

Jean-Philippe Jaccard

ВОЗВЫШЕННОЕ В ТВОРЧЕСТВЕ ДАНИИЛА ХАРМСА

Для того, чтобы говорить о возвышенном, необходимо предварительно сделать некоторые уточнения. Когда мы читаем классическую литературу по данной теме (псевдо-Лонгина, Канта, Берк, Буало и т.д.), мы постоянно сталкиваемся с некоторой путаницей, которая является, по-видимому, результатом невозможности точного разграничения различных понятий, которые, дополняя друг друга, имеют в то же самое время различное применение. Представляется необходимым по отдельности рассматривать понятие природного возвышенного (т.е. проявление возвышенного в природе, как, например, разгул стихий, о котором философы говорили еще в древности), чувство возвышенного (посещающее индивидуума при виде того или иного явления вне зависимости от его природы), возвышенный стиль предполагающий безусловное присутствие риторических элементов, а также возвышенное как категорию эстетическую или философскую. Упоминая некоторые поэтические элементы, относящиеся к возвышенному в данной статье, я, тем не менее, ограничусь размышлениями о философской системе, которую пытался создать Хармс и которая в различных аспектах относится к возвышенному.

Если говорить о произведении искусства, то перед нами стоит такая же трудность. Необходимо определить в какой-то мере "ту точку", в которой расположено возвышенное: возвышенное может быть в изображаемом предмете, который представлен таким, каким он существует в природе (например, в романтическом искусстве), либо в той манере, в которой этот предмет изображен (стилистика), либо в самом произведении искусства, рассматриваемом как автономный предмет в качестве эстетического отображения некоего философского видения. Меня интересует именно последнее, поскольку, как мы увидим позже, именно оно позволяет выделить возвышенное в созданных авангардом системах (например, в абстракции).

Необходимо также устранить еще один источник недопонимания: когда я говорю, что меня интересует философская система Хармса, я не подразумеваю, что писатель является философом, и еще меньше, что я

собираюсь анализировать его тексты, прибегая к философскому подходу. Тем не менее такая система существует и находит свое отражение в виде теоретических (или псевдо-теоретических) рассуждений, присутствующих в нескольких текстах писателя, на которых я позже остановлюсь. Разбор этой системы позволяет, таким образом, выделить определенное число общих принципов построения произведений Хармса без использования метода, заключающегося в поисках в том или ином тексте элементов, позволяющих отнести эти произведения к той или иной категории, в данном случае к возвышенному.

Не выходя за установленные таким образом рамки, можно сказать, что в литературе о возвышенном мы встречаем две рекуррентные идеи, которые воспринимаются практически как штампы. Первая — это идея *полноты* или *целостности*, заключенной в художественном изображении (неизбежным следствием чего является бесконечность, совершенство, чистота и т.п.), и которую Лябрюйер очень хорошо определил в *Характерах*.

Возвышенное отображает только истину (однако только в благородном предмете) *во всей ее полноте, в ее причине и следствиях*; оно является наиболее достойным выражением или образом этой истины.¹

Отметим, что в вышеприведенном определении понятие *полноты* связано с понятием одновременности в изображении причины и следствия, что, как правильно отметил Теодор Литман (1971) в книге *Возвышенное во Франции* отсылает к примеру "Fiat lux" ("Да будет свет. И стал свет"), приведенному Буало в предисловии к трактату Лонгина (1674) со следующим пояснением:

Этот превосходный оборот, так точно отражающий повиновение Творения приказам Творца, является действительно возвышенным и несет в себе нечто божественное².

В известном смысле эта идея стоит в центре авангарда (например, в словах Алексея Крученых: "Новая форма создает новое содержание"; Крученых 1913). Я еще вернусь к этому. Вторая идея состоит в том, что возвышенное обязательно связано с ужасом, со страхом, с тем самым *horror*, который так прекрасно выявлен Эдмундом Берком в его *Философском Исследовании относительно возникновения наших представлений о возвышенном и прекрасном* (1757)³. Кант обозначает его понятием "возвышенное-страшное" ("Schreckhaft-Erhabene") в *Наблюдениях о чувстве прекрасного и возвышенного* (1764) ("Чувство возвышенного

сопровождается ужасом или грустью...⁴), а Жан-Франсуа Лиотар дал ему интересное развитие, о котором я также буду говорить позже. Эти два понятия (*полнота* и *ужас*) пройдут красной нитью через все последующие рассуждения в том смысле, что они находятся в центре философской и поэтической теории Хармса, а также поскольку они являются причиной как метафизического возвышения, так и резкого падения.

Важной чертой авангарда, одним из последних представителей которого является Хармс, было построение интегрирующих систем восприятия и изображения мира. Это относится как к зауми Александра Туганова, так и к супрематизму Казимира Малевича, чтобы ограничиться этими двумя примерами, которые имели безусловное влияние на молодого поэта в двадцатые годы. В ту эпоху, когда Хармс общается с этими "ветеранами" исторического авангарда (в рамках *Ордена заумников* Туганова и ГИНХУКа, которым руководил в это время Малевич) он также делает попытки создать подобную систему, названную им *Cisfinitum*, согласно которой оказывается, что единственным средством изображения мира в его полноте и бесконечности является ноль (тот самый ноль, что лежит в основе супрематизма⁵).

Я хотел бы далее показать, что возвышенное в таком смысле, который был мной определен во вступлении, является постоянной величиной творчества Хармса. Оно присутствует как в построении системы, так и в момент ее распада (время ужаса). Возвышенное также обуславливает то, что писатель в конце своей жизни вызывает к чуду. Однако в этом случае проблематика становится противоположной: на смену человеку-Богу, способному построить модель возвышенного изображения мира, приходит падший человек, который призывает небеса своим вмешательством помочь ему вновь подняться. Именно этой диалектике подчинена поэтика Хармса, который, сделав первые шаги по пути авангарда, постепенно переходит к новому роду литературы — к экзистенциализму.

