

## «УЖЕ СКАЗАННОЕ» В ТЕКСТАХ ДАНИИЛА ХАРМСА И АЛЕКСАНДРА ВВЕДЕНСКОГО

© А. Н. Рымарь



**Рымарь  
Андрей Николаевич**  
кандидат филологических  
наук, доцент кафедры  
гуманитарных дисциплин  
Самарская гуманитарная  
академия

*В статье анализируется довольно широко распространенный в поэзии Хармса и Введенского прием использования оборотов, осознанно маркируемых как «чужое» слово. При этом речь идет о реминисценции не столько определенных текстов, сколько «стилей мышления», принципов построения высказывания, свойственных определенному автору или целой эпохе. Как показано в статье, чужое слово в этих случаях дает поэтам возможность парадоксальным образом сочетать предельную эмоциональную выразительность, «вчувствование» с предельным дистанцированием не только от чужого стиля, но и от языкового мышления вообще.*

**Ключевые слова:** ОБЭРИУ, Хармс, Введенский, интертекстуальность, остранение, «чужое слово», архетип, русский авангард.

Об аллюзиях и реминисценциях сказано невообразимо много. Здесь же мне хотелось бы обратить внимание на явление, схожее с вышеназванными, но все же принципиально иное. Условно его можно описать как атмосферу цитирования, создаваемую текстом. Слова «уже сказанное» в названии статьи – попытка образовать своего рода термин по аналогии с дежа вю. То есть речь идет не столько о цитировании конкретных источников, сколько о намеренно создаваемом автором ощущении того, что все обороты текста слегка чужие, что они не столько непосредственно выражают какие-то переживания, сколько воспроизводят готовые шаблоны. В культуре постмодернизма этот прием хорошо известен. Тем интереснее рассмотреть, как он работал в рамках иной творческой парадигмы – в текстах обэриутов. Как я надеюсь показать ниже, здесь этот метод чуть ли не впервые в литературе появляется с таким системати-

ческим размахом и проводится с последствиями, возможно, более радикальными, чем в постмодернизме.

Начнем со случаев, когда реминисценция не на конкретные тексты, а «в общем и в целом» выполняет более-менее знакомые нам функции. Например, когда воспроизводятся не отдельные произведения, а типовые литературные ходы, свойственный тому или иному жанру, подбор лексики, наконец, стиль мышления определенной поэтической эпохи. Так, мы находим в «Кончине моря»<sup>1</sup> (1930) А. Введенского в речи «сановника», собирающего покончить самоубийством: «моя невеста дурдина// мои любила ордена// но целый год весну и лето// не выходила из клозета// ... не пищевод она же утка// и продолжение желудка// она рабыня живота// тут появилась пустота// и понял я что все роскошно// но пакостно тоскливо тошно// и я к тебе склоняюсь море// на документах слово горе// гляди написано везде...» Мы видим, что здесь в абсурдно-пародийном виде воспроизведено практически все, что сказано «великой русской литературой» о самоубийстве и неприятии материальной стороны жизни. Конечно, тут можно указать и на предшественника обэриутов – Козьму Пруткову, «следы» метода которого особенно явно видны в строках о документах, на которых написано слово «горе».

Но в этом примере есть еще один, не такой явный подтекст, выходящий за пределы простого пародирования определенного типа ментальности. Более явно он выступает в тексте Введенского «Минин и Пожарский», написанном несколькими годами раньше – в 1926. Когда задумываешься, как сделан этот текст, то первая ассоциация – это то, что автор пропустил через миксер буквально все тексты, созданные русской литературой на историческую тему, и из получившейся массы слепил новое абсурдистское целое. При этом указать конкретные тексты, на которые ссылается автор, не всегда можно – это тот случай, когда все в тексте напоминает обо всем. **Это пародия не на конкретные тексты, а на сам принцип построения текста**, который якобы сообщает о чем-то реальном. Вот, например, один и вставных заголовков: «Петух кареглазый. Песня о втором сыне графа Шереметьева». Дальше, разумеется, не появляются ни Шереметьев, ни его второй сын, да и вообще нет никакой песни. Конструкция указывает на пустоту. Зато по тексту рассыпаны намеки на то, что все герои умерли и действие происходит то ли в гробу, то ли в аду, то ли ... «В этом Петрове все люди в лежачем и Минин и Ненцов и другие все. Это ведь не почтовый ящик» Это, с некоторой точки зрения, не удивительно – поэма ведь «историческая», и все ее герои (Минин и Пожарский, князь Меньшиков и т. д.) и вправду давно умерли. Но, похоже, что «лоскутность» речей персонажей, сотканных из кусков цитат, является своего рода характеристикой этого засмертного пространства. Этот прием создания образа засмертного мира с помощью нагромождения переименованных на абсурдный манер цитат мы находим у Введенского неоднократно – в «Четырех описаниях», в восьмом и девятом «разговорах» «Некоторого количества разговоров»... «Кончина моря» тоже попадает в этот ряд.

