

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Филологический факультет

Кафедра истории русской литературы

Ломаева Дарья Сергеевна

Творчество обэриутов/чинарей: деструктивный дискурс

Выпускная квалификационная работа на соискание степени магистра
филологии

Научный руководитель:

к. филол. наук, доцент каф. истории русской литературы СПбГУ

Валиева Юлия Мелисовна

Рецензент:

к. филол. наук, зав. кафедрой культурологии и общегуманитарных дисциплин
Невского института языка и культуры

Боева Галина Николаевна

Санкт-Петербург

2017

Оглавление

Введение	с. 3
Глава 1. Психоанализ и поэтика обэриутов/чинарей	
1. Онейрическая реальность	с. 8
2. Дискурс безумия	с. 19
3. Эрос и Танатос	с. 25
Глава 2. Каталепсия времени	
2.1. Творчество как самодеструкция	с. 34
2.2. Детство и старость: проблематика возраста	с. 43
Глава 3. Деперсонализация	
3.1. Утрата имени	с. 57
3.2. Утрата телесности	с. 63
Заключение	с. 75
Библиография	с. 78

Введение

Объединение реального искусства - «ОБЭРИУ» - возникло в 1927 году и просуществовало несколько лет, но еще до появления «обэриутов» на литературной сцене, Александр Введенский и Даниил Хармс, входившие в круг Александра Туфанова, подписывали свои тексты как «чинарь-взиральник» (Хармс) и «чинарь авто-ритет бессмыслицы» (Введенский)¹. Слово «чинарь» придумал Александр Введенский. Яков Друскин предполагает, что образовано оно от слова «чин», делая оговорку, что подразумевается здесь не официальный чин, а духовный ранг². Примерно в 1917-1918 годах Александр Введенский Леонид Липавский и Яков Друскин, знакомые друг с другом со времен учебы в гимназии Л.Д. Лентовской, создали неофициальное литературно-философское содружество. В 1925 году к ним присоединились Даниил Хармс и Николай Олейников. Собрания сообщества, проводившиеся, чаще всего, дома у Липавского или Друскина, состояли из бесед о литературе и философии, а также обсуждений онтологических вопросов о времени, пространстве, страхе, смерти.

Жаккар, ссылаясь на слова Якова Друскина о том, что «чинарями» участники сообщества называли себя редко, пишет, что это название следует понимать как условное³.

В 1934 - 1935 годах Липавский составляет запись бесед чинарей, которая на данный момент известна, как один из его трактатов под названием «Разговоры». Сохранились также трактаты чинарей: «Теория слов», «Время», «Головокружение», «Исследование ужаса», «Объяснение времени» и другие, написанные Л. Липавским; «Вестники и их разговоры», «Видение невидения», «Это и то» Я. Друскина; «О времени, о пространстве, о существовании» и другие работы Д. Хармса. Подробно история

¹ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995. С.43.

² Сборище друзей, оставленных судьбою. А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н.Олейников: Чинари в текстах, документах и исследованиях/ Сост. В.Н. Сажин: В 2 т. Том 1. М.: Ладомир, 1998. С.31.

³ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 119.

содружества описана в работе Я. Друскина «Чинари». Большая часть материалов, которые относятся к истории сообщества, собрана в двухтомнике, подготовленном В.Н. Сажиным «"...Сборище друзей, оставленных судьбою". "Чинари" в текстах, документах и исследованиях», вышедшем в 1998 году в издательстве «Ладомир».

По мнению Ж.Ф.Жаккара, эстетика ОБЭРИУ, как и эстетика европейского абсурдизма, базируется на идее хаотичности мира, которая проявляется во всем: в языке, в межличностных отношениях, в социальном устройстве⁴. Хаотичность мира, в свою очередь, неразрывно связана с понятием деструкции. Превращение условно правильной формы выражения поэтической мысли в условно неправильную, алогичную и разрушение привычных форм творчества подробно рассмотрены Нилом Корнуэллом в его книге «The absurd in literature»⁵. Но необходимо понимать, что деструкция как художественный метод является не только разрушением, но и созиданием, выстраиванием принципиально нового. В своей декларации обэриуты обозначили себя как «творцов не только нового поэтического языка, но и созидателей нового ощущения жизни и её предметов»⁶.

Понятие «деструкция» в творчестве обэриутов, несмотря на большое количество работ, посвященных их художественным произведениям и новаторским приёмам, никогда не становилось предметом специального исследования. Таким образом, **новизна** нашей диссертационной работы состоит в попытке подробного и систематического анализа деструктивного дискурса в творчестве авторов, которые входили в ОБЭРИУ и литературно-философскую группу «Чинари»: Хармса, Липавского, Друскина и Введенского. **Актуальность** нашего исследования связана с возросшим в филологическом сообществе интересом к междисциплинарным исследованиям на стыке литературоведения и психоанализа. Проведенный

⁴ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 185 - 250.

⁵ Cornwell N. The absurd in literature. Manchester University Press, 2006. P.353.

⁶ Декларация ОБЭРИУ// Афиши Дома печати. Л., 1928. № 2. С. 11 – 13.

нами анализ может стать основой филологического комментария к ряду философских трактатов Леонида Липавского и Якова Друскина. Историко-литературной основой нашего исследования стали работы Ж.-Ф. Жаккара, И. П. Смирнова, Д. Л. Шукурова, А. А. Кобринского, Д. В. Токарева, М. Ямпольского, А. Г. Герасимовой, Ю. М. Валиевой.

Монография Ж.-Ф. Жаккара «Даниил Хармс и конец русского авангарда» представляет особую ценность для нашего исследования, поскольку содержит обзор основных художественных и философских произведений чинарей. В этой работе производится подробный анализ философских воззрений Липавского и Друскина, лежащих в основе общечинарского текста. Жаккар рассматривает творчество Даниила Хармса во взаимодействии с его «интеллектуальным и артистическим окружением» и выделяет общие черты с поэтами (Алексей Крученых, Александр Туфанов, Велимир Хлебников) и художниками (Михаил Матюшин, Казимир Малевич, Петр Соколов) того времени⁷. Необходимо отметить, что искусство авангарда поспособствовало появлению в художественном творчестве обэриутов/чинарей одного из приёмов деструкции – деперсонализации.

Труд И. П. Смирнова «Психодиахронологика. Психоистория от романтизма до наших дней», вызвавший много дискуссий, примечателен тем, что в нем представлена концепция филогенеза, которая являет собой обратный онтогенез: литературный процесс предстаёт в качестве обратной истории личности⁸. Творчество обэриутов Смирнов рассматривает в контексте тоталитарной культуры, которой соответствует стадия мазохизма: «Объединение реального искусства <...> не ощущало своего субъективизма, поэтому оно, борясь с интеллектом, теряло тот уровень, на котором субъект

⁷ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 250.

⁸ Смирнов И. П. Психодиахронологика. Психоистория от романтизма до наших дней, М.: Новое литературное обозрение, 1994.

может различать себя, то есть переставать мыслить себя как объективную данность»⁹.

В отличие от И.П. Смирнова, Д. Л. Шукуров строит свою работу «Русский литературный авангард и психоанализ» на исследовании фактических контекстов непосредственного или опосредованного восприятия идей Зигмунда Фрейда в авангардном творчестве и имманентных литературным произведениям русских авангардистов психоаналитических конструкторов (такие как диссоциация, онейрическая реальность, свободные ассоциации, афазии), а также их влияния на развитие литературного дискурса¹⁰.

Объектом теоретического и историко-литературного рассмотрения в нашем исследовании является **литературное и философское наследие обэриутов/чинарей**, а **предметом** – **исследование понятия «деструкция» в качестве радикального художественного метода обэриутов/чинарей** на примере прозаических и поэтических произведений Даниила Хармса, стихов и пьес Александра Введенского, а также философских трактатов Леонида Липавского («Трактат о воде», «Исследование ужаса», «О телесном сочетании», «Сны», «Разговоры»¹¹) и Якова Друскина («О голом человеке», «Сны»¹²).

В работе использованы ранее неопубликованные материалы из фонда Якова Семеновича Друскина, хранящиеся в Отделе Рукописей Российской национальной библиотеки.

Целью нашего **исследования** является: рассмотрение особенностей деструктивного дискурса и его роль в творческом наследии обэриутов/чинарей.

На основании этого необходимо выделить следующие **задачи**:

⁹Смирнов И. П. Указ. соч. С.300.

¹⁰ Шукуров Д.Л. Русский литературный авангард и психоанализ, Языки славянской культуры, Рукописные памятники Древней Руси М. 2014.

¹¹ Сборище друзей, оставленных судьбой. Т.1. С. 267-323.

¹² Сборище друзей, оставленных судьбой. Т.1. С. 429-756.

1. *Обзор психоаналитических концепций Зигмунда Фрейда и Сабины Шпильрейн и рассмотрение ключевых понятий психоанализа в произведениях обэриутов/чинарей;*
2. *Обзор популярных в начале XX века концепций философии пола, времени и анализ их рецепции в художественных произведениях чинарей;*
3. *Анализ отдельных мифологических мотивов и образов в произведениях чинарей;*
4. *Анализ мотивов разрушения, уничтожения, гибели, и распада в литературном творчестве обэриутов/чинарей.*

Структура работы обусловлена поставленными задачами. Работа состоит из трех глав, введения и заключения. **Первая глава** посвящена анализу деструкции как одного из ключевых понятий психоанализа. Также рассмотрены понятия «сон», «смерть», «страх», «эрос», являющиеся лейтмотивами у чинарей, с точки зрения психоаналитических концепций. **Во второй главе** изложен анализ философских концепций времени, представленных в трактатах чинарей. Мы рассматриваем мифопоэтику обэриутов/чинарей, анализируем ключевые для них понятия детства и старости. А также мотив катаlepsии времени. **В третьей главе** речь идет о деперсонализации (утрате имени и телесности) героев художественных текстов обэриутов/чинарей. Здесь мы рассматриваем особенности эстетики и поэтики ОБЭРИУ в контексте художественных и философских течений конца XIX – начала XX века. В заключении работы представлены выводы, полученные в ходе исследования.

В качестве **методов** в работе будет использован мотивный анализ, психоаналитический метод и интертекстуальный анализ.

Глава 1

Психоанализ и поэтика обэриутов/чинарей

1. Онейрическая реальность

Александр Эткинд в книгах «Эрос невозможного. История психоанализа в России» и «Содом и Психея» рассматривает историю русской культуры XX века через призму психоанализа, оказавшего на нее колоссальное влияние. Для формирования эстетики эпохи модерна идеи Зигмунда Фрейда, в частности, трактовка подсознания, как сферы, не скованной ограничениями и табу, сложившимися в обществе, несомненно, оказались важными.

Психоанализ оказал влияние и на творчество обэриутов. В 1923 году вышло сочинение Иолана Нейфельда под редакцией Фрейда «Достоевский: психоаналитический очерк», где подробно разбирались подверженность персонажей романов Достоевского Эдипову комплексу¹³. А в 1925 году появилось русское издание, переводом которого занимался Яков Друскин. Об интересе к психоанализу свидетельствуют и записные книжки Хармса, на страницах которых можно встретить упоминание о заинтересовавших его трудах, так или иначе связанных с фрейдизмом, например А. К. Ленц «Стыд и его значение для полового чувства», а также книга Фрейда «Психопатология обыденной жизни»¹⁴.

В кругу обэриутов/чинарей особое место занимали мотивы сна и сновидения, которые, на наш взгляд, напрямую связаны с деструктивным дискурсом, а потому нуждается в подробном рассмотрении. В трактате Леонида Липавского «Разговоры» (1933-1934), представляющем собой

¹³ Нейфельд И. Достоевский. Психоаналитический очерк. Л-М. Петроград, 1925.

¹⁴ Хармс Д. Записные книжки. Дневник/ Сост. В. Н. Сажин: В 2 кн. СПб.: Академический проект, 2002.. С. 24.

записи бесед чинарей, достаточно часто поднимается тема снов, в частности, встречается несколько коллективных обсуждений сновидений: сон Николая Заболоцкого о тяготении, сон Якова Друскина о Леониде Владимировиче Георге – на тот момент уже покойном учителе русского языка и литературы из 10 Трудовой школы имени Л. Д. Лентовской, в которой проходили обучение Введенский, Липавский и Друскин. В другом трактате, под названием «Сны» (1932), Липавский описывает собственные сновидения и делает попытку их непосредственного анализа с использованием метода свободных ассоциаций, который предлагал использовать Зигмунд Фрейд. В основе этого метода лежит подбор ассоциативных рядов (как правило, первых пришедших на ум мыслей) к каждому образу, появившемуся во сне. Записи снов встречаются и у Хармса, как в записных книжках, так и в художественных произведениях. У Якова Друскина есть множество записей о собственных снах, которые он фиксировал на протяжении всей жизни, в 40-е годы, в переписке с Тамарой Липавской он предлагает и ей записывать свои сны.

Нельзя с уверенностью сказать, кому из чинарей первому пришла в голову идея анализировать сны, поскольку интерес к теме онейрической реальности проявляли, в той или иной степени, все участники содружества. В начале трактата «Разговоры» о своем интересе к снам говорят Даниил Хармс, Леонид Липавский, Николай Олейников и Николай Заболоцкий. Однако, в письме к Тамаре Липавской Яков Друскин пишет о том, что метод анализа снов предложил Липавский:

Лёня предложил мне, а я тебе: исследуй сон: как засыпаешь и как просыпаешься. Это трудно, особенно, первое, т.к. засыпать приятно, а тут надо, как только чувствуешь, что засыпаешь, т.е. в ходе мыслей наступает примерный беспорядок, надо сразу же пробудиться и вспомнить и несколько раз повторить, чтобы не забыть, а еще лучше сразу же записать. <...> Когда ты увидишь, как это интересно и может быть, поймешь, что такое сон, ведь этого еще никто не знает¹⁵.

¹⁵ Друскин Я.С. Письмо Т.А. Липавской // ОР РНБ. Ф.1232. Оп.2. Ед.хр.701. 1943. Л.13.

Согласно психоаналитической концепции Зигмунда Фрейда, наличие сновидений является ответом психики на некий раздражитель. Поскольку оно является продуктом работы бессознательного, то представляет собой реакцию не только на внешние, но и на внутренние раздражители, а образы, предстающие искаженными или туманными являются ничем иным как переработанным раздражением, нередко замещая подлинный образ – другим. Искажение в сновидении становится средством маскировки подлинного, чаще всего мыслей, которые больше всего хотелось бы подавить. Как правило, в толковании нуждаются сны, оставляющие после пробуждения неприятный осадок, либо навязчивые сновидения.

Как отмечает Анна Герасимова, несмотря на то, что трактат Липавского «Сны» посвящен разбору его собственных сновидений, порой он говорит о туманности значений сновидений там, где человеку хорошо знакомому с постулатами классического психоанализа пришли бы на ум сразу несколько очевидных трактовок. Но Липавский игнорирует такие психоаналитические термины, как «страх кастрации», «эдипов комплекс», «вытеснение», пытаясь в своей аналитической работе следовать своему собственному пути¹⁶.

