

## К генезису нарратива абсурда: Л.Н.Толстой и Д.Хармс

В.В. Мароши  
НОВОСИБИРСК

Общеизвестно влияние Толстого на отца Хармса – И.П. Ювачева и его тетю – Н.И. Колубакину. Мы вполне можем предполагать, что литературное и нравственное воспитание поэта связано с очень сильным и настойчивым влиянием «толстовского» окружения и мощным «антисценарным» противодействием ему со стороны Даниила Ивановича. М. Малич свидетельствует о сильной неприязни Хармса к Толстому, для нее не вполне объяснимой: «Даня, повторяю, очень любил Наталью Ивановну (Н.И. Колубакину. – В.М.) и уважал безмерно. Но у нее над столом висел огромный портрет Льва Толстого. Вот его Даня терпеть не мог, не знаю даже почему»<sup>1</sup>.

Можно допустить, что Хармс повторяет здесь общеавангардистский иконоборческий жест неприятия классиков (см. в тогда уже опубликованных воспоминаниях Б. Лившица – «Маяковский встал наконец из-за стола и, обратясь лицом к огромному портрету Толстого, распростершего над жующей пастью свою миродержавную бороду, прочел во весь голос: ...А с неба смотрела какая-то дрянь // Величественно, как Лев Толстой»<sup>2</sup>). Однако скорее это похоже на устойчивое и глубоко личностное отношение к навязываемому с детства нравственному и литературному авторитету. Если отец, поклонник Толстого, продолжал оставаться для сына эталоном безупречного религиозного и литературного поведения, то другой Отец семьи (в психоаналитическом смысле) стал одним из источников анекдотического сюжета собственного рождения и номинации:

«Даня рассказывал мне такую историю.

Отец его был приглашен в поместье к Толстым. Мать Дани... была на сносях... Иван Павлович позвонил ей по телефону из Ясной Поляны и кричал довольно громко, потому что такие были телефоны и только так его было

---

<sup>1</sup> Глоцер Владимир. Дурново Марина. Мой муж Даниил Хармс. М., 2000. С.49.

<sup>2</sup> Лившиц Б. Полутороглазый стрелец. Л.,1989. С. 430.

слышно. Он сказал: «Будь осторожнее, роды уже близко. Ты разрешишься 30-го декабря. И родится мальчик. Назовем его Даниилом». Жена что-то возражала. Но он ее оборвал: «Никаких разговоров! Он будет Даниилом. Я сказал»<sup>3</sup>.

Сакральный образ Толстого стал и объектом карнавального садизма в духе В. Сорокина:

Конечно спят и видят сон,  
Как будто в дверь вошел Иван  
А за Иваном управдом,  
Держа в руках Толстого том,  
«Война и мир» вторая часть...  
А впрочем нет, совсем не то,  
Вошел Толстой и снял пальто  
Калоши снял и сапоги  
И крикнул: Ванька помоги!  
Тогда Иван схватил топор  
И трах Толстого по башке.  
Толстой упал. Какой позор!  
И вся литература русская в ночном горшке<sup>4</sup>.

В этом многослойном и перенасыщенном литературными аллюзиями стихотворении обращает на себя внимание, во-первых, замена первоначальных «слона» и «матроса» на имя Ивана (см. комментарии В. Сажина), а, во-вторых, упоминание «второй части» романа «Война и мир»: все его четыре тома и даже эпилог имеют в своем составе две или более части. По-видимому, одна из интерпретаций смысла имени Иван (если отодвинуть в сторону его литературность, «бесмыслие», «всерусскость» и частоту употребительности у Хармса) в данном контексте может быть связана с отчеством самого писателя и именем его отца-толстовца (Даниил Иванович / Иван Павлович). Заманчиво было бы прочтение этого очевидного литературного избиения классика в традиции фиктивного сновидения с нарочитым и эксплицированным фрейдистским фреймом. Тогда «вторая часть» знаменитого романа отсылает к сюжету вытеснения и переписывания толстовского сверхтекста, к которому мы обратимся ниже.

Те же мотивы и детали пронизывают и второй текст, где появляется трагестированный классик: «Идет она и спит. И видит сон, будто идет к ней навстречу Лев Толстой и в руках ночной горшок держит. Она его спрашивает: «что же это такое?» А он показывает ей пальцем на горшок и говорит: – Вот, – говорит, – тут я кое-что наделал, и теперь несु всему свету показывать. Пусть, – говорит, – все смотрят»<sup>5</sup>.

Второй контекст из рассказа «Судьба жены профессора» также заслужи-

<sup>3</sup> Глюцер Владимир. Дурново Марина. Мой муж Даниил Хармс. М., 2000. С. 40-41.

<sup>4</sup> Хармс Д. Полное собрание сочинений: в 3-х т. СПб., 1997. Т. 1. С. 282-283.

<sup>5</sup> Там же. Т. 2. С. 105.

вает внимания, поскольку упорное обыгрывание ночного горшка обнаруживает очень неплохую осведомленность Хармса в корпусе различных мемуаров о Толстом, вышедших и уже переизданных к этому времени, а также, возможно, свидетельствует на начитанность в текстах самого Л.Н. («испражнения») Ивана Ильича и выносящий судно мужик Герасим). Так, в воспоминаниях В. Булгакова («Л.Н. Толстой в последний год его жизни») читаем: «Сегодня я узнал, что Лев Николаевич по утрам сам выносит из своей комнаты ведро с грязной водой и нечистотами и выливает в помойную яму. В пальто (ср. в стихотворении Хармса – В.М.), в шляпе, прямой, с задумчиво устремленным вниз взглядом, он быстро шел мимо окон нашей с Душаном комнаты, неся наполненное большое ведро... Лев Николаевич, как сказал Душан, делает это и летом и зимой»<sup>6</sup>. Илья Толстой («Мои воспоминания») приводит весьма специфические шутки Толстого из так называемого «Почтового ящика» – семейного альбома Толстых и Кузминских: «Какое сходство между ассенизационной бочкой и светской барышней? И ту, и другую вывозят по ночам»<sup>7</sup>; «Дамы, девицы, господа... заставляют чужих людей убирать свои комнаты со всем, что включено в это понятие. И не стыдятся»<sup>8</sup>. Склонность Толстого к подобным скатологическим обличениям и самообличениям (ср. в переписке – «И потому я в том же положении, как человек, у которого бы просили права сделать из его экскрементов кушанье») иронически обращена в рассказе Хармса на самого обличителя, его бытовые привычки и известный исповедальный радикализм. Мотивы внезапного расстройства пищеварения («съел чего-то, да не то»), поездки на поезде и болезни («Профессор сел на поезд и поехал в Москву. По дороге профессор схватил грипп»<sup>9</sup>) являются, скорее всего, не только элементами специфического сюжета Хармса (то/не то), но и аллюзиями на известные обстоятельства жизни и судьбы Толстого (плохое пищеварение, бегство из дома по железной дороге, смерть в пути).

