

необходим надежный сравнительный материал произведений, написанных с не меньшим временным интервалом. Поэтому вопрос о том, дают ли стилеметрические методы основания считать все произведения Шолохова принадлежащими перу одного автора, следует признать пока не поддающимся решению на материале рассмотренного корпуса.

Скорректированный вывод о сходстве первых трех томов «Тихого Дона» с «Донскими рассказами», а четвертого — с поздними произведениями Шолохова согласуется с выводом, сделанным в исследовании Иосифян и Власова, также применивших метод Delta к решению этого вопроса.¹⁹ Однако следует отметить, что их результат имеет гораздо более ограниченную достоверность. Он был получен на значительно более узком корпусе, включающем только тексты Крюкова и Шолохова, и только при использовании 100 самых частотных слов. Так что совпадение выводов Иосифян и Власова с выводами на более широком корпусе Великановой и Орехова можно считать отчасти удачной случайностью.

В заключение важно подчеркнуть, что вопрос о стилеметрических свидетельствах в пользу авторства спорного текста является по своей природе не качественным (да, автор / нет, не автор), а количественным, характеризующим нашу меру уверенности на пути постепенного движения к консенсусу. Подготовленная Б. В. Ореховым публикация данных стилеметрического исследования по Шолохову позволила автору настоящей заметки не только воспроизвести результаты, но и провести расширенную серию экспериментов на этом корпусе текстов и уточнить выводы. Хочется надеяться, что этот пока еще очень редкий для нашей дисциплины пример воспроизводимого исследования станет шагом на пути к консенсусу относительно авторства «Тихого Дона».

¹⁹ *Iosifyan M., Vlasov I.* And Quiet Flows the Don: the Sholokhov-Kryukov authorship debate. P. 312.

DOI: 10.31860/0131-6095-2022-1-254-267

© Ян Шэнь (КНР), © С. А. Каминская

ЛИТЕРАТУРНОЕ ТВОРЧЕСТВО ДАНИИЛА ХАРМСА И СУПРЕМАТИЗМ*

Даниил Иванович Хармс (1905–1942) — один из основателей русской авангардной литературной и художественной группы ОБЭРИУ, поэт, прозаик, драматург, в то же время — детский писатель. В «Словаре культуры XX века» Хармсу и обэриутам дана следующая оценка: «В работе над поэтическим словом обэриуты превзошли всех своих учителей, как драматурги они предвосхитили европейский театр абсурда за 40 лет до его возникновения во Франции».¹ Однако прежде не публиковавшиеся произведения Хармса всевозможных жанров начали непрерывно издаваться в России только к концу 80-х годов прошлого века. Как утверждает А. А. Кобринский, автор биографии Хармса, «стало ясно, что это далеко не только детский поэт, каким его знали читатели, и вовсе не юморист, которым его представляли советские издания, а писатель первого ряда русской литературы».²

В 1925 году Хармс становится членом основанного поэтом А. В. Туфановым «Ордена заумников DSO», и с этого момента официально вступает в мир литературы. Если окинуть взором более чем десятилетний творческий путь писателя, среди его произ-

* Данная работа написана при финансовой поддержке правительства КНР, грант NSSFC, проект № 18ZDA284.

¹ Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М., 1999. С. 199.

² Кобринский А. А. Даниил Хармс. М., 2008. С. 7 (сер. «Жизнь замечательных людей»).

ведений можно обнаружить стихотворения, художественную прозу, пьесы, философские эссе, дневники и даже рисунки. Он часто разрушает границы между жанрами, посредством формы литературного произведения выражает свою точку зрения относительно религии, философии и искусства, время от времени сопровождая тексты рисунками и символами, что в полной мере соответствует оценке Л. Г. Пановой, что Хармс — «писатель, который больше, чем писатель».³

Слияние литературы и искусства отчетливо прослеживается в русской культуре, в особенности — во время Серебряного века. А. Белый, Вяч. И. Иванов, В. В. Кандинский, К. С. Малевич и другие деятели литературы и искусства заложили прочную теоретическую основу синтеза искусств.⁴ Проблемы, обсуждаемые в междисциплинарных теоретических⁵ и прикладных⁶ работах о литературе и искусстве, отличаются большой глубиной, а освещаемые в них аспекты широки и многогранны. Отношения между литературой и искусством не ограничиваются тождественностью темы, но отражают схожесть мировоззрения и понимания авторами самой идеи искусства. С развитием семиотики в области исследования литературы и искусства их формы выражения начали изучаться на таких более глубоких уровнях, как слово и изображение, что прямо вторит призыву русского футуриста, поэта В. Хлебникова: «...мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью».⁷ Тем не менее в настоящее время подобных работ стало намного меньше, чем того хотелось бы, и в особенности мало глубоких дискуссий на тему связи литературы и искусства в периоды после Серебряного века.

В произведении Хармса отчетливо прослеживается специфика авангардистского искусства, в особенности — супрематизма Малевича. Среди упомянутых имен в дневниках Хармса насчитывается около 150 имен писателей, 60 — актеров и режиссеров, 50 — художников.⁸ Творческие идеи и произведения художников занимали важное место в жизни Хармса, в частности — творения Малевича, которые по значимости превосходили все остальные. В ноябре 1932 года после посещения выставки Хармс пишет в своем дневнике: «...как прежде, понравился только Малевич».⁹ Хармса невероятно привлекало развиваемое последним искусство супрематизма, элементы которого нередко находят отражение в его творчестве.

Некоторые исследователи указывают, что Хармс и Малевич имеют общие точки соприкосновения в своих творческих идеях.¹⁰ Однако в этих работах анализ характерной связи между текстами писателя и супрематизмом не является первостепенным.

³ *Панова Л. Г.* Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма. М., 2017. С. 496.

⁴ См., например: *Аязян И. А.* Диалог искусств Серебряного века. М., 2001. С. 57–130.