Cisfinitum

"Я мир. А мир не я". В этих словах заключена та проблематика, которая была мной выявлена выше. Первое положение предполагает возможность наличия полноты мира в каждом из его проявлений (я, например). Вспомним формулу Малевича: "каждая форма есть мир" (Малевич 1916, с. 28). Что касается второго положения, оно несет в себе утверждение провала метода, поскольку "я", становясь автономным предметом, выбрасывается из мира. Полнота побеждена разрывом, и последующими раздробленностью и изоляцией.

Эта цитата взята из небольшого текста, датированного 1930 годом, *Мыр*, переписанного в тетрадь, в которой собрано несколько других поэтико-философских текстов⁶. Этой тетради (заглавие одного из текстов которой - *Cisfinitum*), была посвящена одна из глав моей диссертации (Jaccard 1991), поэтому я позволю себе остановиться лишь на части рассуждений Хармса, прежде всего – на его рассуждениях о бесконечности – понятии, которое, как мы видели, прямо связано с проблематикой возвышенного.

Хармс отталкивается от идеи, что бесконечное представить невозможно. В качестве доказательства он приводит прямую, которая перестает быть бесконечной, и, следовательно, совершенной, в тот момент, когда она проведена на бумаге. Он предлагает переломить прямую в каждой ее точке. Геометрически получается кривая, наиболее совершенная разновидность которой (т. е. когда она переламывается в каждой из бесконечного числа ее точек) – круг:

Прямая, сломанная в одной точке, образует угол. Но такая прямая, которая ломается одновременно во всех своих точках, называется кривой. Бесконечное количество изменений прямой делает ее совершенной. Кривая не должна быть обязательно бесконечно большой. Она может быть такой, что мы свободно охватим ее взором, и в то же время она останется непостижимой и бесконечной. Я говорю о замкнутой кривой, в которой скрыто начало и конец. И самая ровная, непостижимая, бесконечная и идеально замкнутая кривая будет КРУГ. (Хармс 1979-1980, с. 142)

В своих многочисленных рассуждениях о числах, Хармс мыслит таким же образом: ноль занимает позицию как бы между отрицательной и положительной сериями чисел (которые обе бесконечны), а с другой стороны, он не является символом какого бы то ни было количества, он простое качество. Тем самым, он представляет собой выражение бесконечности чисел. Геометрически и арифметически получается один и тот же символ: круг / ноль.

Идея, таким образом, заключается в следующем: Круг представляет собой совершенную фигуру, которая, кроме того (и, безусловно, из-за этого) является изображением бесконечности. Мы подошли к основе проблематики возвышенного, как она представляется, например, в следующем определении Канта из *Критики способности суждения* (1790):

Прекрасное в природе имеет отношение к форме объекта, которая заключена в ограничении; напротив, возвышенное можно найти также в бесформенном предмете *при условии*,

что безграничность либо представлена в нем самом, либо благодаря ему и что все же к этому прибавится мысль о его полноте⁷.

Другими словами, перед нами "показ непоказуемого" согласно формуле Лиотара, который прекрасно заметил, что "именно в эстетике возвышенного современное искусство (и в том числе литература) находит движущую силу, а логика авангардов свои аксиомы"⁸.

Представляется полезным подробно остановиться на этом. "Возвышенное <...> имеет место тогда, – пишет Лиотар, – когда <...> воображение не может представить некий объект, который, хотя бы в принципе, вступает в согласование с неким понятием"⁹. И он продолжает:

У нас сложилось определенное представление о мире (полнота всего, что есть), однако, мы не имеем возможности показать его на примере. <...> Мы можем постичь нечто совершенно огромное, совершенно могущественное, однако, любой "показ" какого-либо объекта, попытка показать эту абсолютную огромность или мощь нам кажутся до боли недостаточными. Это как раз те идеи, которые не могут быть "показаны".¹⁰

Возвращаясь к рассуждениям Хармса, можно лишь констатировать близость проблематики: начертив круг, поэт, как кажется, "показывает" бесконечную прямую, которая не может быть таковой. Я говорю "как кажется" потому, что мы имеем дело с уловкой, за которой едва скрытое (а в случае с Хармсом оно довольно быстро станет очевидным) некое трагическое бессилие (которое Лиотар охарактеризовал словами "до боли недостаточными" в приведенной выше цитате). Кроме того, ведь не случайно круг имеет ту же форму, что и ноль, и, несмотря на то, что именно на него Хармс возлагает дело содержания в себе и представления бесконечности чисел, он все-таки остается символом отсутствия, пустоты, небытия (что станет определяющим положением в продолжении моих рассуждений). Здесь мы имеем дело с логикой того, что Кант называет *негативным показом* (*отрицательным представлением*), когда он толкует отрывок из Исхода (20, 4) о запрещении изображений ("Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху..."), как один из самых возвышенных пассажей Библии; эта мысль в авангардистском контексте означает, что абстракция есть одно из самых совершенных выражений возвышенного. О том же говорит Лиотар:

Современным я называю искусство, которое свою "малую технику" ["*petit technique*"], как говорит Дидро, использует

для того, чтобы показать, что существует непоказуемое. Показать, что есть вещи, которые можно помыслить, но нельзя ни увидеть, ни показать: вот суть современной живописи".¹¹

И не случайно, что Лиотар переходит отсюда именно к Малевичу, чтобы предложить эстетику возвышенного в живописи:

В качестве живописи она, конечно, 'покажет' нечто, но – отрицательным образом; иначе говоря, она избегнет фигуративности или изображения, она будет 'белой', как квадрат Малевича, она будет показывать, не давая видеть, она будет доставлять наслаждение, лишь причиняя боль¹².