Совершенно очевидно, что Хармс не упоминал Толстого в числе авторов, оказавших на него влияние и не включал в списки «имеющих сабли» и т.п. Да мы и не собираемся сравнивать возможное воздействие прозы и публицистики Толстого с отношением Даниила Ивановича к Гоголю, К. Пруткову, Г. Мейринку, В. Хлебникову. Обратим внимание лишь на то, что умолчание по поводу столь значимой в среде «старших» фигуры само по себе провоцирует на постановку проблемы, а сильные эмоции Хармса по отношению ко всему, что связано с Толстым, еще больше подтверждают правильность выбранного нами направления поиска. Здесь кажутся вполне уместными глубокомысленные транскрипции «семейного романа» во фрейдистском духе, примененные в теории интертекстуальности Х. Блумом: ведь и Хармс – типичный «сильный» поэт, который склонен прятать как можно дальше и глубже свои связи с «отцами»-предшественниками.

Прежде всего нельзя исключить, что собственно «приемы» нарратива Толстого Хармсу был знакомы в формалистской их интерпретации, минуя

<sup>6</sup> Булгаков В. Л.Н.Толстой в последний год его жизни. М., 1960. С. 218.

<sup>7</sup> Толстой И.Л. Мои воспоминания. М., 2000. С. 166.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Хармс Д. Полное собрание сочинений: в 3-х т. СПб., 1997. Т. 2. С. 103.

большинство самих текстов классика. В записных книжках Хармса 20-х годов мы встречаем название знаменитой статьи В. Шкловского «Искусство как прием». С «приемов» А. Белого (ср. у самого Белого – «...пеку прием: стихи – в начинку...») Хармс начинает одну из своих самых ранних статей: «Прием А. Белого, встречающийся в его прозе – долгождан»<sup>10</sup>. Да и в других трактатах, статьях и рассказах Хармс использует слова из формалистского тезауруса («вещь», «случай», «предмет»), впервые введенные именно Шкловским («Прием остранения у Л.Толстого состоит в том, что он не называет вещь ее именем, а описывает ее как в первый раз виденную, а случай – как в первый раз происшедший»<sup>11</sup>; «...перенесение предмета из его обычного восприятия в сферу нового восприятия, то есть своеобразное семантическое изменение»<sup>12</sup>). «Случайной мотивировкой»<sup>13</sup> называет В.Б. сдвиг наррации, ее необычность (ср. «Случаи» самого Хармса). Обэриутское «столкновение смыслов» предвосхищено в статье Шкловского как «...перенесение предмета из его обычного восприятия в сферу нового восприятия, то есть своеобразное семантическое изменение»<sup>14</sup>.

Здесь следует предположить, что общеобэриутское «очищение конкретного предмета от литературной и обиходной чепухи», общеобязательное для авангарда отрицание сложившейся системы условностей концептуально близко толстовскому «...совлечению всех покровов и убранств, устранению всех относительных и случайных признаков и признаков, обнажению, разоблачению, упрощению», «срыванию всех и всяческих масок» (Вяч. Иванов / В.И. Ленин о Толстом). Еще в начале века тертуллианово «*credo quia absurdum*» вкупе с особой «чудаческой нелепостью» использовались именно для интерпретации парадоксальных и эксцентричных представлений яснополянского бунтаря.

Очевидно, что прием остранения Шкловский обнаруживает прежде всего в прозе Л. Толстого. Шкловский цитирует Толстого целыми страницами, что вынуждает его в определенный момент даже оговориться: «Прием остранения не специально толстовский»<sup>15</sup> [Там же, 68]. Подобный вывод тем не менее напрашивается, поскольку для нарративной прозы примеры остранения взяты исключительно из толстовских романов и повестей.

Например, остранение отношений собственности Шкловский доказывает длинной цитатой из «Холстомера», из которой мы выделим один небольшой фрагмент: «...я видел, что люди предполагали какую-то связь между мною и конюшним. В чем состояла эта связь, я никак не мог понять тогда. Только гораздо уже после, когда меня отделили от других лошадей, я понял, что это значило»<sup>16</sup>. Эта проблематизация невидимой связи, но уже не условно-смысловой, а сюжетно-событийной развернута в известном послании Хармса:

<sup>10</sup> Неизданный Хармс. Полное собрание сочинений. СПб., 2001. С.17.

<sup>11</sup> Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 64.

<sup>12</sup> Там же. С. 70.

<sup>13</sup> Там же. С. 66.

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же. С. 68.

<sup>16</sup> Толстой Л. Избранное. М., 1986. С. 65.

