

Леонид Геллер

## ТЕОРИЯ ХА[O↔PM]СА

Когда я пишу стихи, то самым главным кажется мне не идея, не содержание, и не форма, и не туманное понятие „качество“, а нечто еще более туманное и не понятное рационалистическому уму, но понятное мне [...], это – чистота порядка.

Д. Хармс, Из письма К.В. Пугачевой (1933)<sup>1</sup>

### 1.

Странным образом, размышления автора этих строк над стихотворениями Хармса совпали по времени с прочтением нескольких книг, посвященных „динамике нелинейных систем“, „хаологии“, Сложному или, точнее, Комплексному.<sup>2</sup> В них говорится о том, что сегодняшняя наука обозначает древним словом „хаос“.

Появилось искушение проверить старинную привязанность к Хармсу только что родившимся интересом к хаосу.

Отсюда тема и название статьи. Отсюда же и ряд трудностей.

Автор, может быть, взялся не за свое дело. Он болезненно ощущает нехватку знаний в точных науках. Его взгляд принадлежит литературоведу „мягкого профиля“, скорее историку, чем теоретику. Для него пространство наук о хаосе размечено малознакомыми указателями, особенно в местах их пересечений с науками гуманитарными. Поэтому им движет прежде всего стремление упорядочить, начерно и очень упрощая, те понятия, которые ему еще только предстоит осваивать, – с надеждой не слишком их исказить.

Древние мифы и, до недавнего времени, наука понимали под хаосом такое состояние мира, при котором царит полный, прямо противоположный порядку *беспорядок*. Сегодня известно другое: бывает, что порядок

<sup>1</sup> В кн.: Jean-Philippe Jaccard, *Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe*, Peter Lang, Bern 1991, 84.

<sup>2</sup> В русском научном языке словам complex, complexity соответствуют комплексный, комплексность; в них теряются коннотации, сохраненные в других языках и проявляющиеся в важном противопоставлении сложного и усложненного, complex – complicated. Поэтому мы будем часто пользоваться термином „сложность“, на наш взгляд более подходящим для разговора о литературе, как синонимом „комплексности“.

порождает непредсказуемое, а беспорядок обнаруживает в себе упорядоченность. Тогда он называется хаосом и не противостоит порядку, а накрепко с ним связан.

Хаос как будто моден. Более двадцати лет назад в разных областях науки – метеорологии, физике, химии, биологии, экологии – возникло течение, сблизившее концепции, подсказанные использованием новых математических моделей и компьютерных расчетов. Философы (во Франции: Жиль Делез, Феликс Гватари, Мишель Серр) заинтересовались проблематикой. Мода началась в прошлом десятилетии. Известность тогда получили представители и популяризаторы новых концепций: Илья Пригожин, Бенуа Мандельброт, Рене Том, Анри Атлан, Грегори Бейтсон и другие. Стала бестселлером обзорная книга Дж. Глика о хаосе. Фракталы, теория катастроф, диссипативные системы, организация живой материи и подобные темы вошли в салонную беседу и академический обиход. Было объявлено, что учения о Сложном производят революцию равную коперниковской в эпистемологии; была объявлена и революция в эстетике. Постмодернисты сочли хаос прямым союзником и приспособили для своих целей. Хаологические теории стали применяться к литературе с постмодернистской точки зрения – на этом поле пролагала пути американская исследовательница Н. Кэтрин Хейлз.

Факт интересный для русиста: строя свои концепции, западная хаология широко пользовалась работами русских (и советских) ученых – Ляпунова, Колмогорова, Опарина, Белоусова, Жаботинского, Синая, Андропова. Когда хаология появилась в литературе, обязательными стали отсылки к Бахтину и Лотману, получивших статус провозвестников теории.

И наоборот, в России ощущается влечение к этим идеям. Начиная с 1960-х годов намечается нечто вроде международного сотрудничества; работы Смейла и Лоренца становятся известными в СССР, западные ученые приезжают знакомиться с советскими исследованиями.<sup>3</sup> В последнее время особенный интерес в России – и это понятно – вызвало учение русского эмигранта Пригожина, который на волне перестройки смог навещать родину; его книга, написанная с Изабеллой Стенгерс, была переведена уже в 1986 году с названием англоязычного издания: *Порядок из хаоса*. На пригожинские мысли откликается Лотман в последних своих статьях и в книге *Культура и взрыв*.

Однако, мода распространяется неравномерно. Несмотря на то, что научно-популярные книги о хаосе выходят одна за другой, новые понятия сохраняют налет эзотеричности. И нельзя сказать, чтобы их взяли всерьез

<sup>3</sup> James Gleick, *La Théorie du chaos. Vers une nouvelle science*, Flammarion; Paris 1991, 105-106.

на вооружение литературоведы и, в частности, исследователи русской литературы.

Во Франции, правда, появились первые ласточки. Анн Кольдефи-Фокар из Парижа назвала свою монографию о Борисе Пильняке *Организация хаоса* и воспользовалась некоторыми определениями из Пригожина.<sup>4</sup> Недавно увидел свет выпуск университетского журнала, изданный в честь Лотмана стараниями парижской славистки Марьянны Гург.<sup>5</sup> Несколько авторов рассматривает в нем перспективу, открытую диалогом Лотмана с Пригожиным.

Но характерно: и в публикации Марьянны Гург, и в сборнике статей о комплексной динамике в литературе, изданном Кэтрин Хейлз, предпочтение отдается дискуссии о теоретических перспективах, а не испытанию новых инструментов на различных литературных фактах. В работе о Пильняке еще нет собственно „хаологического“ анализа. В тех же работах, где он все-таки ведется, объектом избираются писатели и произведения, прямо воплощающие или предваряющие поэтику постмодернизма: Борхес, американский Набоков, Станислав Лем, последний роман Итало Кальвино, т.е. вещи, в которых требуемая проблематика „хаоса“ тематизируется и трактуется эксплицитно. Анализ преобразуется в тематический пересказ отклонений от повествовательной „нормы“, расцвеченный новыми терминами. Термины же употребляются приблизительно, без пояснений и без проверки на адекватность.

Между тем, и сами термины, и обозначенные ими понятия далеки от однозначности. Без пояснений не обойтись. Присмотримся к наиболее, пожалуй, известному публике понятию из арсенала хаологических теорий – к фракталам и фрактальной геометрии. Эвклидова геометрия описывает идеализованный мир, оперируя простыми формами: треугольником, кругом, сферой, кубом. Объекты в ней наделены измерениями, которые выражаются цельными числами: точка имеет ноль измерений, линия – одно, плоскость – два, объем – три. Однако очень извилистая линия может стремиться к тому, чтобы целиком покрыть некую площадь, нигде не пересекаясь; есть поверхности так свернутые, что они почти без остатка занимают какой-то объем (как пирог из французского теста). У такой линии должно быть больше, чем одно, у такой поверхности – больше, чем два измерения. Подобными необычными объектами интересовались некоторые математики конца прошлого века – Кох, Пеано, Гильберт. Французско-американский математик и компьютерный специалист Бенуа Мандельброт вернулся к их изучению и разработал геометрию сложных форм и

<sup>4</sup> Anne Coldéfy-Faucard, *Boris Pilniak et l'organisation du chaos*, PhD dissert., Paris IV 1995.

<sup>5</sup> Marianne Gourg (éd.), *Pour Iouri Lotman, TLE (Théorie. Littérature. Enseignement)*, n°13, 1995.

нецельных измерений, назвав их „фрактальными“ (дробными). Фрактальные объекты порождаются математическим путем (и, разумеется, число их измерений поддается точному подсчету). Они бывают очень регулярными. Скажем, „ковер Серпинского“ образуется так: квадрат разделяется на девять равных частей (три на три) и центральная часть удаляется; все восемь оставшихся частей в свою очередь делятся на девять, из каждой вынимается средний квадрат, и так далее до бесконечности. Сплошной квадрат превращается во все более ажурный рисунок. Любая его самая мелкая деталь в увеличении идентична фигуре в целом, длина его контура возрастает бесконечно, а общая площадь стремится к нулю. Во фрактальных объектах другого типа регулярность нарушается, они производятся путем итерации нелинейных уравнений, – если ряд решений отобразить графически на комплексной плоскости, мы получим узор с фрактальным контуром. Он не регулярен, он „самоподобен“: меняя масштабы, мы видим в нем переплетение схожих и несхожих форм в кривых зеркалах разнообразных симметрий; таков „самый сложный в мире математический объект“, комплекс Манделброта, снимки которого украшают все книги по теориям Сложного-Комплексного.

Удивительно богатые формы образуются из очень простых элементов в результате несложных, но многократно повторенных операций. В нерегулярных фракталах итерация и обратная связь определяют не только разномасштабность и самоподобие, но и парадоксальное сочетание детерминистской заданности, законченности, статики (готовой формы) с открытостью, непредсказуемостью, случайностью, динамикой (процессом порождения формы).

Героиня пьесы Тома Стоппарда *Аркадия*, прошумевшей на сценах Англии и США, а недавно и Москвы, девочка-вундеркинд Томазина, придумавшая фрактальную геометрию за полтора года до ее появления, в разговоре со своим наставником очень точно раскрывает ее смысл. „Септимус, если есть уравнение для кривой в виде колокола, то должно существовать уравнение и для колокольчика, а если для колокольчика, то почему не для розы? Верим ли мы, что природа записана в числе? – Да, верим. – Тогда почему же ваши уравнения описывают только формы, изготовленные на фабрике? [...] Я вычислю кривую этого листа и выведу его уравнение“.<sup>6</sup>

Оказывается, фрактальная геометрия более точно, чем традиционная, эвклидова, воспроизводит тот мир, ту природу, какую мы наблюдаем в нашем, „макроскопическом“ опыте: облака, снежинки, рифленую структу-

<sup>6</sup> Tom Stoppard, *Arcadia*, Faber & Faber, London-Boston 1993, 37 (перев. мой). Хаологический комментарий к пьесе см. в ст.: Caroline Seres, Paul Davies, „Fractals, Chaos and Strange Attractors“, John Carey (ed.), *The Faber Book of Science*, London-Boston 1995.

ру скальных изломов, очертания горного хребта и морского побережья, деревья, развилки и прожилки древесного листа – или сеть кровеносных сосудов и ветвистое строение легких.

Установлено, что фрактальной формой обладают графические и математические отображения разных не только физических или биологических, но и экономических, социальных, физиологических и даже психических явлений и процессов.

Итак, фрактальность есть один из аспектов нашего мира. Но в какой мере она составляет принадлежность мира художественного?

Нам встречались утверждения о том, например, что для литературного текста важна не жесткая конструкция, а пропуски, пробелы, и соответственно, не цельные, а фрактальные измерения.<sup>7</sup> Но не декларация ли это? Мы готовы в нее поверить, если нам объяснят, что означает фрактальное измерение в тексте, и как его вычислять. Трудно принять на веру и приравнение „нелинейности“ сюжета, в котором нарушена хронология или порядок событий, к нелинейности фрактальных форм, а нарративной многослойности к процедуре построения комплексного объекта.<sup>8</sup> Текстовая усложненность и автореферентность, приравненная к самоподобию, вряд ли сами по себе оправдывают ссылку на хаос или комплексность. В обращении с аппаратом новых экспериментальных наук необходима осторожность. Это с особой четкостью обнаруживается, когда специалист показывает,<sup>9</sup> насколько физико-химическое значение терминов (таких, как „граничные условия“), которыми пользуется Пригожин, отдалено от того смысла, который им придает Лотман.

Мало ясности вносят в вопрос и сами ученые, когда они прилагают свои представления о фракталах к литературе и искусству. Так, Мандельброт и его последователь Х.-О. Пейтген, автор уже переведенной в России книги о „красоте фракталов“,<sup>10</sup> противопоставляют цветные опыты Альберса и постройки Гропиуса зданию парижской Оперы Гарнье, т.е. эстетику Баухауза – барочно-имперской эклектике стиля „Наполеон III“. Это противопоставление обосновано. Но ученые идут дальше, утверждая, что разномасштабное повторение орнаментальных и архитектурных мотивов придает Опере фрактальность, свойственную человеческому масштабу и самому человеку. И вот они превозносят Оперу Гарнье как воплощение „человечной“ красоты и порицают якобы антигуманный, давно потерявший

<sup>7</sup> Noëlle Batt, „Complexité et littérature“, in: Marianne Gourg (éd.), op. cit., 93-103.

<sup>8</sup> См., напр., Peter Stoicheff, „The Chaos of Metafiction“, N. Katherine Hayles (ed.), *Chaos and Order. Complex Dynamics in Literature and Science*, U. of Chicago Press, 1991, 90-95.

<sup>9</sup> Yves Abrioux, „Système sémiotique et système dynamique: note sur Lotman et Prigogine“, M. Gourg (éd.), op. cit., 115-132.

<sup>10</sup> Х.-О. Пейтген, П.Х. Рихтер, *Красота фракталов. Образы комплексных динамических систем*, Мир, М. 1993.

художественную силу геометризм Баухауза.<sup>11</sup> Можно лишь удивляться откровенной субъективности и „ненаучности“ таких высказываний. Черты самоподобия и масштабной симметрии (трансформации тех же и близких форм в разных пространственных масштабах) позволяют другому ученому назвать фрактальными и ренессансные дворцы Венеции, и мечеть в Исфахане, строжайшую по своей геометрии.<sup>12</sup> Еще один популяризатор хаологии называет среди примеров фрактального искусства картины русских супрематистов, – на том основании, что в них сочетаются принципы статической формы и движения.<sup>13</sup> Если так, то не надо забывать, что одной из фундаментальных идей Баухауза была модулярность, т.е. именно динамика самоподобия, симметрические преобразования рекуррентной формы. Смысл оппозиции, сделанной Мандельбротом, теряется. Фрактальным становится все искусство, ибо все оно строится на разных симметриях и на отношениях между повторяющимися формами и мотивами.

Стратегии энтузиастов „фрактального мировосприятия“ оправданы, если встать на их точку зрения: всякая революция в поисках легитимности отвергает непосредственных предшественников и отыскивает корни в прошлом. Однако, действительно ли нужно изучать фракталы для того, чтобы обнаружить параллелизм между линиями стогов сена и дороги на картине Брейгеля или богатство анаграмм в стихотворении Эмили Дикинсон? Чтобы заново открывать в произведениях литературы и искусства очевидное, – или то, что открывается (и уже открылось) давно обкатанному аналитическому инструментарию?

Еще недавно, до того, как явилась возможность сравнения с фракталами, говоря о сложных формах в искусстве ссылались на анаморфоз: игру старых живописцев, способ так трансформировать изображение, чтобы оно выглядело непонятным, случайным сочетанием пятен и линий, но чтобы узнавалось – внезапно возникало из хаоса – с определенной точки зрения или в особом зеркале.<sup>14</sup> Фрактал или анаморфоз? Как знать, если термины используются в виде метафор, а объект теряет очертания? Иначе говоря, надо еще доказать, что концептуальный аппарат хаологии жизненно необходим для литературо- и искусствоведения.

Тем не менее, нет оснований отрицать без проверки его потенциальную действенность. Обновление понятий вообще входит в должность исследователя. Кроме того, существующие работы подтверждают мысль о

<sup>11</sup> John Briggs, *Fractals. The Patterns of Chaos*, New York 1992, 170; James Gleick, *La Théorie du chaos. Vers une nouvelle science*, Flammarion, Paris 1991, 287.

<sup>12</sup> Roland Fivaz, *L'Ordre et la volupté. Essai sur la dynamique esthétique dans les arts et dans les sciences*, Lausanne 1989, 48-49.

<sup>13</sup> J. Briggs, op. cit., 177.

<sup>14</sup> См. Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses. Les perspectives dépravées - II*, Flammarion, Paris 1996.

причастности проблематики Сложного к художественному творчеству. Мы делаем предположение о том, что понятия хаологии действуют и вне постмодернизма. Они должны быть удобны, в первую очередь, для анализа таких поэтов, как Хармс, у которых отклонение от нормы составляет основу поэтического действия. Проверить по мере сил эту интуицию – одна из задач статьи.

Сделаем первую пробу и бросим взгляд на „Звонить – лететь“ (текст дан в приложении). Это написанное в 1931 году стихотворение, несомненно, одно из важнейших у Хармса, поэтический и философский манифест, подводящий итог раннему периоду творчества поэта.<sup>15</sup> У него есть несколько таких вещей.

Среди них „Звонить – лететь“ выделяется своим строением, как бы призванным проиллюстрировать обоснованность темы „Хармс и хаос“. Отвлечемся от семантики и символично-семиотических аспектов стихотворения и резюмируем его внешние композиционные свойства. Все оно образовано из длинной цепочки повторов. Длина цепочки оставляет поначалу впечатление произвольной, так же, как и длина звеньев, составляющих цепочку. Повторяются и крупные синтаксические звенья (дважды возвращается, например, сегмент с анафорой „Вот и...“), и звенья более мелкие, вплоть до отдельных фонических элементов внутри стихов. Вторая часть как бы отражает первую, но это отражение не вполне точно. И между частями, и между стихами, и внутри них, повторения не буквальные, зато изменения – постоянны, они кажутся при первом чтении неожиданными и подчиняются трудно уловимой логике.

Итак, мы выделили следующие черты: многократную повторяемость элементов и их сочетаний. Взаимоотражение разных составных частей, повторенных в прямом или измененном виде. Разномасштабность отражений и модификаций – „самоподобие“ текста. Парадоксальный контраст между механической регулярностью цепочки повторов и неожиданными эффектами чуть ли не в каждом ее звене.

Мы видим, что наш список точно совпадает с главными признаками фрактальных объектов: итерация, самоподобие, разномасштабность, случайность изменений при строгой детерминированности операции порождения объекта. Что же явствует из этого совпадения? Тема статьи обоснована. Но можно ли назвать стихотворение Хармса „фрактальным объектом“? Не вводим ли мы сами себя в заблуждение, злоупотребляя аналогиями? Не впадаем ли в анахронизм, прилагая нынешние понятия к искусству прошлого? Можно ли распространить наши наблюдения на всю по-

---

<sup>15</sup> A. Stone-Nakhimovsky, *Laughter in the Void*, Wiener Slawistischer Almanach, B. Mejlax, J.-Ph. Jaccard, A. Aleksandrov.