Все это позволяет по-новому взглянуть на раннюю поэзию Хармса. В самом деле, заумь, являющаяся словесным вариантом супрематизма (как отмечал Крученых в 1916 г. в предисловии к *Вселенной войне*¹³) имеет целью "показать непоказуемое", т.е. словами выразить невыразимое, а именно ту бесконечность мира, которая стоит выше разума, по природе своей ограниченного. *Финитуму*, являющемуся не более, чем плодом произвольного созидания разума и вотчины реалистов, и постижимому, но не могущему быть показанным *инфинитуму*, Хармс противопоставляет *цисфинитум*, т.е. бесконечность "по сю сторону" ("cis-"), которая может стать объектом показа. В свете вышесказанного особенно значительным оказывается тот факт, что Хармс, разрабатывая систему, которая очевидно обнаруживает признаки возвышенного, прибегает на первых порах к зауми. Вместе с тем знаменательно и то, что Хармс быстро отказывается от нее. Но здесь необходимо подробнее остановиться на еще одной стороне творчества писателя.

Sublime Is Now

То, что рассматривалось мной до сих пор исключительно с точки зрения геометрии (прямая, круг), имеет важное философское значение, что не могло не заинтересовать Хармса. "Цисфинитная логика" писателя фактически заключает в себе метод показа, опирающийся на "перевернутость" представляемого объекта: круг, как наглядное изображение бесконечной прямой, или ноль, как наглядное изображение бесконечности чисел, – примеры того, что Кант называет *негативным показом*. Применяя этот метод ко времени и к пространству – проблематика, стоящая в центре авангардистских дискуссий, – мы отдаем себе отчет в том, что единственно возможным показом этих понятий будет "здесь / теперь", несущее в себе совокупность времени

(вечность) и пространства. Хармс развивает эту мысль в небольшом трактате 1936 года, в котором в качестве условия существования некоего объекта (*это*) он выдвигает наличие другого объекта (*то*), с которым первый вступает в контакт в некой точке (нулевой точке), называемой автором *препятствием*. Говоря о времени, Хармс опирается на эти же постулаты:

29. Прошедшее, настоящее и будущее, как основные элементы существования, всегда стояли в необходимой зависимости друг от друга. Не может быть прошедшего без настоящего и будущего, или настоящего без прошедшего и будущего, или будущего без прошедшего и настоящего.

30. Рассматривая порознь эти три элемента, мы видим, что прошедшего нет, потому что оно уже прошло, а будущего нет, потому что оно еще не наступило. Значит, остается только одно "настоящее".¹⁴

Однако, настоящего самого по себе не существует, поскольку оно является лишь точкой пересечения, "препятствием" между прошедшим и будущим. Таким же образом Хармс оперирует пространством и приходит к выводу, что существование Вселенной находится в зависимости от столкновения времени и пространства; это новое "препятствие", которое может толковаться как *полнота* мира и его длительности:

36. Таким образом: "Настоящее" времени – это пространство.

37. В прошедшем и будущем пространства нет, оно целиком заключено в "настоящем". И настоящее является пространством.

<...>

45. Таким образом: тут пространства – это время.

46. Тут пространства и "настоящее" времени являются точками пересечения времени и пространства (Хармс 1985, с. 305).

Итак, возможен только негативный показ бесконечности. Именно в молниеносности настоящего, лишённого какой бы то ни было длительности, можно почувствовать прикосновение вечности. Еще раз мы подходим вплотную к проблематике возвышенного и, в частности, к идее, что возвышенное уже не столько "показ непоказуемого", сколько "показ без показа". Лиотар, говоря об авангарде в книге *Нечеловеческое*, приходит к подобным же выводам. Отправной точкой ему служит эссе художника Барнетта Ньюмана, название которого говорит само за себя – *The Sublime is Now* (1948). Данному "now" французский философ дает следующее определение:

Когда Ньюман пытается найти возвышенность в "здесь и теперь", он порывает с красноречием романтического искусства, не отвергая при этом его основную задачу, заключающуюся в том, чтобы живописное или другого рода выражение стало знаком того, что не может быть выражено. Невыражаемое заключено не в "там", не в другом мире и не в другом времени, а вот в чем: пусть оно (нечто) произойдет.¹⁵

Вот почему Лиотар предлагает переводить название эссе Ньюмана не как "*Le sublime est maintenant*", а как "*Maintenant, tel est le sublime*". Произведению искусства отводится абсолютно новая роль: оно более не рассматривается ни как имитация, ни как воспроизведение и даже ни как показ, оно само по себе становится реальностью, т.е. "тем, что происходит". Возвышенное "не в другом месте, не где-то там наверху, не где-то там в стороне, не раньше, не позднее и не когда-то. Вот, происходит ... и вот картина перед нами", — продолжает Лиотар, прежде, чем сделать вывод: "Что теперь и здесь не пустота, а эта картина — это и есть возвышенное"¹⁶. У Хармса мы встречаемся с аналогичными рассуждениями, смысл которых заключается в том, что произведение искусства должно быть сориентировано не на объект, который надо показать, а на идею, что это произведение находит отражение в самом себе и само становится объектом реальности. Стихотворение становится конкретным предметом, который можно держать в руках. Именно в этом аспекте следует толковать следующий афоризм Хармса: "Стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьется" (Хармс 1991, с. 450), или отрывок из программного письма от 16 октября 1933 года, адресованного актрисе Клавдии Пугачевой:

Но Боже мой, в каких пустяках заключается истинное искусство! Великая вещь "Божественная комедия", но и стихотворение "Сквозь волнистые туманы пробирается луна" — не менее велико. Ибо там и там одна и та же чистота, а следовательно, одинаковая близость к реальности, т.е. к самостоятельному существованию. Это уже не просто слова и мысли, напечатанные на бумаге, эта вещь такая же реальная, как хрустальный пузырек для чернил, стоящий передо мной на столе. Кажется эти стихи, ставшие вещью, можно снять с бумаги и бросить в окно, и окно разобьется. Вот что могут сделать слова! ("Письмо к К.В. Пугачевой от 16 октября 1933 г."; Хармс 1988, с. 483-484)

Эта цитата позволяет говорить о некоторых из фундаментальных аспектов творчества Хармса. Поэт ставит на одном уровне и в одной фразе три основных понятия: *чистота, близость к реальности,*

самостоятельность. Мне кажется, что названные три понятия имеют прямую связь с возвышенным, как оно было проанализировано в предыдущих строках. Возвращаясь к образу круга, мы вместе с Хармсом понимаем, что именно чистота его формы и позволяет кругу показать полноту мира в том смысле, что он показывает "чистоту порядка":

Эта чистота одна и та же в солнце, траве, человеке и стихах.
Истинное искусство стоит в ряду первой реальности. Оно обязательно реально. (Хармс 1991, с. 483)

Еще раз мы сталкиваемся с логикой по Малевичу: действительно, Малевич не переставал настаивать на необходимости создания форм новых и чистых; он охарактеризовал супрематизм формулой "новый живописный реализм", что касается понятия автономии, то оно содержится в уже процитированной фразе, а именно: "Каждая форма есть мир" (Малевич 1916, с. 28). Таким образом неудивительно, что в основе представления о мире как Малевича, так и Хармса лежит ноль. Как отмечалось выше, в *Супрематическом зеркале* (1923) Малевич в общих чертах излагает свои основные идеи, которые отчетливо перекликаются с рассуждениями Хармса:

- 4) Если религия познала бога, познала ноль.
- 5) Если наука познала природу, познала ноль.
- 6) Если искусство познало гармонию, ритм, красоту [?], познало ноль.
- 7) Если кто-либо познал абсолют, познал ноль. (Малевич 1923, с. 15-16)

Ноль, следовательно, является подобием той чистоты, которая создает возвышенное в творчестве Хармса. Тем не менее, как я уже отметил, такой философский подход страдает определенными изъянами: ноль – это также и образ небытия. Тут мы подходим вплотную к проблеме второй стороны возвышенного, без которой возвышенного не существовало бы, – это ужасное, связанное с идеей о том, что "происходящего" (по Лиотару) не происходит: "Но суть вопроса – в 'теперь', now, как чувство, что может ничего не произойти: небытие теперь"¹⁷. Одним словом, существует опасность, что в любой момент великое Все окажется великим Ничем. Именно это чувство отражено в записанной Хармсом в 1933 г. в свой дневник фразе: "Чистота близка к пустоте" (Хармс 1991, с. 474). Очевидно, что эта запись представляет собой не только рифмованный каламбур.

Ужас

"Я уже замечал, что все, что способно наводить ужас, может служить основанием возвышенного", писал Берк в вышеупомянутом исследовании о возвышенном¹⁸. Страх или ужас является фундаментальной величиной произведений Хармса. Безусловно, в них отражен ужас, который наполняет человека при виде кошмарной действительности. В прозе Хармса 30-х годов, как в зеркале, во многом нашел отражение чудовищный быт, царивший в эту эпоху. Тем не менее, перед нами ужас другого рода. Хотя бы уже потому, что, по Берку, наличие возвышенного определяется не одним только ужасом. Необходимо, чтобы к ужасу примешивалось чувство наслаждения, зарождающееся от того, что опасность, в каком-то смысле, держится на почтительном расстоянии. Однако у Хармса чувство ужаса перед реальностью уже победило: ужас противодействует возвышенному и ведет к падению индивидуума.

Но в произведениях Хармса мы встречаемся и с метафизическим ужасом, который может быть рассмотрен в контексте ранее высказанного. В этой связи интересно упомянуть написанное философом и другом писателя Леонидом Липавским эссе под названием *Исследование ужаса*¹⁹. По богатству мыслей его можно сопоставить с исследованием Берка. Например, у Липавского можно найти мысль, уже развивавшуюся английским философом, о том, что ужас всегда обусловлен неким лишением ("Всякое общее лишение велико, потому что ужасно: Пустота, Тьма, Одиночество и Безмолвие"²⁰). Со своей стороны Лютар объясняет, что "возвышенное порождается угрозой того, что больше не происходит ничего". "Ужасает то, – пишет он, – что Происходящего не происходит, оно перестает происходить"²¹. Другими словами, ужас порождается тем, что "здесь / теперь" (*now*) не существует, а опыт вечности без длительности, увлекающий индивидуума в несуществование, есть не что иное, как опыт небытия, смерти.

