслабления, когда рассказчик погружается в своего рода сумеречное состояние.

Во втором разделе главы («Случайное и сериальное») особое внимание уделяется такой важной категории хармсовской философии и поэтики, как случайное, которая анализируется через призму рассказа Владимирова. Один из пассажей рассказа, в котором фиксируется смерть жены героя («У жены листом железа с крыши оторвало ухо, и она стала умирать»), интерпретируется в духе концепции случайности, изложенной А. Бергсоном в книге «Два источника морали и религии». Так, согласно философу, случайность существует лишь постольку, поскольку затронут человеческий интерес, и исчезает, если рассмотреть некую ситуацию абсолютно объективно. Интересно, что у Владимирова гибель жены Ивана Сергеевича описывается так, как будто к ней самой она отношения никакого не имеет. Другими словами, смерть жены выводится за пределы человеческой реальности и, несмотря на всю свою кажущуюся случайность, перестает быть «событием» и становится воплощением чистого автоматизма. То, что хармсовские «случаи» как повествовательный жанр построены по одной модели, является отражением подобного перерождения случайного в механическое. Например, в «случае» «Охотники» (1933) удар камнем по затылку, который наносится Окновым Козлову, выступает как начало серии событий, само продуцирование которых определяется механической природой сериального.

В данной перспективе серийность противоположна случайности, и персонажи Хармса и Владимирова в корне отличаются от «вестников», преимущество которых перед людьми состоит в том, что у них ничего не повторяется, они не знают скуки и, что самое главное, поняли случайность как манифестацию «архетипических эквивалентностей» (К.

Г. Юнг). Что же касается метода, наиболее подходящего для природы случайности, то им, как полагает Юнг, является метод числовой, базирующийся на представлении об архетипическом характере естественных чисел. Вероятно, поиски Хармсом некой «формулы» (см. рассказ «Пассакалия № 1») и его размышления над природой чисел следует трактовать как попытку обнаружить архетип порядка, в котором максимальным образом проявила бы себя целостность мира. В мире же повседневности случай как событие, как «единица» скрыт сериальностью и людям не доступен.

Случайность невозможно реализовать сознательно; в этом убеждает опыт как героя Аполлинера, которому впервые удается раствориться в стене в состоянии эмоционального потрясения, близкого к помешательству, так и героя Эме, который в первый раз проходит сквозь стену в экстремальной ситуации, когда из-за поломки электричества происходит деформация пространства и времени. В рассказе «Утро» Хармс показывает, что попытка сознательно повторить случай обречена на неудачу: рассказчик, желая вспомнить некое важное слово, концентрирует свое сознание на акте вспоминания; строя серии слов на букву «м» и «р», он упускает тем самым событие, случай, выпадающие из этой серии.

У Хармса есть неоконченный рассказ («Одна муха ударила в лоб...», 1929-1930), в котором трижды говорится о прохождении одного твердого тела сквозь другое твердое тело. Начинается он с того, что муха ударяет в лоб господина Дернятина, проходит сквозь его голову и выходит из затылка. Реакция персонажа показывает, что факт прохождения мухи сквозь его голову как случай им не воспринимается: он предпочитает списать все на «головную болезнь», сводя случай на уровень банального происшествия. Второй раз факт прохождения опять не становится событием, поскольку включается теми, кто слушает рассказ о нем, в некую «алогическую цепь». Так как алогичность подразумевает разрушение причинно-следственной связи, «алогическая цепь» является, следовательно, оксюмороном. Происшествие не трансформируется в случай именно потому, что «обездвиживается» интерпретаторами за счет включения его в цепь. Наконец, в третий раз событие прохождения сквозь плотную массу, которое в принципе имеет все признаки настоящего чуда, девальвируется из-за того, что помещается в банальный и пошлый контекст. Неудивительно, что в четвертый раз механизм прохождения не срабатывает и персонаж застревает даже в стене, как это происходит с героем Эме Дютыйёлем, а в дверях своей столовой. Здесь уже не твердое тело теряет свою плотность, а пустота дверного проема сгущается и обретает

качества плотного тела: персонаж «врастает» в пустоту, в ничто. На этом текст обрывается.