«они едут и не знают какая между ними связь и не узнают этого до самой смерти»<sup>17</sup> («Связь»). Из Шкловского и Толстого здесь «узнавание» (Жизнь поэтического ... произведения – от видения к узнаванию, от поэзии к прозе, от конкретного к общему...<sup>18</sup>) смерть как важнейшая точка любого сюжета. Холстомер – имя необычного героя-нарратора («холсты меряет») и заглавие текста, чья основная нарративная функция – остранение условных отношений мира людей: «Методом остранения пользовался Толстой постоянно: в одном из случаев («Холстомер») рассказ ведется от лица лошади, и вещи остранены не нашим, а лошадиным их восприятием»<sup>19</sup> [Там же, 64]. Условность и относительность меры как единицы философской переоценки и сюжетного остранения – одна из основных тем рефлексии и Хармса: «Шагами измеряют пашни, // а саблей тело человеческое, // но вещи измеряют вилкой»<sup>20</sup>. Одна из первых прозаических сценок Хармса (датирована 31 мая 1929 г.) называется «Вещь» и является словно иллюстрацией к статье Шкловского. В комментариях В. Сажина название этого текста связывается с аллюзией к философским работам, прежде всего П. Успенского. Однако все определения «вещи» Успенского, предложенные в комментарии, вписываются в понятие «остранения» Шкловского (перестройка восприятия, особое измерение; процесс, а не результат: «... вещь воспринимается не в своей пространственности, а, так сказать, в своей непрерывности»<sup>21</sup>; «искусство есть способ пережить деланье вещи»<sup>22</sup>). Обратим внимание и на то, что единственным персонажем, названным по имени в «Вещи», стала горничная Наташа («прислуга по названию Наташа»<sup>23</sup>) – намек на статью Шкловского, где как образцовое разбирается остранение условности театра и света в видении Наташи Ростовской. Тогда то, что мама «говорит лошадиным голосом» – отсылка к «Холстомеру». Однако самой значимой аллюзией к сцене из «Войны и мира» является опьянение всех персонажей, сопоставимое с тем же «странным» состоянием Наташи – первая фраза рассказа: «Мама, папа и прислуга по названию Наташа сидели за столом и пили»<sup>24</sup> (Ср. «Наташа мало-помалу начинала приходить в давно не испытанное ею состояние опьянения. Она не понимала, что она и где она и что перед ней делается. Она смотрела и думала, и самые странные мысли неожиданно, без связи, мелькали в ее голове. То ей приходила мысль вскочить на рампу и пропеть ту арию, которую пела актриса, то ей захотелось зацепить веером недалеко от нее сидевшего старичка, то перегнуться к Элен и зашекотать ее»<sup>25</sup>).

Сдвиг привычного развития сюжета и пространственно-временных отношений происходит после характерного для Толстого сочетания повтора уже бывшего события и неожиданного «случая» с появлением неидентифицируе-

<sup>17</sup> Хармс Д. Полное собрание сочинений: в 3-х т. СПб., 2000. Т. 2. С. 26.

<sup>18</sup> Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 64.

<sup>19</sup> Там же. С. 64.

<sup>20</sup> Хармс Д. Полное собрание сочинений: в 3-х т. СПб., 1997. Т. 2. С. 296.

<sup>21</sup> Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 71.

<sup>22</sup> Там же. С. 63.

<sup>23</sup> Хармс Д. Полное собрание сочинений: в 3-х т. СПб., 1997. Т. 2. С. 15.

<sup>24</sup> Там же.

<sup>25</sup> Толстой Л.Н. Война и мир. М., 1971. Т. 1. С. 702.

мого персонажа: «Немного погода все опять заговорили.

Вдруг, совершенно неожиданно, в дверь кто-то постучал. Ни папа, ни мама, ни горничная Наташа не могли догадаться, кто это стучит в двери.

– Как странно, – сказал папа. – Кто бы там мог стучать в дверь?

– Мама сделала соблезнующее лицо и не в очередь налила себе вторую рюмочку, выпила и сказала: “Странно”.

Папа ничего не сказал плохого, но налил себе тоже рюмочку, выпил и встал из-за стола<sup>26</sup>. Все «странное», по Шкловскому, – оценочная модальность сюжетного остранения: «Все они (сражения у Толстого. – В.М.) даны как, прежде всего странные»<sup>27</sup>. Сюжетная «загадка» (по Шкловскому) оборачивается «неузнаваемым» хорошо знакомым (горничная Наташа, которая «все время невозможно смеялась» и «другая» Наташа, «вся смущенная и розовая. Как цветок»<sup>28</sup>).

Однако если подходить к наррации в прозе Хармса с генетической точки зрения, то правильнее было бы иначе взглянуть на гораздо более ранний текст (1928 г.), опубликованный в журнале для детей «Еж» – «О том, как старушка чернила покупала». Старушка, выпавшая из актуального пространственно-временного континуума («с луны свалилась»), не является собственно нарратором, однако ее восприятие реальности, построенное на удивлении и неузнавании привычного для читателя, доминируют в сюжетике рассказа. Это самый узнаваемый нарративный «прием» Толстого, как раз и продемонстрированный Шкловским в отрывке из «Войны и мира». Вот как, например, старушка воспринимает рекламу цирка Дурова, модные вращающиеся двери, и, наконец, лифт: «Вдруг смотрит – идут друг за дружкой, медленным шагом, пятнадцать ослов. <...> А человек на осле не расслышал, видно, что старушка ему сказала, а поднял какую-то трубу с одного конца узкую, а с другого – широкую, рас-трубом. <...> Подошла она к двери, двери стеклянные и странные какие-то. Толкнула старушка дверь, а ее саму что-то сзади подтолкнуло. Оглянулась, смотрит – на нее другая стеклянная дверь едет.

Старушка вперед, а дверь за ней. <...> Старушка приоткрыла дверку, вошла в нее, видит – комната, совсем крохотная, не больше шкафа. А в комнатке стоит человек. Только хотела старушка про чернила его спросить...