В данном контексте следует обратить внимание на то, что Берк говорит о бесконечном, которое, по его словам, "стремится заполнить ум такого рода сладостным ужасом [*delightful horror*], который является наиболее естественным следствием и непременным опытом возвышенного"²². Философ видит возможность искусственного воспроизведения бесконечности в "последовательности" и в "единообразии":

Последовательность и единообразие частей создают искусственную бесконечность. 1. Последовательность: надобно, чтобы части распространялись столь длительно и в таком направлении, чтобы своим частым воздействием на чувства впечатлеть в воображении идею об их движении за

действительные их пределы. 2. *Единообразие*: потребно постольку, поскольку, если облик частей претерпевает изменения, воображение всякий раз бывает озадачено: при каждой перемене мы имеем дело с окончанием одной идеи и началом другой, так что становится невозможным продолжение того непрерывного движения, которое одно может наложить на ограниченные объекты печать безграничности.²³

В первой части этой статьи я стремился показать, что Хармс, изобретая свою *дисфинитную* логику, был одним из тех, кто хотел бы "показать непоказуемое". В свете вышеприведенной цитаты можно сказать, что ноль, от которого отталкивается названная логика, представляет собой данную "искусственную бесконечность". В этом контексте показателен тот факт, что Берк пришел к понятию *единообразия*, которое в эссе Липавского мы находим в понятии *однородности*. Именно их однородность вызывает ужас при виде грязи, тины, жира, слизи, слюны, продуктов секреции желез, протоплазмы и т.п., одним словом, веществ, которые, казалось бы, находятся в низшей сфере существования ("cis-"). Но так же, как и у Хармса, речь идет не только об ужасе при виде физических явлений, но и об ужасе метафизическом, который находит, опять-таки как у Хармса, свое наиболее полное отражение во взаимоотношении индивидуума со временем. Эта однородность не что иное, как бесконечность, которая, в свою очередь, является не чем иным, как отсутствием времени. В одном из лучших отрывков *Исследования ужаса* Липавский описывает страх, который внезапно охватывает человека в послеполуденные часы (страх полудня) - момент, представляющий собою нулевую точку:

В жаркий летний день вы идете по лугу или через редкий лес. Вы идете, не думая ни о чем. Беззаботно летают бабочки, муравьи перебегают дорожку и косым полетом выпархивают кузнечики из-под носа. День стоит в своей высшей точке. Тепло и блаженно, как в ванне. Цветы поражают вас своим ароматом. Как прекрасно, напряженно и свободно они живут! Они как бы отступают, давая вам дорогу, и клонятся назад. Всюду безлюдно, и единственный звук, сопровождающий вас, это звук собственного, работающего внутри сердца. Вдруг предчувствие непоправимого несчастья охватывает вас: *время готовится остановиться*. День наливается для вас свинцом. Катаlepsия времени! Мир стоит перед вами как сжатая судорогой мышца, как остолбеневший от напряжения зрачок. Боже мой, какая запустелая неподвижность, какое мертвое цветение кругом! Птица летит в небе, и с ужасом вы замечаете: полет ее неподвижен. Стрекоза схватила

мушку и отгрызает ей голову; и обе они, и стрекоза и мошка [?], совершенно неподвижны. Как же я не замечал до сих пор, что *в мире ничего не происходит и не может произойти*, он был таким и прежде и будет во веки веков. *И даже нет ни сейчас, ни прежде, ни – во веки веков*. Только бы не догадаться о самом себе, что и сам окаменевший, тогда все кончено, уже не будет возврата. Неужели нет спасения из околдованного мира, окостеневший зрачок поглотит и вас? С ужасом и замиранием ждете вы освобождающего взрыва. И взрыв разражается. (Липавский 1991, с. 234-235. Курсив мой)

Мы уже отмечали это стремление приблизиться к нулевой точке, к своего рода вечному настоящему, без прошлого и будущего. Однако здесь наступает "катаlepsия времени" и ноль называется ничем: птица зависла в полете, не происходит ничего (сказал бы Лиотар) и "даже 'сейчас' не существует". Остается лишь "страх пустоты, иначе страх падения" (Липавский 1991, с. 246) – тема, о повторении которой в произведениях Хармса было уже достаточно сказано. Ужас (уже совсем не *delightful*) заключается в том, что вечность (отсутствие длительности) находит свое проявление лишь в смерти. В 1933 г. Хармс писал:

Мне все противно
Миг и вечность
меня уж больше
не прельщают.
Как страшно
если миг один до смерти,
но вечно жить еще страшнее. (Хармс 1980, т. 3, с. 64)

Приблизительно в этот период все параметры созданной поэтом философской системы становятся обратными: круг более не "искусственная бесконечность", а знак пустоты, которую он символизирует (0). Мысль о полноте, заключенная в фразе "я мир", уступила место мысли о рассеивании, напешней отражение в написанной вслед за первой фразе: "А мир не я"; мир однородный становится тесным и подавляет существо; на смену фундаментальной идеи "чистоты порядка" приходит беспорядок *быта*, в котором царит грязь; возвышение индивидуума кончается его падением; святость побеждена грехом; "здесь / теперь" только лишь формула, выражающая несуществование. Нетрудно заметить, что именно такое изменение параметров лежит в основе прозы Хармса 30-х годов, причем не только на тематическом (распыление персонажей, помойки, теснота коммуналок, наводящее страх размножение предметов, исчезновение персонажей и т.п.), но одновременно и на поэтическом уровне: фрагментация повествования, невозможность закончить текст,

бессвязанность повествовательных составляющих и, главное, как у Беккета, стремление говорить для того, чтобы заполнить пустоту, рискуя при этом говорить лишь ни о чем, как это происходит в знаменитой *Голубой тетради* № 10 (1937):

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

Говорить он не мог, так что у него не было рта. Носа тоже у него не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего не было! Так, что непонятно, о ком идет речь.

Уж лучше мы о нем не будем больше говорить. (Хармс 1988, с. 353).

Cisfinitum не удался [?].

Чудо

В свете вышеизложенного можно рассматривать многие тексты Хармса. Например, следующий отрывок из его псевдо-дневниковых записей о друзьях-писателях можно толковать, опираясь на размышления Лютара о "Случается (происходит), что...":

Я слышал такое выражение: "Лови момент!".