На рубеже 1920–1930-х создает свои засмертные пространства, заполненные исковерканными цитатами, и Хармс. В его «Комедии города Петербурга»<sup>2</sup> (1927) имена, речь и поступки персонажей скроены из кем-то «уже сказанного» – неважно, писателями, историками или идеологами. Парад цитат начинается с почти буквального воспро-

<sup>1</sup> Тексты Александра Введенского здесь и далее цитируются по изданию: *Введенский, А.* Полное собрание произведений в двух томах / сост. М. Мейлаха и В. Эрля. М.: Гилея, 1993.

<sup>2</sup> Тексты Даниила Хармса здесь и далее цитируются по изданию: *Хармс, Д. дней катыбр.* Избранные стихотворения, поэмы, драматические произведения / сост. М. Мейлах. М., 1999.

изведения пролога к «Медному всаднику» Пушкина и продолжается перековерканными цитатами из того же Пушкина, Радищева, Грибоедова, Лермонтова, Достоевского, Чехова, Блока и даже, видимо, «Слова о полку Игореве». Например, здесь некий Фамусов (кстати, появляющийся после путешествия одного из героев в Москву) оказывается другом очень умного князя Мещерского, который своим появлением из Швейцарии и разочарованным отъездом обратно пародирует появление в Москве Чацкого и, одновременно, князя Мышкина в Петербурге. Другой персонаж – Щепкин – в обесмысленной форме воспроизводит многочисленные литературные «Путешествия из Петербурга в Москву» и мифы о различиях между Москвой и Питером: «Прибежал в Москву, а там все так же, как и у нас. Такие же дома и люди. Говорят только наоборот. “Здравствуйте” – это значит у них “простайте”. Я и побежал обратно». Неоднократно отмеченных исследователями<sup>3</sup> указаний на то, что Петербург (по крайней мере, в одном из «измерений») – город мертвых, здесь тоже хватает – от «оговорки» одного из персонажей «Петербург» до речи, в которой комсомолец Вертунов призывает Николая II «жизнь прошлую забыть навек». Начав со слов: «тебе не много жить осталось», он заканчивает уже более мрачно: «расплату Бог послал. Прими в гробу недавно//ее. И щеки впавшие как букли осуши». То есть здесь Вертунов напоминает царю, что он уже мертв, и действие происходит в советском Ленинграде.

Логическое истолкование этого приема достаточно прозрачно обозначено в «Четырех описаниях» Введенского. «Теперь для нашего сознания// нет больше разницы годов.// Пространство стало реже.// и все слова – паук, беседка, человек.// – одни и те же.// Кто дед, кто внук,// кто маргаритка, а кто воин,// мы все исчадия наук// и нами смертный час усвоен», – делает в конце стихотворения вывод один из героев. Все слова – одни и те же. Нагромождение фрагментов чужой речи – один из способов моделирования засмертного пространства, в котором ум, оторванный от «материи», обнаруживает, что его конструкции не отражают никакой реальности, а существуют сами по себе, без всякого «смысла».

Но образ засмертного мира встречается у Введенского не так уж часто, а вот более или менее явно выраженная «атмосфера цитирования», ощущение «чужого слова» в устах автора или героя в той или иной степени проявленности присутствует в его текстах практически постоянно. Хотя с годами цитирование явно становится намного более логичным и изощренным. И чаще видны конкретные источники той или иной цитаты. И вот здесь мы подходим к самому интересному плану все того же приема. Видимо, «засмертный мир» является для Введенского (как и для Хармса) одной из метафор, одним из способов изображения того, что поэт ощущает как неотъемлемое свойство человеческого сознания. Иначе говоря, поэт стремится любое обыденное сознание увидеть как оторванный от реальности хаотичный засмертный ум. И, судя по всему, год за годом он пытается добиться того, чтобы ощущение «засмертности» создавалось все более обыденными, логичными фразами.