⁵ См., например: *Дмитриева Н. А.* Изображение и слово. М., 1962; *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: Семантика и структура / Отв. ред. Т. В. Цивьян. М., 1983.

⁶ См., например: *Пигарев К. В.* Русская литература и изобразительное искусство (XVIII — первая четверть XIX века). Очерки. М., 1966; *Злыднева Н. В.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М., 2008.

⁷ *Хлебников В.* Полн. собр. соч.: В 6 т. М., 2005. Т. 6. Кн. 1. С. 200.

⁸ См.: *Сажин В. Н.* Даниил Хармс среди художников // Рисунки Хармса / Сост. Ю. С. Александров. СПб., 2006. С. 284.

⁹ *Хармс Д.* Записные книжки. Дневник: В 2 кн. / Подг. текста Ж.-Ф. Жаккара и В. Н. Сажина. СПб., 2002. Кн. 2. С. 204. По утверждению А. А. Кобринского, это была юбилейная выставка «Художники РСФСР за XV лет», проводившаяся в Русском музее 13 ноября 1932 года (см.: *Кобринский А. А.* Даниил Хармс. С. 249).

¹⁰ Ж.-Ф. Жаккар первый отметил, что как Хармс, так и Малевич ратовали за истинное искусство, утверждая, что оно должно демонстрировать настоящий, чистый мир и что в их глазах в конечном счете все становится «нулем» (*Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. Ф. А. Перовской. СПб., 1995. С. 70–77); Д. В. Токарев утверждает, что ключевой концепт «чистого порядка» в поэтической системе Хармса заимствован из датированной концом 1920-х годов картины Малевича «Купальщицы» (*Токарев Д. В.* Философские и эстетические основы поэтики Даниила Хармса. Дис. ... доктора филол. наук. СПб., 2006. С. 137–138); искусствовед Н. В. Злыднева в своей работе рассматривает поэтику пространства в творчестве Хармса и его связь с космологическими темами в авангардной живописи (*Злыднева Н. В.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. С. 248).

На наш взгляд, изучение литературных произведений Хармса с точки зрения супрематизма способствует более глубокому пониманию основных причин проявления «абсурда» в его творчестве. Взяв за основу стихотворения и прозу писателя, авторы данной статьи пытаются ответить на два вопроса: какие художественные идеи супрематизма оказали влияние на литературное творчество Хармса и как эти идеи проявляются в произведениях.

16 февраля 1927 года Малевич подарил Хармсу сборник своих эссе на тему супрематизма «Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика» (1922), подписав его: «Идите и останавливайте прогресс». Спустя два дня Хармс написал стихотворение «Искушение» в качестве ответа художнику. Этим было ознаменовано начало близких отношений между двумя деятелями искусства. Хармс и Малевич продолжали поддерживать постоянную связь, обмениваясь взглядами на литературу и искусство, а художественная концепция супрематизма последнего некоторым образом проявилась в литературном творчестве писателя.

Супрематизм — художественная школа, сформированная Малевичем на основе его кубофутуристических картин (1911–1915).¹¹ Взятые за их основу геометрические фигуры на плоскости обладают отчетливой космической концепцией. Сам художник делил супрематические композиции на три периода: черный, цветной и белый.¹² Первый этап его работ основан на трех основных фигурах супрематизма — это «черный квадрат», «черный круг» и «черный крест» на белом фоне; второй период характеризуют комбинации фигур различных цветов; третий этап символизирует исчезновение формы и цвета — «Белый квадрат на белом фоне» (1918). Как отмечала в своем предисловии к работам Малевича А. С. Шатских, это «были лишь три ступени: живопись, пройдя через них, вышла к абсолюту — пустым холстам».¹³ Белым квадратом на белом холсте Малевич объявил, что искусство живописи достигло своего предела. В действительности же между 1928 и 1932 годами художник создает то, что позднее исследователи назовут постсупрематизмом.¹⁴ Используя заимствованные из супрематизма формы и цвета, он применяет их к формам человеческого тела, демонстрируя способ, благодаря которому конкретные объекты трансформируются под влиянием искусства супрематизма. Эти характерные особенности серии картин Малевича разбалансированы и посредством определенных деталей создают чувство дисгармонии и конфликта между левой и правой сторонами композиции.

Помимо зарисовок черного квадрата и черного круга Малевича и даже наброска портрета художника карандашом,¹⁵ в записных книжках Хармса можно обнаружить краткое описание двенадцати его картин. Большинство из них, в том числе «Дама в зеленой юбке», «Красный дом», «Две мужские фигуры» и др., относятся к периоду постсупрематизма. Картины, описанные Хармсом, он видел на выставке, организованной в дни панихиды по Малевичу. Тогда же Хармс написал четверостишие: «Господи, накорми меня телом Твоим / Чтобы проснулась во мне жажда движения Твоего. / Господи напои меня кровью Твоею / Чтобы воскресла во мне сила стихосложения Моего».¹⁶ В. Н. Сажин отметил, что этот текст датирован тем же днем, что и стихотворение «На смерть Казимира Малевича» (1935), написанное в память о художнике.¹⁷

Вышесказанное демонстрирует очевидные симпатии Хармса к искусству супрематизма и его уважение по отношению к Малевичу. Что более важно, процесс проник-

¹¹ Супрематизм относится не только к картинам Малевича. Работая в ГИНХУЖе, художник преподавал искусство супрематизма в области архитектоники и даже кино. Многие работники искусства под лозунгом «Супрематизм — новый классицизм» пытались распространить идеи этого художественного стиля на различные области материальной и духовной жизни.

¹² Малевич К. Полн. собр. соч.: В 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 185.

¹³ Там же. С. 13.

¹⁴ См.: Шатских А. С. Казимир Малевич. М., 1996. С. 69–85.

¹⁵ Большое внимание исследователей привлекает напоминающий картину Малевича «Мистический религиозный поворот формы» (первая половина 1930-х) автопортрет Хармса, на котором человек с черным пятном вместо лица стоит за окном.

