

Стихи об Иване/пуделе/топоре *как бы заумь*. На самом деле они основаны на только что освоенной ребенком норме, с которой он *играет*. Хармс опирается на фольклорный стишок-перевертыш, существующий в нескольких вариантах: «Ехала деревня / Мимо мужика. / Вдруг из-под собаки / Лают воротá. // Он схватил дубинку / Разрубил топор, / И по нашей кошке / Пробежал забор».

В детских стихах Хармса в мире страха, жестокости, абсурда появляется теплый и светлый уголок. Старинная чеховская детская («Детвора», «Гриша», «Дома»).

Детская литература — ключ к «взрослому» Хармсу. Однако для перехода в другой мир надо:

— разрушить фабулу, уничтожить причинно-следственные связи (в этом, кажется, смысл «Сказки» и десятков подобных случаев);

— убрать мотивировки, превратить происходящее в абсурд (опять-таки за черномазыми дамами выстраивается очередь взад и вперед);

— отменить привычную этику, представить насилие, увечья, смерть как норму (в этом смысле творчество Хармса не только отражает социальную реальность, но и формирует ее).

Тогда в этом страшном новом мире возможно все. Играющий ребенок превращается в угрюмого мизантропа, сумасшедшего беллетриста.

«Тут же невдалеке носатая баба била корытом своего ребенка. А молодая толстенькая мать терла хорошенькую девочку лицом о кирпичную стенку. Маленькая собачка, сломав тоненькую ножку, валялась на панели» («Начало очень хорошего летнего дня. Симфония», 1939).

«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. А бабушка Спиридонова спилась и пошла по дорогам. <...> Хорошие люди и не умеют поставить себя на твердую ногу» («Случаи», 22 августа 1933 г.).

Как единичный эпизод подобный текст может даже вызвать улыбку, подобно фольклорному кумулятивному тексту. А при десятках повторений?

Жизнь Хармса трагична. Не знаю, компенсирует ли трагедию чудесное спасение рукописей и сегодняшняя счастливая издательская и читательская судьба? Для меня в ней тоже есть проблема.

Один классический персонаж (помните?) мучительно думал, что, возможно, не угадал своего «назначения высокого». А вдруг дар Даниила Ивановича Ювачева был спрятан в пещере Тома Сойера или закопан на поле Алисы в стране чудес?

Примечание

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00636, <https://rscf.ru/project/24-18-00636/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

^[1] См.: Сухих Игорьь. Анекдоты о Пушкине: «Веселые ребята» contra Хармс. — «Новый мир», 2025, № 2.

Николай Подосокорский, старший научный сотрудник ИМЛИ РАН. Великий Новгород.

ОБРАЗ НАПОЛЕОНА В СТИХОТВОРЕНИИ ДАНИИЛА ХАРМСА «ОДИН МОНАХ СТОЯЛ В ПУСТЫНЕ...»

За Даниилом Хармсом, поэтом с трагической судьбой, а значит — настоящим поэтом (погибшим, как и многие его собратья по цеху, включая Байрона,

Хлебникова, Маяковского, в роковом возрасте 36 лет), закрепила слава выдающегося абсурдиста раннего советского времени. Исследователи и по сей день ломают копья относительно поиска ключей к его текучей поэзии и замысловатой прозе. Под абсурдом в литературе должно понимать не полное отсутствие смысла, но особый язык создания тонкой художественной реальности, которая при всей ее несуразности под рукой опытного мастера-творца всегда гораздо более гармонична, упорядочена и содержательна, чем современная поэту убогая социально-политическая действительность, зачастую навязывающая свои картонные образцы отображения оскопленного мира как суровую неизбежность и единственно возможную норму. В советское время вообще было принято видеть во всем непонятном и не вписывающемся в эстетику социалистического реализма либо сатиру, либо фантастику, либо абсурд, если вообще не враждебное, а значит подлежащее истреблению, творчество *лишних людей*.

Попробуем разобрать одно небольшое стихотворение Хармса, написанное в первой половине 1931 года, в котором присутствует фигура Наполеона, еще при жизни ставшего объектом едких карикатур и самых противоречивых интерпретаций со стороны как фанатичных врагов, так и не менее истовых почитателей. Исследователи наполеоновского мифа в художественной литературе давно открыли теоретический казус, согласно которому через обращение к Наполеону поэты и прозаики разных эпох и стран наиболее полно и точно выражают свое собственное мироощущение, самоощущение и господствующее в их творчестве идеи. В этом смысле любопытно направить эту увеличительную линзу на загадочную лирику Хармса, которая прозрачна ничуть не меньше, чем наполеоновский миф сам по себе.

Поскольку привлекшее наше внимание стихотворение совсем небольшое, процитируем его здесь целиком:

один монах
стоял в пустыне
о альманах
тебя отныне
не узнаю.
Ужели ты
оставил келью
молитвы, деньги
и покой
ужели ты
на долг и зубы
махнул единственной рукой.
Однако руль
в твоей ладоне
боится пуль
святой погони
и дребежит.
прощай монашек
твой лоб стакан
тебя согреет.
в густых колосьях
спасется рожь
в твоих волосьях
родится вошь
Собачка гнид.
Ребенку ясно
ужели можно
оставить сумрачное лето?
Когда летят к земле тревожно
цветы студента и валета.

И в миг
лишившись пуговиц
Наполеон
став голым вдруг произнес:
отныне я хамелеон.
Ну кто поверит этим бредням
Я ли ты ли или он
или Марья или Федор
или сам наполеон?