Здесь, чтобы точнее обозначить описываемое явление, имеет смысл провести параллель с практикой дадистов. Декларированное в их манифестах стремление «освободиться от “да” и “нет” или «закончить войну ничем» как будто очень точно описывает интенции Хармса и Введенского. В обоих случаях речь идет не о футуристическом преобразовании реальности, построении «дивного нового мира», а о сомнениях в аутен-

<sup>3</sup> См.: Мейлах, М. «Лишь мы одни, поэты, знаем дней катыбр» // *дней катыбр*. Избранные стихотворения, поэмы, драматические произведения / Д. Хармс. М., 1999. С. 46.

тичности языкового мышления вообще. Сам принцип языкового упорядочивания реальности, например, с помощью таких оппозиций, как «да и нет», кажется нашим авторам сомнительным. Поэтому практически любое слово ощущается ими как чужое, неаутентичное. Естественно, что одним из способов продемонстрировать это становится использование слов, которые заведомо маркированы как чужие, бывшие в употреблении. И действительно, мы видим, что дадисты тоже очень часто отталкиваются от абсурдного воспроизведения общепринятых культурных штампов и каких-то социальных практик. Издаются над рекламой, над общепризнанными ценностями, над фетишизацией отдельных произведений искусства и т. д. Но у Введенского и Хармса есть, как мне кажется, и существенное отличие от дадаистской практики. Дадаистское цитирование – цитирование заведомо остраненное. Это в каком-то смысле легкий путь – создается ощущение, что автор, издающийся над кодами массовой культуры, сам очень непринужденно находится в некоем поле свободы и несвязанности ничем. Свобода достается ему как-то очень легко. Хармс и Введенский же скорее задаются вопросом: а кто он такой, это якобы свободный автор, так ли он свободен? Что бы он делал на необитаемом острове, где нет мешан, над предрассудками которых можно смеяться? И в процессе этого исследования они обнаруживают, что несвобода человека имеет куда более глубокие корни. Мифы и фетиши массового сознания – это самый поверхностный слой этой несвободы. Якобы свободный футурист-преобразователь мира также связан языком, как и мещанин. Более того, само понятие «Я» является ограничением – ведь это тоже некая стабильная конструкция, и пока она существует, о какой свободе можно говорить?

Эта позиция заставляет некоторых исследователей сближать Хармса и Введенского уже с литературой абсурда. Но и здесь есть отличие, заключающееся в том же градусе остраненности. Оно становится достаточно очевидным, если посмотреть на жанры, которые используют Хармс и Введенский, с одной стороны, и абсурдисты – с другой. Само выражение «театр абсурда» говорит о том, что жанр большинства произведений европейских абсурдистов довольно четко определен. Это относительно нормальные по форме пьесы, в которых есть четкая граница между зрителем, автором и тем, что происходит на сцене. Здесь есть большая дистанция по отношению к героям и по отношению к их языку, который заведомо воспринимается как отчужденный. Между зрителем и автором, с одной стороны, и героями абсурдистской пьесы типа «Лысой певички» Э. Ионеско – пропасть, преодолеваемая лишь с помощью философских конструкций типа «ведь и наш язык на самом деле владеет нами, а не мы им...» В случае же Хармса и Введенского мы видим, что многие из их текстов по форме построены как драматические произведения, но по сути являются лирическими стихотворениями или, точнее, не являются ни тем, ни другим. Эта размытость жанровых границ мне кажется сущностно важной деталью. Важным является то, что дистанция между говорящим и языком, между героем, зрителем и автором в нашем случае никогда не является абсолютной. Наоборот, то, к чему стремятся Хармс и Введенский, – это слово, которое одновременно является отчужденным и в то же время предельно аутентичным. И это явление мне кажется самым интересным.