¹⁶ Хармс Д. Записные книжки. Дневник. Кн. 2. С. 183.

¹⁷ См.: Там же. С. 312.

новения художественной концепции супрематизма в поэтическую систему Хармса¹⁸ наиболее отчетливо прослеживается в следующих аспектах: 1) мировоззрении и порядке, основанных на фигурах; 2) характерных философских мыслях о нуле («ноле» у Хармса), сущности вещей и их существовании; 3) идее «чистого» творчества.

В супрематизме картины на трех своих этапах развития передают «силу статики или видимого динамического покоя» на плоскости,¹⁹ внимание акцентируется на интуиции, эмоции, мысли и т. д.; создание фигур на плоскости и их взаимная связь рассматриваются как «природоестественное действие», проявление единой силы космоса. Три базовые фигуры — черный квадрат, черный круг и черный крест — имеют различные значения. Малевич определяет черный квадрат как «нуль форм» — основной элемент бытия и мира; черный крест символизирует «рождение из „нуля форм“ другой, новой формы усложненного построения»; черный круг в свою очередь — это черный квадрат, крутящийся волчком вокруг своего геометрического центра и от этого изменившийся форму. В соответствии с разъяснением Малевича, «в черном круге монументально-напряженная статика Черного квадрата переходит в динамическую форму».²⁰ На третьем этапе супрематизма посредством «чистого действия»²¹ белого квадрата художник будто бы заявляет о прекращении существования картины, тем самым обращаясь к чистому умозрению и онтологическому характеру искусства. На основе этого Малевич определяет «нуль» как синоним «абсолютного», утверждая, что все сводится к нулю, который, в свою очередь, содержит в себе все.²² Кроме того, по мнению Малевича, каждое новое течение искусства порождается определенным элементом, «геном», из которого развивается вся система. «„Геном“ супрематизма, — отмечает А. Шатских, — была объявлена прямая — след движущейся точки в пространстве».²³ Это и есть ключевая идея «теории прибавочного элемента в живописи»,²⁴ которая была разработана Малевичем вместе с его соратниками.

Числовой ряд и геометрические формы, в особенности — нуль, круг и крест, занимают ключевую позицию в поэтической системе Хармса. Здесь прямая — символ неувольимой бесконечности²⁵ — выступает также в функции «прибавочного элемента», или, пользуясь термином Хармса, «препятствия», через которое образуется крест — «символический знак закона существования и жизни».²⁶ Существование предмета и человека, иначе говоря, их сущее значение чрезвычайно важно для Хармса. В своем трактате «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом» (1927) он утверждает, что предмет обладает четырьмя рабочими значениями (начертательным, целевым, эмоциональным и эстетическим) и пятым — сущим — значением, которое является «самим фактом существования предмета».²⁷ Наиболее универсальное сущее значение Хармс видит в понятии «ноля» и в форме круга. 9 и 10 июля 1931 года Хармс пишет статьи «Нуль и ноль» и «О круге». В них автор приходит к следующим выводам: «...учение о бесконечном будет учением о ноле. <...> Символ нуля — 0. А символ ноля — О. Иными словами, будем считать символом ноля круг. <...> Круг есть наиболее

¹⁸ Требуется пояснения следующий момент: помимо всего прочего, супрематизм Малевича внедряет в область искусства и эстетики экономические принципы, объявляет, что «устанавливается пятое (экономика) измерение» и «супрематизм устанавливает связи с Землею, но в силу экономических своих построений изменяет архитектуру вещей Земли» (Малевич К. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 183, 188). В данной статье этот аспект не учитывается.

¹⁹ См.: Малевич К. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 185.

²⁰ См.: Шатских А. С. Казимир Малевич. С. 55.

²¹ Малевич К. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 188.

²² См.: Там же. С. 273.

²³ Шатских А. С. Казимир Малевич. С. 62–63.

²⁴ Жаккар обращал больше внимания на идеологическую сторону данной теории (Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 75–76).

²⁵ См.: Хармс Д. Полн. собр. соч.: В 4 т. СПб., 2001. Т. 4. С. 12–15.

²⁶ Там же. С. 36. Заметим также, что черный крест Малевича описывается Хармсом как «пересечение плоскостей» (см.: Хармс Д. Записные книжки. Дневник. Кн. 2. С. 184), которое, скорее всего, и обозначает пересечение пространств.

²⁷ Хармс Д. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 306.

совершенная плоская фигура. <...> Так создано в природе, что чем менее заметны законы образования, тем совершеннее вещь».²⁸ Здесь Хармс разделяет ноль как число и ноль как концепт; символическим знаком последнего является абсолютный, бесконечный, совершенный круг, что эквивалентно универсальному «Ничто» в понимании Малевича (также понятию «Дао» в философии даосизма²⁹). Автор подчеркивает: «не смешивай чистоту с пустотой».³⁰ Вскоре после посещения выставки «Художники РСФСР за XV лет» Хармс выдвигает поэтические концепты «чистоты» и «чистого порядка». Он полагает, что для человека вслед за чувственным исчезновением пропадает и мир. Но, когда мир появляется вновь, он становится гораздо лучше, лишь находясь в состоянии бесконтрольного хаоса. Возникновение искусства привносит в этот хаос порядок, чистоту и истинность.³¹ Отсюда очевидно влияние постсупрематических картин Малевича на идеи Хармса: художник более не стремится представить только сущность художественной формы и реального мира плоскостными фигурами, тем самым посредством белого холста заявляя о совершенстве и конечности творения; он создает мир, преобразенный благодаря чистому действию.

Хармс часто передает характерные особенности и идеи супрематизма через описание конкретных предметов; концепция «чистого» искусства в супрематизме отчетливо прослеживается у Хармса в мотивах «творения» и «исчезновения».