В начале этого поэтического шедевра речь идет о монахе (от *μονος* — «один»), а в конце — о Наполеоне, который стал в мировой культуре *единицей* совсем другого рода и смысла. Напомним хрестоматийные строки из «Евгения Онегина» А. С. Пушкина:

Мы почитаем всех нулями,
А единицами — себя.
Мы все глядим в Наполеоны...

Эти пушкинские слова о Наполеоне, как самой знаменитой в Новое время эталонной *единице* человеческого эгоцентризма, противопоставленной окружающим бездарным *нулям*, обыгрывали в своих произведениях многие последующие литераторы, включая Ф. М. Достоевского. В этом стихотворении Хармса мы как раз видим некий оммаж великому *Федору* (к нему в том числе поэт обращается в финале), как автору романа об увлеченном Наполеоном студенте, погрязшем в долгах, живущем, как монах, в полукелье-полугробу, и почему-то решившем, что его человеческое становление напрямую зависит от убийства *сумрачным летом* старухи-процентщицы, которую он сам упорно называет «вошью». «Я ведь только вошь убил, Соня, бесполезную, гадкую, зловредную», — говорит Раскольников. Но, разумеется, эти едва брезжущие на заднем плане культурные аллюзии вовсе не составляют суть оригинального стихотворения, которое гораздо ближе к зыбкой реальности великих сюрреалистов XX века, вроде той, которую чилийско-французский шут и маг Алехандро Ходоровски передал в культовом фильме «Крот».

Тем не менее вернемся к полностью *разоблаченному* (ставшему «голым», как король из сказки Андерсена) Наполеону, объявившему себя «хамелеоном». Хармс здесь следует старой традиции изображения протестичной наполеоновской легенды, которая может быть наполнена практически любым содержанием, всецело зависящим от причудливой фантазии автора. Также поэт обогащает более чем двухвековой наполеоновский бестиарий, в котором Наполеон принимает разные звериные обличья от серого волка в баснях Крылова до беркширского хряка в «Скотном дворе» Оруэлла. Природный хамелеон известен тем, что меняет свой цвет, адаптируясь к окружающей реальности, но культурные хамелеоны (как мы знаем в том числе из рассказа Чехова) меняют, прежде всего, свое отношение к стремительно меняющимся фактам действительности — навык крайне полезный для среднего человека во все времена, включая советское. Неслучайно в стихотворении Хармса вообще не упомянуты никакие цвета, но присутствуют обращения к человеческим чувствам: «боится пуль», «ребенку ясно». Можно сказать, что ленинградский поэт, объявивший Наполеона «хамелеоном», изысканно бросил пищу-приманку для творчества сочинителей последующих поколений, на которую, в частности, клюнул уже в XXI веке американский писатель Курт Сайрус, создавший повесть о хамелеоне по имени Наполеон, живущем на высоком дереве в джунглях и страдающем от одиночества.

Мотив одиночества вообще пронизывает все стихотворение Хармса, которое начинается не просто с рассказа о монахе (единице), но об «одном монахе», как бы воплощающем одиночество в квадрате. Даже рука у этого монаха —

«единственная», а рука в поэтике Хармса нередко выполняет магические функции по преобразованию вселенской материи, как, например, в стихотворении «Конец героя»:

Не мучь передника рукою
и цвет волос своих не мучь
твоя рука жару прогонит
и дядька вынорнит из туч...

Или в стихотворении «Осса» говорится о руке как об обладательнице важнейшей функции, формирующей (или скрепляющей) реальность, без которой все распадается:

Предмет в котором нет материи
не существует как рука
он бродит в воздухе потерянный
вокруг него элементарная кара.

Самоубийственный путь трансформации студента-монаха в «наполеона», показанный Достоевским, переосмыслен Хармсом как история обнажения человека, способного принять любой облик ради выживания в новой жестокой реальности. Оба пути заведомо обречены на неудачу, ибо они — всего лишь «бредни».

Остается недопроясненным образ Марьи, к которой, наряду с Федором, обращается поэт. Имя это имеет множество проявлений в лирике Хармса: от Марьи-ключницы в стихотворении «Берег правый международный...» (1926 — 1927) до Марии Алексеевны в четверостишии «Скажите Мария Алексеевна...» (1931). Несомненно, здесь мы сталкиваемся с богородичным следом. Из «Бесов» Достоевского мы знаем, что Богородица есть одновременно и «великая мать сыра земля», а именно к ней летят у Хармса «цветы студента и валета». Определение последнего как раз в том и состоит, что он преклоняется пред Дамой (Королевой), и в этом раскрывается один из секретов рыцарского служения самого Хармса, как «рыцаря бедного», его поэтической Музе.

Иван Чернышов, кандидат филологических наук. Санкт-Петербург.

ПРОБУЖДАЮЩЕЕ НАСИЛИЕ ХАРМСА

Наиболее частотным мотивом у Хармса считается насилие, однако его объяснение через абсурд (насилие абсурдно) однобоко: хотя это правда, нет смысла столько раз повторять эту правду с вариациями. Даже если автор всю жизнь пишет одну главную книгу, все равно встает вопрос, почему его книга о насилии и зачем «арифметически» множить примеры.

Насилие у Хармса демонстративно. Если объяснять его только своеобразным чувством юмора, мы также отмахнемся от целого в пользу частности. Конечно, Хармс — своеобразный шутник. Понятно, что хороший шутник должен быть достаточно эрудированным, иначе шутки будут плоскими, и начитанность и энциклопедическая память Хармса уничтожают домыслы о том, что его творчество было наивным.

После реализма, где решают мировые проблемы, ищут смысл жизни, после того, как уже было сказано столько слов, даже ставить эти проблемы стало неприлично. Вот и Хармс прибегает к таким конфликтам, что мировые проблемы «снимаются»: смерть и подарок шали в «Вываливающихся старухах»