То есть Хармс и Введенский ищут выхода за пределы языкового мышления не путем борьбы с ним, а путем предельного вчувствования в механизмы его работы. Когда приходит чувственное, а не только рассудочное понимание работы этих механизмов, субъект автоматически смещается в поле, свободное от их власти. И здесь цитирование становится очень мощным инструментом. Оба поэта достигают удивительного мастерства в умении подобрать в рамках одного стиха несколько слов, за которыми

стоит не просто отсылка к какому-то автору, а иногда дух целой эпохи, тот или иной способ мышления, то или иное значимое эмоциональное состояние. Здесь не обойтись без примеров.

Вот одна из первых реплик стихотворения «Сутки», герой которого задает вопрос ласточке:

«Но кто тебя здесь повстречал  
в столичном этом мраке,  
где вьются гнезда надо мной,  
где нет зеленых листьев,  
и страждет человек земной,  
спят раки,  
где моря нет?  
где нет значительной величины воды.  
Скажи кто ты.  
Тут мрак палат».

Если убрать из этой цитаты абсурдирующие детали, то останется следующее:

«Но кто тебя здесь повстречал,  
в столичном этом мраке,  
где нет зеленых листьев,  
и страждет человек земной,  
где моря нет?  
Тут мрак палат».

Фактически в этих строках (к ним следует еще прибавить саму ситуацию разговора с ласточкой, которая тоже очень многое сразу нам напоминает, начиная от Державина) сжато и очень эмоционально излагается вся концепция романтического двоемирия, с противопоставлением вымороченного, неестественного мира городской цивилизации миру природы. Это тот же порыв, что и в гетевском “Kennst du das Land, wo die Zitronen bluhn...” И его эмоциональный мессидж не исчезает от наличия абсурдирующих деталей. Но с другой стороны, эти детали все же есть. И есть подбор лексики типа «страждет человек земной», который указывает на то, что этот пассаж, при всей его эмоциональной убедительности, все же процитирован, что это всего лишь театр языка. И действительно, ласточка отвечает на вопросы героя, просто описывая, что происходит в окружающем мире минута за минутой: встает солнце, шумит листва и т. д. То есть она указывает на то пространство, где вопрошающего субъекта с его проблемами просто нет. Да он и сам указывает на собственную нереальность, начав вопрос к ласточке с вопроса о самом себе: «**Кто** тебя здесь повстречал...» Драматизм романтического переживания неестественности мира воспроизводится на полном серьезе – но на полном серьезе и снимается указанием на нереальность самого страдающего субъекта. Страдание реально, но страдающего нет. Видимо, в этом парадоксе и заключается секрет удивительной трагикомичности многих знаменитых обэриутских текстов.

Еще пример из «Куприянова и Наташи» Введенского. Герои раздеваются, собираясь заняться любовью, и среди прочего Куприянов говорит:

«Я помню раньше в этом миг  
Я чувствовал восторг священный...  
мне было очень хорошо  
и я считал что женщина есть дудка  
она почти что человек  
недосягаемая утка».

В этом фрагменте три «работающих» компонента: пушкинская лексика «восторг священный», которая у Введенского почти всегда появляется для обозначения якобы возвышенных переживаний; слова «женщина она почти что человек, недосягаемая утка», отсылающие одновременно и к известной поговорке «курица не птица, баба не человек» и к совершенно противоположным сентенциям типа «женщину понять невозможно» (интересно, что слова «женщина есть дудка», видимо, отсылают и к известным словам Гамлета о том, что на человеке намного труднее играть, чем на флейте. Таким образом «женщина-дудка» совмещает как минимум три значения: нечто связанное с музыкой, вдохновением, делающее героя поэтом; «всего лишь инструмент» и, одновременно, «нечто бесконечно большее, чем инструмент»); и, наконец, ритм, интонация – очень лиричная, искренняя. Именно эта интонация заставляет героя превратить курицу из поговорки в «недосягаемую утку». И возникает парадокс предельного остранения и предельного вчувствования. Герой предельно искренен в своем порыве к соединению, и мы это чувствуем, но контекст, в котором мы опознаем слова «восторг священный» как чужое слово и вспоминаем циничную поговорку, показывает пропасть, отделяющую героев друг от друга. Показательно, что потом Наташа придает еще одно измерение выражению «женщина почти что человек», превращаясь в дерево. Важно то, что на уровне целостного текста оба уровня восприятия слов героя оказываются правдивы и оба являются театром: единство – театр языка и разделенность – театр языка.