Наиболее часто встречающейся фигурой в творчестве писателя является круг, который представлен тремя способами: 1) словом «круглый» и синонимичных ему прилагательных; 2) в виде шара; 3) непосредственно как круг. Более того, данные способы в некоторой степени отражают динамическое значение, которым обладает круг в теории супрематизма, и в то же время являются отсылкой к космическим мотивам супрематических полотен — отсутствию гравитации, отклонению от земли и стремлению к некоему абсолютному состоянию. Большинство имеющих отношение к кругу прилагательных, встречающихся в стихотворениях Хармса, чаще всего даются при характеристике предметов, человеческого тела и его частей.

Описание круглых предметов можно увидеть, например, в следующих стихотворениях: «Выходит Мария отвесив поклон» (1927) («реющий в воздухе круглый балкон»), «Искушение» (1927) («взойти на холмик круглый»), «Соловей скатываясь в ящик...» (1930) («земля кругла / в ней дыр и скважен...»), «Земли, огня и ветра дщери...» (1930) («тут птицы <...> на камни круглые садились / тараша круглые зрачки») и во многих др. Практически все круглые предметы в этих стихотворениях имеют некоторую связь с вертикальным перемещением в пространстве или полетом. Кроме того, явно ощутило противопоставление притягательного небесного и тоскливого, заурядного земного. Например, в стихотворении «Соловей скатываясь в ящик...» соловей, увидев, что на земле орел стал пищей для людей, чтобы не кончить тем же, изо всех сил пытается взлететь в воздух, несмотря на сильную пыль в воздухе:

пора летать
орла в кастрюле свежевать
и в землю ткнуть орлиный хрящик
не то меня запрячат в ящик.³²

Это резко контрастирует с настроением бедуинов, идущих по пустыне и наблюдающих эту картину: «Эх ухнем по песку / расшвыряем глупую тоску!»³³

К человеческому телу относится, в частности, описание «круглого плеча» («Искушение», 1927), «круглой головы» («Жизнь человека на ветру», 1928), «круглого серд-

²⁸ Там же. С. 312–314.

²⁹ См., например: *Ичин К.* Супрематические размышления Малевича о предметном мире // Вопросы философии. 2011. № 10. С. 49–50.

³⁰ Хармс Д. Записные книжки. Дневник. Кн. 1. С. 445.

³¹ См.: Хармс Д. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 79–80.

³² Там же. Т. 1. С. 114.

³³ Там же. С. 115.

ца» («Я город позабыл...», 1929), «круглой пятки» («Вода и Хню», 1929) и т. д. В особенности стоит отметить стихотворение «Жизнь человека на ветру», в котором автор сравнивает «конусообразную голову» всадника с «круглой головой» лошади, где в насмешке лошади отражается ее мудрость:

Седок шептал «<...>
Прощай приятель полковой
Грызи траву. Мелькни венерой
над этой круглой головой». ³⁴
<...>
Конь повернув к нему лицо:
«Твоя конусообразная голова,
Твой затылок, твое лицо,
Твои разумные слова.
Но ухо конское не терпит лжи
Ты лучше песнь придержи». ³⁵

Конус здесь представляется «несовершенной» разновидностью круга и символизирует ограниченность человеческих познавательных способностей и его рационализма перед лицом природы. Поэт высмеивает это, используя для описания круглую голову коня.

Наиболее часто в творчестве Хармса круг встречается в изображении шара и Земли. В «Пожаре» (1927) отец видит, как его ребенок Петя «как воздушный бьется шар»; в сценке «Математик и Андрей Семенович» (1933) математик вынимает из головы шар. Стихотворение «Полет в небеса» (1929) описывает процесс попытки покинуть Землю. Герой Вася взлетает на метле в воздух, смотря с небес на земной шар, который, как он видит, «полон хлама, слаб и стар». Можно заметить, что в произведениях Хармса людям или предметам, ассоциирующимся с кругом, с одной стороны, присуща невесомость или борьба с гравитацией земли; с другой — совершенная мудрость, находящаяся за пределами рационального.

Посредством этого проявляются особенности темы космоса в художественном искусстве супрематизма: «В супрематической станковой живописи, где не имеющие веса конструкции погружены в пространство с неизвестными реальной земной практике свойствами, осуществился прорыв человека на новый уровень ощущения Вселенной»; ³⁶ «...как в космосе нет веса — и у него (Малевича) нет». ³⁷

Особенно важным здесь можно считать то, что круг, представляемый в форме шара, подчеркивает сущее значение предмета. Это прежде всего прослеживается в стихотворении Хармса «Звонитьлететь (Третья дисфинитная³⁸ логика)» (1930), где автор вводит собственный философский термин. В стихотворении вместе с шаром летят дом, собака, парк, лошадь, камень, часы и так далее, вплоть до мига и точки — словно все стремится оторваться от земли:

Вот и дом полетел.
Вот и собака полетела.

³⁴ Следует отметить, что астрологический символ Венеры состоит из двух графических знаков — круга и креста.

³⁵ Там же. С. 81–82. Здесь вспоминается стихотворение Н. Заболоцкого «Лицо коня», где сравниваются бессильный язык человека и волшебство коня.

³⁶ Шатских А. С. Казимир Малевич. С. 56.

³⁷ Хан-Магомедов С. О. Космические супремы К. Малевича (1916–1918) // Хан-Магомедов С. О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования). М., 2007. С. 167. Курсив наш. — Я. Ш., С. К.

³⁸ Cisfinitum у Хармса представляет понятие, по смыслу противоположное зауми в поэтике футуристов. Последнее отражает в себе протяженность и непрерывность мышления, в то время как первое подразумевает под собой бесконечное сокращение, вплоть до нуля. Подробнее см.: Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 93–95.

Вот и сон полетел.
<...>
Шар полетел.