Вдруг: Дзинь! Дджжжжж! и начал пол вверх подниматься. <...>

Сквозь дверку чьи-то руки, ноги и головы мелькают, а вокруг гудит, как швейная машинка. Потом перестала гудеть и дышать легче стало.<...>

Старушка, совсем как во сне, шагнула куда-то выше, куда ей показали, а дверка за ней захлопнулась и комната-шкапик опять вниз поехала. <...>

Стоит она на лестнице, вокруг люди ходят, дверями хлопают, а старушка стоит и зонтик держит»<sup>29</sup>. Конечно, знатоки Хармса отметят сюжетообразующий мотив «шкапа», но в данном случае важнее то, что перед нами – хорошо смоделированное остранение и удобная его мотивировка: старушка – человек

<sup>26</sup> Хармс Д. Полное собрание сочинений: в 3-х т. СПб., 1997. Т. 2. С. 15.

<sup>27</sup> Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 66.

<sup>28</sup> Хармс Д. Полное собрание сочинений: в 3-х т. СПб., 1997. Т. 2. С. 15.

<sup>29</sup> Там же. Т. 3. С. 140-145.

из прошлого, да и из дома она не выходит (Ср. восприятие мира старухой в рассказе Ю. Олеши «Альдебаран»).

Нетрудно предположить, что читательский опыт Хармса не ограничивался, как это было в зрелом возрасте, чтением нескольких избранных авторов, а включал в себя и некую общую для детей интеллигентов-толстовцев нормативно-классическую основу. Тогда, отнюдь не отменяя в сторону статью Шкловского, можно было бы говорить о непосредственном опыте чтения и избирательного влияния значимых для Хармса сюжетных моментов текстов Толстого.

Одними из важнейших сюжетобразующих мотивов Толстого как в публицистике, так и в художественных повествовательных текстах являются, с одной стороны, поиск смысла, с другой – постоянная фиксация бессмыслицы. Осознание бессмысленности жизни, ведущей к неизбежной смерти, приводит автобиографического героя Толстого к выпадению из процесса жизни и перспективе тотального телесного разрушения: «...со мною стало случаться что-то очень странное: на меня стали находить минуты... недоумения, остановки жизни...»<sup>30</sup>; «Жизнь моя остановилась. <...> Истина была то, что жизнь есть бессмыслица»<sup>31</sup>; «...ты – временное, случайное сцепление частиц. ... Ты – случайно слепившийся комочек чего-то. ... Комочек расскочится...»<sup>32</sup>.

Вместе с потерей смысла героем рассыпается весь мир, мироздание: «С той минуты, как Пьер увидел это страшное убийство, совершенное людьми, не хотевшими это делать, в душе его как будто вдруг выдернута была та пружина, на которой все держалось и представлялось живым, и все завалилось в кучу бессмысленного сора. В нем, хотя он и не отдавал себе отчета, уничтожилась вера и в благоустройство мира, и в человеческую, и свою душу, и в бога.<...> мир завалился в его глазах и остались одни бессмысленные развалины. Он чувствовал, что возвратиться к вере в жизнь – не в его власти»<sup>33</sup>. Понимание мира как единой пространственной структуры, тождественной/нетождественной мыслящему «я» мы встречаем в и в трактатах Хармса: «И я испугался, что рухнет мир. <...>Я испугался, думая, что мир рухнул» («Мыр»). Утрата хармсовским персонажем своего места в мире ведет к превращению его уже в буквальном смысле в сор, можно сказать, что Хармс нарративно реализует толстовскую метафору: «А санитарная комиссия... нашла его антисанитарным и никуда не годным и приказал жакту выкинуть Калугина вместе с сором. Калугина сложили пополам и выкинули его как сор»<sup>34</sup>. Намеченная Толстым траектория полной децентрализации мира и человека в их единстве становится финальной точкой существования персонажа Хармса: «И Фаол рассыпался, как плохой сахар<sup>35</sup> – «Власть»; «...он стал увеличиваться в

<sup>30</sup> Толстой Л.Н. Собрание сочинений: в 22-х т. М., 1978-1983. Т. 16. С. 115.

<sup>31</sup> Там же. С. 117.

<sup>32</sup> Там же. С. 127.

<sup>33</sup> Толстой Л.Н. Война и мир. М., 1971. Т. 2. С. 457.

<sup>34</sup> Хармс Д. Полное собрание сочинений: в 3-х т. СПб., 1997. Т. 2. С. 338.

<sup>35</sup> Там же. С. 151.

росте и, достигнув потолка, рассыпался на тысячу маленьких шариков»<sup>36</sup>. Последний контекст обнаруживает ту микрочастицу жизни, которая для Хармса была символом вечности и совершенства (отсылаем к главе «Шар» книги о Хармсе М.Б. Ямпольского). Сюжетная роль символики шара, по Ямпольскому, – трансформация персонажа: «Один из его псевдонимов был связан с шаром – Шардам. Шар возникает, в шар превращаются, в шаре исчезают»<sup>37</sup>; «...пожалуй, самая существенная функция шара у Хармса – быть фигурой, в которую превращаются тела, исчезая»<sup>38</sup>. В сценке «Макаров и Петерсен № 3» в шары трансформируется, исчезая Петерсен – весьма аллюзивное имя в толстовском контексте («сын Петра»). Единственным русским литературным героем, нашедшим для себя идеального персонажа в виде круга и образ мира как шара является Пьер Безухов: «Но для Пьера, каким он представился в первую ночь, непостижимым, круглым и вечным олицетворением духа простоты и правды, таким и остался навсегда»<sup>39</sup>; «...остался навсегда в душе Пьера самым сильным и дорогим воспоминанием и олицетворением всего русского, доброго и круглого. Когда на другой день, на рассвете, Пьер увидел своего соседа, первое впечатление чего-то круглого подтвердилось вполне: вся фигура Платона... была круглая, голова была совершенно круглая, спина, грудь, плечи, даже руки, которые он носил, как бы всегда собираясь обнять что-то, были круглые; приятная улыбка и большие карие нежные глаза были круглые»<sup>40</sup>; «...живой, колеблющийся шар, не имеющий размеров. Вся поверхность шара состояла из капель, плотно сжатых между собой. <...> – Вот жизнь, – сказал старичок учитель. – В середине бог, и каждая капля стремится расшириться, чтобы в наибольших размерах отражать его»<sup>41</sup>; «И все-таки не связав воспоминаний нынешнего дня и не сделав о них вывода, Пьер закрыл глаза, и картина летней природы смешалась с воспоминаньем о купанье, о жидком колеблющемся шаре, и он опустил куда-то в воду, так что вода сошлась над его головой»<sup>42</sup>; «Как солнце и каждый атом эфира есть шар, законченный в самом себе и вместе с тем только атом недоступного человеку по огромности целого, – так и каждая личность носит в самой себе свои цели и между тем носит их для того, чтобы служить недоступным человеку целям общим»<sup>43</sup>.