Прежде, чем продолжить анализ стихотворения, постараемся если не решить, то уточнить эти вопросы, и яснее сформулировать хотя бы часть тех многочисленных проблем, которые возникают, если задаться приложением учения о хаосе к научному объекту под названием „литература“.

## 2.

Кэтрин Хейлз делит теории о хаосе на две категории. Первые связаны с именами таких ученых, как Лоренц, Фейгенбаум, Шоу, Мандельброт, и относятся к тому порядку, который скрыто присутствует внутри хаотических систем. Вторые (разработанные Пригожиным, Атланом и другими) заняты „эмергентностью“, процессом „самоорганизации“ хаотического поведения, рождением „порядка из хаоса“.

Американская исследовательница не уточняет импликаций своего деления, но дальнейшие ее рассуждения ведутся почти исключительно в поле притяжения теорий второго типа. Именно от Пригожина идут те положения, которые, если верить Хейлз и авторам ее сборника, могут оказаться плодотворными для литературы и в то же время наиболее соответствуют духу постмодернизма.

Мы стремимся найти границы применения теорий хаоса; в связи с этим проблема постмодернизма для нас не безразлична. Поэтому сделаем отступление и посмотрим, чем хаология привлекает постмодернистов-литературоведов, если верить их собственным словам.

Начнем с принципа *самоорганизации*. Хаотическая система развивает в самой себе упорядоченные процессы. Если раньше хаос был синонимом мертвой пустоты или абсолютной инертной бесформенности, то для сегодняшней науки наполненное хаотическим движением пространство – например, вакуум – является творческим, в нем рождаются более сложные формы. Таково по Пригожину первичное пространство, где произошел Большой Взрыв, давший начало нашей вселенной. Этой концепции родственна постмодернистская идея действительности не данной изначально, а построенной, конструированной постепенно, – в силу чего она может быть подвергнута и „деконструкции“, как в постмодернистских нарративах Лема или Кальвино, где повествовательная ткань разрывается, обнаруживая „пустоту“.

Не менее, чем самоорганизация, для литературных хаологов важна *эмергентность*, т.е. внезапное появление новых качеств в системе. По ходу эволюции (т.е. по ходу своего действия, растянутого во времени) система утрачивает равновесие и внезапно переходит в другое состояние, обнаруживая свойства, которых не было раньше и которых нельзя было предугадать.

В теории комплексной динамики, которая утверждает, что нельзя предсказать, как поведет себя система при переходе от состояния к состоянию, постмодернизм находит научную почву для своего отрицательного отношения к построению цельных моделей. А для своего отказа от „субъекта“ как некоего „начала“, автономного источника текста, он находит аналогию в аксиоме хаологии о невозможности определить с полной точностью начальное состояние всех элементов системы. Эта принципиальная неопределенность вытекает из так называемой „чувствительности к начальным условиям“: минимальные различия в начальной стадии ведут к полному расхождению в дальнейшей эволюции динамических систем. Раньше такой неожиданный разброс считался необычайным или ненормальным, а ныне составляет парадигму комплексного поведения.

Соответственно, внимание постмодернистов обращено к *случайному* и „стохастическому“ (так называются процессы случайные, но подчиняющиеся некой тенденции: так, в стрельбе из лука, к которой этимологически восходит термин, каждый выстрел испытывает влияние множества разных факторов и в этом смысле случаен, но все они направлены к одной мишени).

В пригожинской картине мира *масштабу* – макроскопическому – отведена очень важная роль, и эта роль признается постмодернистским литературоведением (хотя смысл термина „масштаб“ остается при этом не вполне разъясненным). Последнее разделяет со структурализмом интерес к итерации, автореферентности, рекурсивной симметрии, но центр интереса переносит в сторону нарушений симметрии, прерывистости, фрагментации, и рассматривает итерацию как средство дестабилизации системы (а не как симптом ее стабильности). Оно – постмодернистское литературоведение – утверждает значение для искусства шума, помех внутри системы, – именно поставив проблему шума в художественной коммуникации, показав, что наличие неясных мест в тексте обогащает возможность его прочтения, Лотман вошел в ряд покровителей постмодернистской литературной хаологии. Некоторые авторы считают даже, что к литературе приложима и формула Х. фон Форстера „порядок из шума“, и теория Атлана о „шуме как принципе самоорганизации“.<sup>16</sup>

Наконец, постмодернизм стремится усвоить концепцию Пригожина о „необратимости времени“. Сам он обосновывает ее такими аргументами. До сих пор наука, особенно физика – от Ньютона до Эйнштейна и до квантовой механики, – для описания отношений между телами оперировала неким идеальным временем. Это выражено математическими формулами, которые возводят временную компоненту в квадратную степень, и не

<sup>16</sup> См., напр.: William Paulson, „Literature, Complexity, Interdisciplinarity“, N. Katherine Hayles (ed.), op. cit., 40-45.

имеет значения, стоит ли при времени знак плюс или минус, т.е. направлено ли оно в будущее или в прошлое: возведение в квадратную степень дает одинаковый результат. Время оказывается обратимым. В таком идеализованном механическом мире не находилось места для человека. Пригожин показал значение фактора времени для некоторых естественных процессов, усматривая в *необратимости* качество не только человеческой, но и физической действительности, качество положительное, залог созидательной силы времени (о которой говорил уже Бергсон). В постмодернистской идеальной модели повествования, обращенного к самому себе, в модели деконструктивистской „метафизики“ временная необратимость проявляется как „сопротивление текста стремлению читателя вернуться от детали к ее общетекстовому смыслу“.<sup>17</sup> Иначе говоря, текст развивается наподобие *диссипативных структур*, описанных Пригожиным, – от одного локального состояния к следующему локальному состоянию, не отсылая к объединяющей их системе, не позволяя на ход туда и обратно по сети частных следствий и общей причины.

Мы передали главные пункты восприятия хаологии постмодернизмом в изложении Кэтрин Хейлз и авторов ее сборника. Здесь не место для подробного обсуждения. Заметим одно. Известные нам статьи о хаосе в литературе отсылают к узкому кругу имен: Фуко, Деррида, Делез, Кристева, Лиотар, Джеймисон. Некоторые ученые (например, Пригожин и Том) признаются в своей близости к этой философии. Подчеркивается связь хаологии с постмодернистской злобой дня. Однако, читая то, как хаологи сами пишут о своих идеях, можно задаться вопросом, нет ли недоразумения в этой декларативной связи. Нам осталось непонятным, каким образом постмодернизм примирился с принципиальным „холизмом“ теорий о Сложном, который постулирует, с одной стороны, неразрывную взаимозависимость частей и целого внутри системы, и с другой, такую же обратную связь между системой и средой. Приписав статус конструкции всякому восприятию и толкованию мира, постмодернизм раскрывает сложность мира путем деконструкции, фрагментации рассказов о нем – и отрицает возможность „Большого Нарратива“: единой религии, единой истории, единой идеологии, единой культуры. Он отказывается от глобализации опыта, знаний, толкования, настроен релятивистски, и для него в высшей степени сомнительна нормативность и нормализаторская деятельность (в частности, нормативная эстетика и поэтика). Сомнение вызвано в большой мере убеждением о крушении рациональной утопии классицизма и Просвещения, определившей собой современность, – к ее поражению перед лицом нацизма прибавились и поражение коммунизма, и разочарование в либе-

---

<sup>17</sup> Stoicheff 1991, 93.

ральном капиталистическом прогрессе. Постмодернизм берет на себя роль разоблачителя утопизмов и утопий.

Между тем, многие хаологи включают свои научные концепции в состав метафизических, глобальных, а зачастую и утопических построений. Так, сопоставив физическое явление „сосуществования фаз“, при котором эмергентная система регулирует (нормирует) самое себя, с психическими процессами распознавания форм, лозаннский специалист по динамическим системам Ролан Фиваз выводит наличие неких общеобязательных правил, гарантирующих эстетическое наслаждение, и возрождает утопию универсальной эстетики.<sup>18</sup> Медик и биолог Анри Атлан серьезно провидит будущее слияние „слов и вещей“,<sup>19</sup> разрыв между которыми констатировал Фуко, положив фундамент под постмодернистское восприятие мира. Пригожин доказывает победу сплосбой к самоорганизации материи над энтропией. Его космический оптимизм основан на том, что эмергенция „порядка из хаоса“ локально нарушает второй закон термодинамики о неизбежном увеличении беспорядка-энтропии в мире. А это значит, что мир не обречен на энтропическую (тепловую) смерть, он сопротивляется ей, порождая усложняющиеся системы, – в их числе можно назвать и человеческую культуру. Пригожин убежден, что его учение означает конец отчуждения человека от космоса (объединенных отныне принципом необратимости времени), а значит и конец противостояния между научной и гуманитарной культурами. Он предвещает единение науки и жизни.<sup>20</sup> Может быть, этой мечте суждено реализоваться, как и многим другим, но от этого она пока не перестает быть утопией, известной со времен Платона.

Не очевидно ли, что аксиомы о необратимости времени и неизбежности процесса эволюции ко все более сложным (высшим) формам могут толковаться как обоснование некоего пусть прерывистого, неполного, но последовательного и связанного нарратива о мире? Так и происходит. Физики отнюдь не утратили надежды на Формулу Единого Поля, и заглядывают в метафизику в поисках все более мощных теорий, таких, как теория „супер-струн“.<sup>21</sup> И еще неизвестно, что окажется более современным – отказ от теории единого поля в пользу локальных теорий или, наоборот, „Большой Нарратив“, который объяснит устройство вселенной и который

<sup>18</sup> R. Fivaz, op. cit., 149-155.

<sup>19</sup> Henri Atlan, *Entre le cristal et la fumée. Essai sur l'organisation du vivant*, Seuil, Paris 1979, 152.

<sup>20</sup> Иля Prigogine, Isabelle Stengers, *La nouvelle alliance. Métamorphose de la science*, Gallimard, Paris 1993, 97.

<sup>21</sup> См. об этом: Michio Kaku, *Hyperspace. A Scientific Odyssey through the 10th Dimension*, Oxford U. Press, 1995.

физики в шутку называют the TOE, Theory of Everything, „теория всего на свете“.

Увлечены составлением „Большого Нарратива“ ученые из разных областей, включая сюда и самого Пригожина. В качестве недавнего и особенно красноречивого примера сошлемся на книгу, где астрофизик, биохимик и палеонтолог объединяются, чтобы рассказать в строго каузальном и хронологически-событийном порядке монументальный эпический роман: единую эволюцию мира – возникновение вселенной, ее формирование, появление жизни, развитие живых существ вплоть до человека и человечества.<sup>22</sup> Это изложение (его романность идет от домысла, восполняющего недостаток научно достоверных знаний) по духу близко и Тейяру де Шардену, и Вернадскому. По замыслу же оно похоже не на модель, любимую постмодернизмом, а на *Золотую легенду* Виктора Гюго, и совсем буквально совпадает с тем проектом, который Золя мечтал осуществить сам и в конце концов передал герою *Творчества*: описать „генезис вселенной в трех фазах: создание мира, восстановленное согласно науке; история человечества, в определенный момент являющегося сыграть свою роль в цепи живых существ; будущее, когда существа, сменяя друг друга, завершают творение в бесконечном труде жизни“.<sup>23</sup> Это не постмодернистский, а романтический и модернистский сюжет. Оказывается, он сохраняет свою актуальность и сегодня.

Несмотря на оговорки, единым толкованием мира, не чуждым утопическим мотивов, озабочен и один из наиболее часто цитируемых постмодернистами ученых – выдающийся французский математик-тополог Рене Том, автор „теории катастроф“, интегральной части наук о хаосе. В ней исследуется комплексный процесс при потере равновесия, при скачке от одного поведения к другому, „бифуркации“ в точках неустойчивости и (т.е. в тех местах, где система выбирает одну из равновозможных линий развития). Задержимся немного на этой теории. Том любит цитировать завет физика начала века Перрена: „подменить сложность видимого простотой незримого“. По его определению, суть теории катастроф в том, что „это герменевтическая теория, которая стремится, получив любой набор экспериментальных данных, построить самый простой из способных породить его математических объектов“. Иначе говоря, она описывает набор топологических „архетипов“, позволяющих развиваться всем, самым сложным формам. Это не позитивистский редукционизм: Том отрицает возможность разъятия сложной системы на элементы. Система не агрегат, а синтетическое целое. „Архетип“ же не основной элемент, наличный в самой систе-

<sup>22</sup> Hubert Reeves, Joël de Rosnay, Yves Coppens et Dominique Simonnet, *La plus belle histoire du monde. Les secrets de nos origines*, Seuil, Paris 1996.

<sup>23</sup> Emile Zola, *L'Œuvre*, Gallimard-Folio, Paris 1983, 67. (перев. мой)

ме, а подобие „формальной причины“ по Аристотелю. В архетипе сливаются понятие формы и понятие роста, развития формы. Вместе с тем, это как бы математическая платоновская идея, предшествующая форме. Том охотно признается в своем платонизме и пользуется параболой о пещере: „теория катастроф полагает, [...] что предметы, которые мы видим, лишь отражения“. Для того, чтобы достичь „сущего“, надо наблюдать его не внутри обычного пространства (пространства-субстрата, пещеры Платона), а выйти из него, увеличив число параметров, число измерений пространства. Кстати, сходные мысли об увеличении параметров системы для того, чтобы выяснить ее функционирование, высказывают Атлан и Бейтсон. А некоторые теоретики полагают, что несовместимые до сих пор теории поля слагаются, как кусочки сборной картинки, внутри десяти- или 26-мерного пространства (отсюда гипотеза о скрытых в нашем мире невидимых измерениях).<sup>24</sup> Том разделяет с новой физикой совсем не постмодернистскую надежду на открытие „единого поля“: он считает, что катастрофы являются проявлениями такого еще неизвестного поля, который он называет „жизненным“ или „витальным“.<sup>25</sup>

Впрочем, по словам Тома, значение его моделей не кроется ни в их предсказующей способности, ни в прямой применимости, а в том, что они – „носители воображения“. Его математика, так же, как и занятия биологией, психологией, лингвистикой, соприкасается с поэзией. Он утверждает право ученого говорить аналогиями, метафорами. Это видно в его толковании языкового высказывания, базисную схему которого он сравнивает с охотой: роль хищника играет грамматический субъект, роль добычи – объект. Может быть, метафоры в научной речи суть знак постмодернистского освобождения от конвенций; но метафоры Тома, как и его философский эклектизм – неоплатонизм, синтетизм, который сам он возводит к романтикам и их Натурфилософии, интерес к Бергсону и недоверие к редукционизму, формализм, вдохновленный работами Д'Арси Томпсона, ученого эксцентрика 1910-х годов, – все это звучит знакомо для читателя русской литературы.

Мы свели в одну таблицу типы катастроф, описанные Томом (с разным количеством входов и выходов данных), и то, как он толкует морфологическое (пространственное) и функциональное (временное) значение каждой из них для дифференциации клеток эмбриона. Говоря конкретно, те клетки, которые претерпевают катастрофу типа, скажем, „параболического округления“, будут сочетаться и специализироваться так, чтобы дать начало развитию органа рта и его функциям.

<sup>24</sup> Michio Kaku, op. cit.

<sup>25</sup> René Thom, „Stabilité structurelle et morphogenèse“, цит. по кн.: Michael Guillen, *Invitation aux mathématiques*, Albin Michel, Paris 1995, 195.

<i>Тип катастрофы</i>	<i>К-во входов</i>	<i>К-во выходов</i>	<i>Пространственное толкование</i>	<i>Временное толкование</i>
Сгиб	1	1	Предел, граница	Начинать/кончать
Сборка	2	1	Складка, изгиб	Разъ-(со-)единять; изменять
Ласточкин хвост	3	1	Щель; борозда	Разделять; разрывать
Бабочка	4	1	Мешок, карман	Давать/получать; наполнять/опорожнять
Гиперболич. округление	3	2	Гребень волны; арка	Падать; поглощать
Эллиптич. округление	3	2	Острие; волосы	Сверлить, ввертывать
Параболич. округление	4	2	Рот	От-(за-)крывать; выбрасывать, извергать

Таб. 1

Прочтем для сравнения: „Вэ значит вращение одной точки около другой (круговое движение). Эль – остановка падения, или вообще движения, плоскостью поперечной падающей точке (лодка, летать). Эр – точка, пересекающая насквозь поперечную площадь“; или: „Если С – движение прочь от неподвижной точки (рост пути, постоянство угла), то В – движение около неподвижной точки (постоянство пути, длина и рост и перемена угла): волосы, ветки, веять“<sup>26</sup> и так далее.

Это, разумеется, Хлебников, его „азбука ума“, звукоформы, отражающие геометрию и механику мировых сил, основа для создания универсального языка и постижения вселенной. Нельзя ли сказать, что элементы хлебниковской азбуки обозначают морфологические архетипы (лодка, волос, ветка)? И не тем же ли занимается Рене Том? Список катастроф – та же азбука ума, в ней пока семь букв; но она все еще составляется. Ее толкования из нашей таблицы относятся к эмбриогенезу, но ученый настаивает на универсальности теории. Близка Хлебникову и эпистемология Тома – мысль о плодотворности аналогии и метафоры, мысль о реабилитации „формальной причины“. И поэту, собирателю охотничьих мифов, несомненно понравился бы подход Тома к языку, его сравнение подлежащего с хищником.

Не будем говорить о совпадении. Хлебников, как известно, знал математику и усердно изучал теорию чисел; не исключено, что во время своих занятий он повстречал и рисунки тех математических кривых, странность которых повлияла на нынешних хаологов. Во всяком случае, его размышления шли тем же путем. Иначе нельзя объяснить предложения, которые он вносит в программу своей утопии: „Помня, что  $n^0$  – знак точки,  $n^1$  –

<sup>26</sup> В. Хлебников, *Зангези*, „Перечень. Азбука ума“, *Собрание сочинений*, II, 332; III, 209.