Существует уже несколько словарей «иероглифов» Введенского и Хармса. Здесь мы не будем вдаваться в полемику вокруг точного определения того, что такое иероглиф<sup>4</sup>, скажем лишь, что речь идет об очень специфических символах, стабильно остающихся ключевыми для многих текстов поэтов. Таковы, например, окно, тарелка, статуя, всадник, как нетрудно догадаться, одним из важнейшим «ингредиентов» в смысловой структуре большинства из этих иероглифов являются реминисценции мифопоэтического контекста, причем почти всегда в трансформированном, обычно в сторону снижения, виде. Так, «дней тарелка» у Введенского – это, несомненно, и опредмеченный, обывотленный «кубок жизни», чаша. В то же время, конкретная, предметная пространственность, связанная со словом «тарелка», здесь играет и вполне самостоятельную роль – Введенскому важно вскрыть парадоксальность сочетания временных и пространственных категорий, а не просто «пересказать» современным языком древний символ. То есть здесь реминисцируемое мифопоэтическое значение тоже остраивается, «закавычивается». Эту тему можно развивать очень долго, однако здесь мне хотелось бы уйти в сторону от ставшего общим местом вопроса о предметных иероглифах, иероглифах-существительных. Куда более интересным мне представляется то, что по мотивам произведений Хармса и Введенского можно составить еще один словарь – словарь, если можно так выразиться, архетипических эмоциональных жестов<sup>5</sup>. Словарь созданных поэтами образов наиболее экзистенциально важных человеческих переживаний,

<sup>4</sup> Об этом и о словарях иероглифов см.: Рымарь, А. Н. Иероглифический тип символизации в художественном тексте (на материале поэтики Александра Введенского) : автореф. дис. ... канд. филолог. наук. Самара, 2004.

<sup>5</sup> «Создавая» здесь это выражение, я искал вариант, конкретизирующий очень удачно введенное В. Подорогой понятие «обэриутский жест». См.: К вопросу о мерцании мира. Беседа с В. А. Подорогой // Логос. 1993. № 4. С. 139–150. Например, следующая цитата: «Обэриутский жест — очаг бессмыслицы, он самоценен и событиен и поэтому не нуждается в интерпретации (“Смысле”), он — не для чего, он просто есть открытие новых возможностей существования для предметов и тел, погрязших в скуке времени...»

поступков и ситуаций. Именно такие переживания описаны в вышеприведенных примерах с ласточкой и женщиной-уткой. И все же для поэтов это именно типовые состояния, несмотря на всю их важность для тех, кто их испытывает. Поэтому такой «жест» сочетает в себе обновленное переживание эмоциональной энергии чужого слова и осознание того, что это все-таки всего лишь слово, бывшее в употреблении. Стоящая за словом эмоция реальна, но порождена иллюзорной языковой картиной мира.

Позволю себе привести довольно много примеров с краткими комментариями относительно содержания «жеста» и источников его заимствования.

«Жесты» Введенского:

«Фонтанов: ... раньше думал я о мире  
о мерцании светил,  
о морской волне, о тучах,  
а теперь я стар и хил.  
на свинину, на редиску  
направляю мысли я.  
не курсистку а модистку видно в жены приобрел.

*Маргарита или Лиза (ныне ставшая Катей):*  
Чем жить. Душа моя слетает  
с запекшегося рта. Фонтанов,  
ты грубым стал и жалким.  
Твоя мужская сила, где она?...»

(«Очевидец и крыса»)

– Крушение надежд и победа быта над «поэзией». Чеховская тема «страшно опустившегося» героя, дополнительно обыгранная обменом сразу двух знаковых для романтической культуры имен на прозаизированное «Катя», превращением курсистки в модистку и контрастом ритмов, используемых «примитивным» Фонтановым и «все еще утонченной» курсисткой.

«Картины Репина про бурлаков  
мне очень были милы,  
и Айседору без чулков  
любил я поглядеть. Все это было.  
... Мы храбро церковь презирали,  
мы ругали все Бога и попов.  
Мы авиаторов любили...»

(«Четыре описания»)

– «Мемуарно-исторический дискурс». А вот здесь воспроизводятся не литературные произведения, а общие мнения эпохи.