Поиски сверхсмысла – божественной сущности жизни, – приводят двух столь разных авторов к похожим формулировкам, за которыми стоит, в конечном счете, религиозный опыт всего восточного христианства: «...мир есть что-то бесконечное и непонятное. Жизнь человеческая есть непостижимая часть

---

<sup>36</sup> Там же. С. 106.

<sup>37</sup> Ямпольский М.Б. Беспмятство как исток (Читая Хармса). М, 1998. С.196.

<sup>38</sup> Там же. С. 203.

<sup>39</sup> Толстой Л.Н. Война и мир. М., 1971. Т. 2. С. 464.

<sup>40</sup> Там же. С. 462.

<sup>41</sup> Там же. С. 577.

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> Там же. С. 666.

этого непостижимого «всего»<sup>44</sup>; «Если допустить, что жизнь человеческая может управляться разумом, – то уничтожится возможность жизни»<sup>45</sup> (ср. в трактате Хармса – «Прав тот, кому Бог подарил жизнь как совершенный подарок»<sup>46</sup>; «...бог в Каратаеве более велик, бесконечен и непостижим, чем в признаваемом масонами Архитектоне вселенной. Он испытывал чувство человека, нашедшего искомого у себя под ногами. <...> ...Он бросил трубу, в которую смотрел до сих пор через головы людей, и радостно созерцал вокруг себя вечно изменяющуюся, вечно великую, непостижимую и бесконечную жизнь. И чем ближе он смотрел, тем больше он был спокоен и счастлив»<sup>47</sup> (ср. «Бесконечное, вот ответ на все вопросы. <...> На этом я понял, что это глупо, глупо мое рассуждение. Я распахнул окно и стал смотреть на двор. Я видел, как по двору гуляют петухи и гуси»<sup>48</sup>; «Кривая не должна быть обязательно большой. Она может быть такой, что мы свободно охватим ее взором, и в то же время она останется непостижимой и бесконечной»<sup>49</sup>. Более того, в прозе Толстого, как и у Хармса, бессмысленность и кажущийся алогизм становятся проявлением высшего смысла и абсолютного понимания: «Когда он говорил свои речи, он, начиная их, казалось, не знал, чем их кончит.

Когда Пьер, иногда пораженный смыслом его речи, просил повторить сказанное, Платон не мог вспомнить того, что он сказал минуту назад. <...> но на словах не выходило никакого смысла. Он не понимал и не мог понять значения слов, отдельно взятых из речи. Каждое слово его и каждое действие были проявлением неизвестной ему деятельности, которая была его жизнь. <...> Она имела смысл только как частица целого, которое он постоянно чувствовал»<sup>50</sup>; «...с этого времени начался этот разговор, противный всем законам логики, противный уже потому, что в одно и то же время говорилось о совершенно различных предметах»<sup>51</sup>.

Еще Шкловский отмечал, что прием остранения характерен не только для разоблачающего, сатирического дискурса, но и для максимально экспрессивного воплощения неких вершинных, необычных состояний героя: «...прием остранения применялся им не только с целью дать видеть вещь, к которой он относился отрицательно»<sup>52</sup>.

С другой стороны, Толстого крайне интересовал сам механизм бессмыслицы, т.е. метатекстуальность разного рода нелепых с его точки зрения нарративов, которую можно выразить в машинной метафорике или с помощью постоянно используемых сюжетных средств. Во-первых, это художественная бессмыслица, которая, по Толстому, присуща наиболее авторитетным или

<sup>44</sup> Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 22-х т. М., 1978-1983. Т. 16. С. 127.

<sup>45</sup> Толстой Л.Н. Война и мир. М., 1971. Т. 2. С. 658.

<sup>46</sup> Неизданный Хармс. Полное собрание сочинений. М, 2000. С. 30.

<sup>47</sup> Толстой Л.Н. Война и мир. М., 1971. Т. 2. С. 625.

<sup>48</sup> Хармс Д. Полное собрание сочинений: в 3- т. СПб., 2001. Т. 2. С. 12-15.

<sup>49</sup> Неизданный Хармс. Полное собрание сочинений. СПб., 2001. С. 31.

<sup>50</sup> Толстой Л.Н. Война и мир. М., 1971. Т. 2. С. 464-465.

<sup>51</sup> Там же. С. 713.

<sup>52</sup> Шкловский В. Гамбургский счет. М., 1990. С. 67.

модным дискурсам (Шекспир, Вагнер, французские и русские символисты). Нельзя не заметить, что объектом пародийно-перефразирующего нарратива являются драматический (оперные либретто, сюжетика трагедии) и поэтический дискурсы, а также «репетиция одной из самых обыкновенных новейших опер».