знак прямой,  $n^2$  и  $n^3$  – знаки площади и объема, искать пространства дробных степеней:  $n^{1/2}$   $n^{2/3}$   $n^{1/3}$ , где они?<sup>27</sup>

Ошибки нет, Хлебников заводит разговор о дробных измерениях, очень похожих на те дробные измерения, которые почти полвека спустя будут названы фрактальными.

Разговор выходит за рамки „науки“. Самое интересное из известных нам определений фрактального искусства утверждает, что его произведения не иллюстрируют природу, а сами живут как „природные формы“.<sup>28</sup> Именно так растут и живут произведения Хлебникова, воплощая утопию искусства как „чистой творческой динамики“, по метким словам М. Окутюрье.<sup>29</sup> Хлебниковскую поэзию отличает и внимание к случайному, к фрагментации, к шуму, – многое из того, что расценивается как истинно постмодернистское в хаологии и истинно хаологическое в постмодернистском искусстве.

Для многих товарищей и современников Хлебникова так же характерна его диалектика отрицания и созидания. Нет нужды подробно напоминать о футуристских ошибках и печатках (как знаменитая „гнига“ Крученых) или о программном аграмматизме Мариенгофа, но и саму заумь можно, вероятно, истолковать как реализацию видоизмененного упомянутого выше форстеровского принципа „творчество из шума“, а само основополагающее для всего авангарда правило „сдвига“ – объяснить в свете теории катастроф. В каком-то смысле и параллель между фрактальным искусством и супрематизмом не совсем лишена оснований. Любопытно, что именно заумь сравнивалась с операцией анаморфоза; сопоставление анаморфотической и хаологической моделей может оказаться плодотворным; заметим, что анаморфотический образ существует лишь в связи с опорным образом (который в правильном ракурсе восстанавливается), фрактал же отсылает только к самому себе и процессу порождения себя; в этом смысле чистая заумь, конечно, ближе к фракталу.

Тема касается не только поэтического авангарда. Автореферентность, фрагментация, ассоциативность построения, нарушения линейного порядка в композиции, все это легко найти у многих поэтов и прозаиков модернизма, от Белого до Пастернака и Пильняка. Хаос занимал очень важное место в идеологической и эстетической проблематике до- и послереволюционной России.

В этой связи особенно, быть может, интересно напомнить идеи Замятина. Его интерес к проблеме энтропии – разделявшийся, впрочем, всей

<sup>27</sup> В. Хлебников, „Предложения“, там же, III, 158.

<sup>28</sup> Цит. по кн: Briggs, op. cit., 30.

<sup>29</sup> М. Aucouturier, „Le futurisme russe ou l'art comme utopie“, *Revue d'Etudes slaves*, 56 (1), 1984, 55.

<sup>30</sup> Jurgis Baltrušaitis, op. cit., 297. Там же см. библиографию.

эпохой,<sup>31</sup> – перекликается с вниманием хаологов к термодинамике, которая дала им главное оружие против классической физики. Метафизический синтетизм Замятина тоже созвучен хаологии. „Органическая химия уже стерла черту между живой и мертвой материей“, восклицает он, несколько опережая в своем энтузиазме науку (в Советском Союзе борцом за гипотезу о единстве материи будет с 1930-х годов Опарин, ее поддерживает теперь Пригожин). Замятин формулирует закон революции – „не социальный, а неизмеримо больше – космический, универсальный закон – такой же, как сохранения энергии, вырождения энергии (энтропии). Когданибудь установлена будет точная формула закона революции. И в этой формуле – числовые величины: нации, классы, молекулы, звезды – и книги“. Но революция – катастрофа буквально по Рене Тому: „это – скачок, это – разрыв плавной эволюционной кривой“. Формула революции, которую призывает Замятин, и математические формулы, лежащие в основе всех процессов и всех форм, – принципиально та же идея. Так же „по Тому“ представляет Замятин усложнение мира и его постижение: путем увеличения измерений: Эйнштейн добавил новое измерение – время – к картине вселенной и вышел из плоского мира евклидовой геометрии: „Нужно только перестать быть плоским, подняться над плоскостью“. Замятин ищет динамику и сложность, возможность уйти от ограниченного своей неподвижностью реализма, ибо „неизмеримо ближе к реальности проектирование на мчащиеся кривые поверхности – то, что одинаково делают новая математика и новое искусство“.<sup>32</sup> Преодоление традиционного реализма, убеждение о большей близости к реальности новых „мчащихся“ описаний вдохновляет всех современных хаологов, и Мандельброта, и Тома, и Пригожина с его лозунгом, определяющим самую суть эпистемологической революции: „от бытия к становлению“.<sup>33</sup> Под таким лозунгом несомненно подписался бы и Замятин, и многие художники его времени, думавшие, по выражению Пауля Клее, что законченная форма есть смерть, а процесс формирования – жизнь.<sup>34</sup>

Слова Замятина о числовых величинах для всего в мире напоминают слова об уравнении для колокольчика, произнесенные романтической девочкой Томазиной из пьесы Стоппарда (кстати, похоже, что в имени ее скрыт намек на Рене Тома). Однако, вера в числа не делает Замятина рационалистом; и тут он как бы ведет диалог с наукой нашего времени, – и со Стоппардом. Герой современного сюжета *Аркадии* Валентин, молодой ученый, интересующийся хаологией, произносит настоящий гимн непред-

<sup>31</sup> См. об этом Леонид Геллер, *Слово мера мира*, МИК, М. 1994.

<sup>32</sup> Е. Замятин, „О литературе, революции, энтропии и проч.“, *Сочинения*, Книга, М. 1988, 446, 449, 452, 451.

<sup>33</sup> I. Prigogine, *From Being to Becoming*, Freeman, San Francisco 1980.

<sup>34</sup> P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, Denoël-Gonthier, Paris 1980, 60.

сказуемому: „Непредсказуемое и предопределенное раскрываются вместе для того, чтобы все получило свой образ. Так природа создает самое себя, во всех масштабах, снежинку и снежную бурю.“ Ученые объясняли мир, но смогли объяснить „только очень большое и очень маленькое. Вселенную, элементарные частицы. А то, у чего обычный размер, с чем мы живем, то, о чем пишутся стихи – облака – нарциссы – водопады – и то, что происходит в чашке кофе, когда в нее попадают сливки, – все это полно тайн“. Мы не можем знать всего – тем лучше: „Так радостно снова оказаться в самом начале, не зная почти ничего... Будущее – это беспорядок... Мы живем в лучшее время – почти все, что, казалось, ты знал, оказывается неверным.“<sup>35</sup> Герой *Аркадии* радуется непредсказуемому в знакомых вещах; для него красота нарциссов связана с их таинственностью, которой не может разъяснить никакая наука. Герой замятинского романа *Мы* не видит в цветах „ничего красивого – как и во всем, что принадлежит к дикому миру“.<sup>36</sup> Его ужасает корень из минус единицы, число-„носитель воображения“; его пугает тайна, – тот „X“, который он прочитывает в лице непредсказуемой героини романа. Но для обоих героев, разделенных больше, чем семью десятилетиями, взятая из математики метафора обозначает близкие мысли. И хаотическое поведение детерминистских систем, и непостижимое разумом мнимое число гарантируют сложность мира, полное тайн, символизируют крах утопии тотального его объяснения и упорядочения в согласии с рационалистской схемой.

Упомянем еще одного теоретика-модерниста, стремившегося осмыслить творчество путем рационального анализа, не упуская при этом иррациональное, – Эйзенштейна. Он искал элементы, лежащие в основе построения, сочетания и преобразования форм. Как замечает В.В. Иванов, „специфической особенностью работ Эйзенштейна было то, что и золотое сечение, и логарифмическая спираль [...] им изучались как структурные схемы, соотносящиеся с общими законами природы“.<sup>37</sup> Разве это не похоже на архетипы Тома? И сегодня хаологи видят в золотом сечении и особенно в спирали математические константы, определяющие развитие форм и в природе, и в архаическом символическом мышлении, и в искусстве.

Наши зигзагообразные сопоставления – Том-Хлебников-Том-Замятин-Стоппард-Эйзенштейн-Том – можно развернуть, дополнить другими именами. Оставим эту тему для другого случая, надеясь, что поставленные нами выше вопросы уже несколько проявились.

<sup>35</sup> Tom Stoppard, *Arcadia*, Faber & Faber, London-Boston 1993, 47-48.

<sup>36</sup> Е. Замятин, *Мы*, Сочинения, 39.

<sup>37</sup> В.В. Иванов, *Очерки по истории семиотики в СССР*, М. 1976, 196.

Во-первых, и Мандельброт, и Том, и Атлан обращаются за вдохновением к началу века не случайно. Хаология заново формулирует проект, предчувствие которого зарождалось тогда у науки: включение непредсказуемого, неожиданного, связанного с человеческим восприятием, в рациональную картину мира. Во-вторых, модернизм зашел довольно далеко в осуществлении этого проекта. Поэтому он связан с постмодернизмом, кроме всего прочего, разными аспектами проблематики хаоса; их преемственность так тесна, что отделять один от другого методологически некорректно. Если даже допустить – в чем сам автор этой статьи пока не убежден, – что хаология производит революцию в современном мировосприятии, а принцип хаоса и фракталы – революцию в искусстве, для того, чтобы разобраться в этой революции, историк должен сопоставить ее с тем переворотом, который осуществлял модернизм, опираясь на свое понимание хаоса и Сложного. В-третьих, хаология поставляет орудия для анализа не только литературы постмодернизма, и мы отнюдь не совершаем анахронизма, прилагая их к Хармсу.

### 3.

После отступления о постмодернизме продолжим нашу попытку уловить импликации хаологии для литературных исследований.

Каждый из двух типов теорий хаоса, выделенных Н.К. Хейлз, влечет за собой иной подход к материалу. Изучение эмергентного процесса заставляет направить внимание на то, что образуется из предыдущего состояния, на момент эмергенции, на новые свойства (новую форму) и механизм их (ее) порождения. Объектом наблюдения тут легко представить культуру, литературу, искусство. Понятно, что Лотману оказалась близка историко-софская жилка у Пригожина и мысль о связи между необратимостью времени, т.е. реальностью исторического процесса, и процессом самоорганизации при утрате равновесия в системе.<sup>38</sup> Именно так семиотика видит эволюцию культуры; она развивает тезис формалистов (и Замятина) о том, что за фазами автоматизации творчества-восприятия, его выравнивания, усреднения до состояния все большей энтропийности, следуют революционные, непредсказуемые скачки в новое.

Когда мы рассматриваем не „единое поле“ культуры или литературы, а эпохи, течения, жанры, и особенно отдельные произведения, ситуация меняется.

Понятия и термины наполняются в этих масштабах иным смыслом. Иначе понимаются границы „системы“ и ее отношение со „средой“, иначе – сам

<sup>38</sup> См. Ю. Лотман, „Изъявление Господие или азартная игра? (Закономерное и случайное в историческом процессе)“, Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа, Гнозис, М. 1994, 358-363.

факт и момент бифуркации и эмергенции. Мы видели, как много усилий было уже потрачено на то, чтобы приспособить хаологию к анализу текста. Тут открывается поле для всевозможных толкований, перетолкований и сверхтолкований. Не исключено, что новые понятия продублируют уже существующие, несколько их динамизируя. Эмергентный процесс сможет, например, послужить аналогией к процессу образования текста как единства, нового состояния, которое выводимо не из его слагаемых по отдельности, а из их взаимодействия (так сможет обновиться представление о динамике структур и уровней системы текста). К точке бифуркации можно, наверное, подыскать аналог в понятии „центра“ текста, раскрывающегося внутри герменевтического круга при анализе по методу Лео Шпицера. Именно в этом центре происходит бифуркация – образуется такое, а не иное понимание произведения как целостности. На другом системном уровне „точкой бифуркации“ можно было бы назвать и появление произведения-образца для нового жанра, момент эволюции, когда литература поворачивает в ту, а не иную сторону. И так далее.

Но обновление терминологии не может не повлечь за собой и новых вопросов. В новом свете предстает проблематика шума и информации, соотношение сложного и простого, смысл порядка и т.д. При этом одной из главных трудностей нам видится разработка в меру эффективного аппарата, учитывая различия используемых концепций.

Так, различны толкования эмергентности и самоорганизации по Пригожину, по Атлану, по Бейтсону. Первый понимает самоорганизацию, усложнение системы как результат ее флуктуаций при потере равновесия, вызванного влиянием среды. Атлан критикует слишком простую формулу фон Форстера о рождении порядка из шума. По его мнению стоит говорить о шуме как о принципе самоорганизации только в том смысле, что шум, проходящий по каналу связи вместе с информацией, обогащает смысл сообщения, но не в этом канале, а в системе высшего порядка. К его концепции мы вернемся далее, уже при прямом анализе хармсковского стихотворения. Еще вернемся мы и к Бейтсону, который описывает производство новой информации как процесс совмещения двух разных описаний, – наподобие того, как из совмещенного восприятия каждым из двух глаз возникает стереоскопическое видение.

Способна ли теория текста примирить или объединить для своего пользования эти концепции?

Неоднозначен и лозунг „порядок из хаоса“. Он относится к процессу усложнения системы, и естественным образом ведет к ассоциации порядка со сложностью. Получается: чем больше порядка в системе, тем она сложнее. Но говорится и наоборот: наибольшую сложность имеет состояние, при котором все части системы (например, молекулы внутри наполненного

газом сосуда) ведут себя совершенно беспорядочно, т.е. с одинаковой вероятностью и с высшей степенью непредсказуемости, ибо если поведение каких-то частей отличается большей вероятностью, то его можно легче предугадать. В таком случае порядок равен упрощению, и самое общее его определение в физике гласит: „считается упорядоченным любой комплекс, знание одной из частей которого достаточно для знания всего комплекса“.<sup>39</sup> Эти разные определения действуют на разных логических уровнях и с разных точек зрения. Литературоведу приходится либо выбирать одно из них, либо совмещать их, строя свою теорию порядка.

Литература не знает полного порядка в физическом смысле, даже когда царит „эстетика тождества“ (термин Лотмана) и произведения создаются по строгим канонам. Тем не менее, угадывается в них многое, и еще больше – в современных жанрах, основанных на клишейной топике, в шпионском романе, детективе, и т.д. На отрицании такого предсказуемого порядка основана эстетика новизны, господствующая в „высокой“ культуре со времен романтизма. Как известно, на вопрос о смысле Анны Карениной Толстой сказал, что для настоящего ответа он должен был бы снова написать роман. Он предварил научное определение сложности: она измеряется именно количеством данных, нужных для описания сообщения. Между тем, толкуя Анну Каренину, критики записали количество страниц, во много раз превышающее объем романа, а „информация“, которую содержит роман, далеко не исчерпана.

Атри Атлан признает: в науке вопрос о „сложности“ не решен.<sup>40</sup> Для литературы и искусства он еще более открыт. Что „сложнее“: Опера Гарнье с ее бесконечными фестоначиками или архитектура Баухауза? Живопись Малевича или Мира Искусств? Итало Кальвино или Пильняк, Платонов, Мандельштам, Пастернак? В романе „усложненные“ формы (нарушения хронологии, игра с читателем, многолинейность, лакунарность) появились раньше простых; которые из них „сложнее“? Как соотносится шкала сложности с иерархией уровней произведения? Не случается ли, как в опыте со смесью двух жидкостей, который описан Атланом, что на одном уровне системы-текста порядок больше, чем на другом? Вопросов множество, и большинство из них ждет ответов.

Совсем другого рода вопросы появляются в теориях первого типа по классификации Хейлз, которые исследуют хаотические системы: со скрытыми регулярностями. Эта ситуация вынуждает изучать сам хаос, иными словами, получив о каком-то явлении данные, которые кажутся беспорядочными, искать в них признаки упорядоченности, умножая их количество, меняя масштаб или точку зрения. Так Митчел Фейгенбаум, один

<sup>39</sup> R. Fivaz, op.cit., 9.

<sup>40</sup> Henri Atlan, *Entre le cristal et la fumée*, Seuil, Paris 1979, 46.

из отцов хаологии, обнаружил, что в диаграмме знаменитого „логистического“ уравнения  $[x_{n+1} = kx_n(1 - x_n)]$ , которое служит образцом нелинейной динамики, свойственной квадратным уравнениям, хаотические бифуркации определяются постоянными величинами.

Самая известная форма порядка внутри хаоса – это „странные аттрактанты“ (или „аттракторы“). Физика одарила хаологию методом отображения динамических систем в абстрактном „пространстве фаз“. Характеризующие систему параметры (например, скорость и положение маятника) становятся координатами этого пространства; состояние системы в нем представлено как точка, а изменения состояний как траектории этих точек: „история каждого процесса дана в форме линии, не пересекающейся с другими“.<sup>41</sup> Движение маятника в пространстве фаз рисуется как спираль, сворачивающаяся к центру, к той точке, где и амплитуда колебаний, и скорость движения станут нулевыми. Центральная точка – аттрактант этой линейной системы.

В нелинейных системах линии эволюции собираются в какой-то части пространства фаз, образуя сложный клубок, „странный аттрактант“, который влечет к себе все траектории, какими бы случайными они не казались, так же, как центральная точка привлекает к себе спираль траектории маятника. Все странные аттрактанты имеют фрактальную форму. Самый известный из них – „бабочка“ Лоренца, граф, изображающий колебания метеорологических параметров. Он символизирует и ту мифическую бабочку из Токио, что трепетом крылышек может вызвать ураган в Америке (из-за взаимосвязанности всей системы земного климата, из-за обратной связи между локальными и глобальными явлениями, из-за „чувствительности к начальным условиям“). Если считать, что в литературном тексте действует динамика, сходная с динамикой комплексных систем, то анализ текста должен вести к обнаружению в нем странного аттрактанта.

Деление хаологических теорий на два разряда явно недостаточно. Они изучают не только „порядок из хаоса“ и „порядок в хаосе“, но и обратное: „хаос из порядка“ и „хаос в порядке“. По-настоящему хаология началась, когда Джеймс Йорк в работе „Период 3 подразумевает хаос“ (1975) показал, как поведение логистической функции при росте контрольного параметра ( $k$ ) в формуле  $[kx_n(1 - x_n)]$  теряет периодичность и становится хаотическим. Физиология дает наиболее впечатляющие примеры хаотического поведения внутри упорядоченной системы: новейшая медицина склоняется к мысли, что хаос жизненно необходим, ибо ни работа сердца, ни дыхание не подчинены строгой периодичности, – и не могут ее иметь,

<sup>41</sup> Michal Tomczyk, *Świat harmonii i chaosu*, PIW, Warszawa 1995, 47.