Наиболее часто встречающиеся в этом трактате сны связаны с образом отца, при этом отец выступает в качестве символической фигуры, несущей угрозу. Сам Леонид Липавский сравнивал охватывающее его во сне чувство неотвратимости с чувствами Дон Жуана, перед рукопожатием Коммандора, а также проводил параллели с Гамлетом:

Когда умер отец, мне он вскоре приснился пришедшим с того света, налитым какой-то тяжелой силой и энергией, как бы наэлектризованным. Он протягивал мне руку, и я знал, что мне не следует к ней прикасаться. У него была странная, быстрая, но косолапая походка. Недавно вспомнив этот сон, я поразился: да ведь это же повторение ситуации «Статуя командора и Дон Жуан»¹⁷

¹⁶ Герасимова А. Леонид Липавский. Сны // De Visu. 1993. №6(7). С.30.

¹⁷ Липавский Л. Исследование ужаса. М.: АдМаргинем, 2005. С.199.

И, значит, о себе: дело не в возрасте, а в том, что меня преследует нечто, смысл чего я не могу понять. Поскольку это нечто персонифицируется привидением, это касается, следовательно, опять-таки отца (тем более, что недавно, кажется, вспоминал тень Гамлета – «крот»)¹⁸.

Еще одним часто повторяющимся в его снах образом является поезд.

Я еду в поезде. Он идет тихо, в нем сумрачно и тускло. И вдруг поезд останавливается. Явно не на станции, а в посередине пути. Дверь сама собой открывается, и входит темнота, и пустота и еще что-то страшное, что не знаю. Входит ветер или сквозняк и гасит свет.¹⁹

Примечательно, что поезд появляется и в лирике Липавского. В цикле из двух стихотворений: «Солнце зашло в чуждые страны и «Слушай тягу, да!»²⁰ движущийся поезд – центральный образ, который соотносится с «Заблудившимся трамваем» Николая Гумилева. В 1921 году произведение Липавского под названием «Диалогическая поэма» было опубликовано во втором томе альманаха Цеха Поэтов. Нет достоверной информации о том, как и почему Липавский оказался в кругу Николая Гумилева, возглавлявшего Цех поэтов. Известно лишь высказывание Николая Оцупа, который, в своем обзоре «О поэзии и поэтах СССР», характеризует Липавского как «одну из надежд, бесследно пропавших»²¹. Поскольку цикл из двух стихотворений был опубликован в третьей книге Цеха поэтов в 1922 году, после смерти Николая Гумилева, считается, что это своеобразная попытка эпитафии²².

¹⁸ Липавский Л. Исследование ужаса С. 210.

¹⁹ Липавский Л. Указ. соч. С.195.

²⁰ Примечателен тот факт, что при первой публикации в Альманахе Цеха Поэтов 1922 года произведения Липавского обозначены как цикл, а в берлинском переиздании – уже как два самостоятельных стихотворения. Такое несоответствие повлекло за собой путаницу в дальнейших публикациях. Так, в книге «Исследование ужаса» 2005 года стихотворения «Солнце зашло в чужие страны» и «Слушай тягу, да!» объединены в одно. Но всё же, исходя из данных первой публикации и на основании общей тематики стихотворений, центральным образом которых является движущийся поезд, правомерным, как нам кажется, будет рассматривать их в качестве цикла.

²¹ Сборище друзей, оставленных судьбой. Т.1. С.19.

²² Об этом см. в статье Валиевой Ю.М. «Липавский» // Литературный Санкт-Петербург: XX век. Энциклопедический словарь: В 3 т. Т.2. 2015. С.479.

Движущийся поезд соотносится также с лодкой Харона из древнегреческой мифологии, на которой души мертвых отправлялись через реку Стикс:

Там, где Рак проводит Красный тропик

И летит на выдолбленной лодке

Мёртвый, покидающий страну²³

Движение поезда оказывается равным динамике жизни как таковой. Это подтверждается в еще одном фрагменте трактата: «Помню, мы с сестрой как-то играли в детстве: бог дает каждому железнодорожные билеты и на них написана предстоящая жизнь». ²⁴

Вместе с тем, мчащийся поезд, по мнению Липавского, воспринимается в положительном ключе, а тихий ход поезда, напротив, связан с предчувствием несчастья. Часто ему снилось ожидание поезда и опоздание на поезд, что, возможно, вытекает из заинтересованности Липавского в попытке осмысления времени, как философской категории:

Стереотипный сон: опоздание на поезд. Особенно упорно снился, когда женился в первый раз. Я объяснял себе этот сон элементарно физиологически: перенапрягал силы, наслаждение, за которым гонишься, а оно убегает. Но сейчас я склонен думать, что значение его шире и абстрактнее: пытаешься схватить жизнь, любовь, счастье, а оно ушло²⁵

Недавно видел, если не опоздание на поезд, то ожидание поезда. Будто у нас с женой пересадка, поезд стоит еще на запасном пути, ждать его надо много часов. Суета на вокзале. Мы вешаем свои пальто за какой-то стеклянной перегородкой, я должен следить за ними через стекло. Но толпа их затеняет и их крадут. У меня ощущение беспомощности, вины и отчаяния и я говорю жене: «Теперь только мы остались друг другу!»²⁶

²³ Липавский Л. Исследование ужаса. С.305.

²⁴ Липавский Л. Указ. соч. С.195.

²⁵ Липавский Л. Указ.соч. С.199.

²⁶ Липавский Л. Указ соч. С. 200.

Мотивы времени и сна переплетаются во фрагменте другого трактата Липавского – «Исследование ужаса», который озаглавлен «Кровь и Сон», а объектом анализа в нем выступает сказка о сонном царстве, более известная, как сказка о Спящей красавице. Время в этой сказке соотносится не только с пряжей, которая «похожа на судьбу», но и с кровью, покидающей тело и превращающейся в особую форму безличной жизни. В этой «несконцентрированной жизни» нет несовпадений и толчков, которые характерны для времени, а, значит, эта жизнь не подвластна времени. Кровь, по словам Липавского, внушает человеку ужас, поскольку, вытекая из тела, перестает быть частью привычного и понятного. Сон в сказке о спящей красавице не просто является пограничным состоянием между жизнью и смертью, но и утверждает противоречие между индивидуальным и всеобщим временем.

Фрейд утверждал, что сон является неким сигналом усталости от мира:

Я погружаюсь в сон, отходя от внешнего мира, задерживая его раздражения. Я засыпаю также, если я от него устал. Засыпая, я как бы говорю внешнему миру «Оставь меня в покое. Я хочу спать»²⁷.

Если с биологической точки зрения сон имеет рекреационную функцию, то с психологической – усталость обоснована потерей интереса к миру²⁸. В то же время, во многих аспектах творчества чинарей сон тождественен смерти.

Близость понятий «сон» и «смерть» присутствует и у Александра Введенского. В пьесе «Потец» сыновья, собравшиеся у постели умирающего отца в один из моментов замечают, что отец превратился в подушку. В творчестве Введенского переплетаются мотивы детства и смерти: обратим внимание, что размер его поэзии характерен для детских развлекательных жанров, например, считалок и потешек, а содержание наполнено

²⁷ Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 80

²⁸ Фрейд З. Указ. соч. С. 81.

трагическими мотивами²⁹. В этой связи превращение умирающего отца в подушку не случайно: происходит наложение мотива неизбежной гибели на бытовой атрибут, ассоциирующийся со сном. Весь сюжет пьесы также неразрывно связан со снами. В самом начале отец говорит сыновьям «Усните сыны, посмотрите сны», его предсмертные видения напоминают сны. При этом, несмотря на то, что сыновей трое, в некоторые моменты пьесы, о них говорится как о большем количестве человек («Сыновья, построясь в ряды, начинают танцевать кадрили», «Тогда сыновья не смогли отказать этой потрясенной просьбе отца. Они стали гуртом, как скот, и спели всеобщую песню»). В финале нянька поет отцу песню (таким образом, происходит отождествление колыбельной песни с похоронным плачем), а отец превращается в детскую косточку, что также указывает на слияние мотивов детства и мотивов смерти.

Как замечает Анна Герасимова, интересует Введенского не столько сон, сколько именно пограничное состояние усталости, зыбкое предсонное состояние, в котором стираются грани между сном и реальностью³⁰. Если смерть представляет собой абсолютную остановку индивидуального времени, то сон является мимолетной остановкой, но при этом, в пространстве сновидения, категория времени нередко приобретает причудливые формы, не подчиняясь правилам всеобщего хода времени. В «Серой тетради» Введенский описывает свой сон:

В тюрьме я видел сон. Маленький двор, площадка, взвод солдат, собираются кого-то вешать, кажется, негра. Я испытываю сильный страх, ужас и отчаяние. Я бежал. И когда я бежал по дороге, то понял, что убежать мне некуда. Потому что время бежит вместе со мной и стоит вместе с приговоренным. И если представить его

²⁹ *Валиева Ю.М.* Поэтический язык А.Введенского: (Поэтическая картина мира). Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.филол.н.: Спец. 10.01.01 / Санкт-Петербург. гос. ун-т. СПб, 1998. С.21.

³⁰ *Герасимова А.* Бедный всадник или Пушкин без головы. Реконструкция одного сна // А.Введенский. Всё. М.:ОГИ, 2011. С.672.

пространственно, то это как бы один стул, на который и он и я сядем одновременно. Я потом встану и дальше пойду, а он нет. Но мы все-таки сидели на одном стуле ³¹.

Речь здесь, конечно, идет об индивидуальном времени, которое бежит с разной скоростью для, в разной мере, удаленных от смерти людей. Как и у Липавского в образе поезда как движения жизни, быстрое движение соответствует нормальному ходу жизни, а замедление – приближающейся смерти.

Любопытным является и тот факт, что сны чинарей зачастую наделяются статусом происходящего в реальности события, как, например, один из описанных снов Липавского:

Будто АИ с кем-то еще купают меня в ванной. Не ладится: пробка выскакивает и вода то и дело уходит из ванны, густая и темная, как нефть. Было смешно... Возможности объяснения: АИ должна была редактировать мои очерки. «Не выплеснуть младенца из ванны вместе с водой»³²

В трактате «Разговоры» описывается похожая ситуация, которая как будто бы происходила в действительности:

А то еще: купаюсь я и задумавшись, сам не соображая, что делаю, открыл затычку ванны. Образовавшийся водоворот увлек меня. Напрасно цеплялся я за гладкие края ванны, напрасно звал на помощь. К счастью мой крик услышали жильцы, взломали дверь и в последний момент спасли меня.³³

Сон, таким образом, становится элементом коллективной игры, демонстрирующей мощь воображения. Границы между снами, игрой воображения и повседневной жизнью нивелируется. Записанные сны Якова Друскина, в большинстве своем, невозможно отличить от художественных произведений обериутов:

³¹ Введенский А. Всё. С.176.

³² Липавский Л. Исследование ужаса. С.210.

³³ Липавский Л. Указ. соч. С.344.

Я выпил, а закусить нечем было, кроме живой головы какого-то полководца. Я откусил губу и часть щеки. Было противно. Лицо полководца без щеки тоже было противно.³⁴

В литературных произведениях чинарей сновидение подчас настолько сливается с реальностью, что распознать границы между сном и явью не представляется возможным. Не смотря на то, что всё происходящее в повести Хармса «Старуха» напоминает сон, рассказчик идентифицирует в качестве сновидения только следующий фрагмент:

Мне снится, что сосед ушел и я, вместе с ним, выхожу на лестницу и захлопываю за собой дверь с французским замком. Ключа у меня нет, и я не могу попасть в квартиру. Надо звонить и будить остальных жильцов, а это уж совсем плохо. Я стою на площадке лестницы и думаю, что мне делать, и вдруг вижу, что у меня нет рук. Я наклоняю голову, чтобы лучше рассмотреть, есть ли у меня руки, и вижу, что с одной стороны у меня вместо руки торчит столовый ножик, а с другой стороны - вилка.- Вот, - говорю я Сакердону Михайловичу, который сидит почему-то тут же на складном стуле.- Вот видите, - говорю я ему, - какие у меня руки? А Сакердон Михайлович сидит молча, и я вижу, что это не настоящий Сакердон Михайлович, а глиняный. Тут я просыпаюсь и сразу же понимаю, что лежу у себя в комнате на кушетке, а у окна, в кресле, сидит мертвая старуха.³⁵

По Фрейду, источники сновидения могут представлять собой:

1. Свежее и психически ценное переживание, которое непосредственно передается в сновидении;
2. Несколько свежих значительных переживаний, соединяющихся в сновидении в одно целое;
3. Одно или несколько сильных переживаний, заступаемых в сновидении одновременным, но зато безразличным переживанием;
4. Внутреннее значительное переживание (впечатление, мысль), которое затем замещается в сновидении свежим, но безразличным сновидением³⁶.

³⁴ Друскин Я.С. Сон. Записи увиденных снов с комментариями // ОР РНБ. Ф.1232. Оп.2. Ед. хр. 64. Л.110.

³⁵ Хармс Д. Полное собрание сочинений/ Сост. В. Н. Сажин: В 5 кн. Т.2. СПб.: Академический проект, 1997. С.167.

³⁶ Фрейд З. Толкование Сновидений. Мн.: Попурри, 2003. С.188-189.

Роль сна героя повести «Старуха» связана с одним из важнейших сюжетообразующих мотивов повести – мотивом времени. В повести Хармса исчезновение рук соотносится с жизненной ситуацией главного героя, который собирается написать историю о чудотворце, но постоянно встречается на своем пути какие-то мнимые помехи, а появление столовых приборов вместо рук – с воспоминанием рассказчика о комиссионном магазине, в котором продавались часы с ножом и вилкой вместо стрелок. Таким образом, внутреннее переживание героя о собственной несостоятельности в качестве писателя заменяется в сновидении свежим воспоминанием о часах в комиссионном магазине, часы в качестве образа времени накладываются на телесность героя, лишая его возможности писать рассказ. Несколько волнующих героя событий накладываются одно на другое, то есть происходит уплотнение сна, о котором писал Зигмунд Фрейд. Но помимо этого сновидения, все происходящее в повести напоминает онейрическую реальность.

В рассказе Хармса «Сон» Калугин изнурен повторяющимся сновидением, которое с каждым разом приобретает все более абсурдные черты.

Калугин заснул и увидел сон, будто он сидит в кустах, а мимо кустов проходит милиционер. Калугин проснулся, почесал рот и опять заснул, и опять увидел сон, будто он идёт мимо кустов, а в кустах притаился и сидит милиционер. Калугин проснулся, подложил под голову газету, чтобы не мочить слюнями подушку, и опять заснул, и опять увидел сон, будто он сидит в кустах, а мимо кустов проходит милиционер. Калугин проснулся, переменял газету, лёг и заснул опять. Заснул и опять увидел сон, будто он идёт мимо кустов, а в кустах сидит милиционер. Тут Калугин проснулся и решил больше не спать, но моментально заснул и увидел сон, будто он сидит за милиционером, а мимо проходят кусты³⁷.

Искажающая деятельность сновидения возникает вследствие психологической цензуры, в результате действия которой происходит сгущение и/или смещение. В рассказе «Сон» Калугин и милиционер несколько раз меняются местами в пространстве сновидения Калугина, а затем происходит уплотнение сна и превращение его в абсурд, который

³⁷ Хармс Д. Полное собрание сочинений. Т.2. С.337.

приводит Калугина к нервному перенапряжению. В финале рассказа изможденного Калугина выкидывает, «как сор», санитарная комиссия, которая «сочла его антисанитарным».