Во второй части стихотворения вещи начинают звенеть:

Дом звенит.
Вода звенит.³⁹

Полет и звон как бы становятся единственными признаками предметов, причем «чистыми» — чисто как действие полета, так и звук, поскольку неизвестно, куда они летят и зачем звенят. Трудно не согласиться со взглядом Д. В. Токарева, что «недаром Хармс пишет название стихотворения как „звонитьлететь“: не расчленяя два слова, он подчеркивает тем самым нерасторжимость летящих материальных предметов и звона».⁴⁰ Стоит добавить, что подобная нерасторжимая связь между предметом и звуком определяется их онтологической природой, у Хармса — «сущим значением», про которое он говорит: «Пятым, сущим значением, предмет обладает только вне человека, т. е., теряя отца, дом и почву. Такой предмет „РЕЕТ“ <...> Реющими бывают не только предметы, но так-же: жесты и действия».⁴¹ Чистое действие полета позволяет предмету «реять» в абсолютно свободном состоянии. Потом Хармс пишет: «Любой ряд предметов, нарушающий связь их рабочих значений, сохраняет связь значений сущих».⁴² Поэтому слово «звонитьлететь», нарушив рабочие значения действий «летать» и «звенеть», сохранило связь между их сущими значениями. К тому же у Хармса такой «вновь образовавшийся синтетический предмет» обретает как новые начертательное и эстетическое, так и новое сущее значение.⁴³ Схожую ситуацию можно увидеть в картинах супрематизма (особенно «цветного этапа») Малевича, где наиболее ярко выражены три основных для художника элемента живописи: форма, цвет и ритм.⁴⁴ На этих полотнах предметы теряют старую форму и облачаются в новую, значение цвета несколько не соответствует форме, в первые ряды выдвигается «„творческий акт новой души“, ищущей себе выхода в „пророчестве о новом бытии“».⁴⁵ Художник рассматривает живописца и поэта как инженера слова, который «видит в слове вселенское отношение явлений или космическое их состояние, ставит их в новое между собой отношение, в силу чего становится в его слове предмет — ритм динамического явления, но не предметной целесвязи».⁴⁶ Ритм для Малевича в некотором смысле эквивалентен рифме у Хармса. В качестве примера можно взять стихотворение «Шарики сударики» (1933):

Шарики сударики
блестят шелестят
<...>
и люди тоже шелестят
и шарики шелестят
<...>
и люди стоят
и блестят шелестят

³⁹ Хармс Д. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 175–176.

⁴⁰ Токарев Д. В. Философские и эстетические основы поэтики Даниила Хармса. С. 41.

⁴¹ Хармс Д. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 306. Отметим, что Хармс отождествляет слово с предметом: «Стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьется» (Хармс Д. Записные книжки. Дневник. Кн. 2. С. 170).

⁴² Хармс Д. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 307.

⁴³ См.: Там же.

⁴⁴ См.: Шатских А. С. Казимир Малевич. С. 50.

⁴⁵ Шатских А. С. Казимир Малевич: теоретическое и литературное наследие // Малевич К. С. Живопись. Теория. М., 1993. С. 184.

⁴⁶ Малевич К. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 226.

а шарики летят
и блестят шелестят⁴⁷

В данном стихотворении довольно много повторяющихся частей. «Шарики сударики» выступают как единое целое в начале текста, тогда как далее, расставляя их — обособленно или чередуясь — на стихотворных строчках, автор показывает связь между ними, подчеркивая непосредственно сущую связь при нарушении их рабочих значений. Но здесь посредством приема повтора автор делает упор еще на семантическом ядре предмета, его материальной целостности. По словам М. Ямпольского, «повторение слова „шарики“ <...> подменяет смысл констатацией присутствия».⁴⁸ Кочующие из строки в строку части слов одновременно и образуют рифму. В тексте «Сабля» (1929) Хармс определяет рифму так: «Грани речи блестят немного ярче, чтобы видно было, где конец и где начало, а то мы совсем бы потерялись. Эти грани, как ветерки, летят в пустую строку-трубу. Труба начинает звучать и мы слышим рифму».⁴⁹ В обсуждаемом стихотворении рифма дает возможность существования речи, соответственно и предмета (шарика и человека), имеющего прямое отношение к рифмуемой части стиха. Бытие предмета обеспечивается в силу рифмы, отделяющей его от других предметов и соединяющей его части в единое целое.

Хармс также связывает сущее значение вещей со своими концептами «ноль» и «ничто». В стихотворении «О водяных кругах» (1933) он с мастерством описывает появляющуюся на глади воды рябь от брошенного в нее камня, когда рябь постепенно принимает форму круга и далее — ноля, тем самым выражая связь между этими концептами и идеями:

Ноль плавал по воде
мы говорили это круг
должно быть кто то бросил в воду камень.
<...>
«Бросайте дети в воду камни.
Рождает камень круг,
а круг рождает мысль.
А мысль вызванная кругом,
Зовет из мрака к свету ноль».⁵⁰

Камень, являясь неживым, представляет собой статичное «ничто». Вследствие бросания камень наделяется энергией движения, порождая «круг» на поверхности воды, из которого художник черпает вдохновение для своих идей и творений, достигая, таким образом, из «ничего» «бесконечности». «Из мрака к свету» здесь также в некоторой степени может рассматриваться как лирическое описание «Черного квадрата на белом фоне». Кроме того, ноль и круг также выражают акцентирование супрематизма на связи идеи «ничего» и сущего значения предметов, о чем неоднократно упоминал и Малевич: «Но я преобразился в нуль формы и вышел за 0 — 1».⁵¹

Еще одним предметом, имеющим тесную связь с фигурами в произведениях Хармса, является окно. В своем письме приятельнице автор описывает его происхождение как слова, так и значка: «Вы не забыли значки на стенах в моей комнате. Очень часто попадается такой значок: Я я называю его „окно“. <...> Это была Эстер (в переводе

⁴⁷ Хармс Д. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 229–230.

⁴⁸ Ямпольский М. Беспамятство как исток (читая Хармса). М., 1998. С. 197.