Легко сказать, но трудно сделать. По-моему, это выражение бессмысленное. И действительно, нельзя призывать к невозможному.

Говорю это с полной уверенностью, потому что сам на себе все испытал. Я ловил момент, но не поймал и только сломал часы. Теперь я знаю, что это невозможно.

Так же невозможно "ловить эпоху", потому что это такой же момент, только побольше.

Другое дело, если сказать: "Запечатлейте то, что происходит в этот момент". Это совсем другое дело.

Вот например: раз, два, три! Ничего не произошло! Вот я запечатлел момент, в который ничего не произошло.

Я сказал это Заболоцкому. Тому это очень понравилось, и он целый день сидел и считал: раз, два, три! И отмечал, что ничего не произошло.

За таким занятием застал Заболоцкого Шварц. И Шварц тоже заинтересовался этим оригинальным способом запечатлеть то, что происходит в нашу эпоху, потому что ведь из моментов складывается эпоха. (Хармс 1988, с. 448-449).

Из этого текста следует, что эпоха целиком помещена под знак "ничто", поскольку любой момент, из которых она составлена, пуст. И если есть нечто возвышенное в "раз, два, три!" (это - "Случается, (происходит), что..."), оно опровергается тем, что "ничего не произошло".

Случай *Сундук* (1937) рассказывает историю человека, который заперся в сундуке, чтобы наблюдать "борьбу жизни и смерти". Когда приходит решающее мгновение, миг, который своим огненным блеском должен был бы знаменовать победу над временем, отвечая этим критерию возвышенного, последнее себя не обнаруживает:

Вот началось: я больше не могу дышать. Я погиб, это ясно!
Мне уже нет спасения! И *ничего возвышенного нет* в моей
голове. Я задыхаюсь!.. (Хармс 1980, т. 3, с. 22)

Однако в заключительной части этой статьи я хотел бы сказать об ином, а именно - о чуде.

Во второй половине 30-х годов в творчестве Хармса наблюдается все более часто прямое обращение к Богу. Поэт всегда был глубоко верующим, и молитва рано заняла важное место в его поэзии. Вспомним его прекрасную *Молитву перед сном* (1931), где он обращается к Господу с призывом прямо вмешаться в его стихотворчество:

Только Ты просвети меня Господи
путем стихов моих.
Разбуди меня сильного к битве со смыслами,
быстрого к управлению слов
и прилежного к восхвалению имени Бога
во веки веков. (Хармс 1980, т. 3, с. 22)

Но можно утверждать, что после неудачи с *Cisfinitum* Бог становится неотложнейшей потребностью и что в дальнейшем с Ним сопрягается возвышенное. От Него ожидается знамение, и этим знамением будет чудо, т.е. нечто непременно возвышенное.

Тема чуда появляется в творчестве Хармса очень рано. Уже в 1931 г., в *Утре*, читаем: "Вчера я просил о чуде. Да-да, вот если бы сейчас произошло чудо" (Хармс 1988, с. 442-443). Дальше понятие чуда непосредственно связывается с писательством:

Вчера вечером я сидел за столом и много курил. Передо мной лежала бумага, чтобы написать что-то. Но я не знал, что мне надо написать. Я даже не знал, должны быть это стихи, или рассказ, или рассуждение. Я ничего не написал и лег спать. Но я долго не спал. Мне хотелось узнать, что я должен был

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

Но мне начинало хотеться курить. У меня оставалось всего четыре папиросы. Хорошо хоть две, нет, три оставить на утро.

Я сел на кровать и закурил.

Я просил Бога о каком-то чуде.

Да-да, надо чудо. Все равно какое чудо.

Я зажег лампу и посмотрел вокруг. Все было по-прежнему.

Но ничего и не должно было изменить в моей комнате.

Должно изменить что-то во мне. (Хармс 1988, с. 442-443)

В губительном 1937-м Хармс записывает в свой дневник: "Есть ли чудо? Вот вопрос, на который я хотел бы услышать ответ" (Хармс 1991, с. 502). В 1939 г.: "Интересно только чудо, как нарушение физической структуры мира" (Хармс 1991, с. 508). В этой фразе заключена фундаментальная идея преобразования (*трансформации-деформации*) реального мира. И если (возвращаясь к *Утру*) исходить из мысли, что этим чудом может быть простое слово, легко заметить, что логика здесь та же, что лежит в основе абстракции и, следовательно, зауми. И в этом плане реализм предстает просто-напросто антитезой возвышенного.

Эти несколько наблюдений позволяют взглянуть по-иному на *Старуху*, написанную в 1939, т.е. в том же году, что и предыдущая цигата. В самом деле, повесть эта выстроена целиком вокруг ожидания чуда. Напомню, что речь идет об истории писателя ("Я"), к которому приходит умирать старуха; старуху эту он видел утром, она держала в руках настенные часы без стрелок, что наилучшим образом символизирует идею времени, лишённого длительности, о которой я говорил выше. Рассказчик сосредоточен на мысли, что необходимо избавиться от трупа, который — надо ли уточнять? — представляет собой тягостное опровержение вечности. На всем протяжении повести писатель ожидает чуда, которое, "нарушив физическую структуру мира", приведет к тому, что мертвого тела в его комнате не будет. Но единственное "нарушение физической структуры мира" — разложение трупа. И то же — в финале, когда у героя крадут в поезде чемодан, в который он засунул старуху, чтобы бросить ее вместе с чемоданом в болото где-нибудь под Ленинградом, и он ожидает обратного поезда, где его ждет неминуемый арест:

По земле ползет зеленая гусеница. Я опускаюсь на колени и трогаю ее пальцами. Она сильно и жилисто складывается несколько раз в одну и в другую сторону.