В третьем разделе («Язык, безумие и смерть») показывается, что прохождение сквозь стену, которое можно интерпретировать как переход границы между жизнью и смертью, душевным здоровьем и безумием, сознанием и бессознательным, на вербальном уровне ведет к деформации языка. Так, для французского языка, на котором изъясняется герой Эме, просовывая голову через стену, характерно разрушение референциальной связи, что делает невозможным нормальную коммуникацию. Такой деформированный язык как нельзя лучше отражает беспорядок, царящий в мыслях персонажа. У Хармса также легко можно найти пример превращения нормальной речи в хаотическую, заумную: это происходит в стихотворной пьесе «Лапа», где покойник говорит на неправильном, искаженном языке. Связано это с тем, что он как бы застыл на полпути между бодрствованием и сном, светом и темнотой, языком и безмолвием. В «Лапе» покойник помещается в гроб, который плывет по Нилу, протекающему прямо по небесам. Нил – это переходная область загробного *существования*, проникнуть в которую необходимо, чтобы потом вернуться на обновленную землю. Язык в ней перестает быть осмысленным, детерминированным сознанием.

Одним из наиболее показательных с точки зрения языковой деформации хармсовских текстов является сценка без названия, написанная в 1933 году. Речь идет о диалоге между Кокой Брянским и его матерью, которой он объявляет о своей женитьбе. Диалогом, правда, этот разговор можно назвать только условно, поскольку в устах матери слово теряет свою структурную целостность и разлагается на бессмысленные звуковые сочетания. Мать не воспринимает дискурс как линейную последовательность. Если вспомнить, что поэтесса Хармса базировалась на отрицании длительности, то становится ясным, что речь матери Коки не может не восприниматься как жестокая пародия хармсовской поэтической концепции. Неспособность преодолеть притяжение анонимного слова проявляется, в частности, как неспособность закончить текст. Диалог Коки и его матери потенциально бесконечен; неслучайно, чтобы положить ему конец, Кока душит мать. Тем самым он пытается вернуть себе, своему телу и своему языку, те четко очерченные границы, которые начинает размывать стихия бессознательного.

В четвертом разделе главы («Мотив растворения в бытии в алхимической, психологической и экзистенциальной перспективе») мотив растворения, значимый и для Аполлинера, и для Эме, и для Хармса, интерпретируется в русле аналитической психологии К. Г.

Юнга, который активно пользовался алхимической терминологией для выявления архетипических структур бессознательного. Согласно Юнгу, один из этапов алхимической трансмутации, психологическим эквивалентом которой является процесс становления самости, предстает как соединение Царя и Царицы, Солнца и Луны, иными словами, духа как мужского начала и тела как начала женского. Сокоупление Царя и Царицы «происходит в воде, в *mare tenebrositatis*, то есть в бессознательном»<sup>24</sup>. В этом исходном неорганическом состоянии скрыта новая субстанция – философский камень. Он вырастает из *massa confusa*, которая содержит его в себе как ещё не актуализировавшийся элемент; вот почему *lapis* выступает одновременно и как *prima materia* и как *ultima materia*, цель алхимического делания. Если с психологической точки зрения первичная материя манифестируется как проекция бессознательного, то конечная материя есть проекция самости; самость же является «предсущей совокупностью, которая включает в себя и сознание, и бессознательное»<sup>25</sup>.

Очевидно, что основные принципы алхимического процесса находят свое соответствие в базовых положениях метафизико-поэтической концепции Хармса. В диссертации подробно анализируется стихотворение 1933 года «О. Л. С.» («Огонь любит свободу»), особенно насыщенное алхимической символикой. Так, символика дерева (*arbor sapientiae*, «дерево мудрости» у алхимиков) сочетается в нем с символикой алхимического сосуда или кувшина, которым «ловят из воздуха воду». Кувшин похож на алхимическую реторту, в которую адепт должен заключить *prima materia*, «поймать воду». Содержимое герметического сосуда – это первоначальный хаос, из которого создается мир. Погружение в не имеющую структуры первичную материю – самый опасный этап алхимического делания, ибо адепт рискует навсегда остаться в «объятиях Физис», чему на психологическом уровне соответствует распад сознания и растворение в бессознательном.