Сновидение, по словам Фрейда, является промежуточным состоянием между сном и бодрствованием³⁸. В трактате Хармса «О существовании, о времени, о пространстве» изложена мысль о том, что мир существует только, если он делимый: условно Хармс делит окружающий мир на «это», «то» и «не то и не это» (в дальнейшем используя термин «препятствие»)³⁹. Такая трехчастная структура «Это-Препятствие-То» аналогична формуле «Сон-Сновидение-Бодрствование» и имеет огромное значение для творчества чинарей. Термины «Это» и «То» появились в сочинениях Якова Друскина чуть раньше, чем у Хармса но, учитывая, диалоговый характер большинства текстов чинарей и их сильную взаимосвязь, их следует рассматривать в комплексе общих идей. В дневниковых записях Якова Друскина мы встречаем следующие размышления о границах между «Тем» и «Этим». «Место пустого – граница, отделяющая это от того. На месте пустого, между границами двух предметов, определенное место – имеющее ко мне отношение»⁴⁰. Слово «пустое» употреблено здесь не в значении «бесполезное», а в значении «неизведанное». Отметим, что бинарное разделение всего существующего на «Это» и «То» оказывается условным: в этой связи не случаен отказ чинарей от наделения двух противоположностей какими-либо коннотациями или атрибутивными характеристиками. То есть черное может оказаться белым, а белое – чёрным. Так же как сон может оказаться реальностью, а реальность – сном.

В предисловии к книге «Сон и явь», которая состоит из дневниковых записей, Друскин указывает на неразличимость двух противоположностей: «Некоторые сны были как явь, явь как сон: сон наяву, просыпание души».

³⁸ Фрейд З. Введение в психоанализ. СПб. 2007. С. 80.

³⁹ Сборище друзей, оставленных судьбой. Т.2. С.395.

⁴⁰ Сборище друзей, оставленных судьбой. Т.1. С.914.

Мне снился переход от этого к тому. Я истекал кровью и через несколько минут должен был умереть. Страх не было, но я немного пожалел чего-то. Затем я сразу проснулся. Не было промежуточного состояния между сном и бодрствованием. Проснувшись, я подумал: состоялся переход от этого к тому ⁴¹.

Таким образом, если сновидение является препятствием между сном и бодрствованием, а, значит, поддерживает единство этой структуры, то основная сложность для сознания заключается в распознавании и умении отличить подлинную реальность от реальности онейрической.

В переписке Друскина с Тамарой Александровной Липавской (Мейер), которую они вели на протяжении многих лет, есть письмо, где Тамара Липавская пересказывает свой сон о диалоге с Антоном Павловичем Чеховым. Ответ Друскина начинается словами: «Дорогие Тамара Александровна и Антон Павлович! Я согласен с вами обоими и не согласен с вами обоими»⁴². Чехов из онейрической реальности становится адресатом, как будто этот разговор происходил на самом деле.

Мы не случайно затрагиваем в нашей работе не только художественные произведения, но и дневниковые записи чинарей, поскольку сходство записанных снов с рассказами и миниатюрами бросается в глаза, провести границу между художественным и личным практически невозможно. Столь же размытой является граница между сном и реальностью в творческом наследии чинарей.

1.2. Дискурс безумия

Для литературы авангарда были характерны не только попытки привнесения художественных практик в повседневность, но и стремление поставить реальный мир под сомнение, доказать его иллюзорность. Тематика безумия становится актуальной, по мере формирования в СССР тоталитарной

⁴¹ Сборище друзей, оставленных судьбою. Т. 1. С.917.

⁴² Липавская Т.А. Сон. С комментариями на него Якова Друскина.// ОР РНБ. Ф. 1232. Оп. №2. Ед. хр. № 698. Б.Д. Л. 3.

системы, в которой несогласные с идеологией элементы подвергаются репрессиям и уничтожаются.

И. П. Смирнов в своей работе «Психодиахронологика» пишет о сложности разграничения тоталитарной культуры, которую он относит к мазохистскому типу, от позднего авангарда (так называемой «потаенной литературы»), существующих в один и тот же культурный период⁴³. К авангардистам второго поколения он относит обэриутов, а сам поздний авангард, согласно его концепции, соотносится с интервертированным мазохизмом. Творчество поздних авангардистов от экстравертированного мазохизма отличается тем, что представляет собой «акт постоянно возобновляющейся автодеперсонализации», для него характерна беспредметная авторефлексия⁴⁴. То есть автор устраняет себя из текста, зачастую он попадает в такую позицию, в которой не доверяет собственному рассудку. Примером самоустранения автора является рассказ Хармса «Голубая тетрадь № 10», в которой автору нечего сказать, но он, «на манер графомана пытается это сделать»⁴⁵. Драматургия обэриутов ставит под сомнение всё происходящее в пьесах, и, соответственно, для восприятия информации читателю (или реципиенту) необходимо также отказаться от привычного ему восприятия мира.

Хармс в рассказе «Судьба жены профессора» смешивает не только реальность со сном, но и нормальность с безумием: «И вот сидит совершенно нормальная профессорша на койке в сумасшедшем доме, держит в руках удочку и ловит на полу каких-то невидимых рыбок»⁴⁶. Как отмечает Кобринский, «в момент выхода профессорши из сновидения, темпоральные линии сна и яви пересекаются, причем выясняется, что ряд реальный

⁴³ Смирнов И. П. Психодиахронологика. Психоистория от романтизма до наших дней. С.290.

⁴⁴ Смирнов И. П. Психодиахронологика. Психоистория от романтизма до наших дней. С.290.

⁴⁵ Смирнов И.П. Указ. соч. С. 301.

⁴⁶ Сборище друзей, оставленных судьбою. Т.2. С.229.

полностью подчинен ряду сновидения и выводится из него»⁴⁷. Профессорша залезает под диван, просыпается и обнаруживает, что она, действительно, лежит под диваном. А в финале рассказа – оказывается в сумасшедшем доме, где будучи «совершенно нормальной» с удочкой в руках «ловит на полу каких-то невидимых рыбок». Заканчивается рассказ следующим выводом: «Эта профессорша только жалкий пример того, как много в жизни несчастных, которые занимают не то место, которое бы им следовало занимать».

Тема утверждения безумия как единственной формы нормальности была актуальна для авангардистских исканий. Интерес к дискурсу безумия, напрямую связанный с желанием прорыва к сакральному, неизведанному, недоступному большинству людей особому роду знания, становится своеобразной альтернативой отжившим моделям созидания космоса, характерным для модернистской культуры. Житенев в книге «Поэзия неомодернизма» говорит о том, что «безумие ассоциируется с невозможностью расподобить свое и чужое, с распадением личностного мира: в современной культуре «герой раздвоен, но так, что его “я” и alter ego парадоксальнейшим образом совпадают внутри него».⁴⁸

Казимир Малевич, виднейший представитель искусства авангарда, в своей теоретической работе «Супрематизм как беспредметность или вечный покой» разворачивает метафору современной жизни как сумасшедшего дома. Согласно Малевичу, вся современная культура есть сумасшедший дом, в которые помещены все, кто сопротивляются режиму, а за проступки их ожидает смертная казнь или тюремное наказание. Но в отличие от умалишенных, заключенных в сумасшедшие дома, условно здоровые люди, не лишены доступа к оружию, напротив, орудиями убийства их снабжает «Правительство здоровой жизни», обеспокоенное тем, как натравить людей

⁴⁷ Кобринский А. А. Некоторое количество сумасшедших домов в русской литературе // Александр Введенский и русский авангард: Материалы международной научной конференции. СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2004. С.27.

⁴⁸ Житенев А.А. Поэзия неомодернизма. СПб.: Инапресс, 2012. С.127.

друг на друга. Если «Правительство дома умалишенных» управляет больными, то в жизни, пораженной болезнью предметного реализма, больные управляют здоровыми⁴⁹. Эта метафора звучит особенно ярко, если вспомнить трагическую судьбу большинства обэриутов, живших в 30-е годы в постоянном страхе ареста или расстрела.

Любопытно, что Малевич предвосхищает знаменитую работу французского философа Мишеля Фуко – «История безумия в ее классическую эпоху», в которой Фуко указывает на то, что безумие притягательно своим знанием: «нелепые образы безумия на самом деле являются элементами некоего труднодостижимого, скрытого ото всех, эзотерического знания»⁵⁰. У обэриутов отсутствует оппозиция «болезнь-здоровье»: оба этих понятия ставятся под сомнение в их привычном понимании. Иными словами, здоровые оказываются больными, а больные – здоровыми. Кобринский отмечает, что и Хармс в «Судьбе жены профессора», и Введенский в «Ёлке у Ивановых» используют образ воды, традиционно имеющий функцию излечения (вода применялась как средство терапии для душевнобольных, о чем также упоминает Фуко в своей книге), но при этом «маркируя горизонтальную поверхность локуса»: у Хармса профессорша ловит на полу сумасшедшего дома невидимых рыбок, а у Введенского больные, также на полу, плывут в лодке, то есть не происходит терапевтического погружения в воду, что можно трактовать как незаинтересованность в излечении или даже отсутствие необходимости в нем. Мотив всеобщего безумия раскрывается в пьесе Введенского «Ёлка у Ивановых», в которой психиатрической больницей руководит сумасшедший доктор. Как отмечает Кобринский, несмотря на то, что размытие границ между нормальностью и ненормальностью является архетипическим свойством локуса сумасшедшего дома, в пьесе Введенского получает

⁴⁹ Малевич К. С. Супрематизм. Мир как беспредметность или вечный покой // Малевич К. С. Собрание сочинений: В 5 т. Т.3. М.: Гилея, 2000. С.75.

⁵⁰ Фуко М. История безумия в классическую эпоху. М. АСТ, 2010. С. 31.

реализацию проблема тождественности и нетождественности личности⁵¹. Врач, руководящий психиатрической лечебницей и утверждающий, что его хотят застрелить, сам стреляет в зеркало, приняв себя за другого. Необходимо сказать несколько слов о символике зеркальности и двойничества в творчестве обэриутов. В ответе на письмо Тамары Липавской о споре с Антоном Павловичем Чеховым Друскин пишет о раздвоении при физической боли⁵².

При физической боли возможно раздвоение личности, у меня это было по крайней мере раз в жизни. До войны у меня раз ночью так разболелись зубы, что я не только спать, но и лежать не мог: я ходил по комнате. И вдруг во время очень сильного приступа боли я раздвоился: у одного я болели зубы, другой же я равнодушно, даже с некоторым любопытством наблюдал саму боль, ему же, этому второму я, не было больно. И я сам, уже третий я, временами отождествлялся со вторым я, так что мне самому было не больно и я созерцал свою зубную боль как чужую.⁵³

Мотив раздвоения фигурирует также во многих снах Якова Друскина, раздвоение (а точнее распад на множество элементов) уже было отмечено нами в пьесе Введенского «Потец». Дмитрий Шукуров в своей книге «Русский литературный авангард и психоанализ» отказывается от термина «автодеперсонализация», а характерной чертой литературы 20-30-х годов, согласно Шукурову, становится диссоциация авторского сознания, его распад на множество субъективных модусов, персонажных масок⁵⁴. Автор нередко становится персонажем собственных произведений, но находится там вне позиции осознанности. Происходит саморасщепление авторского сознания.

⁵¹ *Кобринский А.А.* Некоторое количество сумасшедших домов в русской литературе // Александр Введенский и русский авангард: Материалы международной научной конференции. С.26.

⁵² Примечательно, что дискуссия Липавской и Чехова в изложенном сне начинается с вопроса, кому принадлежат слова доктора из «Палаты № 6»: персонажу Андрею Ефимовичу Рагину или самому Антону Павловичу Чехову. Таким образом, ставится вопрос о степени отождествления автора со своим персонажем.

⁵³ *Липавская Т.А.* Сон. С комментариями на него Якова Друскина // ОР РНБ. Ф. 1232. Оп. №2. Ед. хр. № 698. Л.4.

⁵⁴ *Шукуров Д. Л.* Русский литературный авангард и психоанализ. С.144.

Заметим, что в психоанализе термин «диссоциация» означает механизм психологической защиты, при котором человек воспринимает происходящее с ним так, будто это происходит с другим человеком. Согласно американской исследовательнице и специалисту по психоанализу Ненси Мак-Вильямс, «наиболее яркой характеристикой собственного Я индивида с нарушением по типу множественной личности является то, что оно фрагментировано на несколько отщепленных частичных собственных Я, каждое из которых представляет некоторые функции. В наиболее типичных случаях это личность-хозяин, инфантильные и детские компоненты, внутренние преследователи, жертвы, защитники, а также части собственного Я, предназначенные для осуществления специальных целей»⁵⁵. В качестве примера такого типа авторского сознания Шукуров приводит творчество Константина Вагинова и Даниила Хармса: в «Козлиной песни» Вагинова образ автора оказывается замкнут в тексте собственного произведения, след его присутствия интегрирован в состоящее из фрагментов целое и соответствует категории «личность-хозяин». У Хармса же авторское повествование строится иначе: автор, пишущий повесть о чудотворце, который никогда не творил чудес, не догадывается, что пишет о самом себе, а творческий кризис соответствует навязчивому мотиву смерти, преследующего главного героя в образе мертвой старухи. Ступор творческого мышления автора сменяется маниакальными попытками выйти из создавшегося положения. Но возвыситься над текстом, во власть которого попадает пишущий, нет возможности. Сознание автора расколото, а определить фигуру личности-хозяина в этой шизоидной картине невозможно⁵⁶. Процесс диссоциации авторского сознания достигает предела в цикле Хармса «Случаи», где фигура автора отсутствует, но все персонажи являются продуктами распада диссоциативной (множественной) личности

⁵⁵ Цитируется по: Шукуров Д.Л. Русский литературный авангард и психоанализ. С.149-150.

⁵⁶ Шукуров Д.Л. Русский литературный авангард и психоанализ. С 155.

автора, они с трудом воспринимают логические связи между предметами, а также понятия «пространство» и «время»⁵⁷.

Следует отметить, что постепенное размывание границ между нормальностью и безумием, не является новаторским приемом в художественной литературе. Но обратим внимание на то, что в поэзии модернизма, не смотря на культивацию интереса к теме сумасшествия, сознание самого автора оставалось цельным, не расщепленным и устойчивым. Это заметно на примере стихотворения Константина Олипова «Я хочу быть душевнобольным». В строчках «Для толпы навсегда, навсегда, Я хочу быть душевнобольным!» раскрывается желание пророческого безумия, непостижимого для большинства эзотерического знания, однако, интенция лирического героя, тем не менее, не нарушает стабильность его сознания. За желанием безумия находится цельное авторское Я.

Как не трудно заметить, термины «автодеперсонализация» и «диссоциация» в качестве определяющих черт авторского сознания позволяют вывести проблему исчезновения автора в литературном произведении в русло постмодернистского дискурса о смерти автора. По мнению Ролана Барта, автора статьи «Смерть автора», большое количество различных аллюзий, фрагментов из «множества разных видов письма» устраняют возможность любой интерпретации, конструируя бесконечный лабиринт повторений и, тем самым, упраздняют функцию литературного новаторства, что стало характерной чертой кризиса классического литературного дискурса. Но, несмотря на это, творчество обэриутов чинарей представляет собой стратегию освобождения от литературной стереотипизации, а их тексты, переходящие из сферы художественного мира в мир повседневности (что, в свою очередь, уже является новаторством), предстают как альтернатива реальности, готовая в любой момент воплотиться в жизнь.

1.3. Эрос и Танатос

⁵⁷ Шукуров Д. Л. Указ. соч. С.155.