⁴⁹ Хармс Д. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 299. Можно сравнить эту цитату со словами Малевича о поэзии: «...природа очаровала поэта, и он хочет оправить ее в ритм, сделать ее поэтической, переложить ее поэзию уже в иной форме, сами вещи являются довлеющими, а ритм как орудие обработки. Здесь под ритм и темп подгоняются вещи, предметы, их особенности, характер, качество и т. д. То же в живописи и музыке» (Малевич К. О поэзии // Малевич К. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 142).

⁵⁰ Хармс Д. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 242.

⁵¹ Малевич К. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 34.

на русский звезда). <...> Мы разговаривали с Эстер не по-русски и ее имя я писал латинскими буквами: ESTHER. Потом я сделал из них монограмму, и получилось Е. И вот однажды я увидел что значок Е и есть изображение окна». ⁵² Воплощенное в символе окна, имя со значением «звезда», как и китайское пиктографическое письмо, являет собой органичное слияние значения слова и изображения обозначаемой вещи. По мнению ученых, окно у Хармса функционирует либо «как монограмма, матрица значений», ⁵³ либо как «преобразователь имени в пространственную, геометрическую структуру и геометрической схемы — в буквы». ⁵⁴

На наш взгляд, окно в творчестве Хармса выступает в роли посредника, так же как выступает в функции проводника между черным квадратом и белым холстом ⁵⁵ у Малевича, позволяя человеку войти на другую территорию, свободную от рациональности. Иногда оно появляется непосредственно вокруг текста в виде своего графического символа, ⁵⁶ но еще более часто окно персонафицируется в самом тексте. В стихотворении «Окно» (1931) ведется диалог между школьницей и учителем, пытающимся толочь ей знания. Девушка высматривает в окне стаю птиц, когда учитель возвращает ее внимание в класс, призывая продолжить толочь зерна. После нескольких дней и ночей упорных опытов школьница все же постигает «скрытую теплоту парообразования», но руки ее коченеют, а грудь засыхает:

Школьница — Ах дорогой учитель
Я постигла скрытую теплоту парообразования.
Учитель — Прости, но теперь я тебя расслышать не могу
<...>
Окно — Я внезапно растворилось
Я дыра в стене домов
Сквозь меня душа пролилась.
Я форточка возвышенных умов. ⁵⁷

Хотя описывается опыт на обычном уроке в школе, он скорее напоминает магический эксперимент. В комментариях к стихотворению Сажин отмечает, что здесь «реализуется одно из значений — „форточка возвышенных умов“, т. е. пространство, сквозь которое осуществляется переход в имманентный мир, а само стихотворение представляет собой описание подготовки к такому переходу». ⁵⁸

Связь между окном и «возвышенным умом» также появляется в стихотворении «На смерть Казимира Малевича» (1935):

Памяти разорвав струю,
Ты глядишь кругом, гордостью сокрушив лицо.
<...>
Дай мне глаза твои! Растворю окно на своей башке! ⁵⁹

Для Малевича череп равен Вселенной и «представляет собой ту же бесконечность для движения представлений». ⁶⁰ Хармс же утверждает, что, если человек хочет найти Бога, он должен постичь бесконечность, находясь вне вселенной: «с безум-

⁵² Хармс Д. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 138.

⁵³ Токарев Д. В. Рисунок как слово в творчестве Даниила Хармса // Рисунки Хармса / Сост. Ю. С. Александров. С. 218.

⁵⁴ Ямпольский М. Беспамятство как исток (читая Хармса). С. 42.

⁵⁵ См., например, слова Малевича: «Разбирая холст, мы прежде всего видим в нем окно, через которое обнаруживаем жизнь» (Малевич К. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 186–187).

⁵⁶ См., например, такие произведения: «Вечерняя песнь к имением моим существующей» (1930), «Лапа» (1930), «Прежде, чем придти к тебе, я постучу в твоё окно» (1931).

⁵⁷ Хармс Д. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 190.

⁵⁸ Там же. С. 385.

⁵⁹ Там же. С. 271.

⁶⁰ Малевич К. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 222.

ным треском разбивается вселенной яйцо⁶¹ / и мы встав на колени видим Бога лицо». ⁶² В таком случае нужно «растворить окно», разделяющее и одновременно соединяющее человека и Вселенную. Откровение как бы обусловливается разрушением единого целого, что имеет тесное отношение к мотиву творения у Хармса, о чем будет сказано позднее.

Белый фон на супрематических картинах идентичен «форточке возвышенных умов», через которую люди могут узреть неизведанную и таинственную сторону мира. В то же время мир за окном представляется бескрайней Вселенной без веса, без таких абсолютных концептов, как время или пространство. В рассказе «Вещь» (1929) семья вместе выпивает, когда мать внезапно с ужасом произносит, что видела, как кто-то с улицы заглядывает в окно, что невозможно, так как комната, в которой они находятся, располагается на третьем этаже. В рассказе «Утро» (1933) повествуется о герое, который, мучимый бессонницей, выглядывает в окно и видит подметающего улицу дворника. Тут же вслед за этим герой обнаруживает себя стоящим рядом с этим дворником и обучающим его, как нужно писать. Важно отметить, что герои обоих рассказов практически свободны от оков разума (находясь в опьянении или в пограничном состоянии между сном и бодрствованием), что позволяет им увидеть происходящее за окном, и интуиция здесь играет более важную познавательную роль.

Исходя из вышесказанного, можно заключить, что в работах Хармса такие предметы, как шары и окна, отражают типичные характеристики и концепты геометрических фигур и непосредственно полотно в супрематическом искусстве, выражая стремление автора к абсолютному.

В таком случае субъективность художника исчезает по мере абстрагирования и абсолютизации объекта описания, благодаря чему на холсте или в тексте создается чистое пространство, в котором акцентируется внимание на свободном развитии и изменении предмета.