ибо организм в здоровом состоянии постоянно приспосабливается к перемене условий.<sup>42</sup>

Направить внимание на „хаос из порядка“, значит заняться статистикой. В области литературного анализа это значит собрать большое количество цифровых данных в тексте или ряде текстов, и попытаться их обобщить, найти организующее их начало. Количественная обработка данных – суть и основа теории хаоса; случайное и закономерное обнаруживаются как разные статистические вероятности.

Увлечение игрой аналогиями, которую предлагают теории Пригожина, Атлана, Тома, отодвинуло в тень вопрос квантификации. Так явствует из известных нам работ, где как будто совсем забыты серьезные и совсем недавние предшественники литературной хаологии. О мало известном на Западе „комплексном изучении творчества“ скажем лишь, что некоторые публикации 1970-х годов, осуществленные в рамках этого направления, достойны внимания хаологов, и назовем известный сборник *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве* (1974), где в ряде статей рассматривается приложение моделей, взятых из точных наук, к литературе и искусству, прямо предвеляя проблемы (а иногда и темы) нынешней хаологии. Еще более важны исследования в области квантитативных языко- и литературоведения, испытавших, подобно наукам о хаосе, влияние кибернетики и теории информации. Сегодняшние литературоведы, говоря о „порядке из хаоса“, совсем не упоминают того самого Колмогорова, который теперь считается верховным авторитетом по хаосу и который одно время работал над математическими моделями стиха. Не упоминаются в этом контексте ни В.В. Иванов, главный в России теоретик точных методов в литературе, ни покойный И. Ревзин, автор выдающихся работ по формализации языка, ни М. Гаспаров, собиратель и толкователь гигантского банка статистических данных о русской поэзии, ни исследователи, которые разрабатывали математический подход к языку и литературе в Чехословакии (Л. Долежел, И. Леви), Польше (Р. Майенова), Германии (В. Фукс), не говоря о многих других.

Нет спору, давно прошла эйфория 1960-х годов, когда машинный перевод и чуть ли не машинное порождение произведений искусства казались близкими к осуществлению, и когда квантитативная лингвистика заявляла претензии на верховенство среди гуманитарных наук. Разочарование началось, повидимому, когда литературоведы убедились в том, что математические модели громоздки и дают меньший простор для интерпретации, чем качественные методы структурализма и семиотики. Стало ясно, что теория информации, основной поставщик точной аппаратуры, имеет ограниченное приложение к литературным текстам. Позволяя раскрыть некото-

---

42 J. Gleick, *op.cit.*, 366-375.

рые общие структурные черты, она плохо приспособлена к анализу динамики смысла и функций. В итоге, квантитативные методы перешли из авангарда в ряды вспомогательных дисциплин. Не исключено, что у них появился шанс взять реванш, и хаологии суждено их омолодить. В работах по статистике языка, по стилометрии, по информационной структуре текста собралось огромное количество материала, и они затрагивают многие проблемы из тех, что встают перед науками о хаосе и сложности (не случайно именно в этой среде в России имя Мандельброта известно еще с 1950-х годов – как автора статей о статистических закономерностях в цепочках языковых высказываний).

Еще в одной точке статистический подход к тексту смыкается с хаологией и вообще с практикой точных и экспериментальных наук. Мы имеем в виду графическую запись эксперимента. Именно компьютерное отображение поведения нелинейных функций позволило открыть „красоту фракталов“, повело к зарождению „фрактальной эстетики“ и к увлечению хаосом. Привычка визуализации могла бы оказаться плодотворной и в литературоведении.

У нас нет ни места, ни компетенций для обобщений; не будем пытаться связать воедино разные положения, аксиомы и гипотезы наук о хаосе. Ограничимся составлением еще одной таблицы с перечнем узловых проблем и парадоксов, вокруг которых в разных науках и разными учеными формулируются новые теории, а также связанных с ними понятий и терминов. В разных рубриках этой таблицы мы не повторяли таких проблем, как взаимодействие простоты и сложности, детерминизма и случайности, и таких понятий, как чувствительность к начальным условиям или бифуркация, – мы успели убедиться, что они входят в состав почти всех хаологических теорий.

Наша таблица не исчерпывает, разумеется, понятийно-тематического многообразия хаологии, это просто выборка, без особой претензии на связность, тех ее компонентов, которые представляются наиболее удобными для литературного анализа .

ученый	наука	узловая проблематика	понятия и термины
Лоренц	метеорология	начальные условия-эволюция	странные аттрактанты
Фейгенбаум	математика	детерминизм-случайность	итерация
Мандельброт	математика	простота-сложность конечность-бесконечность	универсальность хаоса самоподобие
	информатика	цельность-фрактальность	разномасштабность
Том	математика	прерывность-непрерывность	топологические архетипы
Пригожин	биология	статичность-динамичность	точки бифуркации
	физика	равновесие-нестабильность	флуктуации
	химия	обратимость-необратимость времени	диссипативные системы
Атлан	биология	организация-дезорганизация	иерархия сообщений/систем
	кибернетика	участие наблюдат.- самоорганизация	шум и избыточность
Бейтсон	антропология	холизм-локальность/среда- система	иерархия логических типов
	биология	симультианность-разновременность	двойное описание

Таб. 2

Не будем здесь пускаться и в подробный комментарий относительно аналогий, которые можно усмотреть между объектами и процессами природного мира, описанию которых служит понятийный аппарат хаологии, и теми явлениями, которые обнаруживаются при наблюдении динамики литературных текстов.

Вместо комментария приведем еще одну таблицу; для наглядности в ней эти аналогии даны на материале концепций, характерных для постмодернистской литературы.

#### ВЗАИМОСООТВЕТСТВИЯ МЕЖДУ ПОНЯТИЯМИ ХАОЛОГИИ И ПОЗИЦИЯМИ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Хаология	Постмодернизм: мировоззрение	Постмодернизм: литература
самоорганизация из хаоса	принцип конструирования / симулякры деконструкция как познание мира	деконструкция условий обнажение приема
самоорганизация как взаимодействие со средой	распад „субъекта“	интертекстуальность, текст как монтаж предыдущих текстов
чувствительность к начальным условиям	отсутствие „начала“ в системе; отказ от понятия структуры	отказ от субъекта-источника нарратива

принцип нелинейности	итеративность как источник сложности	авторефлексивность, рекурсивность повторяемость текста
непредсказуемость мира	отказ от цельных (тотальных) моделей отказ от утопии	фрагментация нарратива / текста отказ от „утопии связности“
эмергентность „порядок из шума“	случайность как принцип отказ от тотальной семиотизации	ассоциативность текста шум как обогащение текста
значение масштаба	относительность целого	автономность компонентов самоподобие, разномасштабность
необратимость времени	локальность–несинхронность	отказ от мотивировки деталь-целое
значение наблюдателя	субъективность восприятия	ирония, пародия, стилизация

Таб.3.

Задача нашей статьи – хотя бы в малой мере приблизиться к практическому использованию тех возможностей, которые хаологический инструментарий открывает перед литературоведом.

Осмыслить эти возможности в теоретическом плане – задача будущего.

#### 4.

Итак, приступим к анализу „Звонить – лететь“. Мы не намереваемся, конечно, расстреливать на него всей хаологической амуниции. Сделаем лишь первую пристрелку.

Стихотворение уже разбиралось; самый интересный его анализ мы нашли в известной работе Ж.-Ф. Жаккара, где подробно рассматривается метафизика и эстетика Хармса (поставленные в связь с идеями его друзей Друскина и Лишавского, и изысканиями главных теоретиков русского авангарда).

В период „Звонить – лететь“ Хармс занимался философско-поэтически-ми упражнениями, обдумывая „логику небытия“, „логику бесконечного небытия“, „третью дисфинитную логику бесконечного небытия“ – таковы названия и подзаголовки разных его текстов, в том числе и варианты подзаголовка „Звонить – лететь“.<sup>43</sup> Построение выглядит следующим образом в изложении Жаккара (мы упрощаем и, конечно, адаптируем). Как вещи, так и понятия в мире определяются умом, – но повседневный разум и его логика произвольно наделили вещи мира смыслами. Они неспособны воспроизвести бесконечность и потому проводят повсюду границы, устанавливают свой, ограничивающий порядок; даже числа стоят в порядке, который задан разумом извне. Поэт, вооруженный мерой (Хармс заявляет,

<sup>43</sup> J.-Ph. Jaccard, op.cit., 1991, 368-369.

что его мера – сабля), возвращает мир в до-логическое, нулевое состояние. В стихотворении „Вот и Вут час“, например, Хармс делит единицы счета времени на все более мелкие – и приходит к нулевой величине как единственному знаку настоящего, а значит, и прямо данной (истинной) реальности. Жаккар и другие исследователи сильно подчеркивают родство идей Хармса и Малевича, много писавшего о значении нуля. Хармс преследует не менее грандиозные цели, чем творец супрематизма. В поисках реальности (а не искаженного умом ее образа), говорит он, поэт создаст новую „творческую“ науку; для нее необходима новая математическая и логическая основа: „Скромно замечу, что новая система счисления будет нулевая и область ее исследования будет Цисфинитум“.<sup>44</sup> Отсюда и цисфинитная логика, которая, как считает исследователь, соответствует „заумному“ видению мира в ряду, подсказанном систематизаторской фантазией Крученых: ум–безумие–заумь, финитум–инфинитум–цисфинитум.

Жаккар рассматривает „Звонить – лететь“ на этом философском фоне и принуждает стихотворение раскрыть прежде всего свой философский смысл. Его начало – констатация распада мира, элементы которого летят, отрываясь от контекста, становясь независимыми от него и друг от друга (эта „борьба с тяготением“ сопровождает хармсовскую, вдохновленную футуризмом борьбу со смыслами). Состояние невесомости захватывает и поэта, его органы летят, смешиваясь с компонентами мира; включает эту часть стихотворения летящий рот поэта – освобожденный орган речи. Тогда мир начинает звенеть; оторвавшись от притяжения разумной повседневности, он обрел чистоту и невесомость, обратился в текучесть (любимый термин Хармса) истинной реальности. В этом звенящем мире поэт играет роль демиурга: он звонит, и его звон раздается повсюду, и тут, и ТАМ; поэзия, как вода (еще одно из ключевых понятий в словаре Хармса, неразрывно сопряженное с текучестью), есть вездесущая живительная сила мира, короче – „поэзия есть мир“.<sup>45</sup>

Нам кажется более, чем законным, интерес к философии Хармса и мы не оспариваем интереснейших выводов и толкований исследователя, хотя считаем возможным их дополнить (и вернемся к проблеме хармсовской „цисфинитной логики“). Но главное, при упоре на смысловое, тематическое толкование уходят в тень лексические, синтаксические, ритмические черты стихотворения; их странности не изучаются в подробностях, а объясняются в целом поэтикой сдвига и зауми, приемами, унаследованными от Хлебникова и Крученых, вроде внутреннего склонения (летать-лететь, звонить-звенеть). Один из специалистов по Хармсу прямо утверждает: „Логика бесконечного небытия“ Хармса (см. его стихотворение „Звонить

<sup>44</sup> Д. Хармс, цит. в кн.: J.-Ph. Jaccard, op.cit., 109.

<sup>45</sup> J.-Ph. Jaccard, op. cit., 115-118.

– лететь') – это стихотворное переложение идей супрематизма".<sup>46</sup> Не говоря о том, что идеи супрематизма не совсем совпадают с тем, что писал Хармс, вряд ли можно назвать его стихи „переложением“ каких-либо идей, даже и его собственных. Стихи, перелагающие идеи, обычно плохие стихи. Качество произведений Хармса зависит не только от качества его идей: эта простейшая истина иногда не учитывается, но она напоминает о себе, едва лишь начинаются сопоставления, и мы читаем, например, „Полет души“ Друскина, где идеи как будто похожи на хармсовские, а стихи – тривиальны, их поэтические приемы конвенциональны (они напечатаны в книге Жаккара).

Выше мы сказали, что стихотворение Хармса – длинная цепочка повторов. Но этого недостаточно для описания его специфики. Повторы, параллелизмы, самоподобие частей, разномасштабность отражений, все это принадлежит к испытанной веками поэтической технике. Возьмем несколько примеров. Из многократных повторов с включением отдельных неожиданных модификаций состоят знаменитые „Сухие листья“ Брюсова; на одних повторах построен не менее знаменитый „Квадрат квадратов“ Северянина; очень много повторов в стихотворении „Мне страшно, что я не зверь“ Александра Введенского, друга и соратника Хармса, вместе с ним закрепившего для обэриутской поэзии и поэтики место в литературной истории.

Достаточно одного взгляда, чтобы увидеть, насколько различны механизмы повторяемости. Итерация Северянина основана на пермутативности, которая обеспечивает полную цикличность и обратимость движения слов в ячейках одной и той же матрицы, – чтение возможно по всем направлениям и его последовательность принципиально безразлична. Это пример словесного воплощения „ротативной симметрии“. Брюсов сочетает пермутацию с инверсиями и „трансляционным повтором“, при котором части стихов повторяются „на расстоянии“ в других стихах и строфах, что создает эффект отражения и разномасштабности. И Северянина, и Брюсова интересует стилизаторство, игра традиционными европейскими формами – наподобие триолетов, ронделей и т.п. – с регулярной, замкнуто-круговой конструкцией и строгой метрикой (тон такой игре, задает, конечно, Фет со своей „Бурей на небе вечернем“).

Иначе строится замечательное стихотворение Введенского; оно прямо сопоставимо с вещами Хармса; тут, кстати, мы найдем и многие слова-темы из „Звонить – лететь“: полет, орлы, камень, вода, частицы, миг. В нем точно повторяются разные словесные отрезки – одиночные слова, словосочетания, стихи, строфы, – то удваиваясь, непосредственно следуя один за другим, то на расстоянии; повторяющиеся мотивы организуют дви-

<sup>46</sup> А. Александров, „Чудодей. Личность и творчество Даниила Хармса“, Даниил Хармс, *Полет в небеса*, Советский писатель, Л. 1988, 39 (прим. 1).

жение стиха, особенно выделяясь на фоне частей, свободных от повторов. Стих то движется по прямой, то петляет, то впадает в цикл с неточным периодом.

Если искать графические (геометрические) эквиваленты нашим примерам, то в стихотворении Северянина само заглавие недвусмысленно указывает: оно представляет собой обратимое движение во времени идеальной евклидовой формы. Тут, может быть, стоит вспомнить, что квадрат был элементарной (т.е. идеальной) формой и для Малевича, ибо трансформации и деформации квадрата давали все другие геометрические формы; с другой стороны, обратимость северянинского стиха как бы распрямляет его, он стремится к превращению в чистую динамику. Мы не делаем из Северянина супрематиста (его кипучей эгофутуристской энергии недостало для того, чтобы отбросить жеманность и смысла, и позы), а подчеркиваем, сколь важное место среди проблем эпохи занимала *геометризация* мира и времени, а значит, и поэзии, геометризация, напоминающая о барочной эстетике, но осуществляемая в новых измерениях.

Элементарная форма осложняется у Брюсова тем, что ее изменения подчинены нескольким факторам – к ритму и композиции прибавляется более явная установка на музыкальность и ономапопеическую эвфонию; в ней больше разнообразия, но все подчинено поэтичности, понятой как элегантный орнамент. Банальность „поэтичной“ лексики заставляет нас – может быть, несправедливо – утверждать, что Брюсов не перешел к качественной сложности (Атлан разграничивает понятия *complexité*, сложности как комплексности в многоуровневой системе, и *complication*, усложненности как нагромождения простых элементов одного уровня); его стихи, еще больше смахивающие на кич, чем северянинские, напоминают начальные стадии рождения регулярного фрактала, когда еще видна его евклидова подоплека, – как ковер Серпинского до превращения в бесконечную ажурность.

Веденский – это сложность. Но какая? Сложность ли анаморфоза, где повторения работают на искажение начальной формы, комплексность ли нерегулярного фрактала, или же сочетания разных фракталов? Не будем уточнять – это уведет нас в дебри метафор; удовольствуемся наблюдением: в „Мне страшно...“ нет прозрачности, позволяющей непосредственно увидеть формулу строения.

У Хармса формула гораздо более ощутима. Ее основа – перенос из стиха в стих элементарной синтаксической структуры.

Разрабатывая машинные модели текста, И. Ревзин составил алгоритм для порождения пародии „Сухих листьев“ Брюсова. Схему порождения (наваянную генеративной грамматикой) он изобразил в виде графа, выразив надежду, что „подобные схемы обогатят формальный аппарат поэти-

ки".<sup>47</sup> Почти четыре десятилетия спустя мы должны признаться, что не часто встречали подобные схемы в работах литературоведов. Мы не занимаемся, как Ревзин, проблемами порождения пародии и не заботимся о составлении алгоритма, но нам кажется, что принцип его машинной схемы интересно испытать для иллюстрации нашего объекта в действии.