В начале XX века вопросы пола и чувственной любви были постоянным предметом обсуждений среди творческой интеллигенции. На эту тему писали работы такие мыслители, как Розанов, Флоренский, Бердяев, Мережковский⁵⁸. Известно, что Хармс интересовался такими трудами, как «Половое влечение» Гегара, «Половая слабость как вид неврастения» Барда и Фоквелля, «Пол и характер» Вейнингера, etc.⁵⁹

Эротическая тематика оставались предметом обсуждения и рефлексии в кругу чинарей, не смотря на ужесточение цензуры. Валерий Сажин отмечает: «Пожалуй, в 1930-е годы трудно найти такую концентрацию эротического творчества – стихотворного, прозаического, философско-эссеистического – как в названном кругу»⁶⁰.

В трактате «О телесном сочетании» Липавский анализирует понятие чувственной любви, отделяя его от понятия симпатии при помощи дихотомического разделения «amor – caritas». Исследуя феномен любви, как таковой Липавский приходит к выводу о том, что симпатия и чувственность являются ее неотъемлемыми компонентами, которые в той или иной степени оттеняют друг друга. Также он отмечает близость этих двух чувств, несмотря на то, что они являются полюсами. В философии Липавского симпатия и чувственность являются крайними тенденциями одного и того же. При этом «чувственный полуспектр» делится на два «интервала» – нежность и сладострастие, а «симпатический» – на «интервалы» сочувствия и уважения⁶¹. Графически изобразив эти «интервалы», Липавский пытается вывести значения разных видов любви.

В описании чувственной любви легко угадывается амбивалентность: «О любви: она притягательна, священна, страшна, смешна, жалка и

⁵⁸ См. работу А.М. Эткинда «Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века».

⁵⁹ Хармс Д. Записные книжки. Дневник. Кн. 1. СПб. Академический проект.2002. С.23-24.

⁶⁰ Сажин В. Н. Эрос Хармса// Занавешенные картинки. Антология русской эротики. СПб.: Амфора, 2002. С. 493-494.

⁶¹ Липавский Л. Исследование ужаса. С.158.

омерзительна»⁶². Более того, чувственная любовь сопряжена с ужасом: «В человеческом теле эротично то, что страшно» – пишет Липавский в «Исследовании ужаса», – чем неспециализированнее часть тела, чем меньше походит она на рабочий механизм, тем сильнее чувствуется её собственная жизнь»⁶³. Эротические движения – колыхательные и потому внушают страх. Анализируя поведение ребенка, который напуган видом желе на тарелке из-за его пугающих колыхательных движений и сходства с обитателями морских глубин внушающих омерзение, Липавский заключает: «Бедная девочка, как бы она испугалась, зайдя в неурочный час в комнату и застав горничную со своим братом»⁶⁴.

В сказке о спящей красавице, которую анализирует Липавский, поцелуй (то есть эротический акт) исполняет функцию пробуждения к жизни, он выводит из оцепенения, и мир встает из своего обморока. В то же время, совокупление как высшая степень слияния и утверждение жизни над смертью, вызывает ужас.

В своих умозаключениях о природе чувственной любви Липавский во многом повторяет мысли Сабины Шпильрейн, изложенные в её работе «Деструкция, как причина становления». Упоминая соседство любви с болью, Липавский подчеркивает причину страха перед телесным сочетанием в ужасе перед гибелью индивидуального организма в дикой природе. Шпильрейн акцентирует внимание на биологической составляющей совокупления и приходит к выводу, что, поскольку в основе полового акта лежит самое тесное объединение двух индивидов (то есть проникновение одного в другого) и освобождение организма от продуктов выделения, чувство страха или отвращения перед соитием могут быть обоснованы страхом перед преобразованием, которое неизбежно затронет весь организм после обмена жидкостями. При этом она обращает внимание на то, что эти

⁶² Липавский Л. Указ. соч. С.148.

⁶³ Липавский Л. Указ. соч. С.34.

⁶⁴ Липавский Л. Указ. соч. С.9.

чувства соответствуют «деструктивному компоненту сексуального инстинкта»⁶⁵. Реализацию деструктивного компонента мы можем видеть не только на примере, собственно, полового акта и зачатия, которое заключается в самоуничтожении, но и в эмоциональном растворении субъекта любви и его объекта: «В каждом случае любви следует различать два направления представлений: одно — как любят, и другое — как любимы. При первом направлении некто сам является субъектом и любит проецируемый вовне объект, при втором — превращаются в любимого и любят себя, как свой объект»⁶⁶. В качестве примера Шпильрейн приводит слова Тристана и Изольды во время их объяснения друг другу в любви⁶⁷.

Говоря о направленности любви, Липавский отмечает, что совершенная объектность и безобъектность любви являются только абстрактными пределами, а на деле — всегда промежуточная сосредоточенность или расплывчатость чувства. Безобъектное сладострастие, согласно Липавскому, характерно для оргий, а также для повторяющих их атмосферу сновидениях-кошмарах эротического содержания⁶⁸.

Амбивалентное отношение к чувственной любви, в целом, и к интимной стороне жизни, в частности, является характерной чертой не только философских размышлений, но художественных текстов чинарей. В «Элегии» Введенского есть строчка «И в женском теле непристойном улады не нашли мы». Непристойность женского тела отмечает и Липавский в «Исследовании ужаса», говоря о том, что женское тело страшнее мужского, но именно этим оно притягательно. Комментируя подборку текстов Хармса для публикации в антологии «Занавешенные картинки», Валерий Сажин говорит о его творчестве так: «возбуждающийся проситель, неуверенный не

⁶⁵ Шпильрейн С. Деструкция как причина становления // Шпильрейн С. Психоаналитические труды. Ижевск: ERGO, 2008. С.112.

⁶⁶ Шпильрейн С. Указ. соч. С.130-133.

⁶⁷ Цитата из оперы Вагнера «Тристан и Изольда»: Тристан: «Тристан, ты больше не Тристан, Я — Изольда». Изольда: «Изольда, ты больше не Изольда. Я — Тристан». Цитируется по: Шпильрейн С. Деструкция как причина становления. С.133.

⁶⁸ Липавский Л. Исследование ужаса. С.170-171.

только в своей мужской состоятельности, но и вообще в праве на соитие, предпочитает минет другим способам любви. Причем, эротическое все время находится под угрозой срыва – женщины или самых разнообразных врывающихся извне помех: пропажи «инструментов», появления мужа или «людей в штатском». Можно сказать, что эрос у Хармса то и дело сопровождается стрессовой ситуацией»⁶⁹.

Согласно Фрейд, судьба влечений может иметь несколько вариативных исходов: превращение в противоположное, обращение на собственную личность, вытеснение и сублимирование⁷⁰.

К попытке сублимирования собственной сексуальности и перенаправления ее в сферу социальной активности и рассуждений о правильном воспитании относится речь персонажа из рассказа Хармса «Меня называют капуцином», в котором он явным образом пытается подавить собственное либидо агрессивными рассуждениями об уничтожении детей и выдаче девиц замуж с помощью процедуры знакомства юношей и девушек в обнаженном виде. Подобный разворот от репродуктивной функции брака к функции чистого физиологического удовольствия вновь сталкивает нас проблематикой амбивалентности. К еще одной неудачной попытке персонажа перенаправить энергию в социальное русло относится рассказ Хармса «Лекция», где Пушкина бьют по лицу за рассуждения, в которых он низводит роль женщины до объекта сексуального удовлетворения. При этом, следует отметить, что оценивая женщину как обезличенный объект влечения и делая акцент преимущественно на внешних (телесных) характеристиках, персонаж сам становится объектом ударов, а нападающий (или нападающие) остается как бы вне поля зрения читателя, он невидим и не обладает телесной атрибутивностью.

Балансируют между Эросом и Танатосом и герои Александра Введенского. Так, в «Ёлке у Ивановых» переплетены темы чувственной

⁶⁹ Сажин В.Н. Эрос Хармса // Занавешенные картинки. Антология русской эротики. С.493-494.

⁷⁰ Фрейд З. Влечение и его судьба. Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа: Сборник. СПб.: Алетейя, 1999. С. 135.

любви и смерти. В самом начале пьесы нянька убивает девочку Соню Острову за проявления сексуальности (хвастовство грудью, обещание выйти во время празднования Рождества и всем показать срамное место). Любопытным фактом является то, что сама нянька находится в добрых отношениях с лесорубом Фёдором, то есть мотив убийства может рассматриваться, как перенесение на другого собственных невротических переживаний, вследствие угрызений совести. То есть преступник идентифицирует себя с жертвой, что подтверждается в сцене в полицейском участке, где нянька говорит: «Я стучу руками. Я стучу ногами. Её голова у меня в голове. Я Соня Острова - меня нянька зарезала».

Согласно Шопенгауэру мучитель и мучимый представляют собой одно и то же в контексте мировой воли, поскольку причиняющий страдания является частью этого несовершенного мира, обреченного на страдания, тщетно задает вопросы и но, не находя ответа и продолжая испытывать страдания, транслирует в мир агрессию, а жертва, в свою очередь, будучи также частью греховного мира, который составляет её сущность, терпит муки по справедливости⁷¹. Слова няньки в сцене ареста, меняющиеся от «казните меня» до «пожалейте меня» являются отражением колебания между отношением к себе, как к жертве, и отношением к себе, как к мученику. С психоаналитической точки зрения, индивид, раздираемый подобными внутренними противоречиями, неизбежно движется на пути к неврозу, который в случае героини «Елки у Ивановых» выражается в осознании «я сумасшедшая».

Если отталкиваться от тезиса Шукурова, что личность автора в текстах Обэриутов распадается на множество масок, а бесконечный поток персонажей – в разной степени схожими друг с другом отражениями одного и того же, то можно сделать предположение что Соня Острова является двойником няньки, неким вытесненным в бессознательное компонентом. В том же ключе может быть истолкован рассказ Хармса «Помеха», где образ людей в штатском,

⁷¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление// Шопенгауэр А. Собрание сочинений: В 6 т. Т.1. Кн.4. М: Терра, 1999. С.303.

вмешавшихся в свидание героев, представляет собой персонифицированный страхом перед половым актом, также вытесненный в бессознательное.

Физическая любовь в «Елке у Ивановых» сопряжена с болезненным к ней отношением и угрызениями совести. Это заметно в сцене, где убитые горем родители Сони Островой совершают половой акт перед телом мертвой дочери, а после – жалеют о содеянном, и в сцене свидания лесоруба Фёдора, уже после ареста невесты, со служанкой, в ходе которого он обнаруживает что соитие с ней не приносит ему удовлетворения: «Мне скучно с тобой. Ты не моя невеста <...> Ты мне чужая по духу. Я скоро исчезну, словно мак». Также он замечает, что мир стал ему неинтересен, а конце пьесы мы узнаем, что Фёдор становится учителем латыни. То есть происходит сознательное разделение мира на плотский и духовный, и необходимость выбора между двумя бинарными оппозициями.

В начале пьесы Федор говорил о своей невесте «После нее мне никогда не бывает скучно и противно не бывает. У нас одна близкая душа». Шпильрейн отмечает, что, если при попытке идентифицировать себя с объектом любви, объектные представления выигрывают в интенсивности, такая любовь может привести к самодеструкции, выражающейся в самобичевании, мученичестве или же полном уничтожении собственной сексуальности вплоть до кастрации⁷².

Уход от плотского наслаждения в сферу духовного, сопряженный с потерей интереса к миру, и разочарование в телесной любви у Введенского актуализируется не только в пьесе «Ёлка у Ивановых», но и в пьесе «Куприянов и Наташа», действие которой разворачивается на трех уровнях. Корнелия Ичин настаивает на том, что эта пьеса Введенского является одой одинокому наслаждению (то есть, согласно теории влечений Фрейда сексуальное желание обращается на самого себя) и появилась она вследствие полемики о самоудовлетворении, которое подверглось осуждению в советской пропаганде, ставящей своей целью перенаправить сексуальную

⁷² Шпильрейн С. Деструкция как причина становления. С.133.

энергию индивидуума в коллективный труд на ранних этапах строительства нового государства⁷³.

Сцена одинокого наслаждения находится между сценами раздевания и одевания персонажей, которые зеркально отражают друг друга. Имена «Маруся» и «Соня», введенные в пьесу в качестве оговорки Куприянова указывают не столько на ложную близость и намек на скорое отчуждение героев друг от друга, но и задают конфликт между мирской телесностью, с которой соотносится имя «Наталья» и духовной потребностью, которым соответствуют имена «Мария» и «София»⁷⁴. Таким образом, можно сказать, что в основе этой пьесы лежит попытка разрешения конфликта между духовностью и телесностью. Персонаж Куприянов словно пытается ответить на вопрос может ли единение тел привести к полноте бытия. Этим может объясняться постоянное соотнесение Наташи то с земными, то с небесными образами. Так, Куприянов говорит: «Тебя хочу я покопать», то есть соотносит героиню с землей, что в различных культурах является символом плодородия и традиционно соотносится с образом женщины, сама же Наташа сравнивает себя с небом: «Себя я будто небо обнажаю». Мотив ужаса перед женским телом, описанный Липавским в «Исследовании ужаса» возникает в подчеркнутах инфернальных сравнениях Куприянова («И грудь твоя как два котла», «Возможно, что мы черти»).

В разговоре с Тамарой Липавской⁷⁵ Яков Друскин обращает внимание на образ полумертвого червя⁷⁶, который упоминается в тексте пять раз и,

⁷³ Ичин К. «Бескрылый Эрос» поэзии Александра Введенского // Ичин К. Авангардный взрыв: 22 статьи о русском авангарде. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2016. С.41-42.

⁷⁴ Валиева Ю. М. Пьеса А. Введенского «Куприянов и Наташа». Гностический аспект. // Александр Введенский и русский авангард: Материалы международной научной конференции. С.16.

⁷⁵ Яков Друскин записал свой разговор с Тамарой Липавской по поводу этой пьесы: Тамара Липавская рассматривала написание «Куприянова и Наташи» как прощание с ней, Друскин же попытался истолковать это произведение на более глубоком уровне, назвав его скорее прощанием с бытом (термин «безбытность», характеризующий Введенского, Друскин истолковывает как «состояние абсолютной пустоты и постоянное расширение радиуса жизни»), а также подчеркнул свойственную поэтике Введенского тоску по чувству, соотносящуюся с концепцией Фрейда об амбивалентности желаний.

⁷⁶ Сборище друзей, оставленных судьбою. Т. 1. С.1020.

предположительно, является отсылкой к Евангелию от Марка⁷⁷. Между двумя интенциями: вожделения и отречения, Куприянов подчеркивает «Мы одни да на иконе Спас». Таким образом, происходит разворот от инстинкта жизни (либидо) к самодеструкции и аскетизму в поиске духовного начала. Несостоявшееся соитие становится неким условием растворения в природе, иными словами, объектное влечение трансформируется в безобъектное (христианская идея всеобщей любви), согласно терминологии Липавского.

Подобная амбивалентность желания, то и дело балансирующего на грани между чувственным удовольствием, внушающим ужас (и аскетизмом, гарантирующим соединение, слияние с природой и неким божественным началом, встречается и у Хармса в повести «Старуха», где герой сознательно отказывается от сулящего перспективы знакомства с юной девушкой, олицетворяющей саму жизнь, потому что у него в комнате мертвая старуха, символизирующая смерть. Таким образом, эротическое творчество чинарей неразрывно связано с деструктивным дискурсом, в рамках которого персонажи находятся в постоянном диссонансе между телесным и духовным, между жизнью и смертью, между либидо и мортидо.