«Я не верил в количество звезд  
я верил в одну звезду.  
оказалось что я одинокий ездок  
и мы не были подобны судакам.»

(«Куприянов и Наташа»).

– Крушение романтических иллюзий и неизбывность одиночества. Задействованы два общекультурных ключевых символа, связанных с верой, любовью и надеждой (звезда) и одиночеством (одинокий путник, не без злой иронии контаминированный здесь со старинной метафорой полового акта как скачки мужчины на лошади).

«Море прощай, прощай песок  
о горный край как ты высок.  
Пусть волны бьют. Пусть брызжет пена.  
на камне я сижу, все с дудкой,  
а море плещет постепенно.»

(«Где. Когда»)

– Ситуация «Поэт у моря». Источников не счесть – от пушкинского «К морю» до поэм Ахматовой.

«Жестокая вода, что же мне шепнуть тебе на прощание? Думаю только одно: мы с тобой скоро встретимся. <...> Деревья, те, что в снегу, и деревья, те, что стоят окрыленные листьями, стоят в отдалении от этой синей проруби, я стою в шубе и в шапке, как стоял Пушкин, и я стоящий перед этой прорубью, перед этой водой – я человек кончающий».

– Со времен Гете образ поэтического юноши-самоубийцы появлялся в литературе множество раз – и как пародия, и всерьез. Здесь этот мотив контаминирован с другой мифологемой русской культуры – Пушкина как бессменной точки отсчета и сравнения для всего, имеющего хоть какое-нибудь отношение к литературе. Показательно, как окружающие смерть поэта ассоциации: «зима – снег – Черная Речка», контаминируясь с темой суицида, определяют его «технологию»: утопиться в проруби.

«...и пока она пела, играла чудная, превосходная, все и вся покоряющая музыка. и казалось, что разным чувствам есть еще место на земле». («Потец»)

– Вариации на тему пущенных в широкий оборот романтиками символов: «Плюющаяся женщина» (см. например, сцену пения Ольгой Ильинской в «Обломове») и «Волшебная сила искусства», «Лишь искусство спасает в этом жестоком мире...»

«Жесты» Хармса:

«Мария как-то увидела птицу  
и говорит:  
Кирилл Давыдыч,  
убей на память.  
И тут же посмотрела мне в глаза.  
С тех пор я все тоскую. Мне не скучно,  
но некого ударить по зубам»

– жест «отчаянного воспоминания». Источники – от чеховской «Чайки» до архетипического «с тех пор».

«Щепкин: Я пришел к заветной цели.  
Вот и пышная Москва,  
надо мной хлопочут люди,  
а кругом тоска, тоска.  
Николай Второй: Господи, какая проклятая жизнь!»

– Жест разочарования в достигнутых целях и победы быта над всем. Чеховский дискурс.

«Вот город! вот страна!  
Я прилетел на родину  
и что же  
– не родина, а ящик из-под шляп».

– Грибоедовское разочарование в родине.

«Он, в накидку завернувшись,  
стоял у входа.

Я тот час же все понял.  
Он тоскует.  
В его руках виднелась книга.  
Он пальцем заложил страницу.  
Молчал, и только грудь качалась,  
да плащ казался мне крылом».

– «Поэт тоскует». Источник – романтическая иконография.

«Николай Второй: боже боже  
еще совсем недавно  
я бегал мальчиком  
и кушал апельсин  
таскал невинные конфетки из кармашка  
и падал в ужасе при виде мужика»

– «Ах как быстро пролетели годы, и как мы изменились». Общекультурный жест. Тут можно вспомнить хотя бы «бедного Йорика» Шекспира.

«Николай Второй: Ты, Петр, был царем! а я брожу как дева...»  
«.. но только силы у меня нет, Петр, силы.  
Брожу ли я у храма, у дворца ль,  
мне все мерещится скакун на камне диком  
– ты, Петр, памятник бесчувственный,  
ты царь!!!»