Суть претензий Толстого к «Королю Лиру» можно выразить при помощи известной реплики из сценки Хармса: «А по-моему, ты г...о!». Лев Николаевич успешно применяет прием обесмысливающего пересказа, и событийная канва Шекспира начинает напоминать сценки все того же Хармса: «Слышен шум битвы, вбегает Эдгар и говорит, что сражение проиграно»<sup>53</sup>; «Они дерутся, и Эдмунд падает. Гонерила в отчаянии»<sup>54</sup>. Конечные выводы отдают иконоборческим радикализмом: «Такова эта знаменитая драма. Как ни нелепа она представляется в моем пересказе, который я старался сделать как можно беспристрастнее, смело скажу, что в подлиннике она еще много нелепее»<sup>55</sup>; «...неестественные события и неестественные речи», «еще более бессмысленные слова», «напыщенный неперестающий бред»<sup>56</sup>; «Эта драма не есть верх совершенства, как определяют ее ученые критики, а есть нечто совершенно иное»<sup>57</sup>. Эта же пьеса Шекспира в середине 30-х годов привлекла внимание и Хармса («Первое действие «Короля Лира», переложенное для вестников и жуков»). К сожалению, пародирующий парафразис Хармса остался незавершенным, но выбор того же самого текста для «переложения» указывает на ли типологическое родство ниспровержения классиков в редуцирующе-нелепом нарративе, то ли на преемственность по отношению к нарушителю литературного этикета.

В трактате «Что такое искусство?» Толстой обрушивается с уничтожающей критикой как на музыкальную фактуру вагнеровской тетралогии «Кольцо Нибелунгов», так и на сюжет ее либретто, данный все в том же редуцированно-пародирующем варианте (« краткое извлечение»). Обе стороны тетралогии сопоставимы, по Толстому, в аспекте немотивированности действия и поведения действующих лиц и исполнителей, их неопределенности и неконкретности: «...вдруг раздаются другие звуки, тоже что-то начинающееся и не кончающееся»<sup>58</sup>; «...какие-то слова...»; «...что-то отвечает...», «...долго что-то...», «...все так же странно открывая рот, не то пел, не то кричал...», «...каким-то предметом...», «...пел что-то, чего нельзя было понять...»; «...Зигфрид был воспитан карликом и почему-то за это ненавидит карлика и все хочет убить его»<sup>59</sup> (событие представления оперы); «Русалки... стерегут за чем-то какое-то золото на Рейне»<sup>60</sup>; «...бьет за что-то карлика»<sup>61</sup>, «И вдруг

<sup>53</sup> Толстой Л.Н. Полное собрание сочинений: в 22-х т. М., 1978-1983. Т. 15. С. 276.

<sup>54</sup> Там же. С. 77.

<sup>55</sup> Там же. С. 278.

<sup>56</sup> Там же.

<sup>57</sup> Там же. С. 261

<sup>58</sup> Там же. С. 149.

<sup>59</sup> Там же. С. 149-150.

<sup>60</sup> Там же. С. 218.

оказывается <...> Опять русалки в Рейне рассказывают»<sup>62</sup>. Толстой резко противопоставляет себя среднему зрителю, пытаясь в одиночку увидеть нелепость опер Вагнера: «...вокруг себя я видел трехтысячную толпу, которая не только покорно выслушивала всю эту ни с чем несообразную бессмыслицу, но и считала своею обязанностью восхищаться ею»<sup>63</sup>. То, что вагнеровская опера не станет для него «коммуникативным событием», можно было предсказать заранее, важно другое: передавая абсурдность Вагнера как композитора и поэта, Толстой сам создает образцовый нарратив бессмыслицы, который строится на смысловой неопределенности (в основном за счет использования неопределенных местоимений), событийной немотивированности («вдруг», «почему-то», «потом») и повтора стереотипных действий («опять»). В восприятии героя подобный тип обесмысливающего оперные условности нарратива был опробован еще в «Войне и мире» и процитирован Шкловским: «В оркестре заиграли громче в цимбалы и трубы, и один этот мужчина с голыми стал прыгать очень высоко и семенить ногами. (Мужчина этот был Dupont, получавший шестьдесят тысяч рублей серебром за это искусство.) Все в партере, в ложах и райке стали хлопать и кричать из всех сил, и мужчина остановился и стал улыбаться и кланяться на все стороны. Потом танцевали еще другие, с голыми ногами, мужчины и женщины, потом опять один из царей закричал что-то под музыку, и все стали петь, Но вдруг сделалась буря, в оркестре послышались хроматические гаммы..., и все побежали и потащили опять одного из присутствующих за кулисы, и занавесь опустилась. Опять между зрителями поднялся страшный шум и треск <...> Наташа уже не находила этого странным»<sup>64</sup>.

Забегая несколько вперед, заметим, что толстовский нарратив вообще тяготеет к метанарративу, предельности уяснения и объяснения автором смысла действий героя: «Иван Ильич, будучи чиновником особых поручений, вообще танцевал; судебным же следователем он уже танцевал как исключение. Он танцевал уже в том смысле, что хоть и по новым учреждениям и в пятом классе, но если дело коснется танцев, то могу доказать, что в этом роде я могу лучше других»<sup>65</sup>.

Еще раньше, чем современное и классическое искусство, объектом метанарративной критики в текстах Толстого стал нарратив истории: «В конце 18-го столетия в Париже собралось десятка два людей, которые стали говорить о том, что все люди равны и свободны. От этого во всей Франции люди стали топить и резать друг друга. <...> В это же время во Франции был гениальный человек – Наполеон. Он везде всех побеждал, то есть убивал много людей, потому что он был очень гениален. И он поехал убивать для чего-то африканцев, и так хорошо их убивал и был такой хитрый и умный, что, приехав во Францию, велел всем себе повиноваться. И все повиновались ему. Сделавшись императором, он опять пошел убивать народ в Италии, Австрии и Пруссии. И там много убил. В России же был император Александр, который решил восста-

---

<sup>61</sup> Там же.

<sup>62</sup> Там же. С. 218-221.

<sup>63</sup> Там же. С. 153.

<sup>64</sup> Толстой Л.Н. Война и мир. М., 1971. Т. 1. С. 278.

<sup>65</sup> Толстой Л.Н. Избранное. М., 1986. С. 278.