В свою очередь, сон и реальность, безумие и нормальность, влечение к жизни и влечение к смерти оказываются настолько тесно переплетены между собой, что стирают грани между художественными практиками и самой жизнью.

⁷⁷ И если соблазняет тебя рука твоя, отсеки ее: лучше тебе увечно войти в жизнь, нежели с двумя руками идти в геенну, в огонь неугасимый, где червь их не умирает и огонь не угасает. (Мк: 9:43-44)

Глава 2.

Каталепсия времени.

2.1. Творчество как самодеструкция.

Термин «каталепсия времени» встречается в двух произведениях Леонида Липавского: «Трактат о воде» и «Исследование ужаса». Это описание остановки времени, сопровождающееся предчувствием несчастья, осознание себя беззащитным перед огромным миром. В комментарии к этому трактату Друскин определяет жизнь как наложение многих состояний одного на другое: и того, что происходит сейчас, и того что произойдет/происходило во времени⁷⁸. То, что мы видим сейчас, Друскин, называет «полнотой времен», вслед за апостолом Павлом⁷⁹: «Сейчас есть и то, что есть сейчас, и то, что я думаю, что есть сейчас и то, чего нет сейчас: что было и что

⁷⁸Друскин Я.С. «Трактат о воде», «Строение качеств»; «О телесном сочетании». Комментарии к трактатам Л.С. Липавского // ОР РНБ. Ф. 1232. Оп. №2. Ед. хр. № 451. Б.Д. Л. 1.

⁷⁹ Этот термин встречается в Послании к Ефесеянам 1:10.

будет»⁸⁰. При этом Друскин говорит, что, если мы видим одно из этих состояний в чистом виде, то мы видим его таким, какое оно есть в действительности. Такое вневременное соединение, вырванное из причинной связи явлений, Друскин определяет как «иероглиф», а само сочинение «Трактат о воде» называет «иероглифом жизни».

Токарев пишет, что несобственное значение иероглифа может быть выражено в виде метафоры, антиномии, несовместимых понятий, бессмыслицы, поскольку в терминах обыденного языка выражать понятия сверхчувственного мира невозможно ⁸¹. Творчество, будь это поэзия или философия, можно определить как иероглиф, если оно схватывает изолированное состояние жизни. Следует отметить, что постижение этого состояния связано с болезненным осознанием собственного существования, а значит, с самодеструкцией. Каталепсия времени представляет собой момент выхода за пределы обыденного сознания, откровение.

С одной стороны, иероглиф обладает материальной формой, поскольку любое творчество воплощается материально, с другой – иероглиф есть точка соединения сакрального с профанным. При этом на вопрос о правильности высказанного Липавским «иероглифа жизни» (то есть вопрос о том, такова ли на самом деле жизнь, какой изображает и объясняет её Липавский в «Трактате о воде») Друскин отвечает утвердительно, поскольку иероглиф не может быть высказан вне определенного взгляда, не смотря на то, что этот особенный поэтический/философский взгляд нередко требует полемики. Таким образом, Друскин подчеркивает первичную ценность творчества как особого взгляда на мир.

Важность творческого акта является одним из основных принципов философской концепции Анри Бергсона, которая была очень популярной в России в начале XX века. Известно, что чинари были хорошо знакомы с

⁸⁰ Друскин Я.С. «Трактат о воде», «Строение качеств»; «О телесном сочетании». Комментарии к трактатам Л.С. Липавского // ОР РНБ. Ф. 1232. Оп. №2. Ед. хр. № 451. Б.Д. Л. 1.

⁸¹ Токарев Д.В. Философские и эстетические основы поэтики Даниила Хармса. Автореферат к диссертации на соискание ученой степени доктора филологических наук. СПб: 2006. С.15.

трудами Анри Бергсона: об интересе Хармса к философии Бергсона свидетельствуют его записные книжки⁸². Токарев отмечает, что читать труды Бергсона Хармс начал в 1925 году, после знакомства с Липавским и Друскиным⁸³, которые, в свою очередь, будучи студентами Петроградского университета, посещали лекции Н.О. Лосского⁸⁴ – ещё одного представителя философии интуитивизма⁸⁵.

Согласно Бергсону, каждый момент нашей жизни – есть акт творчества, существовать же – значит изменяться, бесконечно созидая самого себя. В книге «Творческая эволюция» Бергсон писал: «Наша мысль в её чисто логической форме неспособна представить действительную природу жизни»⁸⁶. Этот тезис является определяющим для многих направлений искусства авангарда. Отказ от определяющей роли логического способа познания мира был одним из основополагающих принципов футуризма, дадаизма, сюрреализма.

Бергсон противопоставил интеллект, нацеленный на познание формы, инстинкту, направленному к бессознательному, который познает не форму, а материю, и пришел к выводу, что инстинкт есть врожденное знание вещи, а интеллект ограничивает себя тем, что имеет дело только с отношениями между данной ситуацией и способами её разрешения⁸⁷. В докладе «Философская интуиция» Бергсон высказывает мысль о том, что

⁸² Хармс Д. Записные книжки. Т.1. С.23.

⁸³ Токарев Д.В. Философские и эстетические основы поэтики Даниила Хармса : автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра филол. наук : специальность 10.01.01 / Токарев Дмитрий Викторович; [Ин-т рус. лит.]. СПб, 2006. С.11.

⁸⁴ Н. О. Лосский (1870-1965) – русский философ, представитель философии интуитивизма. Был преподавателем кафедры философии факультета общественных наук Петроградского университета. В 1922 году был выслан из России. В 1923 году Липавскому и Друскину было предложено остаться в университете, при условии, что они осудят Н.О.Лосского, но они отказались это сделать. Под редакцией Лосского в 1912 году вышел сборник «Новые идеи в философии. Философия и её проблемы», в котором был опубликован доклад Анри Бергсона «Философская интуиция», прочитанный на IV Международном философском конгрессе в Болонье (1911).

⁸⁵ Сборище друзей, оставленных судьбою. Т. 1. С 22.

⁸⁶ Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Минск. Харвест, 1999. С.8.

⁸⁷ Бергсон А. Указ. соч. С. 168.

нагромождение объяснений в попытке выразить свою первоначальную мысль как можно проще, напротив, приводит к усложнению⁸⁸. Идея Бергсона о первичной интуиции (для которой характерна простота и конкретика) и сложностью выражающих её абстракций, посредником между которыми является не что иное как образ, не могла не найти отклика в кругу чинарей. Образ-посредник, согласно Бергсону, характеризуется, в первую очередь, стремлением к отрицанию:

Замечая общепринятые идеи, казавшиеся очевидными положения, утверждения, до сих пор слышавшие научными, <образ> нашептывает философу одно слово: невозможно. Невозможно, хотя факты и доводы внушают, что это возможно, и реально, и достоверно. Невозможно, ибо некий опыт, быть может смутный, но решающий, твердит тебе, что он несовместим с фактами, на которые ссылаются, и с приводимыми доводами; значит, эти факты, должно быть, плохо наблюдались, а рассуждения ложны⁸⁹.

В небольшом сочинении Хармса под названием «Мир» противопоставлены логическое познание мира и интуитивное. Поскольку интеллект опирается на классические рациональные системы, он как бы разделяет мир и изучает его свойства по отдельности.

Я говорил себе, что я вижу мир. Но весь мир недоступен моему взгляду, и я видел только части мира. И все, что я видел, я называл частями мира. И я наблюдал свойства этих частей, и, наблюдая свойства частей, я делал науку⁹⁰.

Но затем происходит переворот в сознании, на первый план выходит уже не интеллект, а инстинкт:

⁸⁸ Бергсон А. Философская интуиция// Хрестоматия по философии: Учебное пособие. М: Гардарики. 1997. С.104.

⁸⁹ Бергсон А. Указ. соч. С.104.

⁹⁰ Сборище друзей, оставленных судьбою. Т.2. С.335.

И вдруг я перестал видеть их, а потом и другие части. И я испугался, что рухнет мир. Но тут я понял, что я не вижу частей по отдельности, а вижу все зараз. Сначала я думал, что это НИЧТО. Но потом понял, что это мир, а то, что я видел раньше, был не мир⁹¹.

Невозможность выразить интуицию в готовых понятиях и обращение к образу посреднику, по словам Ирины Блауберг, позволяет причислить Бергсона к апофатической традиции философии XX века⁹². Напомним, что апофатический метод подразумевает объяснение сущности некоторого явления через отрицание тех явлений и предметов, которые противоположны исходному. В уже упомянутых работах Друскина «Это и То» и Хармса «О времени, о пространстве, о существовании» речь идет о разделении всего существующего на «это», «то» и «не то и не это» (препятствие). Последняя область как раз определяется апофатически, то есть через отрицание того, чем она не является. В произведении «Мыр» сложность определения истины также сводится к попытке апофатического определения мира:

А потом я понял, что я и есть мир.

Но мир - это не я.

Хотя в то же время я мир.

А мир не я.

А я мир.

А мир не я.

А я мир.

А мир не я.

А я мир.

И больше я ничего не думал.⁹³

⁹¹ Сборище друзей, оставленных судьбою. Т.2. С.335.

⁹² Блауберг И. Философская интуиция Анри Бергсона – размышления о сущности философского творчества// Философский журнал. 2016.Т.9. №2. С 28.

⁹³ Сборище друзей, оставленных судьбой. Т.2. С.336.

Бергсон обращает внимание на то, что зачастую в желании выразить нечто новое, приходится опираться на старое. Несмотря на декларирование упразднения прежнего искусства, характерное для представителей авангарда, в их литературных исканиях можно увидеть преемственность образов и моделей предшествующих литературных течений. Одной из возможных стратегий интуитивного способа познания мира для чинарей было обращение к мифологическим образам. Предчувствие, что научная истина не является единственно возможной, а познание мира может осуществляться интуитивно, то есть с помощью творческой силы, которую скрывает в себе миф, привело чинарей к попытке отвергнуть рациональность и остановить свой выбор на мифологической репрезентации явлений окружающего мира.

Примечательно, что ранние стихотворения Липавского («Диалогическая поэма и цикл из двух стихотворений «Солнце зашло в чужие страны» и «Слушай тягу, да!») также наполнены мифологическими образами и мотивами, источником которых были как западные, так и восточные мифологические системы. К ним относится, например, мотив бесконечного движения души⁹⁴, который является ключевым для многих религиозных учений: в большинстве индуистских религий есть понятие «реинкарнация», в античной Греции – аналогичный процесс назывался «метемпсихоз», не следует забывать так же о буддийском мотиве колеса сансары. В самом начале поэмы лирический герой «выплеснутый временным прибоем на этот случайный берег», выступает антагонистом по отношению к остальным, к тем, кто «строит гнезда для будущих нежностей». Противопоставление хтонических существ (к которым относятся и водные существа, поскольку, во многих древнейших версиях мифов о происхождении мира, Океан равнозначен хаосу и остается вне космоса даже после утверждения мирового порядка и возникновения жизни) существам небесным, символизирующим гармонию, является атрибутом многих верований: «В общих трехчленных мифологических схемах рыбы служат

⁹⁴ У Н. О. Лосского есть работа «Учение о перевоплощении», в котором раскрывается тема вечного движения души.

основным зооморфным кодификатором нижней космической зоны и противопоставлены птицам как классификаторам верхней космической зоны»⁹⁵.

Жан-Филипп Жаккар полагает, что принципы конструирования языка поэзии Серебряного века, так или иначе, связаны с мотивом воды, который стал центральным в творчестве символистов и их последователей: идея создания нового языка поэзии, будь то музыкальность, к которой апеллировал К. Д. Бальмонт, или заумь будетлян, базируется на идее постижения гармонии мира, который мыслится как бесконечный поток⁹⁶. Эта идея также перекликается с философией интуитивизма Анри Бергсона. Душа в «Диалогической поэме» Липавского подобна воде, она совершает бесконечный круговорот перевоплощений, а в стихах 1922 года душа обозначена метафорой «каменная бабочка» - своеобразном оксюмороне, который сочетает и статичное положение, и динамику движения:

Но ты жадно тащишь душу,

Куда, куда,

каменную бабочку?⁹⁷

Человек, по Бергсону, представляет собой «экстракт истории»: прошлое сохраняется в бессознательном и заставляет нас желать и действовать⁹⁸. С этой точки зрения, обращение к мифологическим образам восходит не только к банальному интересу к символам древних культур, но и к тому, что художнику необходимо осознание своей причастности к Вселенной, ощущение себя связующим звеном между прошлым и настоящим.

Обращение Липавского к мифам прослеживается не только в «Диалогической поэме», но и в философских трактатах 1930-х годов.

⁹⁵ Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. Т.2. М.: Советская энциклопедия, 1991. С.391.

⁹⁶ Жаккар Ж.-Ф. Литература как таковая. От Набокова к Пушкину. Избранные работы по русской словесности. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С.123.

⁹⁷ Липавский Л. Исследование ужаса. С.306.

⁹⁸ Бергсон А. Творческая эволюция. С.19.

Предпочтение мифа логосу для Липавского и чинарей – не просто поэтизация прошлого, а своеобразная адаптация исходного, иррационального в контексте современного общества. Кроме того, нельзя оставлять без внимания тот факт, что Липавский хотел составить словарь иероглифов. Универсальные иероглифы, согласно Липавскому, – это иероглифы стихий: именно они связаны напрямую с образованием значений слов. Слова сначала обозначают мировые предметы и только потом становятся обозначением предметов, действий и качеств⁹⁹. Здесь мы видим попытку интуитивного познания языка через опору на прошлое (досакратическую философию Эмпедокла, который признавал в качестве архэ – первопричины всего сущего – четыре стихии).

Токарев подчеркивает, что из-за особенностей эпохи (напомним, что 30-е годы сопровождались сложной политической обстановкой) Хармсу и чинарям, в целом, так и не удалось выработать собственную стратегию видения мира¹⁰⁰, а взгляд поэта оказался неспособен охватить весь этот мир целиком. Тема скуки, характерная для прозаических текстов Хармса и философских исканий чинарей, по словам Токарева, является следствием осознания неизбежности существования времени¹⁰¹. Жаккар использует термин «кризис текучести» для обозначения перехода от «плавной мелодичной поэзии» к «прозе твердых тел» и отмечает, что этому кризису оказалась подвержена вся русская литература в 30-е годы. Появившийся у Липавского в «Трактате о воде» образ стоячей воды связан, по словам Жаккара, с тем, что «по мере приобретения свойств воды, мир становится однородным; то, что однородно – вечно; что вечно – неподвижно; что неподвижно – не существует; вода прекращает течь и мир затвердевает; поэт входит в эту компактную массу и его полет более невозможен. Стремление воспринимать вселенную в ее движении и текучести сталкивается с толщей

⁹⁹ Токарев Д.В. Философские и эстетические основы поэтики Даниила Хармса: автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра филол. наук. С.16.

¹⁰⁰ Токарев Д.В. Указ. соч. С.15.

¹⁰¹ Токарев Д.В. Указ. соч. С.15.

стоячей воды, которой является небытие»¹⁰². Неслучайно «попадание в стоячую воду» обозначено как встреча с Паном (то есть паническим ужасом). И этот ужас охватывает человека в момент соприкосновения двух миров.