Ибо Хармс предполагает наличие в словах некой силы, которая придает их сочетаниям „автоматичность“ и, так сказать, „автомобильность“. В его определении конца 20-х-начала 30-х годов стихи, наряду с молитвами, песнями и заговорами, – „словесная машина“. И „эти машины построены не путем вычисления или рассуждения, а иным путем, название которого АЛФАВИТ“.<sup>48</sup>

„Человек-машина“ пролеткультовцев, тейлоризация труда и быта по методу Гастева, язык для машин по десятичной системе, опять же по методу Гастева, электрический Новый Человек Вертова, автоматизация жестов художника по Арватову и Третьякову, „био-механика“ в театре Мейерхольда, – Хармс не одинок со своей мыслью, что конструктивность (машинообразное строение) поможет разрушить или обновить старые условности в искусстве; тут, впрочем, намечаются не только некоторые расхождения между Хармсом и Малевичем, но и малоисследованная связь Хармса с Татлиным, пророком нового „машинного искусства“, – они знакомы по ИНХУКу, некоторые стихи Хармса на наш взгляд откликаются на поэтику татлинской „культуры материалов“, и в 1929 году Татлин делает рисунки (совсем не „машинные“) к детской книге Хармса *Во-первых и во-вторых*. Как раз во время написания „Звонить–лететь“ он начинает работу над проектом Летатлина, летающей машины для всех, воплощением поэтичности его „машинного“ мышления. Снова скажем, что вся эта проблематика характерна для эпохи. Но и сегодня биологи-исследователи нелинейной динамики исповедуют „нео-механицизм“, прямо сближая живой организм с кибернетическим устройством.<sup>49</sup> Мы склонны принять всерьез определение Хармсом своих стихов как „словесной машины“: мы и остаемся в рамках нашей темы, и не выпадаем из исторического контекста.

Поэт называет АЛФАВИТ „путем построения“ словесной машины, т.е. видит в нем одновременно материал, набор знаков – слов, и техническую концепцию. По мнению А. Стоун-Нахимовской словесная машина сводится к „настойчивой напевно-заговорной схеме, которая задает форму попадающим в нее словам“. Исследовательница утверждает, что в „Звонить – лететь“ принцип действия машины достаточно прост и состоит „в попарном соединении существительных в именительном падеже с разными

<sup>47</sup> И. Ревзин, „Схема языка с конечным числом состояний и возможности ее применения в поэтике“, *Poetics. Poetyka. Poetika, II*, Warszawa-The Hague 1966, 129.

<sup>48</sup> Д. Хармс, цит. в кн.: J.-Ph. Jaccard, op. cit., 117.

<sup>49</sup> Н. Atlan, op. cit., 30-40.

формами одних и тех же двух глаголов<sup>50</sup>. Мы согласны с наличием в стихах Хармса „напевно-заговорной схемы“ – добавим сюда и словесную машину пятого типа, которой поэт не упомянул, но сам успешно пускал в ход: детскую считалку. Согласимся и с тем, что по сравнению с другими произведениями поэта принцип действия „Звонить – лететь“ (и ряда других вещей, близких по времени) кажется простым. Но мы думаем, что эта простота – мнимая, и ее механизм достоин анализа.

Последуем за Ревзиным в понимании машины как ряда состояний с переходами от одного к другому, где фильтры со счетчиками регулируют поток знаков. Действие машины зависит и от материальных свойств потока, его плотности, силы, скорости (ритма), и от пропускной способности фильтров. Поэт выполняет двойную функцию источника питания и регулятора.

Рис. 1 представляет первую часть „Звонить – лететь“. Квадратики на схеме отмечают „состояния“ с фиктивными счетчиками, тонкие стрелки соответствуют словам, а жирными даны возвраты в предыдущее состояние – перед повтором.

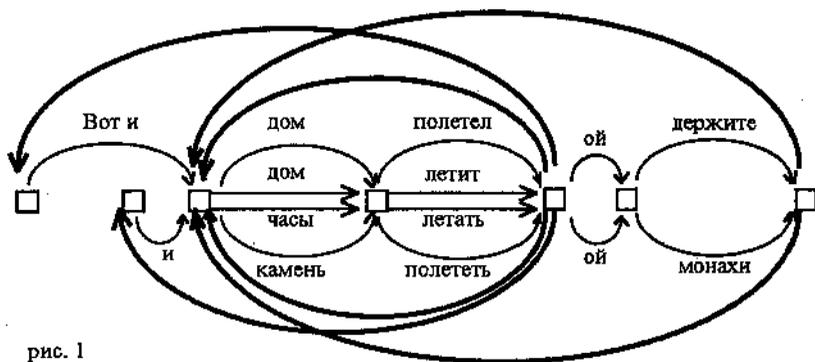


рис. 1

Обратим сначала внимание на принципы движения стиха. „Машина“ допускает многократное повторение отдельных слов, но препятствует удвоению или умножению слов и строф, как у Введенского или Брюсова, налагает запрет на инверсию, пермутацию, исключает повтор малейшего словосочетания, кроме анафоры „Вот и“ и включения строки 23 „Лоб летит“ в стихи 37 и 40. Во всех других строках, если повторяются серии синтаксических позиций, то либо совершается лексическая подстановка (дом/собака/сон...), либо меняется грамматико-морфологическая структура (дом полетел/дом летит).

<sup>50</sup> А. Stone Nakhimovsky, *Laughter in the Void*, Wiener Slawistischer Almanach, SBD 7., 1982, 47-48.

Подчеркнем максимальную упрощенность синтаксиса (как в считалке). Границы строк и предложений совпадают во всем стихотворении. Преобладают простые предложения самого элементарного двусоставного глагольного типа, – и соответственно работает только сочинительная связь. Во всем стихотворении нет ни одного определения – ни прилагательных, ни наречий. Нет причастий. Вещь и действие предстают в своей обнаженной, сущностной, немедленной взаимозависимости. Причем глагольная парадигма лишена будущего, она ограничена прошедшим и настоящим временами, но расширена за счет инфинитивов (об этом еще пойдет речь).

Базовая формула с нейтральным порядком подлежащее-сказуемое проходит сквозь все стихи и иногда распространяется дейктическими элементами (вот и, и, около). Удивительно, что эта простейшая схема способна динамизировать логическое членение темы и ремы. Меняются слова на месте темы, которая включает предложение в цепочку высказывания, прямо или косвенно повторяя элементы предыдущего. И наоборот, повторяется сказуемое, поставленное на место ремы, т.е. того нового, о чем сообщается в предложении. Ю. Лотман утверждает, что в поэзии буквальных повторов не существует, ибо всякий раз меняется смысл повторяющихся элементов.<sup>51</sup> Это, наверное, не всегда так (например, у Введенского удвоение трава-трава влияет не на смысл слова, а на ритм, и через него – на семантику стиха). Но у Хармса, совсем по Лотману, повторяющийся глагол как бы всякий раз получает новый смысл. Во всяком случае, можно сказать, что повторяясь, сказуемое-рема стремится к тематизации, „полет вещей“ начинает закрепляться в высказывании как данное и внимание переключается на подстановки подлежащих (тема как будто превращается в ремю), однако, неожиданные глагольные модификации вновь акцентируют сказуемое и возвращают ему функцию ремы.<sup>52</sup>

В итоге тема сохраняет постоянность, в нее входит инвентарь вещей, объединенных общей позицией в строке и многократной связью, анаграмматической и семантической, подчеркнуто проведенной в начале стихотворения: сад = Сон-мАть-Дом; дом-собака (страж дома)–СОбака-СОН-сон-мать–мать-сад–сад-дом, и т.д. (тут открываются безбрежные возможности для психоанализа). Тема предложения содержит мир с его связями, рема – его движение, постоянно обновляющееся.

Строение „машины“ и периодичность работы „ревинская“ схема показывает достаточно хорошо. Однако, детали движения по циклам на ней скрадываются. Для наглядности дополним ее диаграммой, на которой фикс-

<sup>51</sup> Ю. Лотман, *Лекции по структуральной поэтике. Введение, Теория стиха*, Brown U. Press, Providence 1968, 77.

<sup>52</sup> О взаимопревращениях темы и ремы см. Е. Фарыно, „Несколько заметок к рематике текста“, М. Grochowski, D. Weiss (eds.), „Words are Physicians for an Ailing Mind“. To honor A. Boguslawski, München 1991.

сированные места отводятся не регулирующим „состояниям“, а словам, и которая представляет весь текст стихотворения (рис. 2).

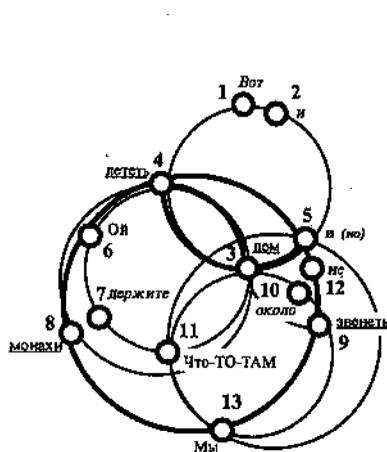


рис. 2

I	Ia	II	IIa
1-2-3-4	(1-2-3-4) x 5	3-9	(3-9) x 2
1-2-3-4	(3-4) x 3	3-9	(3-10-9) x 2
1-2-3-4	(1-2-3-4) x 4	3-10-9	3-5-3-5-3-9
1-2-3-4	(3-4) x 7	3-10-9	(3-9) x 2
1-2-3-4	(5-3-4) x 3	3-5-3-5-3-9	11-4-5-11-9
3-4	(3-4) x 3	3-9	(3-4-5-9) x 2
3-4	(6-7-3-4) x 2	3-9	6-8-3-9
3-4	6-8-3-4	11-4-5-11-9	6-8-3-4
1-2-3-4		3-4-5-9	11-4-5-12-9
1-2-3-4		3-4-5-9	3-4-5-9
1-2-3-4		6-8-3-9	11-4-5-9
1-2-3-4		6-8-3-4	(6-8-13-4) x 2
3-4		11-4-5-12-9	13-4-5-11-4
3-4		3-4-5-9	6-8-13-9
3-4		11-4-5-9	13-9-5-11-9
3-4		6-8-13-4	
3-4		6-8-13-4	
3-4		13-4-5-11-4	
3-4		6-8-13-9	
5-3-4		13-9-5-11-9	
5-3-4			
5-3-4			
3-4			
3-4			
3-4			
6-7-3-4			
6-7-3-4			
6-8-3-4			

Кружками даны „синтаксические ячейки“ для членов предложений – существительных-подлежащих, глаголов-сказуемых и пр. В своей „эволюции“ стих либо задерживается в ячейках, либо пропускает их. Они пронумерованы в порядке первого прохождения. Позиция 3 выдает поочередно слова: дом, собака, сон, и т.д., позиция 4 – слова: полетел, полетела, полететь, и т.д. Союз „и“ занимает две позиции 2-5 (в составе сложной частицы „вот и“ и в функции перечисления-присоединения). Столбцы I и II рядом с рисунком дают для двух частей последовательность каждого стиха; в столбцах Ia и IIa повторяющиеся серии ужимаются в одну формулу.

Сопоставление диаграмм дополняет то, что заметно невооруженному глазу. Они раскрывают в стихотворении взаимодействие простоты и сложности, которое при желании может снова привести на мысль нелинейную динамику. В движении стиха случаются перебои. В первой части он колеблется между вариантами маршрута 1-2-3-4-5-3-4, явная его цикличность несколько путается; в конце части он делает неожиданный скачок на другой путь 6-7(8)-3-4. Во второй части базовая схема предложения вдруг удваивается и усложняется субстантивацией (ТАМ читается и как обстоятельство места, и как подлежащее). Оставаясь простой, фраза начинает перескакивать с одного цикла на другой так, что нельзя предсказать, куда она направится в следующем стихе. На нашей схеме видно,

как колеблется ход стиха между разными циклами и как сильно меняется (усложняется) работа „машины“ – цикличность первой части позволяет в три раза сократить ее запись (столбцы I-Ia), тогда как во второй (столбцы II-IIa) запись укорачивается мало; вспомним, что мера сложности системы состоит в количестве данных, которые позволяют ее описать.

Пригожин говорит: когда система стабильна, мелкие изменения на нее не влияют, но „вне равновесия в критических точках возникают дистанционные связи. Любая флуктуация вызывает последствия, которые распространяются по всей системе“, непропорционально возрастая и заставляя ее перейти на другой режим.<sup>53</sup> Рассматривая схемы, мы обнаруживаем на синтаксическом уровне системы Хармса два процесса дестабилизации и две критические точки. Со строки 26 к основной схеме прибавляется восклицательный оборот (Ой, держите!), что нарушает равновесие и создает возможность нового цикла с нестабильной позицией 7 (держите, глядите). Бифуркация происходит в последней строке 28, вместо шага 6-7 машина переключается на 6-8, восклицание контаминируется звательной формой; на позиции 8 „монахи“ переходят во вторую часть, где повторяется пять раз, смыкаясь с „мы“ (позиция 13) и окрасят всю семантику произведения.

Вторая дестабилизация: скачок слова „и“ с позиции 2 (в составе сочетания, указывающего на наступление события) на позицию 5 (перечислительный союз) в строках 20-21-22. Равновесие снова теряется, когда стих 33 снует между союзом и знаменательным словом: 3-5-3-5-3-9. Бифуркацией же можно считать кристаллизацию после этого стиха соединительного (а не перечислительного) значения союза „и“; благодаря этому создаются условия для соединения двух глаголов, что составит главный философско-символический ход стихотворения – характерно, что в названии (в рукописи одно слово: „Звонитьлететь“<sup>54</sup>) глаголы не разделены, разделение их и воссоединение осуществляется текстом.

Итак, хармсовская словесная машина работает по принципу бифуркаций. Базовая формула повторяется – это состояние равновесия; но ее итерации неожиданно вызывают нарушения цикличности, появляются „флуктуации“, стих как бы стремится восстановить равновесие. Возникает возможность выбора одной из двух траекторий: восклицание–звательный оборот, перечислительная–соединительная функция союза. Происходит выбор, и то, что представляется сперва незначительным изменением, оканчивается „катастрофой“; ее последствия в прямом смысле распространяются по произведению, переводя его на новый режим и преобразуя его структуру.

<sup>53</sup> I. Prigogine, I. Stengers, op. cit., 17-18.

<sup>54</sup> См.: J.-Ph. Jaccard, 368.

Похожие явления легко обнаружить и в метрико-ритмической работе машины: начальный двухстопный анапест нарушается, восстанавливается, снова нарушается, сменяется двухстопным хореем, затем двухстопным ямбом в стихах 16-21, а затем, начиная со стихов 27-28, появляется четырехстопный хорей, сначала не совсем правильный, иногда урезанный, но все более и более мерный (подробностей этого анализа не даем).

Перебой ритма – обычный прием Обэриутов и близких к ним поэтов; чаще всего, в стихи одного размера они включают строки другого, – их функция, как правило, дезавтоматизация, сдвиг, нарушение шаблонной правильности.<sup>55</sup> У Хармса же исходная схема расшатывается, но вместе с тем – и это главное – нарушения ведут к появлению, а затем установлению другого правильного размера: тут труднее говорить об „остраняющем“ футуристском сдвиге: имеет место переход от одного состояния к другому, нечто вроде „самоорганизации“.

Показательно, что метрические бифуркации происходят в местах, близких к критическим точкам эволюции синтаксиса. Локальные процессы явно взаимодействуют, не подчиняясь, однако, какой-то общей жесткой структуре.

Взглянем на состав хармсовского АЛФАВИТА с точки зрения менее привычной, чем метрика. „Звонить – лететь“ состоит из 159 слов, но многие из них повторяются. В лексикографии используется коэффициент токен/типе, критерий „разнообразия, богатства лексического материала в тексте“.<sup>56</sup> Это соотношение между объемом текста и его словарем, т.е. количество всех словоупотреблений, разделенное на количество употребленных словоформ. Чем больше полученный результат, тем менее разнообразен текст (тем меньше в нем разных слов). Дадим несколько цифр. В „Осенних листьях“ Брюсова: 119 словоупотреблений и 53 словоформы, его коэффициент равен 2,24. В „Квадрате квадратов“ Северянина 27 словоформ повторяются в четырех строфах, поэтому коэффициент высок – 4,0. Для сравнения: в „Стихах, сочиненных ночью во время бессонницы“ Пушкина почти все слова различны и коэффициент близок к единице: 1,11; он повышается до 1,4 в „Талисмане“, где повторяются строки. Такие цифры свойственны стихотворным текстам, и у Северянина внутри строфы коэффициент падает до 1,12 (в прославленном „Мороженом из сирени“: 1,15). В стихотворении Введенского он достигает 2,56.

В „Звонить – лететь“ 54 разные словоформы (мы не лемматизируем, т.е. не сводим разных форм к форме словарной, например, к инфинитиву,

<sup>55</sup> См., напр., A. Kondratov (А. Кондратов), „Czterostopowy jamb N. Zabolockiego i niektóre zagadnienia statystyki wiersza“, M.R. Mayenowa (ed.), *Poetyka i matematyka*, PIW, Warszawa 1967, 97-114.

<sup>56</sup> Lenart Löngrenn (ed.), *A Frequency Dictionary of Modern Russian* (Л. Леннгрэн (ред.), *Частотный словарь современного русского языка*), Uppsala 1993, 23.

чтобы не упустить главного в действии машины Хармса), так что коэффициент для всего стихотворения равен  $159/54 = 2,94$ . Нужно заметить, однако – это хорошо видно на примере из Северянина, – что такая цифра дает лишь общее представление о структурной черте произведения, но не о его внутренней динамике. Картина меняется, если подойти к двум частям текста по отдельности. Для первой мы получаем коэффициент  $83/34 = 2,44$ , а для второй  $76/26 = 2,62$ . Во второй повторы учащаются, – это уже некая информация об эволюции системы. Еще интереснее учесть взаимосвязь, повторение слов из первой части во второй (дом, мать, летать и т.д.); тогда в последней количество различных словоформ падает, и коэффициент растет на целый порядок:  $76/20 = 3,8$ . Для „дисфинитно“-поэтических писаний Хармса конца 20-х гг. характерны и высокий коэффициент токен/тыпе, и такие его колебания: в „Вот и Вут час“ он составляет 3,15, в стихотворении с хлебниковским названием „Нетеперь“ – 4,59. В „Звонить–лететь“ скачок происходит в самом тексте, когда устанавливается обратная связь между его частями. Может быть, мы преувеличиваем, но здесь нам снова видится сходство с итеративной нелинейной динамикой.