новить порядок в Европе и потому воевал с Наполеоном. Но в 7-м году он вдруг подружился с ним, а в 11-м опять поссорился, и опять они стали убивать много народа. И Наполеон привел шестьсот тысяч человек в Россию и завоевал Москву; а потом вдруг он убежал из Москвы... Все союзники Наполеона сделались вдруг его врагами <...> Вдруг дипломаты и монархи чуть было не поссорились; они уже готовы были опять велеть своим войскам убивать друг друга; но в это время Наполеон с батальоном приехал во Францию, и французы, ненавидевшие его, тотчас же все ему покорились. Но союзные монархи за это рассердились и пошли опять воевать с французами. И гениального Наполеона победили и привезли на остров Елены, вдруг признав его разбойником»<sup>66</sup>. И толстовский итог этой обобщенно-бесмысленной историографической наррации: «Это есть самое мягкое выражение тех противоречивых и не отвечающих на вопросы ответов, которые дает вся история, от составителей мемуаров и историй отдельных государств до общих историй и нового рода историй культуры того времени»<sup>67</sup>. Задавшись вопросом о свободе воли в истории (свобода воли, уже в бергсоновской и собственной интерпретации занимала и Хармса) Толстой предлагает две взаимоисключающих модели событий в истории, одна из которых не могла не заинтересовать Хармса: «Но вдруг вместо тех случайностей и гениальности, которые так последовательно вели его до сих пор непрерывным рядом успехов к назначенной цели, является бесчисленное количество обратных случайностей...

Нашествие бежит, возвращается назад, опять бежит, и все случайности постоянно уже не за, а против него.

Совершается противодвижение с востока на запад с замечательным сходством с предшествовавшим движением с запада на восток»<sup>68</sup> (ср. у Хармса – «Мы не знаем явления с одним направлением. <...> Всякое явление имеет себе обратное явление»<sup>69</sup>); «Если воля каждого человека была свободна, то есть каждый мог поступить так, как ему захотелось, то история есть ряд бессвязных случайностей»<sup>70</sup>. Перед нами своего рода обратимая цепь случайных событий – будущая «алогическая цепь» Хармса. Не случайно его первый «взрослый» нарратив назван «История Сдыгр Аппр». Конечно, имеется в виду прежде всего гоголевский смысл слова «история» («с этой историей случилась история: нам рассказывал ее приезжавший из Гадяча Степан Иванович Курочка»)<sup>71</sup>, но один из эпизодов обнаруживает близость к историографическому нарративу «Войны и мира»:

«П е т р П а в л о в и ч –  
Но господство обстоятельств  
И скрещение событий  
Испокон веков доньше  
Нами правит как детьми

<sup>66</sup> Толстой Л.Н. Война и мир. М., 1971. Т. 2. С. 722.

<sup>67</sup> Там же. С. 723.

<sup>68</sup> Там же. С. 664.

<sup>69</sup> Неизданный Хармс. Полное собрание сочинений. СПб., 2001. С. 13.

<sup>70</sup> Толстой Л.Н. Война и мир. М., 1971. Т. 2. С. 747.

<sup>71</sup> Гоголь Н.В. Собрание сочинений: в 6 т. М., 1959. Т. 1. С. 191.

Морит голодом в пустыне  
Хлещет в комнате плетьюми.

Профессор – Так-так, это понятно. Стечение обстоятельств. Это верно. Закон.

Тут вдруг Петр Павлович наклонились к профессору и откусили ему ухо»<sup>72</sup>.

Жест хармсовского героя можно счесть цитатным («Nicolas... вдруг прихватил зубами и довольно крепко стиснул в них верхнюю часть его уха»<sup>73</sup>), но в нарративном плане является проявлением толстовской абсолютной свободы субъекта в истории, вне всякой мотивации или детерминации. К многочисленным соображениям по поводу литературных источников отрезанных и откушенных ушей в этом тексте добавим совершенно очевидную семантику фамилии важнейшего героя Толстого – Безухова. Конечно, откушенное ухо – специфический сюжетный ход Хармса, непредставимый в историческом или романном нарративе Толстого, однако он взрывает «понятность» истории и «закономерность» совершающихся в ней событий.

Как уже говорилось выше, в состоянии смыслоутраты толстовский герой может перестать воспринимать жизнь в ее конкретности и пространственно-временных координатах, как бы отключиться от нее, а мир вокруг предстает в бессмысленном повторе «несцепляющихся» событий: «Вокруг него в темноте стояли люди: верно, что-то их очень занимало в нем. Ему рассказывали что-то, спрашивали о чем-то, потом повели куда-то, и он, наконец, очутился в углу балагана рядом с какими-то людьми. <...> И он опять открывал глаза и бессмысленно смотрел в темноте вокруг себя»<sup>74</sup>; «Пьер должен был ждать. Он, не раздеваясь, лег на кожаный диван перед круглым столом, положил на этот стол свои большие ноги в теплых сапогах и задумался.<...> Пьер не отвечал, потому что ничего не слышал и не видел. <...> ...ему все равно было в сравнении с теми мыслями, которые его занимали теперь, пробудет ли он несколько часов или всю жизнь на этой станции.

...Пьер, не переменяя своего положения задранных ног, смотрел на них через очки и не понимал, что им может быть нужно и каким образом все они могли жить, не разрешив тех вопросов, которые занимали его. <...> Как будто в голове его свернулся тот главный винт, на котором держалась вся его жизнь. Винт не входил дальше, не выходил вон, а вертелся, ничего не захватывая, все на том же нарезе, и нельзя было перестать вертеть его. <...> А офицер прибил за то, что ему ехать надо было скорее. А я стрелял в Долохова за то, что я счел себя оскорбленным. А Людовика XVI казнили за то, что считали его преступником, а через год убили тех, кто его казнил, тоже за что-то. <...> И не было ответа не на один из этих вопросов, кроме одного, не логического ответа, во все не на эти вопросы. Ответ этот был: “Умрешь – все кончится. Умрешь и все узнаешь – или перестанешь спрашивать”. Но и умереть было страшно»<sup>75</sup>. Не

<sup>72</sup> Хармс Д. Полное собрание сочинений: в 3-х т. СПб., 1997. Т. 2. С. 10.

<sup>73</sup> Достоевский Ф.М. Собрание сочинений: в 15-ти т. Л., 1987-1992. Т. 7. С. 49.