Примечательно, что в момент встречи с вестниками так же происходит остановка времени. Вестник – одно из сквозных понятий для философских исканий чинарей. Этот термин, предложенный Липавским, позднее неоднократно упоминался в произведениях Якова Друскина и даже стал предметом переписки Хармса и Друскина. Вестники, согласно концепции чинарей, посланцы «соседних миров», недоступных ни чувствам, ни разуму. Название «вестник» предложил для обозначения существ из воображаемого мира Леонид Липавский, «вестник» — буквальный перевод слова *αγγελος*. Но с Ангелами вестники не имеют ничего общего.

Поскольку Вестники являются существами из соседнего мира, и пребывают в вечности, так как они освобождены от рабства времени, мир вестников (сакральный) находится с нашим миром (профанным) в том же отношении, что и аполоническое с дионисийским. Фридрих Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки», как и Бергсон, апеллируя к пути непосредственной интуиции, а не логического уразумения, говорил о важности осознания двойственности искусства: с одной стороны, упорядоченное аполоническое начало, чистое созидание, застывшее в непоколебимости любви к жизни и спокойной уверенности в гармонии окружающего мира, с другой – иррациональное, экстатическое – то, что обозначено в философии Ницше как дионисическое. Примечательно, что в «Трактате о воде» и «Исследовании ужаса» Липавский вводит термин «тропическая тоска», описание которой напоминает дионисийское опьянение.

Она находит свое выражение в истерии, свойственной южным народам: в припадках пляски или судорожного бега, когда человек бежит не останавливаясь с ножом в руке, - он

¹⁰² *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. С.170.

хочет как бы разрезать, вспороть непрерывность мира, - бежит, убивая все на пути, пока его не убьют самого или изо рта у него не хлынет кровавая пена¹⁰³.

Анализируя природу творческого вдохновения, было бы неправильно рассматривать разделение художественного мира сновидений (Аполлона) и художественного мира опьянения (Диониса) в качестве строгой дихотомии, говоря об их тотальном разъединении. По сути, аполоническое сознание является «покрывалом», скрывающим дионисийский мир, увидев который «нам должно познать, что всё возникающее должно быть готово принять в страданиях гибель свою; мы принуждены заглянуть в ужасы индивидуального существования»¹⁰⁴. В момент соприкосновения профанного и сакрального миров происходит каталепсия времени – резонанс перед столкновением. В рассказе Хармса, написанном в форме письма Якову Друскину, «Как меня посетили вестники» герой говорит о понимании того, что к нему пришли вестники, основываясь на ощущении сквозняка, неправильного хода часов и тревоги, сопровождавшейся учащенным сердцебиением¹⁰⁵. Поскольку в момент «застывания мира», согласно Липавскому, происходит встреча не только с Паном, но и со своей собственной душой», каталепсия времени может рассматриваться не только как оцепенение, сопровождающееся паническим ужасом, падение в небытие, но и как получение откровения. Следовательно, она тождественна творческому акту, который, в свою очередь, является условием функционирования жизни.

Таким образом, каталепсия времени выступает отправной точкой творчества чинарей, необходимой остановкой для ощущения чувства жизни. Юлия Валиева говорит о том, что проблематика знания и незнания в творчестве Введенского раскрывается на уровне того понимания, которое было характерно для позиций гностицизма: знание подобно божественной

¹⁰³ Липавский Л. Исследование ужаса. С.23.

¹⁰⁴ Ницше Ф. Рождение трагедии или эллинство и пессимизм. М. АдМаргинем. 2001.С.160.

¹⁰⁵ Сборище друзей, оставленных судьбою. Т.2 С.403.

полноте, смыслу, а незнание неотделимо от страдания и тождественно бессмыслице¹⁰⁶. И для гностических учений, и для философских исканий чинарей овладение знанием становится синонимичным освобождению от страданий, которыми наполнен мир. Герой «Трактата о воде» Липавского с горечью замечает:

Мы разлучены пространством и временем навсегда, наглухо. Но безумное любопытство сжигает меня. Мы хотим быть всеми предметами и существами. Температурой, волной, преобразованием. Неистощимая жажда увидеться не покидает меня¹⁰⁷

Овладение знанием и для Липавского, и для Введенского может быть получено только путем откровения. При этом такое откровение всегда разрушительно по своей природе: это либо непосредственный момент перед смертью, либо оцепенение от ужаса, переворачивающее сознание навсегда, то есть то, что Липавский обозначал как встречу с Паном.

2.2. Детство и старость: проблематика возраста

Как уже отмечалось в первой главе, чувственная любовь в философских исканиях чинарей получила статус одновременно и созидающего, и разрушающего чувства. Амбивалентным является и отношение чинарей к детям. В статье «Поэтика насилия» Токарев говорит о творчестве Хармса: «Подобно тому, как женщина и отталкивает и притягивает его, ненависть к детям скрывает неосознанное желание самому стать ребенком»¹⁰⁸.

В трактате «Разговоры» Леонида Липавского приводится таблица возрастов, составленная Заболоцким и Липавским:

От 0 до 10 лет - младенец

От 10 до 20 лет - дитя

¹⁰⁶ *Валеева Ю.М.* Игра в бессмыслицу: поэтический мир Александра Введенского. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. С.35.

¹⁰⁷ *Липавский Л.* Исследование ужаса. С.5.

¹⁰⁸ *Токарев Д.В.* Поэтика насилия: Даниил Хармс в мире женщин и детей./ Национальный Эрос и культура. В 2 т./Сост. Г.Д. Гачев, Л.Н. Титова. Т.1. Исследования. М.: Ладомир, 2002. С. 346.

- От 20 до 30 лет -отрок
- От 30 до 40 лет -юноша
- От 40 до 50 лет -молодой человек
- От 50 до 60 лет - зрелый муж
- От 60 до 70 лет - в самом соку
- От 70 до 80 лет - пожилой
- От 80 до 90 лет - старик
- От 90 до 100 лет - глубокий старик
- От 100 до 110 лет - на склоне лет
- От 110 до 120 лет -марзмати́к
- От 120 до 130 лет - при смерти
- От 130 до 140 лет - агоник
- От 140 до 150 лет - при последнем издыхании¹⁰⁹

Примечательно, что Даниил Хармс, родившийся в 1905 году, в период 1933-1934 годов (именно этими годами датируются «Разговоры») еще не достиг возраста 30 лет, в отличие от остальных участников философских бесед, и, согласно этой таблице, находился в периоде отрочества. По иронии, именно Хармсу принадлежат самые резкие высказывания о детях. Впрочем, несмотря на известные цитаты о неприязни героев Хармса, как к старости, так и к детству, Хармс, пожалуй, добился бóльшего успеха на поприще детской литературы, чем Леонид Липавский (который писал произведения для детей под псевдонимом Леонид Савельев) и Александр Введенский.

Образы стариков и детей практически во всех «взрослых» произведениях Хармса описаны повествователем в негативном ключе: дети и старики вызывают у рассказчика страх и омерзение. Как отмечает Жаккар, страх может быть обусловлен тем, что старики и дети максимально приближены к границам небытия (одни – перед рождением, другие – после

¹⁰⁹ *Липавский Л.* Исследование ужаса. С.362.

смерти), а сама человеческая жизнь оказывается «лишь мгновением страдания и тоски»¹¹⁰. Напомним, что страх перед видом крови (а потеря крови, как известно, соотносится со смертью), подробно рассмотренный Липавским в «Исследовании ужаса», обусловлен тем, что ритм человеческой жизни представляет собой всего лишь иллюзию. А за этим фальшивым индивидуальным ритмом скрывается стихийная сила, не подвластная контролю, поэтому истина способна открыться только в момент смерти (или же в момент ужаса перед смертью), в максимальном приближении к небытию. Страх перед старостью, таким образом, тождественен страху перед силой времени, бесстрастно приближающей человеческое существование к слиянию с безудержной стихией небытия.

В то же время, страх перед небытием у Хармса выражается в пожелании детям смерти, символически выражающей остановку времени: в самом начале повести «Старуха» герой, слушая крики дворовых мальчишек, мечтает насрать на них столбняк:

С улицы слышен противный крик мальчишек. Я лежу и выдумываю им казнь. Больше всего мне нравится напустить на них столбняк, чтобы они вдруг перестали двигаться. Родители растаскивают их по домам. Они лежат в своих кроватках и не могут даже есть, потому что у них не открываются рты. Их питают искусственно. Через неделю столбняк проходит, но дети так слабы, что еще целый месяц должны пролежать в постелях. Потом они начинают постепенно выздоравливать, но я напускаю на них второй столбняк, и они все околевают¹¹¹.

В данном случае столбняк описывается рассказчиком как остановка движения, застывание. Но при этом мир продолжает функционировать, как прежде, происходит лишь остановка индивидуального времени, а при описанном Липавским состоянии каталепсии времени, индивидуальное время настолько проецируется на всеобщее, что создает иллюзию остановки времени всеобщего и повергает человека в состояние ужаса. Если понимать каталепсию времени именно как пограничное состояние между двумя

¹¹⁰ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С.385.

¹¹¹ Хармс Д. Полное собрание сочинений. Т.2. С.162.

мирами, после которого происходит возвращение в этот мир, то столбняк обозначен героем Хармса как остановка без возвращения в этот мир, смерть, небытие.

В стихотворении Хармса «Старуха» также прослеживается страх перед временем:

Года и дни бегут по кругу.
 Летит песок; звенит река.
 Супруга в дом идет к супругу.
 Седеет бровь, дрожит рука.
 И светлый глаз уже слезится,
 На все кругом глядя с тоской.
 И сердце, жить устав, стремится
 Хотя б в земле найти покой.
 Старуха, где твой черный волос,
 Твой гибкий стан и легкий шаг?
 Куда пропал твой звонкий голос,
 Кольцо с мечом и твой кушак?
 Теперь тебе весь мир несносен,
 Противен ход годов и дней.
 Беги, старуха, в рощу сосен
 И в землю лбом ложись и тлей ¹¹².

Констатация утраты характеристик, свойственных молодости (гибкий стан, звонкий голос, легкий шаг), оставляет для старухи только один выход – подчинение ходу времени, то есть тление.

Но отношение чинарей к старости, на самом деле, является двойственным. Липавский в трактате «Разговоры» утверждает, что старость не тождественна дряхлости, более того – некоторые способности человека имеют свойство расцветать именно с возрастом¹¹³, дряхлость же рассматривается в качестве двух одинаково вызывающих неприязнь

¹¹² Сборище друзей, оставленных судьбою. Т.1. С.150.

¹¹³ Липавский Л. Исследование ужаса. С.361.

проявлений: на лицах одних людей появляется отражение «яда своих прошлых поступков»; другие же, «кто не делали ничего плохого, потому что, по сути ничего не делали, <...> имеют ложно светлый вид, они незаметно легко истлевают»¹¹⁴.

Иными словами, единственный заслуживающий уважения атрибут старости, – мудрость, не всегда является ее неперенным свойством. Неумолимый ход времени описан в небольшом фрагменте из дневника Якова Друскина, написанном в духе Хармса: «Одна старушка на зло своим родственникам залезла в часы и там умерла»¹¹⁵. В повести Хармса первое появление старухи также сопряжено с мотивом времени: она держит в руках часы без стрелок, но при этом знает точное время. Старики в произведениях Хармса всегда олицетворяют дряхлость и никогда – мудрость, даже в «Рассказе одного мудрого старичка» слово «мудрый» не получает своего подтверждения в тексте. К главному герою рассказа все приходят за советами, но сама его биография вызывает сомнения в том, что он действительно прожил достойную жизнь.

Следует отметить, что с мотивом детства в творчестве Хармса связан мотив чудесного рождения, который обыгрывается в его «автобиографиях». Первая автобиография Хармса встречается в трактате «Разговоры»:

Д<аниил> Х<армс>: Я сам родился из икры. Тут даже чуть не вышло печальное недоразумение. Зашел поздравить дядя, это было как раз после нереста, и мама лежала еще больная. Вот он и видит: люлька, полная икры. А дядя любил поесть. Он намазал меня на бутерброд и уже налил рюмку водки. К счастью, вовремя успели остановить его; потом меня долго собирали.

Т<амара> А<лександровна>: Как же вы чувствовали себя в этом виде?

¹¹⁴ *Липавский Л.* Указ. соч. С.360.

¹¹⁵ *Друскин Я.С.* Дневник, впоследствии озаглавленный «Перед принадлежностями чего-либо»//ОР РНБ. Ф. 1232. Оп.2. Ед. хр.11. Л.110.

Д<аниил> Х<армс>: Признаться, не могу припомнить: ведь я был в бессознательном состоянии. Знаю только, что родители долго избегали меня ставить в угол, т. к. я прилипал к стене.

Т<амара> А<лександровна>: И долго вы пробыли в бессознательном состоянии?

Д<аниил> Х<армс>: До окончания гимназии ¹¹⁶.

Напомним, что в «Исследовании ужаса» Липавский рассуждал о том, что любая неорганическая жизнь вызывает страх и омерзение.

Незаконченная и противоестественная имитация жизни желеобразной массы способна внушать ужас. Он противопоставляет органическую жизнь, для которой характерна концентрированность и членораздельность, расплывчатой и аморфной массе, которая является атрибутом неорганической жизни, но присутствует во всяком живом существе (среди примеров веществ, внушающих страх и отвращение, Липавский выделяет слизь, слюну, кровь и все продукты желез)¹¹⁷. Говоря о рождении, Хармс, вслед за Липавским, делает акцент на связи органической концентрированной жизни с массой, не имеющей формы, подчеркивает их преемственность.

Мотив собирания тела напрямую связан с египетской мифологией. В первой половине 30-х годов, Хармс начинает интересоваться мифологией Египта. В его записной книжке есть краткий конспект египетской истории и изложение мифа об Осирисе: согласно мифу после того, как брат Осириса – Сет – разрубил его тело на мелкие части, Исиде пришлось его собирать.¹¹⁸ Можно увидеть в автобиографии «Я родился из икры» пародийную отсылку к христианскому таинству евхаристии, которое в юмористическом ключе воплощается в попытке дяди «причаститься», съесть тело рассказчика. Бутерброд, как сочетание хлеба и икры, может отсылать к евангельскому сюжету об одном из чудес Христа: насыщению народа в пустыне хлебами и

¹¹⁶ Сборище друзей, оставленных судьбою. Т.1. С.191.

¹¹⁷ Липавский Л. Исследование ужаса. С.29.

¹¹⁸ Хармс Д. Записные книжки. Кн.2. С. 160.

рыбами. Само рождение из икры так же является указанием на божественную природу повествователя, поскольку рыба является символом Христа.

Интерес представляет и автобиография, датированная 1934-1937 годами, в которой соединены элементы сказки, легенды и притчи:

Я родился в камыше. Как мышь. Моя мать меня родила и положила в воду. И я поплыл. Какая-то рыба, с четырьмя усами на носу кружилась около меня. Я заплакал. И рыба заплакала. Вдруг мы увидели, что плывёт по воде каша. Мы съели эту кашу и начали смеяться. Нам было очень весело, мы поплыли по течению и встретили рака. Это был древний, великий рак; он держал в своих клешнях топор. За раком плыла голая лягушка. «Почему ты всегда голая, – спросил её рак, – как тебе не стыдно?» «Здесь ничего нет стыдного – ответила лягушка. – Зачем нам стыдиться своего хорошего тела, данного нам природой, когда мы не стыдимся своих мерзких поступков, созданных нами самими?» «Ты говоришь правильно, – сказал рак. – И я не знаю, как тебе на это ответить. Я предлагаю спросить об этом человека, потому что человек умнее нас. Мы же умны только в баснях, которые пишет про нас человек, т.-ч. и тут выходит, что опять таки умён человек, а не мы». Но тут рак увидел меня и сказал: «Да и плыть никуда не надо, потому что вот он – человек». Рак подплыл ко мне и спросил: «Надо ли стесняться своего голого тела? Ты человек и ответь нам». «Я человек и отвечу вам: не надо стесняться своего голого тела»¹¹⁹.