Когда застрявший в стене герой Эме чувствует, как она становится тестообразной, он, в символическом прочтении, попадает как раз в эту область аморфного, недифференцированного бытия. Не случайно его голос доносится словно из могилы: алхимический брак духовного и телесного неизбежно ведет к разложению материи. Проникновение в чудесный мир алогичного оборачивается для Дютийёля стабилизацией в бесформенной массе потерявшего свои очертания мира. У Аполлинера этот процесс описывается словами, семантика которых выражает

<sup>24</sup> Юнг К. Г. Психология переноса. М.; Киев: Рефл-бук, Ваклер, 1997. С. 196.

<sup>25</sup> Юнг К. Г. *Mysterium coniunctionis*. М.; Киев: Рефл-бук, Ваклер, 1997. С. 475.

неопределенность, размытость, нечеткость: рассказчику *чудится*, что в стене *едва-едва* различаются *контуры чьего-то* лица.

Данный процесс растворения в «бескачественном», как сказал бы Липавский, бытии описан в трактате Хармса «Мыр», в котором единство мира и «мы» эксплицируется самой графической формой слова. Момент озарения, однако, не длится долго; поэту кажется, что мир рухнул. В действительности присутствие мира лишь перестало быть явным, как неявно существование неорганической, гомогенной субстанции. Этот аморфный мир – не что иное, как сам поэт, поглотивший внешний мир и превратившийся во всеобъемлющее, «универсальное» существо. Весь трагизм хармсовского удела состоит в том, что поэт, увеличившись до пределов Вселенной, теряет свою индивидуальность; мир, которым он стал, – мир безличный, безымянный. Поэт растворяется в неорганической основе мира, о чем свидетельствует последняя фраза его текста: «И больше я ничего не думал».

Проблематика неструктурированного бытия была актуальна не только для чинарей, но и для Ж.-П. Сартра, который, говоря в «Бытии и ничто» о необходимости разработать принципы экзистенциального психоанализа, вводит термин «viscosité», «вязкость». Именно застывшая текучесть (fluidité) вязкого таит в себе главную опасность для бытия-для-себя, то есть человеческой экзистенции; вязкое же – это реванш бытия-в-себе, окружающего и отрицающего нас самодостаточного мира. Многие мыслители, отмечает Сартр, сравнивали текучесть воды с текучестью сознания (в том числе и Бергсон); но ужаснее всего для сознания – это стать вязким. Вязкая масса, абсурдная в своей самодостаточности – таким предстает мир или, точнее, *мыр*. В существовании этого *мыра* нет ни малейшего смысла, но он не может не существовать. Наступает «время Никогда», время остановленного мгновения.

Чувство Хармса по отношению к такому аморфному бытию можно назвать амбивалентным: его влечет стихийная жизнь, но её же безыдивидуальность и пугает его. Показательно, что даже в таком пародийном тексте, как «О Пушкине» (1936), проявляется этот страх перед неорганическим существованием: писатель, по сравнению с которым все остальные были «пузырями», сам превращается здесь в это издевательское подобие «совершенной фигуры» – круга. Таким образом, писательская деятельность теряет свой привилегированный статус и перестает быть средством достижения божественной сферы сверхсознания.

Единственный, кто, по словам Хармса, не является «пузырем», это Гоголь, но как раз поэтому о Гоголе и написать ничего нельзя. Гоголь

становится похожим на «человека без органов» из «Голубой тетради № 10», сущность которого исчерпывается его инаковостью, несводимостью к качествам других. Дискурсу угрожает «магматизация», он расплывается, растекается вязкой массой; вот почему «О Пушкине» и «Голубая тетрадь № 10» заканчиваются почти одинаково – «я уж лучше ни о ком ничего не напишу» в первом случае и «уж лучше мы о нем не будем больше говорить» во втором, – Хармс останавливает разворачивание текста, прекращает повествование, неудержимо стремящееся к своей исходной точке.