Словарь Хармса – знаки его АЛФАВИТА – не просто сокращен, он „обеднен“, его стиль униформизован и общеупотребителен: в „Звонить – лететь“ нет ни одного поэтизма, нет и тропов – слова используются в прямом значении. Притом почти все они находятся в голове списков наиболее употребимых слов в частотных словарях русского языка, а другие общепонятны (баня, копье, монахи) и стилистически никак не отмечены. Этот факт, наряду с огромной повторяемостью лексических и синтаксических элементов, идет вразрез с постулатами квантитативного литературоведения, которое в свое время пыталось, опираясь на теорию информации, уловить специфику текстов с помощью формул на энтропию и редундантность сообщения. Классическая теория информации говорит, что сообщение несет тем большую информацию, чем оно более разнообразно, чем реже и неожиданнее каждый из составляющих его знаков. Анри Атлан критикует эту аксиому, ибо в ней не учтены функциональные, динамические связи между частями системы.<sup>57</sup> Еще более уязвимы утверждения о ценности слова, которая якобы совпадает с количеством несомой информации, и измеряется его неожиданностью. Тем более, что иногда эта неожиданность смешивалась с редкостью и подсчитывалась по частотным словарям. Самыми „художественно обработанными“ оказывались стихи с наиболее изощренным, сугубо „поэтическим“ словарем.<sup>58</sup>

<sup>57</sup> Н. Atlan, op. cit., 33-45.

<sup>58</sup> См., напр., Jiří Levý, „W sprawie scislych metod analizy wiersza“, M.R. Maycnowa (ed.), op. cit, 23-71.

Теорию информации, приложенную таким прямолинейным способом к поэзии, произведения Хармса – мы полагаем, что это не просто стихи, но и очень хорошие стихи, – опровергают вдвойне, и своей гиперболизированной редундантностью, и подчеркнутой банальностью слов.

Но это лишь два аспекта той редукции, которую производит Хармс в лексике, редукции такой же основательной, как и в области синтаксиса. Не менее важный аспект ее – сокращение слова в его материальной протяженности.

Среди 54 разных слов в „Звонить – лететь“ – 28 существительных. Из них 15, больше половины, состоят из одного слога, – почти 30% всех вообще словоформ в стихотворении; если же прибавить к ним другие односложные части речи – местоимения, союзы и т.д., – то выйдет 24, т.е. 44,4% всех словоформ (по М.Гаспарову односложные слова составляют 6% русского словаря<sup>59</sup>). Добавим, что 11 существительных двухсложны, и только два трехсложны; самое же длинное слово в стихотворении – глагол „полетела“.

Эта пропорция коротких слов (все тот же принцип считалки) удивляет читателя классической „серьезной“ поэзии, но в эпоху модернизма не составляет исключения.

Вспомним у Брюсова „Верь в звук слов: Смысл тайн – в них, Тех дней зов, Где vznik стих...“, у Ходасевича: „Лоб–Мел. Бел Гроб. Спел Поп. Сноп Стрел–День Свят! Склеп Слеп. Тень–В ад!“, и часто у Цветаевой, например: „Конь–хром, Меч–ржав. Кто сей? Вождь толп...“<sup>60</sup>

В „Крысолове“ Цветаевой вообще ритмическая механика сродни хармсовской, вплоть до игры теми же размерами и даже теми же опорными фонемами (е-т-е-е-т-а):<sup>61</sup>

Конь полетел.	Шел и спал?
...	Штиль или шквал?
Шар полетел	Рус или сед?
...	Наш ли уж свет?
Вот и миг полететь.	– Дали не те?
Вот и круг полететь.	– Ели не те!
Дом летит.	– Горы не те!
Мать летит.	– Гулы не те!
Сад летит.	...
...	– Даль не та!
И конь летать.	– Пыль не та!
И дом летать.	– Синь не та!

<sup>59</sup> М.Л. Гаспаров, *Русские стихи 1890-х-1925-го годов в комментариях*, Высшая школа, М. 1993, 116.

<sup>60</sup> Примеры по: М.Л. Гаспаров, там же, 115-116.

<sup>61</sup> Строки 303-318, см. М.-L. Bott (изд.), М. Цветаева, *Крысолов*, *Wiener Slavistischer Almanach*, SB 7, Wien 1982, 100.

И точка летать.

– Тень не та!

...

...

Но при всем сходстве, стих Хармса устроен совсем иначе. У него нет ни изысканности Брюсова или Ходасевича, ни разнообразия интонаций Цветаевой, налицо анаграммы, но мало работает „ларонимическая аттракция“, столь важная для поэтики Цветаевой, – некоторые историки склонны считать ее основным нововведением поэтики модернизма.<sup>62</sup> Хармс не интересуется стилистической игрой, не эпатирует размером. Его машина выдает целочки чередующихся по образцу повседневной речи коротких существительных и более длинных глаголов, которые перемежаются частицами, союзами и т.д. Поэзия Хармса – искусство минимальное в прямом и современном смысле, и этот минимализм глубоко мотивирован. Хармс берет слово не только обиходное, не только самое весомое, важное – дом, миг, круг, мать, сын – но и оголенное до корня, до сущности. Это редуцированное конденсированное слово при всей своей обыденности и общепонятности при повторении производит эффект странности (подчас близкий комическому), более мощный, чем любое редкое слово.

Замечание в скобках: действуют тут, конечно, и другие факторы; скажем, в строке 2 могло быть „Вот и лес полетел“, но тогда не было бы предвестия будущих нарушений размера, и, главное, исчезло бы чередование мужского и женского рода, мужских и женских окончаний, и менее четко ощущалось бы присутствие этих начал (эротические значения стихотворения кристаллизуются вокруг серий мать-сын-баня-монахи и в диссеминации фонем т-е-л-о, которые в первой части встречаются на порядок чаще всех других). Тем не менее, очевидно, что длина слов имеет особое значение в хармсовской машине.

Подсчет средней длины слова для всего стихотворения дает определенные данные для сравнения: она очень мала, всего 3,16 фонем, если принять звукобукву „я“ за одну фонему. Наподобие, однако, общего коэффициента token/туре или энтропии текста, эта цифра отражает лишь статику стиха. Уловить его динамику представляется интересным. Мы сделаем это, вдохновившись методом, с помощью которого поведение динамической системы отображают хаологи. Длина очередных слов в стихотворении дает серию цифр, которые можно попарно – первая со второй, вторая с третьей, третья с четвертой и т.д. – использовать в виде координат (x) и (y) в двумерном „пространстве положений“. Способ удобен, потому что даже в небольшом произведении позволяет собрать значимое количество данных – главная проблема всей нашей методологии заключается в том, что для

<sup>62</sup> См., напр. В. Григорьев, *Поэтика слова. На материале русской советской поэзии*, Наука, М. 1979; Л.В. Зубова, *Поэзия Марины Цветаевой. Лингвистический аспект*, Л. 1989.

разговора о хаотическом поведении, о флуктуациях, о бифуркациях, нужно много данных; мы же злоупотребляем терминами, применяя их к „системе“ небольшого стихотворения. Тут мы всецело принимаем критику со стороны профессионалов; как было сказано, мы делаем лишь первые шаги в поисках метода. Парное сочетание цифр удобно и потому, что их легко изобразить в виде графа. Все цифры оказываются связанными между собой (длина каждого слова зависит от предыдущей длины и влияет на следующую). Оно обозначают в пространстве положений множество точек. Каждая из них соответствует состоянию системы по мере перехода от одного слова к другому; например, движение строки „Вот и дом полетел“ проходит через положения 3-1, 1-3, 3-7. Совокупность траекторий (рис. 3) дает информацию об эволюции стихотворения как системы слов разной длины.

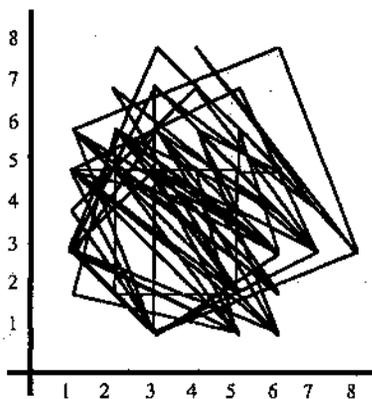
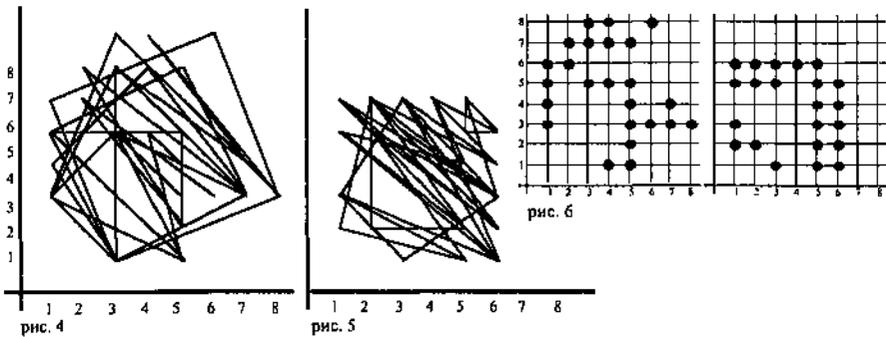


рис. 3

Клубок линий представляет собой трассирующий след, нечто вроде отпечатка стиха во времени; по замечанию нашего друга-физика, отпечаток этот спроецирован на плоскость, и потому, быть может, искажен; но пока нам придется им удовольствоваться. Своей формой он похож на диаграммы хаотических систем, на изображение „странного аттрактанта“. Пусть это квази- или псевдофрактал, для нас существенно, что он позволяет наглядно представить „временные линии“<sup>63</sup> стихотворения. Это аттрактант в том смысле, что его форму составляют все траектории системы. Для других стихотворений такие следы будут распределяться в „пространстве положений“ иначе. Если поэтапно проследить за построением

<sup>63</sup> О применении в лингвистике художественного текста метода „временных линий“ или „серий“ см., напр. Adam Pawlowski, *Séries temporelles en linguistique, avec application à l'attribution de textes*, thèse, Lausanne 1995.

нашего графа, станет видно, как начальная цикличность перебивается, сбой учащаются, циклы сменяются в быстром темпе, к концу первой части происходит бифуркация, выбор новых направлений, и снова возникает стабильная упорядоченность. Отдельные графы для двух частей иллюстрируют разницу в их эволюции на рис. 4-5. Рис. 6 показывает точки прохождения траектории. Рост упорядоченности становится очевидным; можно утверждать, что „стохастичность“ траекторий – тенденция к группировке координат при некоторой случайности разброса – уступает место регулярности, порядку более высокого уровня.



Кроме того, легко заметить: эволюция второй части отличается от первой концентрацией стиха на меньшем участке пространства фаз (слова сокращаются) и вокруг координат 1-2-3 и 5-6. В последних трех строках длина слов дает такую последовательность: 2-5-1-3-5 // 2-6-2-6 // 2-6-1-3-6. Для того, чтобы уловить ее функциональную нагрузку, приведем начало и конец стихотворения „Нетеперь“:

Это есть Это.  
 То есть То.  
 Это не То.  
 Это не есть не Это.  
 ...  
 Это ушло в то, а то ушло в это. Мы говорим: Бог  
 дунул.  
 ...  
 Тут есть это и то.  
 ...  
 Это быть то.  
 Тут быть там.

Это, то, тут, там, быть. Я, Мы, Бог.<sup>64</sup>

Рядом с цепочкой „я-Мы-Бог“ (1-2-3) в хармсовских стихах и трактатах выстраиваются другие серии АЛФАВИТА: „мир-Бог“ (3-3), „рай-мир-рай“ (3-3-3), „быть-мир“, „быть-мать“, „там-мать“ (в полшутливом афоризме Хармс указывает на связь арифмологии с мифемой зачатия и рождения: „Число и слово – наша мать“<sup>65</sup>), „это и то“ (3-1-2). Контекст устанавливает иногда равнозначность между „я“ и связующим союзом „и“.

Слово „монахи“, как и „чинари“ (эти слова не только количественно эквивалентны, но и связаны семантикой ордена–чина–обряда), насчитывает 6 фонем; в него вписаны все формы личных местоимений третьего лица, он-она-они, которые сливаются в стихе с „мы“ и „вы“ (Эй, монахи! Мы...); число таким образом знаменует единение личности и творения в равенстве „я-Мы-Бог“ = „я + мы + мир“ – как в поэтическом трактате „МЫР“ (мы + мир), который начинается словами „я говорил себе, что я вижу мир“, а кончается растворением личности во вселенной. И уже не вызывает удивления длина слов в последних строках: 3 x (1-3-2-1 // 1-1-3) // 1-5-1-6-2-5:

[...]

Тогда я понял, что докуда было куда смотреть – вокруг меня был мир.

А теперь его нет. Есть только я.

А потом я понял, что я и есть мир.

Но мир это не я.

Хотя, в то же время, я мир.

А мир не я.

А я мир.

А мир не я.

А я мир.

А мир не я.

А я мир.

И больше я ничего не думал.<sup>66</sup>

Как известно, не вполне ортодоксальная религиозность пронизывает всю поэзию Хармса. Известно и то, что он увлекался пифагорейской мистикой и нео-окультистскими учениями, разделяя в этом отношении интересы чуть ли не всех модернистов, включая сюда и круг Хлебникова, и круг Обэриу. Нет сомнения, что его теория чисел, его поиски „Хармсовой единицы“ (для замены единицы Пифагоровой), его символика нуля, все это так же соотносится с поисками его друзей „чинарей“ или Малевича, кото-

<sup>64</sup> Д. Хармс, „Нетелерь“ (29 мая 1930), в кн.: J.-Ph. Jaccard, op. cit., 158-159.

<sup>65</sup> Д. Хармс, в кн.: J.-Ph. Jaccard, op. cit., 391.

<sup>66</sup> Д. Хармс, „Мыр“ (30 мая 1930), в кн.: J.-Ph. Jaccard, op. cit., 128.

рые испытали очевидное влияние эзотерической традиции, как и прямо с этой традицией, – связь еще плохо изученная. Читатель Папюса и П.Д. Успенского, Хармс назвал обэриутов (в поэме „Хню“): „еще раз повернувшие ключ в арифметике веры“, – и сам усиленно занимался арифмологией. В пифагорейской традиции единица символизирует божество, 2 – женское начало, 3 – начало мужское, 5 (2+3) – число любви, Афродиты: союз двух начал, а 6 (1+2+3) есть число, воплощающее стабильность вселенной.<sup>67</sup> Трудно допустить случайность совпадения.

Не нужно, конечно, думать, что все в стихотворении подчинено одной серии или что одна эта серия управляет всеми хармсовскими машинами. Стоит сопоставить „Звонить – лететь“ с другими текстами, например с „Вечерней песнью к имением моим существующей“, написанной в то же время (1930). И само заглавие, и механизмы этой библейской стилизации резко контрастируют с троичным принципом и с принципом редукции (ее „аттрактант“ приближается к очертаниям аттрактанта стихотворения Введенского). Такие сравнения ясно показывают, как богата возможностями хармсовская поэтика. В то же время они показывают и как значима в его конструкциях протяженность слова. В „Звонить – лететь“ число 3 проявляется и в других подсистемах, организует некоторые циклы лексических и морфологических повторов; серия же 1-2-3 играет определяющую роль.

Поэт активировал ее древние мистические значения, обновив собственной символикой чисел, и использовал для „привода“ своей словесной машины и, что то же, поэтико-философской концепции мира.

Ж.-Ф. Жаккар косвенно отметил ее символистские корни: поэт-теург останавливает распад мира, как бы обращает вспять хаотическое распыление частей (результат сугубо рационального восприятия). Так можно читать и „Звонить – лететь“. Поэзия звонит-звенит, приводя мир в состояние гармонии. Однако, текст разворачивается несколько иначе: в первой части поэт отделен от мира и от других, но никакого звучания не издает и не слышит, он смотрит и поражается (еще „было куда смотреть“); потом звенеть начинает мир, и только тогда отзывается звоном, – уже не поэт, а некое „мы“.

Появление, повторение, а после критической точки в стихах 41-42 – безраздельное господство инфинитива есть бесспорный синтаксический знак потери „лица“, грамматического растворения лица, рода, числа в „сборном мыре“. Причем в заглавие не выводятся пассивный и неопределенный глаголы „звенеть – летать“. „Звонить – лететь“ – кому? куда? – отчетливо отмечает активизацию мира. В орфически-малевичевском гимне

<sup>67</sup> Об эзотерических значениях цифр и чисел см. в кн.: Matila Ghyka, *Philosophie et mystique du nombre*, Payot, Paris 1971.

художнику, в звоне, приводящем на мысль колокола скрябинской мистерии, слышны и гностические обертоны: звон будит память о божественном происхождении всего сущего и все сущее приводит в движение к мистической цели.

Мы убедились, что все в стихотворении движется: от одноглагольной к двухглагольной фразе, от „лететь“ к „звонить и звенеть“, от прошлого времени через настоящее к инфинитиву, от функций перечисления к присоединению, от формы второго лица к „соборному“ первому лицу, от анапеста к хорю, от одной организации лексического ритма к другой, более компактной. Даже анаграммы (мать-там) символизируют динамику, которая совпадает с инверсионным ходом нарратива по формуле Греймаса: начальную ситуацию дизъюнкции (разъединения) субъекта, действий и объектов повествование преобразует в ситуацию конъюнкции.

Если так взглянуть на стихотворение и вспомнить о том, что оно обыгрывает мотивы рождения (дом-мать-сын), чистоты (баня) и райского сада, окажется, что в нем реализуется тот самый Большой Нарратив, о котором мечтали романтики и символисты, и над которым бьются ученые: оно начинается рассказом не о распаде мира, а о его создании в прошлом, когда „летающие“ вещи еще отделены от контекстов и отношений связи, утверждает его гармонию в настоящем и заключает повествование вселенским Синтезом вне времен, может быть, воссоединением творения с творцом: мир-Бог звенит-зовет к слиянию в Великом Единстве.

Не будем задерживаться на толкованиях; нас интересует прежде всего сам факт движения текста, а также его модус, способ осуществления. Мы разобрали несколько аспектов из ряда тех, что можно выразить количественно, с помощью подсчетов или геометризации. Всякий раз обнаруживался тот же процесс: он активизируется с помощью итерации, предельная простота сочетается в нем со сложностью, регулярность повторов с нарушениями, изменения постепенные со скачкообразными, детерминированность с непредсказуемостью. Начальный порядок нарушается поведением хаотическим, затем система приводится в новый порядок. Эта эволюция захватывает все произведение, причем разные локальные процессы взаимодействуют, усиливая друг друга, и ведут к возникновению нового качества. Иначе говоря (ограничимся осторожной констатацией): действие словесной машины Хармса представляет ряд аналогий с процессом „самоорганизации“ сложных динамических систем.