Мы уже упоминали концепцию Жаккара, согласно которой 30-е годы ознаменовались таким явлением как «кризис текучести». Поскольку вода в творчестве чинарей соотносится с интуитивным познанием мира, в художественной системе Хармса «текучесть» выступает антонимом формальной логики. Это противопоставление задается в философском сочинении «Одиннадцать утверждений Даниила Ивановича Хармса»: «10. Один человек думает логически, много людей думают текуче. 11. Я хоть и один, но думаю текуче»¹²⁰.

Течение воды как течение жизни соотносится с полнотой бытия и возможностью постичь истину. Мотив чудесного рождения в этой миниатюре

¹¹⁹ Сборище друзей, оставленных судьбою. Т. 2. С. 211.

¹²⁰ Сборище друзей, оставленных судьбою. Т.2. С.333.

– с библейским сюжетом о рождении пророка Моисея («Мать меня родила и положила в воду»), но этот мотив у Хармса соединен также с мотивом наготы. В сочинении Друскина «О голом человеке» нагота преподносится как освобождение от желаний, власти мыслей, ощущения времени и скуки. Иными словами, от плена обыденности. Исходя из этого, Друскин заключает, что голый человек близок вестникам¹²¹.

По словам Друскина, Хармс заинтересовался его сочинением о вестниках больше всех, а в сентябре 1933 года он сказал: «Вестник — это я»¹²². Жан-Филипп Жаккар делает следующий вывод: «если вестник есть творение «соседнего мира», то это вовсе не мешает поэту самому сделаться вестником. Это доказывает, что речь идет о явлении внутреннего мира»¹²³. В записной книжке Хармса есть упоминание о египетской богине Нейт, которая изображается в виде женщины с зеленым лицом. Хармс также отмечает, что на ее главной статуе в Раисе была надпись «Я — все, я — сокровенное, настоящее и будущее. Моего покрывала не поднимал еще не один смертный»¹²⁴. Возможно, голая лягушка из автобиографии Хармса является аллюзией на образ богини Нейт и символизирует дологическое знание, с помощью которого можно открыть истину.

Согласно Токареву, фраза «не надо стесняться своего голого тела» задает проблему стыда и бесстыдства. При этом стыд выступает как характеристика эпохи материализма и греха, а бесстыдство знаменует собой возвращение в эпоху безгрешности и религиозности¹²⁵.

С мотивом детства, таким образом, неразделимо связан особый тип восприятия окружающего мира. Заметим, что одним из характерных приемов для поэзии Александра Введенского является прием детской речевой

¹²¹ Сборище друзей, оставленных судьбою. Т.1. С.824.

¹²² Жаккар Ж-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С.128.

¹²³ Жаккар Ж-Ф. Указ. соч. С.128.

¹²⁴ Хармс Д. Записные книжки. Кн.2. С.161.

¹²⁵ Токарев Д.В. Поэтика насилия: Даниил Хармс в мире женщин и детей. С.358.

ошибки¹²⁶. В книге «Игра в бессмыслицу» Юлия Валиева отмечает, что языковое сознание героев Введенского погранично, подобно языковому сознанию маленьких детей, смешивающих реальное и воображаемое¹²⁷. По словам Валиевой, функция данного приема в поэтике Введенского состоит в привлечении внимания к отношению «человек-мир-Творец» и к проблеме номинации, представление о которых в поэтическом мире Введенского близко к пониманию гностиков, для которых акт творения мира посредством слова становится причиной разделения мира на части¹²⁸. Интенция собрать воедино мир, разрушенный языком, у чинарей звучит в унисон с мыслью Бергсона о противопоставлении инстинкта (познания мира в его единстве) интеллекту (познанию мира фрагментарно).

Но надо заметить, что проблема сотворения рассматривается чинарями с позиций условного инфантилизма не только на уровне языка. В «Трактате о воде» и «Исследовании ужаса» Липавский описывает акт сотворения нового мира с помощью протыкания яблока иглой насквозь. Яблоко с иглой при этом обозначается как новый мир, которому нет названия. Комментируя «Трактат о воде» Друскин говорит:

Чемпион проткнул стальным волоском яблоко и стал мир – яблоко стало миром. Было ли оно миром до того, как чемпион проткнул яблоко стальным волоском? Не знаю, может и было, но не для меня, для меня оно стало миром, когда чемпион проткнул его стальным волоском. Это было творением мира. Чемпион сотворил мир из яблока. Л.С. называет это первой разностью. Без разности нет и мира. Может и до того, как чемпион проткнул яблоко оно было миром, но для меня только потенциальным, ещё несотворенным миром¹²⁹.

¹²⁶ К детским речевым ошибкам относятся смешение нескольких выражений, смешение фразеологизмов, ошибки в глагольном управлении, замещение слова паронимом или паронимом и др. Подробнее об этом см. в работе Ю.М. Валиевой «Игра в бессмыслицу».

¹²⁷ Валиева Ю. М. Игра в бессмыслицу. С.44.

¹²⁸ Валиева Ю.М. Игра в бессмыслицу. С.50-51.

¹²⁹ Друскин Я.С. «Трактат о воде», «Строение качеств»; «О телесном сочетании». Комментарии к трактатам Л.С. Липавского // ОР РНБ. Ф. 1232. Оп. №2. Ед. хр. № 451. Л. 2.

Следует отметить, что подобные «акты сотворения» через игру с предметами нередко свойственны как раз детскому мышлению. Еще одним «детским образом» является мир, на который можно смотреть через стекляшки в калейдоскопе, о котором говорит герой «Трактата о воде» - маленький грек: «Сквозь стекло все видно нежной долькой апельсина. А если стекла будут менять свой цвет, как спектр? Я буду жить в цветной беседке, как помещик, не зная бед»¹³⁰.

Деструктивный акт становится причиной появления совершенно нового мира¹³¹. Нецелесообразность этого акта отвергается Друскиным, поскольку то, что мы подразумеваем под целесообразностью, есть только наше представление о целесообразности, а абсолютную целесообразность невозможно знать. Аналогично, нельзя постичь бессмыслицу, поскольку это постижение упраздняет само понятие бессмыслицы¹³². Уподобляя сознание своих лирических героев детскому, Введенский, однако, не только фиксирует в речи персонажей попытку познания мира с помощью инстинкта, а не интеллекта, но и акцентирует внимание на беспомощности и потерянности, разрыве единства человека и творца¹³³.

С одной стороны, дети лишены знания о жизни, но с другой – именно детям открыто то, чего не знают взрослые. Примером этому может служить годовалый мальчик Петя Перов из пьесы «Ёлка у Ивановых», который «умеет говорить мыслями». Одна из особенностей детских персонажей в этой пьесе в том, что их указанный автором возраст, в большинстве случаев, не соответствует возрасту, в котором человек считается ребенком¹³⁴. Но при

¹³⁰ *Липавский Л.* Исследование ужаса. С.1.

¹³¹ *Друскин Я.С.* «Исследование ужаса». Комментарий к трактату Л.С. Липавского. //ОР РНБ. Ф. 1232. Оп. №2. Ед. хр. № 160. Л. 17.

¹³² *Сборище друзей, оставленных судьбою.* Т.1. С.549.

¹³³ *Валиева Ю.М.* Игра в бессмыслицу. С.51.

¹³⁴ Петя Перов — годовалый мальчик, Нина Серова — восьмилетняя девочка, Варя Петрова — семнадцатилетняя девочка, Володя Комаров — двадцатипятилетний мальчик, Соня Острова — тридцатидвухлетняя девочка, Миша Пестров — семидесятишестилетний мальчик, Дуня Шустрова — восьмидесятидвухлетняя девочка.

этом в поведении каждого из детей прослеживаются черты, характерные для их, заявленного автором возраста.

Тридцатидвухлетняя девочка Соня Острова ведет себя провокационно, напоминая своим поведением героинь произведений Хармса, не стесняющихся прилюдно обнажаться (Антонина Алексеевна в «Неожиданной попойке», жена Фомы Боброва из неоконченной пьесы «Фома Бобров и его супруга»). Заметим, что в контексте года написания пьесы (1938), Соня Острова является практически ровесницей Даниила Хармса. Токарев вслед за Сажиним утверждает, что женская сексуальность в рассказах Хармса в своих проявлениях доминирует над мужской сексуальностью, именно женщина берет на себя сексуальную инициативу, а обнажение совершается женщиной не со стыдом, а с победной демонстрацией своей наготы¹³⁵.

Восьмидесятидвухлетняя девочка Дуня Шустрова и семидесятишестилетний мальчик Миша Пестров читают нравоучения (в начале пьесы Дуня говорит Соне Островой: «Опять хвастаешься. То ягодицами хвасталась, а теперь грудью. Побоялась бы Бога»¹³⁶, а Миша Пестров пытается всех примирить: «Да бросьте дети ссориться. Так и до елки не доживешь. А родители свечек купили, конфет и спичек, чтобы зажигать свечи»¹³⁷. Заметим, что обращение к остальным «дети» подразумевает, что сам говорящий является взрослым. В финале пьесы смерть Миши Пестрова и Дуни Шустровой вызывает ассоциации именно со смертью от старости: Дуня умирает, сидя в кресле, а Миша говорит: «хотел долголетия, нет долголетия, умер».

Двадцатипятилетний мальчик Володя Комаров застреливается, что, в некотором роде, выглядит, как характерное явление для эпохи романтизма: увлечение дворянской молодежью романом Гете «Страдания юного Вертера»,

¹³⁵ Токарев Д.В. Поэтика насилия: Даниил Хармс в мире женщин и детей. С.355.

¹³⁶ Введенский А. Всё. С.241.

¹³⁷ Введенский А. Указ. соч. С.241.

после выхода которого по Европе прокатилась волна подражательных самоубийств.

Но среди всех детей, поведение которых, в той или иной мере, соответствует заявленному возрасту, выделяется годовалый Петя Перов, понимающий больше, чем остальные. В какой-то степени, именно Петя транслирует мысли автора, интерес у него вызывают те же экзистенциальные вопросы, характерные для самого Введенского. Петя Перов выражает сожаление, что ему приходится притворяться глупее, чем он есть: «Один я буду сидеть на руках у всех гостей по очереди с видом важным и глупым, будто бы ничего не понимая. Я и невидимый Бог». Именно Петя в начале пьесы говорит о смерти, а в ответ на угрозы няньки, адресованные Соне Островой, произносит: «И ты почувствуешь на краткий миг, как разорвется твоя кожа и как брызнет кровь. А что ты почувствуешь дальше, нам неизвестно».

Смерть сопряжена с моментом откровения, в финале пьесы все дети умирают перед рождественской ёлкой, впад, в своего рода, экстатическое состояние восхищения мгновением праздника и красоты. В «Серой тетради» Введенский писал, что у каждого, независимо от возраста, есть только одна секунда смерти:

Умиравший в восемьдесят лет, и умирающий в 10 лет, каждый имеют только секунду смерти. Ничего другого они не имеют. Бабочки однодневки перед нами столетние псы. Разница только в том что у восьмидесятилетнего нет будущего, а у 10-летнего есть. Но и это неверно. Потому что будущее дробится. Потому что прежде чем прибавится новая секунда исчезнет старая¹³⁸.

В связи с рассматриваемой нами темой, интересен и тот факт, что няньку, которая убила Соню Острову, зовут Аделина Францевна Шметтерлинг (с нем. Schmetterling - «бабочка»). В её имени, возможно, обыгрывается образ бабочки-однодневки, внушавший детям страх вследствие обладания нянькой властью над ними. Аделину Шметтерлинг суд

¹³⁸ Введенский А. Всё. С.178.

приговаривает к смертной казни (конец третьего действия пьесы), но этот факт остается незамеченным детьми, которые всецело ждут праздника.

Возможно, неслучайным является и созвучие фамилии Шметтерлинг с одним из псевдонимов Даниила Хармса – Карл Иванович Шустерлинг. В рассказе для детей «Володя сидел и рисовал» Шустерлинг появляется в качестве персонажа, он оживает на нарисованной мальчиком картинке и пытается догнать и застрелить зайца, проявляя тем самым жестокость и агрессию, по отношению к слабым.

В рассказе «Загадочный случай» Шустерлинг заявлен как друг рассказчика, портрет Карла Ивановича висит в доме рассказчика и с ним происходит метаморфоза в духе романа «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда: молодой человек на картине превращается в старика.

Искусствовед Всеволод Петров вспоминал, что в доме Хармса был разукрашенный им самим абажур настольной лампы, на котором он изобразил групповой портрет. Среди близких друзей: Введенского, Липавского, Друскина Хармс изобразил и себя самого.

В центре процессии был автопортрет Хармса, нарисованный не сколько крупнее других фигур. Даниил Иванович изобразил себя высоким и сгорбленным, весьма пожилым, очень мрачным и разочарованным. Рядом была нарисована маленькая фигурка его жены. Они уныло брели, окруженные друзьями. Хармс говорил, мне потом, что он сделается таким, когда перестанет ждать чуда. Здесь я касаюсь одного из довольно существенных убеждений Хармса. Он считал, что ожидание чуда составляет содержание и смысл человеческой жизни¹³⁹.

Неизбежный ход времени можно остановить лишь с помощью чуда. Неслучайно в художественном мире чинарей чудо всегда сопровождается остановкой времени, поскольку происходит столкновение профанного и сакрального миров. Встреча с чудом – это, одновременно, и желание замедлить ход времени, и противостояние абсурду повседневной жизни,

¹³⁹ Материалы о Данииле Хармсе и стихи его в фонде В. Н. Петрова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1990 год. СПб.: Академический проект, 1993. С.193.

поскольку, согласно Камю, вера и надежда упраздняют абсурд¹⁴⁰. Останавливается время, когда приходят вестники, останавливается время в момент встречи с Паном, останавливается время в момент смерти.

Как справедливо замечает Токарев, в поэтической системе Хармса главная задача искусства совпадает с назначением смерти: «его призвание в том, чтобы преодолеть тяжесть феноменального мира, тяжесть материализма и вывести художника в мир, где раскрывается подлинная суть вещей»¹⁴¹. Ожидание чуда является одним из лейтмотивов в произведениях Хармса: главный герой повести «Старуха» пытается написать повесть о чудотворце, который никогда не творил чудес, в образе преследующей его мертвой старухи воплощается страх никогда не увидеть чуда, а значит, прожить жизнь впустую. И именно ожидание чуда позволяет разновозрастным персонажам «Ёлки у Ивановых» оставаться детьми, поскольку детство для чинарей понимается как особый период жизни, самый близкий отрезок времени для соприкосновения с сакральным.

Глава 3.

Деперсонализация.

3.1. Утрата имени.

¹⁴⁰ Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов /Сост. и общ. ред. А.А. Яковлева. М.: Политиздат,1990. С.135.

¹⁴¹ Токарев Д.В. Поэтика насилия: Даниил Хармс в мире женщин и детей. С.349.