В пятом разделе («Смерть как экзистенциальная ситуация и как нарративный прием») смерть в произведениях Хармса рассматривается как с точки зрения философии смерти, разработанной французским философом Владимиром Янкевичем<sup>26</sup>, так и в нарратологическом аспекте в качестве своеобразной повествовательной стратегии, вписывающейся в общий абсурдистский контекст хармсовской прозы.

Если воспользоваться терминологией Янкевича, то можно сказать, что для героев Хармса смерть не существует ни в одном из «трех лиц»: они не думают о смерти ни как о проекции собственной жизни (смерть в «первом лице»), ни как об абстрактном событии (смерть в «третьем лице»); абсолютно не волнует их и смерть близкого человека (смерть во «втором лице»). Смерти для них просто нет, а это значит, что на месте исчезнувшего персонажа может возникнуть другой, абсолютно идентичный предыдущему.

Хармсовские «случаи» демонстрируют, насколько тесна связь между миром расколовшимся, распавшимся на отдельные фрагменты и миром «разлитым», неконцентрированным. Эта связь прослеживается на всех уровнях: онтологическом, экзистенциальном, повествовательном. Чинари надеялись добиться мерцания мира за счет предельной его фрагментации: на деле же мир превращался в колышущуюся, вязкую массу. То же на уровне экзистенциальном: лишённые индивидуальности персонажи хармсовской прозы кажутся не более чем материализацией некоего универсального анонимного существа. Так рождается текст, сама структура которого отражает раздробленность мира, за которой скрывается пугающее мерцание мира однородного. Более того, фрагментация мира прослеживается и на уровне словесного знака: деформация означающего приводит, как в сценке с Кокой Брянским и его матерью, к десемантизации означаемого и к распаду коммуникации. Коммуникация распадается, но это не

<sup>26</sup> См.: Янкевич В. Смерть. М.: Лит. институт им. Горького, 1999.

означает, что наступает тишина: напротив, дискурс становится вязким, а значит, бесконечным.

Некоторые особенности хармсовской прозы и, в частности, тенденцию к незаконченности текста нужно рассматривать именно в данном контексте. Обрывая текст на полуслове или же поспешно завершая его с помощью одного из своих излюбленных приемов прекращения наррации («всё», «вот, собственно, и всё» и т.п.), Хармс старается сделать из текста «совершенный» объект, ведущий автономное существование. Цель, которой он добивается, достаточно очевидна: уничтожение несовершенного объекта не оказывает никакого влияния на материальность объектного мира как такового, поскольку на месте уничтоженного объекта тут же появится новый, демонстрирующий способность системы к самовоспроизводству. Этого не происходит в том случае, если объект «совершенен»: его автономность подразумевает, что его уничтожение будет окончательным и не вызовет необходимости заменить его другим предметом. Хармс, таким образом, пытается предотвратить разрастание текста, в каждом пункте которого может возникнуть «побочная маленькая система-веточка»<sup>27</sup>, т. е. новый текст, новая история.

Интересно, что свои стихотворные произведения Хармс также часто заканчивает словом «всё», однако в поэзии и прозе это и подобные ему слова выполняют различную функцию: когда в первом случае Хармс-поэт ставит в конце произведения «всё», он подчеркивает, что уже сказал все, что хотел, создал текст-микрокосм. Проза же свидетельствует об обратном: Хармс-писатель поспешно заканчивает текст, несмотря на то что история только начинается.

Позиция стороннего наблюдателя, которую часто занимает Хармс, как будто гарантирует ему возможность контролировать свой текст; в данной перспективе кажется неслучайным то, что второй рассказ из цикла «Случаи» характеризуется внезапным изменением позиции автора: в то время как в «Голубой тетради № 10» он, погружаясь в стихию письма, начинает терять контроль за повествованием, во втором рассказе цикла механическое фиксирование случаев, к которому он обращается, позволяет ему занять позицию наблюдателя, не включенного в историю. Тем самым история «оказывается в его власти», и он может оборвать ее, когда захочет.