Я оглядываюсь. Никто меня не видит. Легкий трепет бежит по моей спине.

Я низко склоняю голову и негромко говорю:

— Во имя Отца и Сына и Святого Духа, ныне и присно и во веки веков. Аминь. (Хармс 1988, с. 430)

Вот чудо, ожидаемое с самого начала повести: человек, созданный по образу и подобию Божью, а Бог оказывается в этом случае всего-навсего гусеницей, извивающейся на земле в ожидании искупления (возможно в виде всего-навсего бабочки!).

Но рассказчик ожидает еще одного чуда — чуда писательства. Он пишет рассказ и не может двинуться дальше первой фразы. Это чудо также не состоится, и *Старуха* представляется осуществлением плана рассказчика-писателя, поскольку рассказу, который он должен написать, должно было стать историей чудотворца, который не творит чудес:

Это будет рассказ о чудотворце, который живет в наше время и не творит чудес. Он знает, что он чудотворец и может сотворить любое чудо, но он этого не делает. Его выселяют из квартиры, он знает, что стоит ему только махнуть пальцем, и квартира останется за ним, но он не делает этого, он покорно съезжает с квартиры и живет за городом в сарае. Он может этот сарай превратить в прекрасный кирпичный дом, но он не делает этого, он продолжает жить в сарае и в конце концов умирает, не сделав за свою жизнь ни одного чуда. (Хармс 1988, с. 400)

Совершенно так же, как чудотворец остается без чуда, рассказчик-писатель остается без рассказа: чуда писательства, которое, взятое в этом аспекте, совершенно бесспорно относится к категории возвышенного, не произойдет. Так, после неудачи с *Cisfinitum*, последний шанс реализации возвышенного оказывается неосуществимым; именно это, конечно, и придает творчеству Хармса последнего периода его трагический характер.

* * *

Таким образом, анализ возвышенного у Хармса позволяет проследить эволюцию его творчества. Но тему эту можно, несомненно, расширить и продолжить утверждением, что здесь перед нами типическая схема выхода из авангарда. В самом деле, авангард характеризуется построением систем: *Cisfinitum* был одной из них — на тех же правах, что супрематизм Малевича или заумь Крученых. Конец авангарда наступил тогда, когда эти системы рухнули: это видно в торжестве быта, который захлестывает прозу Хармса в 30-е годы, в возврате к фигуративности у Малевича и в попытках Крученых уловить что-то заумное в прозе Лидии Сейфуллиной, Всеволода Иванова, и др. (Крученых 1925). Жажда

чуда выступает в этом контексте как последняя – и безнадёжная! – попытка спасти систему именно в этом пункте: в ее началах возвышенного. Абсурд как форма экзистенциализма, характеризующая творчество Хармса второго периода, оказывается, по-видимому, результатом ухода возвышенного, который сопровождает жестокое молчание Бога.

Примечания

- ¹ "Le sublime ne peint que la vérité, mais en un sujet noble; *il la peint tout entière, dans sa cause et dans son effet*; il est l'expression ou l'image la plus digne de cette vérité"; La Bruyère 1962, 90 (гл. "Des ouvrages de l'esprit", § 55). Курсив мой.
- ² "Ce tour extraordinaire d'expression qui marque si bien l'obéissance de la Créature aux ordres du Créateur, est véritablement sublime, et a quelque chose de divin"; Boileau 1966, 338.
- ³ В дальнейшем цит. по изд. Burke 1921.
- ⁴ "Das Gefühl desselben ist bisweilen mit einigem Grausen, oder auch Schwermut <...> begleitet" (Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*); цит. по изд. Kant 1867, 2, 231.
- ⁵ См.: Малевич 1923, 20, 15-16. Подробно о влиянии Туфанова и Малевича на молодого Хармса, см. мою диссертацию Jaccard 1991.
- ⁶ Хармс 1988, с. 313-314. Тексты из этой тетради (ОР ГПБ, ф. 1232, ед. хр. 371) были изданы по-русски только в разбросанном виде, хотя они представляют собой единое целое. Они опубликованы в том порядке, который определил сам Хармс только в моем переводе на французский язык; см. Hapins D. 1993, 363-389.
- ⁷ "Das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegenstandes, die in der Begrenzung steht; das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstande zu finden, *sofern Unbegrenztheit an ihm, oder durch dessen Veranlassung vorgestellt* und doch *Totalität* derselben hinzugedacht wird"; Kant I., "Analytik des Erhabenen", *Kritik der Urteilskraft* (§ 23), Kant 1867, 5, 251. Курсив мой.
- ⁸ "Je pense en particulier que c'est dans l'esthétique du sublime que l'art moderne (y compris la littérature) trouve son ressort, et la logique des avant-gardes ses axiomes"; Lyotard 1986, 25 (гл. "Le sublime et l'avant-garde"). См. также: Lyotard 1991.