– Еще один «жест» соотношения ущербного настоящего и идеального прошлого. С почти буквальными цитатами из «Медного Всадника» и «Брожу ли я вдоль улиц темных» Пушкина контаминирован один из любимых мотивов русско-советской литературы начала XX-го века – мотив «головного», «страшно далекого от народа», не имеющего реальной силы изменять жизнь интеллигента (противопоставленного, естественно, «новому» герою из народа, который меньше думает, зато больше делает. Пародийный вариант такого героя в «Комедии города Петербурга» тоже есть – комсомолец Вертунов, постоянно поучающий Николая Второго). В итоге Николай Второй становится двойником Евгения из «Медного всадника» – превращение, отсылающее уже к религиозно-философским коннотациям слова Комедия («Божественная комедия», «Человеческая комедия»...)

Разумеется, сколько-нибудь целостное понимание вышеописанных случаев возможно лишь при учете их функции в структурном целом конкретного текста. И переходя к этому вопросу, мы, в первую очередь, должны отметить, что количество таких «жестов», основанных преимущественно на использовании чужого слова, не так уж и велико. Даже в вышеприведенных примерах речь чаще идет о «цитировании» культурного архетипа, чем конкретного текста. При этом практически всегда цитирование сочетается с трансформационным элементом, который не просто вносит дистанцию по отношению к точке зрения цитируемого текста, а формирует и возможность кардинально иного взгляда. Так в приведенном в начале статьи диалоге с ласточкой роль трансформационного компонента выполняет вопрос «Кто тебя здесь повстречал?», задаваемый вместо ожидаемого «Как ты здесь оказалась?». Благодаря этой замене романтический вопрос о соотношении природы и цивилизации становится вопросом о природе сознания, задающегося проблемами природы и цивилизации. И надо сказать, что в большинстве текстов Хармса и Введенского этот трансформационный компонент значительно преобладает над «процитированным» готовыми формами. Именно это преобладание и заставляет нас говорить скорее об «атмосфере цитирования», чем о реальном цитиро-

вании. Приведем еще пример «архетипического жеста», но созданного с настолько весомым преобладанием трансформационного компонента, что говорить о «чужом слове» становится невозможным:

«Но ночь предстанет  
вдруг оживлена.  
Свеча завянет,  
закричит жена  
На берег выбежит кровати,  
туда где бьет ночной прибор,  
и пену волн и перемену  
они увидят пред собой.  
Проснутся каменные предметы  
и деревянные столы.  
Взлетят над ними как планеты  
богоподобные орлы.»

(Введенский. «Четыре описания»)

Перед нами именно общекультурный архетип апокалипсиса, но выраженный трансформационным языком, который кардинально меняет смысл самих понятий «катастрофа», «конец света» и т. д. Апокалипсис Введенского – не разрушение стабильного старого мира, а **обнаружение**, что никакой стабильности и не существует, что все живое и меняется ежесекундно, что кровать, в которой человек думает укрыться от превратностей жизни, на самом деле – берег моря. Здесь нет явных цитат, но есть очень высокая концентрация слов и понятий, которые для нашей культуры являются значимыми символами: свеча, «жена», «женский крик», море, ночь, камень, орел, планета. Перегруппировка этих символов в необычный порядок действительно создает своего рода апокалипсис. Конец не света, а привычной картины мира.

Так вот, вышеприведенные примеры более-менее целостных фрагментов чужого слова у Хармса и Введенского почти всегда выполняют роль таких слов, соединяемых трансформационным языком. То есть ситуация сравнения сильного прошлого и ущербного настоящего у Хармса – это тоже своего рода «слово», включенное в трансформационную цепочку. Кажется, мы можем кое-что сказать и об основном принципе устройства этой трансформационной цепочки. Это принцип круга – принцип исчерпания смысла архетипа, обнаружения его пустотности. Так, уже цитированные здесь «Куприянов и Наташа» Введенского развертывают архетип любви – в том числе и с помощью цитат. Но невозможность любви оказывается лишь промежуточным итогом. Круг замыкается, когда вопрос о любви превращается в вопрос о реальности тех, кто любит. Проблема снимается указанием на то, что ее носители не реальны. Наташа превращается в дерево, Куприянов «становится мал-мала меньше и исчезает. Природа предается одинокому наслаждению». Этот круг очень часто явно выражен в текстах поэтов: круговое движение времени в «Сутках», слова и «и море тоже ничего не значит» в начале и в конце «Кончины моря». То же мы находим и в «Комедии города Петербурга». Все приведенные выше цитаты из этого произведения Хармса, по сути, развертывают один и тот же архетипический жест – жест воспоминания, сравнения прошлого и настоящего. В конце «Комедии...» некоторые монологи начала повторяются почти буквально. Но замыкание круга означает не решение или усугубление проблемы, а ее обесмысливание. Конфликт прошлого и настоящего, мощь Петра и слабость Николая, приезды на родину и отъезды обратно князя Мещерского-Мышкина-Чацкого, магическая сила поэта Обернибесова и борьба Фамусова с порождениями хаоса – все это просто игнори-