Характерно, что Марсель Эме также стремился занять позицию стороннего наблюдателя, которая, как он утверждал в авторской аннотации к сборнику «За домом Мартена», позволяла ему оставаться писателем-реалистом. Но вот в новелле «Мартен, сочинитель романов»

---

<sup>27</sup> Хармс Д. Полное собрание сочинений. Т. 4. С. 28.

рассказывается история писателя-реалиста, чьи персонажи настолько жизненны, что являются к нему домой и начинают навязывать ему такое развитие сюжета, какое выгодно им. В результате Мартен, не в состоянии больше сопротивляться давлению, волевым усилием заканчивает роман. «Вот последняя глава, — говорит он своему издателю. — Видите, тут после слова "наслаждение" я написал: "Конец!"»<sup>28</sup>. Наслаждение от процесса письма оборачивается наслаждением от того, что писатель находит в себе силы прекратить наррацию.

Хармс попадает в 1930-е годы в схожую ситуацию: он силится быть «писателем-реалистом», отображая абсурдную действительность, которая, однако, столь непривлекательна, что переполняет рассказчика желанием поскорее закончить текст. В его прозаических текстах этой поры смерть, по сути, перестает быть экзистенциальной ситуацией и становится нарративным приемом, призванным покончить с самой наррацией. Так, в «Случаях» рассказ исчерпывается фиксацией смертей и других несчастий, обрушивающихся на персонажей. Текст открывается смертью героя, которая должна быть равнозначна концу повествования. Но Хармс попадает в расставленную им самим ловушку: дело в том, что текст состоит из одних начал; смерть, которая является концом повествования, является одновременно его началом. То, что смерть перестает быть смертью, связано как раз с тем, что она выступает в качестве начала.

Знаменательно, что Владимиров завершает «Физкультурника» похожим образом: последняя фраза рассказа не несет никакой информации и выполняет ту же функцию прекращения наррации, которая в романе Мартена приписывается слову «конец», а у Хармса слову «всё».

«Физкультурник», как уже отмечалось, был однажды опубликован под чужим именем. То, что в этом издании фамилия автора вынесена в заглавие и непосредственно предшествует слову «физкультурник», приводит к интересному результату: автор как бы «затягивается» в текст и, несмотря на то что рассказ написан от третьего лица, начинает ассоциироваться с его главным героем. Ошибка, совершенная составителями сборника произведений Хармса, обнажает ту принципиальную анонимность, которая характерна для текста Владимирова и которая является фундаментальной основой поэтики прозы Хармса.

---

<sup>28</sup> Эме М. Мартен, сочинитель романов // Эме М. Помолвка. Л.: Художественная литература, 1979. С. 177.

В отличие от новеллы Эме, в которой развиваются основные мотивы аполлинеровского текста, рассказ Владимирова устанавливает с текстом-источником гораздо более сложные отношения: с одной стороны, сохраняется неизменным базовый нарративный принцип, некий инвариант, являющийся исходной точкой повествования: в данном случае речь идет о двучленной структуре, образуемой двумя *акторами* – персонажем и стеной; с другой, за счет модификаций, вводимых в текст, связь между двумя текстами становится неявной. Писатель как бы выносит «за скобки» все то, что у Аполлинера составляло фабулу новеллы, и дает ситуацию в ее «очищенном» виде. Это уже не эмоциональный рассказ о необычайной судьбе человека, а бесстрастное фиксирование его бесцельных передвижений.

В то же время текст Владимирова легко вписывается в абсурдистский контекст, связываемый с прозаическим творчеством Хармса. Иными словами, сюжет о бессмысленном хождении сквозь стену вполне мог быть порожден и независимо от Аполлинера самим художественным контекстом. Но это не значит, что Владимирова что-то заимствовал у Хармса; напротив, именно его чудом сохранившийся рассказ построен в соответствии с той повествовательной моделью, которая позднее будет доминировать в прозе Хармса в 1930-е годы.