Заметим, что для описания этого процесса пригожинская схема „порядка из хаоса“ не очень годится. У Пригожина исходные системы обладают очень низким порядком сложности, и их поведение хаотично – в нем не имеется ни явных циклов, ни определенных структур; ни того, ни другого никак нельзя сказать о „Звонить – лететь“. Лучше (и повидимому не толь-

ко к Хармсу) подходят теория Бейтсона (двойное описание) и модель Атлана (дезорганизация существующего порядка, а затем его реорганизация на более высоком уровне). Обе они описывают системы как сложные иерархии дифференцированных подсистем и их эволюцию как переходы между состояниями разной степени упорядоченности.

В центре концепции Бейтсона находится понятие „различия“ как фактора организации: благодаря различиям существуют сложные системы. Сообщение, посылаемое одним глазом отличается от сообщения другого глаза; из их различия рождается новое качество (в противном случае сообщения дублируются, возникает тавтология), которое прочитывается на уровне „третьего“ описания. Атлан, отталкиваясь от теории информации, строит свою концепцию вокруг понятий редундантности и шума. Система развивается, преодолевая редундантность информационных связей. Если в начале она свободна от редундантности, то окажется завершенной, неспособной к развитию, к „улучшению“. Так же необходим и шум. Допустим, что в канале связи, составляющем подсистему сложной живой системы, передается сообщение из А в В. Если шума совсем не будет, сообщение в точке В будет равно сообщению в точке А; с точки зрения системы информация в канале останется той же, возникнет тавтология:  $A=B$ . Но если появится шум, информация в точке В будет отличаться от А, и система получит информацию  $A + B$ . Это различие, говорит Атлан, система сможет усвоить, т.е. усложниться, перейти к порядку более высокого уровня, увеличивая в своем коде количество знаков.

В центре „теории Хармса“ стоят те же проблемы: редундантность, различие, шум. Так мы подходим к главным странностям его текста.

Они не относятся ни к тематике, ни к толике. „Вот и дом полетел“ можно читать как сказочный зачин, „дом звенит“ — как метафору поэта-метафизика (каковой она и является). Но редундантность текста читатель склонен признать сдвигом в бессмыслицу. Абсурдность такой машины кажется очевидной, например, А. Стоун-Нахимовской. Ощущение естественное: многократные повторы, создающие впечатление смыслового замыкания, издавна используются как один из главных приемов литературы нонсенса или абсурда.<sup>68</sup> Отвлечемся здесь от понимания шума, которое предлагал Лотман и которое относится к малопонятным, непрочитываемым местам, неизбежно встречающимся в текстах и повышающим их информативность. Ограничимся здесь более явным уровнем. Инфинитивы на месте спрягаемых глаголов, несогласование частей высказывания воспринимаются как нарушение языковой нормы, дислексия, и здравого смысла. Это явные помехи в канале связи. В таком „шуме“ Хармс и его

<sup>68</sup> Susan Stewart, *Nonsense, Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*, Johns Hopkins U. Press, Baltimore-London 1979, 116-145.

друзья, любившие термин „бесмыслица“, видели сильнодействующую поэтическую терапию.

Мы знаем, однако, что „бесмыслица“ меньше всего означает отсутствие смысла. Ее задача сходна с задачей зауми и состоит в порождении смысла. Она играет роль шума в одной из подсистем словесной машины, необходимого по словам Атлана для производства новой информации. В такой перспективе редундантность и инфинитив перестают нести отрицательную функцию дестабилизации смысла, разрушения или отказа от грамматических отношений. Наоборот, повторы необходимы для перехода к словесной организации, которая сама по себе уже составляет новую информацию. Инфинитив же предстает перед нами в своей функции глагола, очищенного от категорий индивидуации для выражения нового временного качества. Его точное значение в „Звонить – лететь“, несомненно близко тому, как оно определяется в „Вот и вут час“: „Вот час всегда только был. Вот час всегда теперь быть“. Инфинитив как выражение действия „всегда теперь“ составляет, по теореме Атлана об увеличении знаков в коде для перехода в системы высшего порядка, новый знак в хармсовском АЛФАВИТЕ. Любопытно, что в том месте рукописи, цитату из которого мы приводили выше, и где Хармс определяет построение своей машины, слово АЛФАВИТЬ написано с твердым знаком: трудно лучше изобразить принципиальную открытость, изменяемость кода.

Обычно абсурдом считается то, что противоречит законам логики или с точки зрения законов логики является ложным. Однако можно понять его по аналогии с тем классическим определением, которое Курно дал случайности: она есть не беспричинность, а „встреча двух независимых причинных рядов“.<sup>69</sup> Так же и абсурд Хармса – не алогичность случайного набора слов, а пересечение двух логических рядов, или же флуктуация между мирами, где действуют разные логики. Это случай двойного описания, порождающего информацию совсем по теории Бейтсона, среди теорем которой могла бы найти себе место фраза из манифеста Обэриу: „В поэзии столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики“.

С точки зрения современной математики, открывшей вместе с Геделем, что большинство ее теорем недоказуемо, наличие хаоса в мире парадоксальным образом увеличивает количество достоверного (хаотическое поведение комплексных систем можно часто если не доказать, то показать): „импликацией хаоса есть истина; без странных аттрактантов было бы

<sup>69</sup> Н. Atlan, op. cit., 81. Об абсурде Хармса с другой точки зрения см. „Konzepte des Nichts im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Oberiu)“, *Poetika*, Bd. 26, H. 3-4, 308-373.

меньше доказуемых теорем в математике“.<sup>70</sup> Абсурд действует как хаос, благодаря ему поэзия может приблизиться к истине о мире.

Разговор о смысле и истине приводит нас к самому сердцу „теории Хармса“, к его „дисфинитной логике бесконечного небытия“.

Алогизм Хармса часто подчеркивается так, будто логика ему не нужна. Наоборот, как говорилось выше, он работает над логикой, изучает ее, пользуется нею, – достаточно почитать такие его вещи, как „Нетеперь“. В общем, он стремится к той же цели, что и весь модернизм: найти методы описания мира, свободные от ошибок, парадоксов и неточностей традиционного языка, будь он обыденный, философский или художественный. В письме, цитату из которого мы взяли эпиграфом, целью своих поэтических поисков Хармс называет „чистый порядок“; он говорит и о „чистоте категорий“.

Его поэтический *минимализм* раскрывается как радикальная чистка слова, подготовка к реформе.

Но задача состоит не просто в том, чтобы очистить слово, как сказано в манифесте Обэриутов, от „литературной и обиходной шелухи“. В лице не только многих художников и поэтов, но и преобразователей философии от Фреге и Маха до Виттгенштейна, от Рассела до Геделя модернизм предпринял поиски новой системы логики. Этим занимались и в России. Повторим: абсурдизм Хармса не делает его союзником тех, кто создавал в то время ликвидаторские системы. Жаккар упоминает Ф. Платова. Мы упомянем в этой связи анархистов братьев Гординых, которые отвергают аристотелевское правило „исключенного третьего“. Приняв, что два противоречащие друг другу высказывания могут быть одновременно ложными, и значит, могут отрицаться, они выводят: „... Мир вселенная не во времени и не вне времени. Мир и время не соотносительны. [...] Мир и не закономерен и не незаконномерен. Мир и закономерность несоотносительны. [...] Мир непознаваем и не непознаваем. Мир и познание несоотносительны“, и т.д.<sup>71</sup>

Хармсу чужды и „логика разрушения“ Платова, и „логика чистого отрицания“ Гординых. Говорят о его возвращении в до-логический мир. Это можно сказать лишь в той мере, в какой истоки его системы восходят к эпохам, предшествующим Аристотелю. Так утверждает П. Успенский, имея в виду древнюю пифагорейскую и оккультную традицию, из которой он сам черпает в *Tertium Organum*, провозглашая свою логику, после системы Аристотеля, где центральное место занимала силлогистика, и системы Ф. Бэкона, отдавшего первенство индукции.

<sup>70</sup> John L. Casti, *Complexification. Explaining a Paradoxical World through the Science of Surprise*, Harper Perennial 1994, 149.

<sup>71</sup> Бр. Гордины, *Первый Центральный Социотехникум*, М. 1919, 8-9.

Влияние его на Хармса отмечалось, конечно. Но делалось это слишком косвенно, через идеи, взятые из „Третьего Органона“ Матюшиним или Малевичем, и еще недостаточно учтен факт, что „третья логика“ Хармса являет собой прямое продолжение „третьей логики“ Успенского.

Ограничимся несколькими замечаниями, не отвлекаясь от нашей темы. Мы отметили трехтактность двигателя в „Звонить – лететь“. Она характерна вообще для „дисфинитных“ вещей: на числе 3 основываются понятия той „творческой науки“, которая по мысли Хармса должна исследовать область *Cisfinitum*. Строить свою науку Хармс начинает с утверждения о том, что мир, состоящий из чего-то единого, однородного и непрерывного, не может существовать, ибо в нем нет частей, а значит, нет и целого.

Если существует это и то, то значит существует не то и не это, потому что если бы не то и не это не существовало, то это и то было бы едино, однородно и непрерывно, а следовательно, не существовало бы тоже. Назовем первую часть это, вторую часть – то, а переход от одной к другой назовем не то и не это. Назовем не то и не это „препятствием“. Итак: основу существования составляют три элемента: это, препятствие и то [...] Если бы исчез один из трех основных элементов существования, то исчезло бы и все целое. Так, если бы исчезло „препятствие“, то это и то стало бы единым и непрерывным и перестало бы существовать.<sup>72</sup>

В этом и многочисленных подобных этому рассуждениях Хармс не только не отказывается от классической логики, он опирается на ее основные законы тождества, отрицания и исключенного третьего (А есть А; А не есть не-А, все есть либо А, либо не-А), и применяет традиционные методы инференции.

Несколько как будто смущает терминология. К концу жизни Я. Друскин комментировал писания Хармса:

„Это“ и „то“ – термины, введенные мною в 1928 г. и обозначающие члены конъюнкции и дисъюнкции, применяемых при построении философских систем. Знал ли Хармс философское определение этих терминов, когда писал эту вещь [...], я не помню. Если не знал, то тем более интересно такое неожиданное совпадение не только развития мыслей, но даже возникновение одинаковой терминологии у Хармса и его ближайших друзей.<sup>73</sup>

<sup>72</sup> Д. Хармс, (О времени, о пространстве, о существовании), в кн.: J.-Ph. Jaccard, op. cit., 154-155. О кресте, 395.

<sup>73</sup> Я. Друскин. (Примечания к произведениям Д. Хармса), в кн.: J.-Ph. Jaccard, op. cit., 396.

Думается, что и развитие мыслей, и терминология связываются в данном случае с чтением *Tertium Organum*. Там мы находим и триаду „это и то“. Упрекнув теософов за эзотерический жаргон, Успенский объявил одной из своих задач изложение глубоких философских истин простым языком. Он поразил воображение современников утверждением о существовании разных миров с разным количеством измерений и разных соответствующих им логических систем. Логика Аристотеля и Бэкона принадлежат к трехмерному миру. Наука в лице Эйнштейна и Минковского и возрожденная оккультная традиция открыла перед человеком мир четырех измерений; для его понимания и нужна „третья логика“. Она отвечает внутреннему родству разного и различию тождественного, ощущаемое тем, кто выходит в четырехмерный мир.<sup>74</sup> Это же ощущение, еще не замутненное в 1930 году, господствует во многих вещах Хармса, несколькими годами позже Введенский передаст его с открытой болью: „Мне страшно, что я при взгляде На две одинаковые вещи Не замечаю что они различны, Что каждая живет однажды. Мне страшно, что я при взгляде На две одинаковые вещи Не вижу что они усердно Стараются быть похожими“.

Для того, чтобы уловить новизну „третьей логики“, Успенский объясняет восприятие животных, видящих мир в двух измерениях. Животное не умеет пользоваться понятиями, но способно к своеобразному мышлению. Животное чувствует закон тождества: видя свой и чужой дом, она знает, что „это есть это, то есть то, это не есть то“; однако, она может ощутить, что между домами есть и нечто общее, это дома, и не умея выразить одновременного тождества и различия, не зная закона отрицания, должна прийти к мысли: „это есть то“. Мысль абсурдна в свете закона исключенного третьего, но более близка к правде. Ибо истина в мире высших измерений выглядит так: „А есть А и не-А. Всякая вещь есть одновременно А и не-А. Всякая вещь есть Все“.<sup>75</sup>

Очевидно, из этой теории сходства и различия вырастает хармсовская теория препятствия и творческая наука логики. Мы не ставим под сомнение роль философов-чинарей, а пытаемся все эти поиски поставить в связную перспективу. Дидактика Успенского находят отклик в псевдо-примитивизме хармсовского стиля. И именно аксиомы третьей логики Хармс обыгрывает в „Нетеперь“, они оправдывает „абсурдизм“ „Звонить – лететь“, где разное становится равным и всем. Движение стихов, о котором столько шла речь, отражает не разрушение старой логики наподобие Гординых или Платова, а утверждение ее (отсюда инвентарь вещей мира, разных, но породненных скрытыми связями) для того, чтобы оттолкнувшись от нее найти путь в новые измерения. Есть, впрочем, интересный

<sup>74</sup> P.D. Ouspensky, *Tertium Organum*, Routledge&Kegan Paul, London 1957, 128-132.

<sup>75</sup> Op. cit., 75, 207, 221.

аспект, которого мы лишь коснемся: утверждение логики осуществляется с такой энергией, итерация носит такой подчеркнутый примитивистско-инфантильный характер, что можно задуматься, нет ли в поэзии Хармса близости к „сырому“ искусству психотиков, к „ар брют“ (*art brut*). „Галлюцинаторные константы“ – простые геометрические мотивы, особенно круг и спираль – повторяются в „сырой“ живописи, составляя узоры, похожие на фракталы; то же можно найти и у некоторых художников примитивистов.<sup>76</sup> Может оказаться любопытным сравнение с этой точки зрения Хармса с Филоновым, картины которого без сомнения „фрактальны“. От психотического искусства Хармса, однако, отличает владение материалом, богатство концепции, способность к осмыслению ее. От Филонова его отличает другой путь в новые измерения.

Для Хармса он лежит через *Cisfinitum*. Нам кажется, что до сих пор термин этот понимается превратно. Для цисфинитной логики принято толкование, предложенное М. Мейлахом (и повторенное в новейшем издании Обэриутов<sup>77</sup>): посюсторонне-конечная. Между тем, надо бы сказать: посюсторонне-бесконечная. А еще лучше – сохранить название „цисфинитная“. Дело в том, что ее обсуждение неполно без упоминания трансфинитного счисления Кантора. По странному недоразумению это сопоставление не учитывалось, по крайней мере, в известных нам работах.

Рукописи Хармса нам знакомы только в отрывках, опубликованных Жаккарром и другими исследователями; мы не видели там упоминания о трансфинитных числах; но не знать о них, занимаясь теорией чисел, Хармс не мог. Кроме того, трансфинитными числами пользуется Успенский, чтобы дать „научно-актуальное“ обоснование своему учению. В теории множеств Кантора он обнаруживает тот же „абсурд“, к которому, с точки зрения ума, привыкшего к рациональной картине мира, ведет и логика без исключенного третьего: часть равна целому; целое может быть больше самого себя, множества, каждое из которых равно третьему, неравны между собой, и т.д.<sup>78</sup>

В отличие от бесконечности потенциальной, процессуальной, как в никогда не кончающемся, вечно увеличивающемся ряду, которого потому и нельзя сосчитать, Кантор видит в бесконечности нечто актуальное, как бы завершенное.<sup>79</sup> Поэтому он не занимается подсчетом ее элементов, а берет как целое – одно множество. Множество составляют, например, целые числа: такая „обычная“ бесконечность обозначается  $\aleph_0$ , алеф-ноль.

<sup>76</sup> R. Fivaz, op. cit., 42-45, 72.

<sup>77</sup> М.Б. Мейлах. „Я испытывал слово на огне и на стуже...“, *Поэты группы „Обэриу“*, Библиотека поэта. Большая серия, Советский писатель, Л. 1994, 605.

<sup>78</sup> P.D. Ouspensky, op. cit., 206-209.

<sup>79</sup> Мы пользуемся при изложении математических проблем книгой: M. Guillen, op. cit.

Теория дает правила операций над множествами. С их помощью из  $\aleph_0$  выводится первое трансфинитное число  $\aleph_1$ , из него –  $\aleph_2$ , и так далее. Трансфинитные числа надстраиваются одно над другим по ту сторону бесконечности.

Хармс направляется в противоположную сторону. Оговоримся: он – поэт, и его математические и философские выкладки (как у Хлебникова) прежде всего – поэтическая работа. Вряд ли стоит искать в ней научную строгость и связность. Но именно потому, что это работа поэтическая, она позволяет строить словесные машины, и, насколько это возможно, ее нужно понять.

Кантор показал, что множество целых чисел равно множеству дробей, но между как угодно близкими дробями хватает места для гораздо большего, чем все дроби, множества чисел действительных.

Нам представляется, что Хармс видит цисфинитное как актуальную бесконечность, локализованную в одной точке арифметической прямой внутри наименьшего представимого промежутка, остающегося между первым числом, каким бы оно ни было, и нулем. Кстати, физике знакома локализованная бесконечность с того времени, как Кулон дал формулу на мощность электрического поля электрона: при удвоении расстояния она уменьшается в четыре раза, а значит, так же растет по мере приближения. Бесконечно близко от почти бесконечно малого электрона она будет почти бесконечно большой, это „воплощение математической бесконечности“.<sup>80</sup> Идея Хармса не так уж абсурдна.