- 9 "Le sublime <...> a lieu quand <...> l'imagination échoue à présenter un objet qui vienne, ne serait-ce qu'en principe, s'accorder avec un concept"; Lyotard 1986.
- 10 "Nous avons l'idée du monde (la totalité de ce qui est), mais nous n'avons pas la capacité d'en montrer un exemple. <...> Nous pouvons concevoir l'absolument grand, l'absolument puissant, mais toute présentation d'un objet destinée à «faire voir» cette grandeur ou cette puissance absolues nous apparaît comme douloureusement insuffisant<e>. Ce sont là des idées dont il n'y a pas de présentation possible <...>"; Lyotard 1986, 26-27.
- 11 "J'appellerai moderne l'art qui consacre son «petit technique», comme disait Diderot, à présenter qu'il y a de l'imprésentable, faire voir qu'il y a quelque chose que l'on peut concevoir et que l'on ne peut pas voir ni faire voir: voilà l'enjeu de la peinture moderne"; Lyotard 1986, 27.
- 12 "<...> comme peinture elle «présentera» évidemment quelque chose, mais négativement, elle évitera donc la figuration ou la représentation, elle sera «blanche» comme un carré de Malévitch, elle ne fera voir qu'en interdisant de voir, elle ne fera plaisir qu'en faisant peine"; Lyotard 1986, 28.
- 13 Заумный язык (первым представителем коего являюсь я) подает руку заумной живописи"; Крученых 1916.
- 14 Хармс 1985, 305 (приложение к моей статье Jaccard 1985).
- 15 "Quand donc il recherche la sublimité dans l'ici et le maintenant, Newman rompt avec l'éloquence de l'art romantique, mais il n'en rejette pas la tâche fondamentale, qui est que l'expression picturale ou autre soit le témoin de l'inexprimable. L'inexprimable ne réside pas en un là-bas, un autre monde, un autre temps, mais en ceci: qu'il arrive (quelque chose)"; Lyotard 1988, 104-105 (гл. "Le sublime et l'avant-garde").
- 16 "Non pas ailleurs, non pas là-haut, ni là-bas, ni plus tôt, ni plus tard, ni autrefois. Ici, maintenant, il arrive que..., et c'est ce tableau. Que maintenant et ici, il y ait ce tableau plutôt que rien, c'est cela qui est sublime"; Lyotard 1988, 105.
- 17 "Mais le point de l'interrogation est «maintenant», *now*, comme le sentiment qu'il peut ne rien arriver: le néant maintenant"; Lyotard 1988, 104.
- 18 "I have before observed, that whatever is qualified to cause terror, is a foundation capable of the sublime"; Burke 1921, 156. См. также первые строки главки под заглавием "Of the Sublime": "Whatever is filled in any sort to excite the ideas of pain and danger; that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling"; там же, 38.

- 19 Липавский 1991, 233-247. О нем см. Jaccard 1991 а, а также третью главу моей диссертации Jaccard 1991.
- 20 "All general privations are great, because they are terrible; *Vacuity, Darkness, Solitude, and Silence*", Burke 1921, 80.
- 21 "<...> le sublime est suscité par la menace que plus rien n'arrive. <...> Ce qui terrifie, c'est que le *Il arrive que* n'arrive pas, cesse d'arriver"; Lyotard 1988, 110.
- 22 "Infinity has a tendency to fill the mind with that sort of delightful horror which is the most genuine effect and ruest test of the sublime"; Burke 1921, 82-83.
- 23 "*Succession and uniformity* of parts are what constitute the artificial infinite. 1. *Succession*; which is requisite that the parts may be continued so long and in such a direction as, by their frequent impulses on the sense, to impress the imagination with an idea of their progress beyond their actual limits. 2. *Uniformity*; because, if the figures of the parts should be changed, the imagination at every change finds a check; you are presented at every alteration with the termination of one idea and the beginning of another; by which means it becomes impossible to continue that uninterrupted progression which alone can stamp on bounded objects the character of infinity"; Burke 1921, 84-85.

Л и т е р а т у р а

- Жакар - Jaccard, J-Ph. 1991 а. "Страшная бесконечность Леонида Липавского", *Wiener Slawistischer Almanach*, Bd. 27, 229-232.
- Крученых, А. 1913. *Декларация слова как такового*, СПб.
- Крученых, А. 1925. *Заумный язык у Сейфуллиной, Вс. Иванова, Леонова, Бабеля, Ар. Веселого и др.*, Москва.
- Крученых, А. 1916. *Вселенская война*, СПб, без паг.
- Липавский, Л. 1991. "Исследование ужаса", *Wiener Slawistischer Almanach*, 27.
- Малевич, К. 1916. *От кубизма и футуризма к супрематизму*, Москва.
- Малевич, К. 1923. "Супрематическое зеркало", *Жизнь искусства*.
- Хармс, Д. 1979-1980. "О круге", ОР ГПБ, ф. 1232, ед. хр. 371, пункт 8. Опубликовано в: *Neue Russische Literatur*, Salzburg.

Хармс, Д. 1980. *Собрание произведений*, Bremen, K-Press.

Хармс, Д. 1985. "[О времени, о пространстве, о существовании]", *Cahiers du monde russe et soviétique*, XXVI (3-4).

Хармс, Д. 1988. *Полет в небеса*, Л.

Хармс, Д. 1991. "Дневниковые записи", *Минувшее*, 1.

Burke, E. 1921. *A Philosophical Inquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, Edinburgh, St. Andrew's UP.

Boileau, N. 1966. *Traité du Sublime, ou du merveilleux dans le discours* ("Préface"), *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard.

Harms, D. 1993. *Ecrits*, Paris, Christian Bourgois.

Jaccard, J-Ph. 1985. "De la réalité au texte. L'absurde chez Daniil Harms", *Cahiers du monde russe et soviétique*, XXVI (3-4), c. 269-312

Jaccard, J-Ph. 1991. *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Bern, Peter Lang.

Kant, I. 1867. *Sämtliche Werke*, Leipzig, Leopold Voss.

La Bruyère, J. 1962. *Les Caractères*, Paris, Garnier.

Litman, T. 1971. *Le Sublime en France (1660-1714)*, Paris, Nizet.

Lyotard, J-F. 1986. *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Galilée.

Lyotard, J-F. 1988. *L'inhumain*, Paris, Galilée.

Lyotard, J-F. 1991. *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris, Galilée.