Хармс, работая с текстами других писателей, прибегает, подобно Владимирову, к той же стратегии зашифровки источника, рассматривая его не как артефакт, а как выражение вневременного духовного опыта, не зависящего от исторических обстоятельств. Это связано с нежеланием воспринимать других авторов как *предшественников*, на которых положено ссылаться: так формируется текст, выпадающий из Истории и одновременно содержащий в себе зашифрованные отсылки к другим текстам. Предшествующая литература перерабатывается Хармсом до неузнаваемого вида, представая продуктом радикальной деконструкции литературного дискурса.

В самом начале 1930-х годов Хармс пишет текст, в котором идет речь об инженере, задавшемся целью «выстроить поперек Петербурга огромную кирпичную стену». «Благодаря точному расчету, стену удастся выстроить за одну ночь. На другой день в Петербурге переполох. И сам изобретатель стены в унынии. На что эту стену применить, он и сам не знал»<sup>29</sup>. Этот текст прочитывается как пародия на авангардные проекты переустройства действительности: динамизм и энергия, присущие авангардному герою, вырождаются в «неподвижное движение», в пробуксовывание на месте. Если у Аполлинера и Эме эта стабилизация угрожает пока еще только персонажу, но не самому

<sup>29</sup> Хармс Д. Полное собрание сочинений. Т. 2. С. 19.

повествованию, то у Владимирова и, особенно, у Хармса она затрагивает и саму текстовую структуру, что делает невозможным последовательное развертывание наррации. Текст исчерпывает себя в невозможности развернуться в полноценный рассказ, оставаясь лишь «темой к рассказу» (такая помета стоит в рукописи), а персонаж – в полноценное действующее лицо.

В **Заключении** подводятся итоги проведенного исследования. Обобщая его результаты, можно сказать, что сфера поэтического творчества для Хармса – это сфера ноуменальная, антиисторическая, в ней преодолевается линейность дискурса и достигается вечность божественного Логоса. Естественно, Хармс творил не в вакууме, и на его творчество определенное влияние оказали и русские символисты с их концепцией теургического искусства, и поэты-заумники, и различные философские течения от философии жизни Бергсона до феноменологии Гуссерля, и эсхатологические и оккультные доктрины. Но при этом опыт чтения других авторов был для Хармса «внутренним» опытом, в котором философские и поэтические идеи постоянно поверялись собственным интуитивным пониманием сущности художественного творчества.

Соединяя онтологическое измерение с эстетическим, Хармс приписывает «чистому» предмету три значения: субстанциальное, эстетическое и начертательное; таким образом, эстетическое объективизируется и перестает связываться с чисто субъективной оценкой предмета. Для Хармса «чистый» предмет обладает объективной красотой, и в этом смысле его субстанциальное значение неотделимо от эстетического. Поэт считает прекрасным тот предмет, который наиболее адекватно воплощает в себе свою идею, сущность. Объективно «чистый» эстетический предмет становится, в терминологии Друскина, «правильным» (при этом субъективно он может быть некрасивым), когда входит в поле восприятия художника, способного увидеть его эйдос, его «пятое», «сущее» значение. Таким образом, только «чистый» предмет может стать предметом искусства, претендующего на объективное знание о мире.

Метод очищения реальности, разрабатывавшийся Хармсом, не был свободен от внутренних противоречий: главная опасность крылась в необходимости открыться навстречу бессознательному и при этом не дать ему полностью поглотить личность поэта, лишиться его индивидуальности. Творчество поэта, оставившего поэзию ради прозы, свидетельствует, что эта опасность преодолена не была: проникнув в сердце бытия, Хармс обнаружил там не алогичность соборной коммуникации, а первородный хаос бессознательного. Контроль над

собственным текстом, становящимся аморфной, не имеющей четких границ массой, начал ускользать от него.