*Cisfinitum* – область, где еще не начинаются числа, где нет ничего: „...я раздумывал над цисфинитной пустотой...“<sup>81</sup> Там ничто не разделено, нет времени („всегда теперь быть“), нет и бытия, а только „бесконечное исбытие“ (существуют, пожалуй, лишь ритмы, ощущение которых, по мнению Кристевой, должно предшествовать счету<sup>82</sup>). Такое понимание отличается не только от толкования бесконечности как процессуального ряда, стремящегося к нулю, но и от нуля как полноты бытия, хранилища всех потенциалов, согласно учению Малевича.

Хармс вместе с другими обзериутами программно отрицает „заумь“. Его „творческая наука“ определяет специфику его редукционизма и минимализма. Он не показывает „беспредметности“ мира чистых форм. Наоборот, его искусство реально, предметы, которые обрабатываются словесной машиной, так же конкретны, как длина слов (тут мы снова видим близость к материальному искусству Татлина или Родченко). Цисфинитная пустота составляет контраст с этой предметностью – как цисфинитная логика с

<sup>80</sup> M. Guillen, op. cit., 68.

<sup>81</sup> В кн.: J.-Ph. Jaccard, 367.

<sup>82</sup> Julia Kristeva, *Polylogue*, Seuil, Paris 1977, 457.

аристотелевой, – и столкновение удивляет; удивленный словесный жест в „Звонить – лететь“ (Ой, держите!) комичен, и комизм вдруг раскрывает перед нами поэта. Это противопоставлено серьезному супрематизму.

Да будет автору этой статьи прощен неологизм „приумь“; с его помощью можно дополнить упомянутый нами выше ряд парных понятий – ум-*finitum*, безумие-*infinitum*, заумь-*transfinitum*, приумь-*cisfinitum*. Наше дополнение, во-первых, помогает избежать смысловой неувязки, возникающей при сопоставлении термина „за-умь“ с „дис-финитностью“, во-вторых, позволяет отграничить Хармса от футуро-супрематизма. Несмотря на близость к Малевичу, это отграничение нам кажется небесполезным, позволяет уточнить специфику Хармса. Если обязательно требуется искать параллель к его поэтике в живописи, ее можно найти скорее у Пауля Клее: с ним его роднят квазипредметность, детский псевдо-примитивизм, любовь к ритму, метафизическая напряженность и вместе с тем – постоянно присутствующий, то веселый, то жестокий юмор.

Эта параллель – развивать ее мы не будем – интересна возможностью поставить Хармса в общеевропейский контекст не только по дадаистско-сюрреалистической линии; она устанавливает еще одну связь между эпохой Хармса и нашей: неслучайно один из тех, кого постмодернизм выбрал в свои пророки, Вальтер Бениамин, считал образцом и символом современности в искусстве „Нового ангела“ Клее (недавняя посвященная Бениамину монография так и называется *Angelus Novus*).

Мы отошли от текстового анализа, от обсуждения хармсовского текста как системы, машины, поведение которой могло бы стать объектом внимания для хаологии. Речь пошла о системе понятий, благодаря которой разработана была концепция машины. Поостережемся отыскивать буквальное изображение „дисфинитной пустоты“ или подвергать текст придирчивой проверке на соответствие дисфинитной логике. Отметим лишний раз актуальность Хармса. Хаологию иногда определяют в широком смысле как „науку о сюрпризах“, о неожиданных, „противоинтуитивных“ процессах и явлениях.<sup>83</sup> Ее продолжают интересоваться парадоксы, привлекавшие Хармса и его эпоху, пусть иногда в новом обличии. Остается актуальной проблема логики, хотя и решается она не так, как представлялось Хармсу. Все еще в моде обновленный механицизм, а в то же время возродился нео-платонизм и чуть ли не мистический интерес к числам. В контексте постмодернистской деконструкции актуальны вопросы шума и абсурда, о чем следовало бы написать отдельную работу. Приведем последний пример. Мы упоминали Бейтсона и его теорию двойного описания, с помощью которой хорошо толкуются некоторые особенности хармсовской машины. Вся поэтика Хармса с некоторой натяжкой сводится к прин-

<sup>83</sup> J.L. Casti, *op.cit.*, 274-279.

ципу двойного описания: одно – „детское“, повседневное, второе – „метафизическое“. Но удивительна близость Хармсу других мыслей Бейтсона. Он противопоставляет понятия числа и количества, освобождает число от подчинения порядковому ряду и нагружает его имманентным, структурным значением, – совсем как Хармс (и Успенский). Он показывает ущербность аристотелевской логики при моделировании реальных процессов.<sup>84</sup> В его теории неожиданно находит поддержку мысль о „препятствии“. Он дает простую иллюстрацию. Электрический переключатель в открытом положении не существует с точки зрения сети, ибо не отличается от любого другого места проводника; но когда он закрыт, он также не существует, он есть не более, чем перерыв между двумя частями сети, которые сами становятся проводниками только тогда, когда он открывается. Таким образом переключатель теряет материальность, понятие о нем связывается не с предметом, а с изменением, – точно так же, как препятствие Хармса („не это и не то“).<sup>85</sup>

Так при самом поверхностном взгляде аналогии между учениями о Сложном и „теорией Хармса“ обнаруживаются и на концептуальном уровне.

Ряд поставленных нами вопросов остался без ответа. Мы отнюдь не считаем доказанным, что стихотворение Хармса отвечает определению фрактала; нам не кажется очевидным, что „хаос“ в физике сходен с той дезорганизацией порядка, которую мы наблюдали в тексте. Критикуя злоупотребления терминами, сами мы, конечно, сильно погрелили метафоричностью. Наш метод построения „пространства положений“ оказался результативным для стихотворения Хармса. Насколько он работает при других обстоятельствах, подлежит рассмотрению. Более динамический образ получится, если в качестве одной из координат ввести не длину слова, а *разницу* в длине следующих друг за другом слов: такая разница – ее можно истолковать как движение, „импульс“ – положительный, когда после короткого слова следует длинное, отрицательный в противном случае.<sup>86</sup> Можно представить себе другие способы. Но подведем итог.

Нам кажется, что мы показали перспективность поисков в этом направлении. Мы подтвердили на русском материале: утверждения западных литературных хаологов не лишены оснований – на некоторых уровнях литературный текст действительно ведет себя как сложная динамическая си-

<sup>84</sup> Gregory Bateson, *La Nature et la pensée*, Seuil, Paris 1984, 66-67.

<sup>85</sup> G. Bateson, *op. cit.*, 115-116.

<sup>86</sup> Пользуемся случаем, чтобы искренне поблагодарить нашего друга, проф. Р. Кернера за то, что он неосмотрительно согласился прочесть эту статью и высказать о ней свое мнение; главные его критические замечания в ней учтены; так или иначе, всю ответственность за ее содержание и за многочисленные нарушения научной строгости несет автор.

стема, а во всяком случае, его поведение напоминает поведение динамической системы. Мы смогли показать, что теория хаоса обладает определенной мощностью в приложении к литературным объектам. Она действительно дает литературоведу некоторые новые инструменты: с их помощью мы не только описали в стихотворении Хармса аспекты, которые до сих пор ускользали от наблюдения, но и уточнили подробности функционирования его поэтики в целом; мы показали, наконец, что эти инструменты позволяют присматриваться к более масштабным явлениям, находить интертекстуальные параллели и связи, анализировать исторические процессы.

Этого более, чем достаточно для того, чтобы продолжать интересоваться хаосом.

*Даншия Хармс*

Звонить – лететь

(логика бесконечного небытия)

I

1. Вот и дом полетел.
2. Вот и собака полетела.
3. Вот и сон полетел.
4. Вот и мать полетела.
5. Вот и сад полетел.
6. Конь полетел.
7. Баня полетела.
8. Шар полетел.
9. Вот и камень полететь.
10. Вот и пень полететь.
11. Вот и миг полететь.
12. Вот и круг полететь.
13. Дом летит.
14. Мать летит.
15. Сад летит.
16. Часы летать.
17. Рука летать.
18. Орлы летать.
19. Копье летать.
20. И конь летать.
21. И дом летать.
22. И точка летать.
23. Лоб летит.
24. Грудь летит.
25. Живот летит.
26. Ой, держите – ухо летит!
27. Ой, глядите – нос летит!
28. Ой, монахи, рот летит!

II

29. Дом звенит.
30. Вода звенит.
31. Камень около звенит.
32. Книга около звенит.
33. Мать, и сын, и сад звенит.
34. А. звенит.
35. Б. звенит.
36. ТО летит и ТО звенит.
37. Лоб звенит и летит.
38. Грудь звенит и летит.
39. Эй, монахи, рот звенит!
40. Эй, монахи, лоб летит!
41. Что лететь, но не звонить?
42. Звон летает и звенеть.
43. ТАМ летает и звонит.
44. Эй, монахи! Мы летать!
45. Эй, монахи! Мы лететь!
46. Мы лететь и ТАМ летать.
47. Эй, монахи! Мы звонить!
48. Мы звонить и ТАМ звенеть.

**ТОПЛИВО И ТЯГА СЛОВЕСНЫХ МАШИН.  
ТЕОРИЯ ХА[O↔PM]СА  
Приложение**

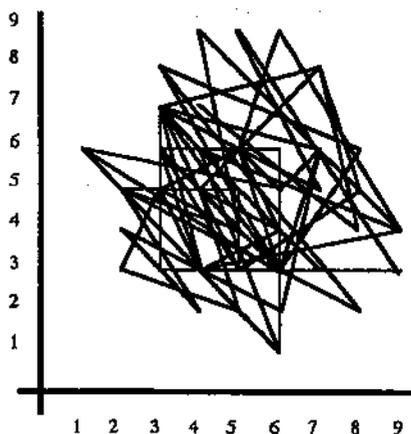
*В. Брюсов, Сухие листья*

Сухие листья, сухие листья,  
Сухие листья, сухие листья,  
Под тусклым ветром кружат, шуршат,  
Сухие листья, сухие листья,  
Под тусклым ветром сухие листья,  
Кружась, что шелчут, что говорят?

Трепещут сучья под тусклым ветром,  
Сухие листья под тусклым ветром,  
Что говорят нам, нам шелчут что?  
Трепещут листья под тусклым ветром,  
Лепечут листья под тусклым ветром,  
Но слов не понял никто, никто!

Меж черных сучьев синее небо,  
Так странно-нежно синее небо,  
Так странно-нежно прозрачна даль.  
Меж голых сучьев прозрачно небо,  
Над черным прахом синее небо,  
Как будто небу земли не жаль.

Сухие листья шуршат о смерти,  
Кружась под ветром шуршат о смерти,  
Они блестящие, им время тлеть.  
Прозрачно небо. Шуршат о смерти  
Сухие листья – чтоб после смерти  
В цветах весенних опять блестящие!



ii

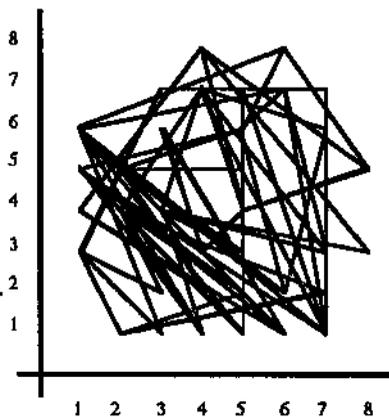
*И. Северянин, Квадрат квадратов*

Никогда ни о чем не хочу говорить...  
 О поверь! — я устал, я совсем изнемог...  
 Был года палачом, — палачу не парить...  
 Точно зверь, заплутал меж позн и тревог...

Ни о чем никогда говорить не хочу...  
 Я устал... О, поверь! изнемог я совсем...  
 Палачом был года, — не парить палачу...  
 Заплутал, точно зверь, меж тревог и позн...

Не хочу говорить никогда ни о чем...  
 Я совсем изнемог... О, поверь! я устал...  
 Палачу не парить!... был года палачом...  
 Меж позн и тревог заплутал, точно зверь...

Говорить не хочу ни о чем никогда!...  
 Изнемог я совсем, я устал, о, поверь!  
 Не парить палачу!... палачом был года!...  
 Меж тревог и позн заплутал, точно зверь!...



## Александр Введенский.

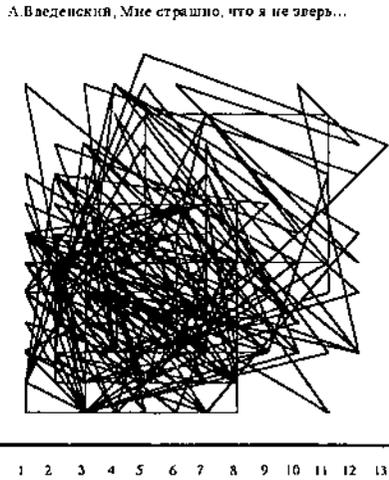
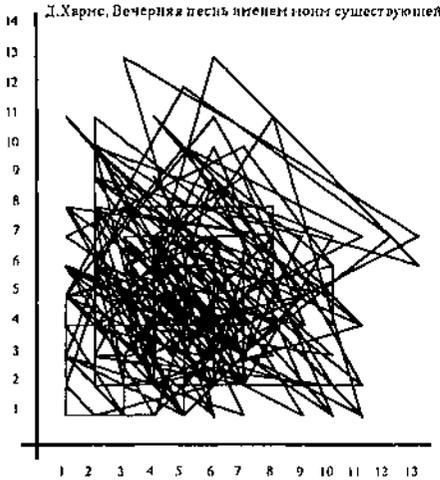
Мне жалко что я не зверь,  
бегающий по синей дорожке,  
говорящий себе поверь,  
а другому себе подожди немножко,  
мы выйдем с собой погулять в лес  
для рассмотрения ничтожных листьев.  
Мне жалко что я не звезда,  
бегающая по небосводу,  
в поисках точного гнезда  
она находит себя и пустую земную воду,  
никто не слышал чтобы звезда издавала скрип,  
ее назначенке обопрыть собственным  
молчаньем рыб.

Еще у меня есть претензия,  
что я не ковер, не гортекзия.  
Мне жалко, что я не крыша,  
распадающаяся постепенно,  
которую дождь размачивает,  
у которой смерть не мгновена.  
Мне не правится что я смертен,  
мне жалко что я деточен.  
Многим лучше, поверьте,  
частица дня единична ночи.  
Мне жалко что я не орел,  
перелетающий вершины и вершины,  
которому на уи взбрел  
человек, наблюдающий аршином.  
Мне жалко что я не орел,  
перелетающий вершины и вершины,  
которому на уи взбрел  
человек, наблюдающий аршином.  
Мы сядем с тобою ветер  
на этот камушек смерти.  
Мне жалко что я не чаша,  
мне не правится что я не жалость.  
Мне жалко что я не роцца,  
которая листьями вооружалась.  
Мне трудно что я с минутами,  
меня они страшно запутали.  
Мне невероятно обидно  
что меня по-настоящему видно.  
Еще у меня есть претензия,  
что я не ковер, не гортекзия.  
Мне страшно что я двигаюсь  
не так как жуки жуки,  
как бабочки и колиаски  
и как жуки пауки.  
Мне страшно что я двигаюсь  
непохоже на червяка,  
червяк прорывает в земле норы,  
заходя с землей разговоры.  
Земля где твой дела,  
говорит ей колодный червяк,  
а земля распоряжаясь покойниками,  
может быть в ответ молчит,  
она знает что все не так.

Мне трудно что я с минутами,  
они меня страшно запутали.  
Мне страшно что я не трава трава,  
мне страшно что я не свеча.  
Мне страшно что я не свеча трава,  
на это я отвечал,  
и нигом качаются дерева.  
Мне страшно что я три взгляде  
на две одинаковые вещи  
не замечаю что они различны,  
что каждая живет однажды.  
Мне страшно что я при взгляде  
на две одинаковые вещи  
не вижу что они усердно  
стараются быть похожими.  
Я вижу искаженный мир,  
я слышу шопот заглушенных лир,  
и тут за хончик буквы взяв,  
я пошиную слово шкаф,  
теперь я ставлю шкаф на место,  
он вещества крутое тесто.  
Мне не правится что я смертен,  
мне жалко что я не точен,  
многим лучше, поверьте,  
частица дня единична ночи.  
Еще у меня есть претензия,  
что я не ковер, не гортекзия.  
Мы выйдем с собой погулять в лес  
для рассмотрения ничтожных листьев,  
мне жалко что на этих листьях  
я не уажу незаметных слов,  
называющихся случаяй, зазывающихся  
бессмертне, называющихся вил основ.  
Мне жалко что я не орел,  
перелетающий вершины и вершины,  
которому на уи взбрел  
человек, наблюдающий аршином.  
Мне страшно что все приходит в ветхость,  
и я по сравнению с этим не редкость.  
Мы сядем с тобою ветер  
на этот камушек смерти.  
Кругом как свеча возрастает трава,  
и нигом качаются дерева.  
Мне жалко что я не семя,  
мне страшно что я не тучность.  
Червяк ползет за всеми,  
он несет однозвучность.  
Мне страшно что я неизвестность,  
мне жалко что я не огонь.

&lt;1934&gt;

iv



*Даниил Хармс, Нетеперь*

Это есть Это.  
 То есть То.  
 Это не То.  
 Это не есть не Это.  
 Остальное либо это, либо не это.  
 Все либо это, либо не это.  
 Все либо то, либо не то.  
 Что не то и не это, то не это и не то.  
 Что это и это, то и себе Само.  
 Что себе Само, то может быть то, да не это, либо это, да не то.

Это ушло в то, а то ушло в это. Мы говорим: Бог думул.  
 Это ушло в это, а то ушло в то, и нам неоткуда выйти и некуда прийти.  
 Это ушло в это. Мы спросили: где? Нам вползли: Тут.  
 Это вышло из Тут. Что это? Это Ты.  
 Это есть то.  
 То есть это.  
 Тут есть это и то.  
 Тут ушло в это, это ушло в то, а то ушло в тут.  
 Мы смотрели, но не видели.  
 А там стояли это и то.

Там не тут.  
 Там то.  
 Тут это.  
 Но теперь там и это и то.  
 Но теперь и тут это и то.  
 Мы тоскуем и думаем и танимся.  
 Где же теперь?  
 Теперь тут, а теперь там, а теперь тут, а теперь тут и там.  
 Это быть то.  
 Тут быть там.  
 Это, то, тут, там, быть, Я, Мы, Бог.