руется явившейся в Петербург девушкой Марией. Единственным реальным хозяином этого заколдованного пространства оказывается вполне прозаическая девушка, приехавшая в город со вполне конкретными земными планами.

Эта точка замыкания текста в круг, как мне кажется, является для Хармса и Введенского точкой катарсиса и основной целью «работы» всего трансформационного механизма. Текст строится как развертывание каких-то мотивов, каких-то сюжетных последовательностей, но, в конце концов, все поднятые мотивы замыкаются в круг. Тогда мы видим, что все они на самом деле исходят из одной точки и что все временные перспективы (а это могут быть перспективы целой жизни) умещаются в одном мгновении. Или, говоря иначе, мы вдруг обнаруживаем, что вся огромная конструкция, которую мы воспринимали как протяженную во времени, на самом деле была порождением ума. Обнаружение этого не решает, а просто уничтожает все проблемы. Или сводит их к одной – так как это мы видим в «Елизавете Бам» Хармса, когда длинный ряд событий, происшедших в течение пьесы, вдруг приводит к тому, с чего пьеса и началась: Елизавета Бам должна умереть. То есть только этот момент, когда Елизавета Бам слышит стук в дверь, и был реальным. Или, еще точнее говоря, единственной реальностью был упомянутый в пьесе несколько раз пустой домик на горе, в котором никого нет. Елизавета Бам должна умереть – потому что ее никогда и не существовало.

Под занавес, чтобы конспективно еще раз связать этот принцип с интертекстуальностью, последняя цитата из «Где. Когда» Введенского. В первой части этого стихотворения герой прощается со всем миром кристально ясным поэтическим языком, напоминающим о Пушкине, и совершает самоубийство. Вторая часть названа «Когда». Это та самая точка катарсиса. Вот ее конец:

«Но – чу! вдруг затрубили где-то – не то дикари не то нет. Он взглянул на людей. ... Тут он вспомнил, он припомнил весь миг своей смерти. Все эти шестерки, пятерки. Всю ту – суету. Всю рифму, которая была ему верная подруга, как сказал до него Пушкин. <> Он ничего не понял, но он воздержался. И дикари, а, может, и не дикари, с плачем, похожим на шелест дубов, на жужжание пчел, на плеск волн, на молчание камней и на вид пустыни, держа тарелки над головами, вышли и неторопливо спустились с вершин на немногочисленную землю. Ах Пушкин, Пушкин. *Все.*»

Рядом стоят Пушкин и плач «дикарей». Здесь мы, наконец, понимаем еще одно значение сочетания «чужое слово». Чужое, потому что говорящий нереален. Субъект, автор, исчез, самоустранился, воздержался от вмешательства и допытывания – и остался вечно длящийся в настоящем поэтический язык, который не описывает мир, а является сам собой, также, как молчание камней и плеск волн. Это язык не **означивающий**, а язык, **равнозначный** плачу, – вот это состояние, видимо, и является целью всех вышеописанных фокусов с чужим словом. И здесь, за этой явной отсылкой к Пушкину мы обнаруживаем еще одну неявную цитату, еще один, видимо, самый важный для Введенского архетипический жест – спуск с неба на землю. Соединение неба и земли. Трубящие дикари и трубящие ангелы. Тарелки над головами и нимбы святых. Слово и реальность. Дикари – не грамотные. Не знающие разницы. Не судящие. Воздержавшиеся.

Подписано в печать 26.06.07. Формат 70x100/16. Печать оперативная.  
Усл. печ. л. 15,6. Уч. изд. л. 16,72. Печ. л. 12,13.  
Тираж 500 экз.

Издательство Самарской гуманитарной академии,  
443011, Самара, 8-я Радиальная, 6.

Отпечатано в издательстве Самарской гуманитарной академии