В своих ранних произведениях Хармс всегда пытается продемонстрировать концепты совершенного и абсолютного и сравнивает их с Богом. В стихотворении «По вторникам над мостовой» (1928) он пишет:

По вторникам над мостовой
Воздушный шар летел пустой.
Он тихо в воздухе парил;
В нем кто-то трубочку курил,
Смотрел на площади, сады,
Смотрел спокойно до среды,
А в среду, лампу потушив,
Он говорил: Ну город жив.⁶³

Человек сливается с парящим в воздухе шаром и наблюдает за происходящим на земле с точки зрения Бога. Сейчас он лишь бездействующий наблюдатель, возможно, до того времени, пока город не начнет умирать. В то же время упомянутые в стихотворении вторник и среда являются отсылкой к христианскому креационизму, ведь именно тогда Бог создал небо и землю. Если человек, находящийся в шаре, является Создателем, то он, кажется, создает небо и землю, решает снять с себя эту ношу, тем самым позволяя миру развиваться свободно.

Однако же, как и Творец мира из стихотворения выше, творец-автор не может постоянно пребывать в состоянии полного «неделания». В своем среднем и позднем литературном творчестве Хармс пытается восстановить первоначальный образ мира, придерживаясь «чистоты» акта искусства. Об этом говорит и Малевич: «...когда

⁶¹ Отметим, что Хармс описывает лицо фигур некоторых постсупрематических полотен Малевича как яйцо (см.: Хармс Д. Записные книжки. Дневник. Кн. 2. С. 184).

⁶² Хармс Д. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 192.

⁶³ Там же. С. 84.

приближается вечный покой, приближается к Богу, он подымается со всеми своими силами своего безумия и кричит „Нет, я хочу быть“, иначе говоря, „Я не хочу быть Богом!“⁶⁴

Разительно отличное отношение Хармса к концепту абсолюта прослеживается в стихотворении «Мне все противно» (1933):

Мне все противно
миг и вечность
меня уж больше
не прельщают
<...>
Мне кажется,
Я просто дура,
мне шар напоминает мяч.
Но что такое шар?
Шар деревянный
просто дерева обрубок.
В нем смысла меньше чем в полене.
<...>
Однако я соображаю
планеты все почти шарообразны
Тут есть над чем задуматься,
но я бессильна.⁶⁵

Здесь символ вечности, абсолютного, совершенного — шар — контрастирует с обычным, земным мячом, благодаря чему подчеркивается недостижимость первого для человека. В этом стихотворении автор пишет от лица женщины, тем самым связывая таинственность женской природы с непознаваемостью мира и закладывая базу для дальнейшего введения мужского лица:

умом пытаюсь проникнуть в суть.
Но где мне силы взять
чтоб уловить умом значение формы.
Я женщина,
и многое сокрыто от меня.
Моя структура предназначена природой,
не для раскрытия небесных тайн природы.
<...>
Только ты стоишь учитель
неизменную фигурой.
<...>
Ах зачем ты вынул нож!⁶⁶

Учитель здесь выступает в роли как мага-творца, так и просто мужчины; в таком случае его нож может рассматриваться как символ мужского полового органа, энергии творения, вызванной женственностью.⁶⁷ Противопоставление силы творения мужского начала тайной женственности происходит также в стихотворении «Архитектор» (1933):

Мария: <...>
Я восемь лет не слышала ни звука.

⁶⁴ Малевич К. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 257–258.

⁶⁵ Хармс Д. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 233–234.

⁶⁶ Там же. С. 234–235.

⁶⁷ Например, Н. Бердяев пишет: «Сосредоточенная энергия пола может быть источником творчества» (Бердяев Н. А. О назначении человека. М., 1993. С. 71).

И вдруг в моих ушах
Зашевелилась тайная пружина.
<...>
(Архитектор стреляет).
Мария: Ах!
Дым раздвинул воздух сизыми шарами!⁶⁸

В данном стихотворении мотив творения отражается не только в сексуальной связи между мужчиной и женщиной, но и в размывании оппозиции «верх — низ», в их соединении, вслед за которым появляется космическое пространство для творения с нуля:

Архитектор: Очищен путь,
Восходит ясный день.
И дом закончен, каменный владыка.
Соблюдена гармония высот и тяжести.
Любуйся и ликуй!⁶⁹

Кроме того, в дальнейшей речи героя обнаруживается и прямая связь между мотивами творения, мужского и женского пола и окна:

Над легкими рядами окон,
вверху. воздушных бурь подруга,
раскинулась над нами крыша.
Флаг в воздухе стреляет.⁷⁰

Тем не менее нож и действие «стрелять» в то же время означают разрушение, нарушение баланса, которое необходимо для создания новых вещей и нового порядка. В рассказе «О равновесии» (1934) истопник Николай Иванович приходит в роскошный ресторан, как вдруг перед ним возникает фея, обещающая исполнить любое его желание. Николай Иванович, чувствуя себя крайне некомфортно, в страхе бежит домой и говорит своей жене, что в мире нет никакого равновесия. В произведении «О том, как меня посетили вестники» (1937) волшебные вестники словно являютсЯ из другого мира. Герой рассказа чувствует их присутствие, начинает искать их по всему дому, но так и не может найти. Но тут ветер перестает дуть, часы показывают время до начала событий — а значит, вестники ушли. Фея и вестники внезапно врываются в текст, нарушая баланс сюжетной логики, времени и пространства. В произведениях Хармса нарушение равновесия можно наблюдать и в более привычной форме, в виде «случаев», созданных путем включения всевозможных неожиданностей и отклонений. Например, герой может внезапно забыть, какое число идет первым — семь или восемь, тогда как вся история заканчивается совсем не связанным с текстом отрывком: «...по счастью, тут со скамейки свалился какой-то ребенок и сломал себе обе челюсти» («Сонет», 1935).⁷¹ Или, например, в рассказе «Происшествие на улице» (1935) еще более наглядно демонстрируется отклонение в равновесии. Здесь описываются два дорожных происшествия, которые влекут за собой практически идентичные события: приходит милиционер, собирается толпа, на улице прекращается движение, а человек с тусклыми глазами сваливается с тумбы. Разница заключается лишь в том, что после первого происшествия две дамы постоянно оглядываются друг на друга. Рассказ завершается введением совершенно несвязанного события и героя: «...и даже Иван Семенович Карпов завернул в столовую».⁷²

⁶⁸ Хармс Д. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 231–232.