В стремлении вновь «вернуться на землю» и почувствовать под ногами твердь сознательного, Хармс обращается к фиксации того, что происходит в мире людей-марионеток, мире, грубую материальность которого он пытался в свое время преодолеть с помощью «реальной» поэзии. Абсурд бытия-в-мире кажется теперь ему менее угрожающим, чем абсурд бытия-в-себе, вытеснивший, против воли поэта, алогичность абсолютного бытия. В этом пограничном состоянии рождается литература абсурда, но не та, которая выражает лишь тоску повседневного существования, а та, которая видит единственное спасение в самоуничтожении, стремится к пустоте белой страницы. Так, творчество Даниила Хармса, его эволюция, является одним из наиболее характерных примеров перерождения авангардного искусства в искусство абсурдное, видящее единственный смысл своего существования в приближении собственного небытия.

**Основные положения диссертации  
изложены в следующих публикациях:**

1. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 336 с. (21 п. л.)
2. Даниил Хармс: философия и творчество // Русская литература. 1995. № 4. С. 68-93.
3. Апокалиптические мотивы в творчестве Даниила Хармса (в контексте русской и западноевропейской эсхатологии) // Россия, Запад, Восток: встречные течения. СПб.: Наука, 1996. С. 176-197.
4. Категория времени в литературе абсурда: Сэмюэль Беккет и Даниил Хармс // Язык и культура кельтов. 5-ый коллоквиум в Институте иностранных языков. СПб., 1996. С. 26-27.
5. Существует ли литература абсурда? // Русская литература. 1999. № 4. С. 26-54.
6. От составителя // Хармс Д. О явлениях и существованиях. СПб.: Азбука, 1999. С. 370-373.
7. Поэтика насилия: Даниил Хармс в мире женщин и детей // Russian studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры. СПб., 2000. Т. 3. № 3. С. 35-91. С добавлениями в: Национальный Эрос и культура. М.: Ладомир, 2002. Т. 1. С. 345-403.
8. От "некоторого равновесия с небольшой погрешностью" к абсурдной логике бытия: Семиотический подход к рукописям Даниила Хармса // Языки рукописей. СПб.: Канун, 2000. С. 232-246.
9. Авиация превращений: Поэзия Даниила Хармса // Хармс Д. Жизнь человека на ветру. СПб.: Азбука, 2000. С. 5-22.
10. Рисунок как слово в творчестве Даниила Хармса // Русская литература. 2003. № 3. С. 57-69. С изменениями в: Рисунки Хармса. СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2006. С. 212-236.
11. Словарь как выражение алогичного восприятия мира // Превратности выбора. Антологии и словари в практике сюрреализма и авангарда. Сюрреализм и авангард в антологиях и словарях. М.: РИО МГК, 2004. С. 88-98.
12. «Старуха» Даниила Хармса как объект «пристального чтения» // Русская литература. 2004. № 2. С. 259-262.
13. Даниил Хармс и Густав Майринк // Русская литература. 2005. № 4. С. 35-53.
14. Как пройти сквозь стену (Гийом Аполлинер, Юрий Владимиров, Даниил Хармс, Марсель Эме) // Новое литературное обозрение. 2006. № 80. С. 145-169.

15. L'absurde et les stratégies narratives chez Samuel Beckett et Daniil Harms // Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology (AJCN). N 3, Autumn 2006 (<http://www.fgw.uva.nl/narratology>).
16. «Пути достижения»: Д. Хармс и Г. Майринк // Хармс-авангард. Белград: Изд-во Белградского университета, 2006. С. 339-348.
17. Чинари // Словарь сюрреализма. М., 2006 (в печати).
18. Даниил Хармс и его поэтическое творчество // Хармс Д. Стихотворения. Пьесы. СПб.: Азбука-классика, 2006. С. 5-22 (в печати).

---

Подписано в печать 20.10.2006 г.

Формат 60 x 84 1/16.

Объем 2,5 п.л.

Тираж 100 экз.

Заказ № 7/11

---

Отпечатано в издательстве «Геликон Плюс»  
199053, Санкт-Петербург, В.О. 1-ая линия, д. 28  
Тел.: (812) 327-46-13, 328-20-40

407с- 374-407с-