<sup>74</sup> Толстой Д.Н. Война и мир. М., 1971. Т. 2. С. 457-458.

<sup>75</sup> Там же. С. 435.

сразу различаешь в этих алогичных «а...а...а...» серийность эталонного хармсовского нарратива («Случай»): «Однажды Орлов объелся толченым горохом и умер. А Крылов, узнав об этом, тоже умер. А Спиридонов умер сам собой. А жена Спиридонова упала с буфета и тоже умерла. А дети Спиридонова утонули в пруду...»<sup>76</sup>.

Хармс спрямляет вопросно-ответную цепочку внутреннего монолога героя Толстого, сразу переходя к обесмысливающему финалу – смерти (ср. «Вываливающихся старух»). Квазидидактическая концовка («Хорошие люди и не умеют поставить себя на твердую ногу»), часто используемая Хармсом, конечно, пародирует нравоучительность малой прозы позднего Толстого. Пародийны по отношению к толстовским «басням», «рассказам», «былям» из «Азбуки» и «Книг для чтения» и условно-обобщенные зачины хармсовских текстов: «Был один человек... У одной маленькой девочки... Один человек... Одна старуха... Однажды... Вот однажды... (Ср. у Толстого – «Были брат и сестра... Был мальчик... Был у Пети и у Миши конь... Была у Насти кукла... Один раз я пошел... Один молодой лебедь... Один корабль...»).

Можно найти и событийно похожие нарративы: «Была драка между Жучкой и кошкой. Кошка стала есть, а Жучка пришла. Кошка Жучку лапой за нос. Жучка кошку за хвост. Кошка Жучке в глаза. Жучка кошку за шею» (Ср. «Историю дерущихся»). Сборники дидактической прозы для детей Л. Толстого и сейчас читаются во многих русских интеллигентских семьях, что уж говорить про круг ближайших родственников Хармса! Влиянием нарративов морализирующего Толстого у Хармса можно объяснять и циклизацию (те же «Случай»), и специфический антипсихологизм, предельную краткость сюжета, условность зачинов и дидактизм концовок, примитивизм лексических и синтаксических средств.

В хармсовских нарративах используются те же способы создания эффекта неопределенности/неконкретности персонажей и немотивированности/повторяемости одних и тех же событий или действий, что и в персонажных текстах Толстого, только место воспринимающего абсурд мира героя занимает нарратор. Дадим, воспользовавшись приемом Толстого, сводный метанарратив нескольких текстов Хармса: «Однажды один человек соскочил с трамвая, да так неудачно, что попал под автомобиль... Шофер долго что-то объяснял, показывая пальцем...

Какой-то гражданин с тусклыми глазами все время сваливался с тумбы.

Какая-то дама все оглядывалась на другую даму, а та, в свою очередь, все оглядывалась на первую даму.

Потом толпа разошлась...

Но гражданин с тусклыми глазами долго еще валился с тумбы...

В это время какой-то человек, несший стул... со всего размаху угодил под трамвай.

Опять пришел милиционер, опять собралась толпа, и остановилось уличное движение, и гражданин с тусклыми глазами опять начал сваливаться с тумбы.

---

<sup>76</sup> Хармс Д. Полное собрание сочинений: в 3-х т. СПб., Т. 2. С. 330.

Ну а потом все стало хорошо, и даже Иван Семенович Карпов завернул в столовую»<sup>77</sup>; «Бибиков залез на гору, задумался и свалился под гору. Чеченцы подняли Бибикова и опять поставили его на гору. Бибиков поблагодарил чеченцев и опять свалился под откос. <...> Вдруг чувствует: на него сверху кто-то падает. Бибиков ополз в сторону, посмотрел оттуда и видит: лежит какой-то гражданин в клетчатых брюках»<sup>78</sup>; «Вот Петраков собрал последние силы и встал на четверинки. А силы его покинули, и он опять упал на живот и лежит»<sup>79</sup>; «...и опять заснул, и опять увидел сон, <...> и опять заснул, и опять увидел сон <...> заснул и опять увидел сон»<sup>80</sup>; «<...> он опять поскользнулся, упал и расшиб себе нос. <...>

Потом он опять вышел на улицу, опять поскользнулся, упал и расшиб себе щеку.

Пришлось опять пойти в аптеку...

Но когда он вышел на улицу, то опять поскользнулся...

А дома его не узнали и не пустили в квартиру»<sup>81</sup>; «<...> опять видит, что на сосне сидит мужик и показывает ему кулак <...> опять видит, что на сосне никто не сидит»<sup>82</sup>; «Потом он служил в каком-то магазине, потом еще чего-то делал»<sup>83</sup>; «И вдруг она увидела, что кто-то с крыши противоположного дома начинает падать»<sup>84</sup>. Если «завязки» и «развязки», да и сам объем нарратива Хармса сопоставимы с дидактической прозой Толстого, то сюжетное пространство между началом и концом – с кризисными точками становления его романых героев.

Мы, безусловно, допускаем, что в последнем случае необязательно прямое влияние Толстого, а есть лишь неизбежное типологическое сходство – похожие принципы и способы конструирования абсурда (для русской литературы – бессмыслицы) в психологической и повествовательной прозе. В прозе Толстого нарратив бессмыслицы чаще всего порождается в персонажном тексте и не распространяется на весь процесс повествования, да он и встроен в событийность больших жанров – романа или повести. У Хармса механизм создания бессмыслицы упакован в минималистские жанры, принадлежит автономному нарратору, очищен от психологизма и позволяет заполнить абсурдистской событийностью большую часть текста между началом и концом.

<sup>77</sup> Там же. С.75.

<sup>78</sup> Там же. С.112.

<sup>79</sup> Там же. С.336.

<sup>80</sup> Там же. С.337.

<sup>81</sup> Там же. С.334.

<sup>82</sup> Там же. С.332.

<sup>83</sup> Там же. С.158.

<sup>84</sup> Там же. С.152.