⁶⁹ Там же. С. 232.

⁷⁰ Там же. С. 232–233.

⁷¹ Там же. Т. 2. С. 332.

⁷² Там же. С. 75.

В середине 1930-х годов Хармс представляет свои новые эстетические, философские и поэтические концепты с примерами и иллюстрациями («Разные примеры небольшой погрешности»),⁷³ среди которых «Архитектурные примеры небольшой погрешности». Автор создал шесть различных чертежей конструкций, то напоминающих вазу, то фасад дома, то и вовсе представляющих собой лишь квадратную конструкцию, собранную из нескольких фрагментов. Их объединяет то, что левая и правая половины графической структуры на чертежах кажутся одинаковыми, но обнаруживают некоторые «небольшие погрешности». Хармс дает письменное пояснение под чертежами: «отклонение от симметрии», «нарушение симметрии перевернутым смещением», «нарушение горизонтальной симметрии перевернутым смещением», «нарушение горизонтальной симметрии деталями».⁷⁴ Эта работа воплощает в себе основные структурные особенности постсупрематической живописи и в то же время демонстрирует характерные черты абсурда Хармса в его произведениях: «случай» в рассказах подобны разделяющим человека на две части вертикальным линиям / блокам различных цветов / одежде разной длины на постсупрематических картинах Малевича, они ломают баланс и в то же время создают новое равновесие. В этом случае абсурд можно рассматривать как продукт бесцельного, чистого творения.

После 1933 года в произведениях Хармса обнаруживается заметно меньше упоминаний круга и круглых предметов, а фокус писателя смещается с поэзии в сторону прозы. Причиной тому является попытка автора противопоставить чистую сущность и явления, из нее вытекающие, мирским вещам, случайным событиям, абсурдным сюжетам.⁷⁵ В его позднем творчестве человеческая природа и выживание становятся насущными темами, демонстрируя сильный пессимистический и нигилистический настрой. Герои этих произведений часто ассоциируются с основными фигурами супрематизма — кругом, квадратом, крестом, прямой линией и т. д., с сопутствующим явлением исчезновения и даже смерти. «Чистота» превращается в другую крайность — «пустоту».

В сценке «Макаров и Петерсен № 3» (1934) Макаров читает таинственную книгу под названием «МАЛГИЛ», когда Петерсен внезапно исчезает, видя вокруг лишь шары, недоступные для взгляда первого. В итоге Петерсен молит о помощи, а Макаров открывает таинственную книгу снова и читает: «...Постепенно человек утрачивает свою форму и становится шаром. И став шаром, человек утрачивает все свои желания».⁷⁶ В миниатюре «О том, как рассыпался один человек» (1936) герой внезапно начинает расти, пока его голова не касается потолка, после чего внезапно рассыпается на тысячу шариков. Тогда дворник приходит, собирает эти шарики в совок для лошадиного навоза и выбрасывает их на задний двор. В «Смерти старичка» (1935–1936) описывается ужасная кончина пожилого человека. Изначально у него из носа выпадает на землю маленький шарик, и, когда тот нагибается поднять его, из его глаза выпадает палочка. Старичок начинает паниковать, и от этого у него изо рта выпадает маленький квадратик и так далее, вплоть до самого конца, пока старичок и вовсе не умирает. В единственной повести Хармса «Старуха» (1939) также можно увидеть отпечаток супрематического искусства. В то время как главный герой, писатель, размышляет о своем новом творении у себя дома, его навещает старуха, которую он немногим ранее видел во дворе. Она без приглашения проходит внутрь и, усевшись, начинает приказывать герою выполнять различные абсурдные поручения (встать

⁷³ Следует отметить, что данное понятие взято автором, скорее всего, непосредственно из термина Я. Друскина «некоторое равновесие с небольшой погрешностью», которое по собственному воспоминанию последнего относится к 1933 году (см.: *Жаккар Ж. Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 142).

⁷⁴ *Хармс Д.* Полн. собр. соч. Т. 4. С. 18–21.

⁷⁵ См., например, слова Жаккара: «...следует рассматривать творчество Хармса не как неудавшуюся попытку выразить невыразимое, что входило в замысел модернизма, но как успешную попытку выразить ограниченность и невозможность этого предприятия» (*Жаккар Ж. Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 257).

⁷⁶ *Хармс Д.* Полн. собр. соч. Т. 2. С. 344.

на колени или лечь на землю), после выполнения которых герой теряет сознание. Когда герой приходит в себя, первое, что он видит перед собой — «правильно начерченные квадраты».⁷⁷ Конец повести трагичен: старуха умирает в доме героя, а ее тело, запрятанное в чемодан, исчезает, когда герой намеревается вывезти его из города.

Кризис человеческого существования, исчезновение и даже смерть были типичны для советского общества в бурный период середины и конца 1930-х годов. Потеря индивидуальности и одиночество стали важными темами в постсупрематических картинах Малевича, а также основным эмоциональным тоном в работах Хармса среднего и позднего периодов.

Подводя итоги, можно сказать, что многие работы Хармса на протяжении почти всего его творчества в большей или меньшей степени демонстрировали супрематические тенденции. Начиная с ранней поэзии и до поздних произведений супрематическое мировоззрение и художественные представления о графике, нуле, чистом творчестве интегрируются и выстраиваются в особенную поэтическую систему, одновременно формируя яркие картины через конкретные образы и мотивы в художественных текстах. Можно увидеть, что абстрактное искусство осуществляет трансформацию от изобразительного к тексту, вместе с этим оставляя за собой «чистое» содержание, а так называемый абсурд в творчестве Хармса с точки зрения супрематизма становится более чем рациональным.

⁷⁷ Там же. С. 165.