В психиатрии под термином «деперсонализация» подразумевают расстройство самовосприятия, для которого характерны ощущение стирания личностных черт и отчуждение от собственного тела. В первой главе мы уже говорили о «диссоциации авторской личности», которая представляет собой распад образа автора на множество персонажных масок. Применяя к творчеству обэриутов/чинарей термин «деперсонализация» мы будем подразумевать растворение героя литературного произведения и стирание его личностных черт. Особое внимание, на наш взгляд, необходимо уделить двум важным приёмам: утрате имени и утрате телесных характеристик персонажей.

Отказ от описательных характеристик героев является распространённым приёмом в литературе абсурда и позволяет подчеркнуть тщетность человеческой жизни¹⁴². Согласно Альберу Камю, чувство абсурдности является реакцией на разлад между человеком и его жизнью¹⁴³. Осознание абсурдности жизни у человека возникает внезапно и сопровождается ощущением отчуждения от мира: «стоит спуститься на одну ступень ниже, и мы попадаем в чуждый нам мир»¹⁴⁴. Описанная в «Трактате о воде» и «Исследовании ужаса» Липавского встреча человека с Паном идентична постижению абсурдности жизни, поскольку сталкивает обыденное сознание с «первобытной враждебностью мира» и сопряжена с ощущением необъяснимого страха перед действительностью, которая вдруг перестала казаться прежней, что также является условием осознания абсурда:

Как же я не замечал до сих пор, что в мире ничего не происходит и не может произойти, он был таким и прежде и будет во веки веков. И даже нет ни сейчас, ни прежде, ни – во веки веков. Только бы не догадаться о самом себе, что уже окаменевший, тогда все кончено и не будет возврата ¹⁴⁵.

¹⁴² См. Neil Cornwell. *The absurd in literature*. Manchester University Press, 2006.

¹⁴³ Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде. С.225

¹⁴⁴ Камю А. Указ. соч. С. 230.

¹⁴⁵ Липавский Л. Исследование ужаса. С. 21.

Для преодоления панического ужаса и спасения от «состояния околдованного мира», необходим акт называния по имени, который в философской парадигме Липавского получает статус закономерного явления:

Но кто же в последний момент назвал вас по имени? Конечно, вы сами. В смертельном страхе вспомнили вы о последнем делителе, о себе, обеими руками схватили свою душу¹⁴⁶.

В этом ключе отсутствие имени у большинства персонажей текстов чинарей можно трактовать как препятствие к их спасению от абсурдности жизни, лишение возможности дожидаться чудесного/божественного откровения.

Как отмечает Кобринский, нестабильность персонажа является одним из важнейших приёмов обэриутской поэтики. Он указывает, что несоответствие персонажа своему имени прослеживается и в ранней работе Введенского «Очевидец и крыса», где героиня обозначена, как «Маргарита или Лиза», и в «Ёлке у Ивановых» где родители носят фамилию Пузыревы, а все их дети – разные фамилии (Перов, Острова, Шустрова), и в пьесе Хармса «Елизавета Бам», где отчество героини меняется на протяжении действия: Елизавета Таракановна, Елизавета Эдуардовна, Елизавета Михайловна¹⁴⁷.

В книге «Беспамятство как исток. Читая Хармса» Ямпольский описывает творческий процесс Хармса как мучительную борьбу с беспаятством, подтверждением чему служит множество хармсовских текстов, в которых имена играют существенную роль в процессе авторской «амнезии»¹⁴⁸. Камю утверждал, что условием абсурда является его осознание: «абсурд имеет смысл только когда с ним не соглашаются»¹⁴⁹. Большинство персонажей Хармса не осознают абсурда своего

¹⁴⁶ Липавский Л. Указ. соч. С. 22.

¹⁴⁷ Кобринский А.А. О Хармсе и не только: статьи о русской литературе XX века. СПб.: СПГУТД, 2007. С.27.

¹⁴⁸ Ямпольский М. Беспаятство как исток. Читая Хармса. М.: Новое литературное обозрение. 1998. С.24.

¹⁴⁹ Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде. С.243.

существования. Согласно Камю, стратегиями выхода из абсурда являются самоубийство и возмущение (бунт). В связи с этим тезисом необходимо обратить внимание на инертность хармсовских персонажей: в большинстве своем, они проживают ничем не примечательную жизнь. Например, во втором рассказе из цикла «Случаи» читатель не узнает о заданных персонажах ничего, кроме того, что они все не сумели прожить достойную жизнь и «поставить себя на твердую ногу». При этом, если обозначать героев не с помощью имен, а с помощью местоимений, повествование ничуть не пострадает:

Однажды Орлов объелся толчёным 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. А Михайлов перестал причёсываться и заболел паршой. А Круглов нарисовал даму с кнутом и сошёл с ума. А Перехрёстов получил телеграфом четыреста рублей и так заважничал, что его вытолкали со службы.

Хорошие люди и не умеют поставить себя на твёрдую ногу.¹⁵⁰

Ещё более показателен рассказ Хармса «Один человек лег спать верующим, а проснулся – неверующим», где персонажу вообще не дано никакого имени. Заданная в первом предложении тема веры и неверия не получает развития в экзистенциальном ключе. Причина отказа героя от веры не объясняется, а ракурс повествования смещается от духовного к материальному: разница в весе героя после утраты веры позволяет ему вычислить вес этой веры.

Один человек лег спать верующим, а проснулся неверующим.

По счастью, в комнате этого человека стояли медицинские десятичные весы, и человек этот имел обыкновение каждый день утром и вечером взвешивать себя. И вот, ложась накануне спать, человек взвесил себя и узнал, что весит 4 пуда 21 фунт. А, на другой день утром, встав неверующим, человек взвесил себя опять и узнал, что весит уже всего только

¹⁵⁰ Собирище друзей оставленных судьбою. Т.2.. С.354.

4 пуда 13 фунтов. "Следовательно", – решил этот человек, – "моя вера весила приблизительно восемь фунтов"¹⁵¹.

Иными словами, в центре повествования оказывается не причина перехода из одного духовного состояния в другое, а абсурдное следствие о весе веры. Сведенный к упрощенно-бытовой трактовке вопрос веры показывает, насколько пустой является жизнь этого безымянного персонажа. Но даже в тех рассказах, где имена героев обозначены, за именем стоит пустое значение.

Ямпольский утверждает, что имя у Хармса чаще всего подчеркнуто бессмысленно¹⁵² и указывает на отсутствие идентичности¹⁵³. Даже вычурные, звучные имена, встречающиеся у Хармса наряду с именами привычными и заурядными (например, девушка по фамилии Абельфар в рассказе «Но художник усадил натурщицу», Ирина Мазер из рассказа «Помеха», Кока Брянский из сценки «Пиеса»), не используются в качестве способа подчеркнуть индивидуальность героя. Имя у Хармса во всех прозаических произведениях дано скорее для того, чтобы хоть как-то обозначить персонажа, но при этом не выполняет функцию подчеркивания индивидуальности героя. Ямпольский также говорит о том, что в тех случаях, когда Хармс использует имена знаменитых людей (Пушкина, Ивана Сусанина, Гоголя) эти имена полностью оторваны от их исторического значения¹⁵⁴. Многие тексты Хармса, по словам Ямпольского, строятся как накопление имен и их постоянное смешение, что, в свою очередь, делает запоминание невозможным. Если название по имени является условием выхода из состояния абсурдности мира, то имена персонажей Хармса не имеют этой силы даже после акта называния. Например, один из его героев

¹⁵¹ Сборище друзей, оставленных судьбой. Т.2. С.233.

¹⁵² Ямпольский М. Беспамятство как исток. С.22.

¹⁵³ Ямпольский предполагает, что такая особенность текстов может быть связана с массовым процессом смены имени, развернувшимся в России после революции.

¹⁵⁴ Ямпольский М. Беспамятство как исток. С.27.

Столяр Кушаков, после целого ряда падений и ушибов заклеивает лицо пластырями и его не узнают:

А дома его не узнали и не пустили в квартиру.

— Я столяр Кушаков! — закричал столяр.

— Рассказывай! — отвечали из квартиры и заперли дверь на крюк и на цепочку.

Столяр Кушаков постоял на лестнице, плюнул и пошел на улицу¹⁵⁵.

Вместо ожидаемого выхода из абсурдности происходит смирение с этим состоянием. Отдельно следует сказать об интуитивном несогласии героев Хармса с абсурдностью, которое получает выход в форме агрессии персонажей или, как например, в случае с профессоршей (рассказ «Судьба жены профессора»), сумасшествии персонажа. Поскольку неспособность смириться с абсурдностью жизни приводит человека к бунту, мы можем выделить у Хармса ряд персонажей бунтующих: герои рассказов «Меня называют капуцином», «Реабилитация», «Что теперь продают в магазинах», «Машкин убил Кошкина», etc. Но во всех этих случаях бунт персонажей неявный и скорее имеет природу того, что Ницше называл рессентиментом, то есть состоянием бессильной злобы, переносом недовольства собственной жизнью на других¹⁵⁶. Таким образом, можно сказать, что бунт персонажей Хармса не осознается ими самими.

В некоторых случаях пустое значение имени подчеркивается «опредмечиванием» человека, которому это имя принадлежит. В рассказе Хармса «Вещь» действующие лица обозначены как «мама, папа и прислуга по названию Наташа». То есть наделение именем единственного из всех персонажей в данном рассказе перечеркивает ценность этого имени, обозначая его как название, словно речь идет о предмете, а не о персонаже. Примечательно, что в стихотворении Введенского «Ответ богов» в самом начале упоминаются три сестры: «звали первую Светло, а вторую Помело,

¹⁵⁵ Сборище друзей, оставленных судьбой. С.358.

¹⁵⁶ *Ницше Ф.* Генеалогия морали // Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Падение кумиров. Философские произведения. СПб: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. С.823.

третьей прозвище Татьяна, так как дочка капитана»¹⁵⁷. Друскин обращает внимание на то, что привычное нам имя Татьяна обозначено, как прозвище, в то же время, слова Светло и Помело не вызывают у автора никаких нареканий, будто это совершенно обычные имена¹⁵⁸. На примере этого стихотворения Друскин указывает на абсурдное объяснение абсурдного факта в качестве одного из приемов Введенского: «бессмысленное событие или факт объясняется, но его объяснение еще более бессмысленно, чем сам бессмысленный факт»¹⁵⁹.

Если у Хармса имя дано просто для того, чтобы как-то обозначить персонажа, Введенский нередко использует «имена-матрешки»¹⁶⁰: в начале пьесы «Куприянов и Наташа», главный герой называет Наташу «Маруся, Соня», что, как уже отмечалось в первой главе, задает в этой пьесе не только любовно-бытовой конфликт, но и конфликт духовный, смещая ракурс повествования в сферу эзотерического. Таким образом, сюжетная линия Куприянов-Наташа, лежащая на поверхности, скрывает в себе две другие сюжетные линии. В одной из них («Куприянов – Соня») – раскрывается ипостась героини, восходящая к гностическому мифу о божественной Софии. При этом физическая близость с героиней воспринимается как акт овладения божественным откровением¹⁶¹. В другой («Куприянов – Маруся») – героиня выступает в образе искусительницы, о чем свидетельствует наделение ее inferнальными атрибутами: Куприянов сравнивает её груди с котлами¹⁶².

¹⁵⁷ Введенский А. Всё. С.76.

¹⁵⁸ Сборище друзей, оставленных судьбой. Т.1. С.57.

¹⁵⁹ Сборище друзей, оставленных судьбой. Т.1. С.56.

¹⁶⁰ Валеева Ю.М. Пьеса Введенского «Куприянов и Наташа». Гностический аспект //Александр Введенский и русский авангард: Материалы международной научной конференции. С.16.

¹⁶¹ Валеева Ю.М. Указ. соч. С.17.

¹⁶² Валеева Ю.М. Пьеса Введенского «Куприянов и Наташа». Гностический аспект. //Александр Введенский и русский авангард: Материалы международной научной конференции. С.20.

Но необходимо сказать, что множество имен и ипостасей героини, в свою очередь, смешиваясь, приводят к неопределенности и стиранию персонажа, поскольку настоящая сущность персонажа остается скрытой. Следовательно, нагромождение имен, как и их устранение, приводит к деперсонализации. Любовь для Куприянова могла бы стать одним из путей к преодолению абсурда, но эта стратегия оказывается нежизнеспособной, поскольку распад героини на множество ипостасей заставляет и самого Куприянова ставить под сомнение свою истинную сущность. Он говорит: «возможно, что мы черти». В финале невозможность воспринимать свою возлюбленную как единый образ и наслоение двух конфликтов на социально-бытовой фон приводит к устранению самого героя. («Он становится мал-мала-меньше и исчезает»).

Таким образом, если у Хармса деперсонализация достигается за счет устранения имени, или же замены его на «пустое», ничего не означающее имя, то у Введенского устранению имени способствует избыточное нагромождение имен, которое ведет к сакрализации истинного имени.

3.2. Утрата телесности.

Леонид Липавский в «Исследовании ужаса» писал о том, что нас ужасает любая бесформенность, которая, обладает, как нам кажется, жизнью¹⁶³. При этом, особый страх вызывает то, что человеческое тело может быть лишь иллюзией: тело скрывает в себе пугающую неорганическую жизнь. Не случайно продукты человеческой жизнедеятельности обозначены, как субстанции, вызывающие ужас. Ещё одним примером ужасающей безындивидуальной жизни он называет изолированные органы: палец, растущий в физиологическом растворе, голова собаки, скалящая зубы¹⁶⁴.

¹⁶³ Липавский Л. Исследование ужаса. С.28.

¹⁶⁴ Липавский Л. Указ. соч. С.31.

Для художественного мира обэриутов характерна не только утрата героями частей тела, но даже автономизация этих частей. Например, у Введенского обезглавленная Соня Острова продолжает условное функционирование, а части её тела пытаются выстроить коммуникацию. Голова спрашивает тело «Тело ты все слышало» а тело отвечает – « Я голова ничего не слышало. У меня ушей нет. Но я все перечувствовало»¹⁶⁵. Кобринский связывает эту особенность обэриутских текстов отчасти, с инфантилистским типом мышления, отчасти, с отрицанием обэриутами привычных логических систем¹⁶⁶. Поскольку рациональное познание дробит мир на части и изучает его свойства по отдельности, нарушение анатомии персонажей в творчестве обэриутов может рассматриваться как попытка доказать несостоятельность такого вида познания в наиболее гротескном воплощении.

Персонажи Хармса постоянно находятся под угрозой различных жестоких случайностей: падений, преследований, потерь или изменений частей тела или даже внезапной смерти. Другими словами, их тела принадлежат не самим персонажам, а случаю.

Бронислав Яковлевич в своей книге «Daniil Kharms: Writing and the Event» указывает на сходство между Леонидом Липавским и французским философом Жоржем Батаем, проявившееся в их интересе к иероглифам и отказе от рационального способа познания мира, а также в интересе к тому, что вызывает ужас¹⁶⁷. Отметим, что Батай подробно исследовал понятие «трансгрессия» которую он определял как выход за пределы дозволенного, допустимого; нарушение запрета, позволяющее прикоснуться к сакральному. В своей книге «История эротизма» он, опираясь на концепцию Ницше о двух творческих началах: аполлоническом и дионисийском, обозначал Диониса как бога трансгрессии и праздника, поскольку именно во время праздника

¹⁶⁵ Введенский А. Всё. ОГИ. 2011. С.248.

¹⁶⁶ Кобринский А.А. О Хармсе и не только. С.87.

¹⁶⁷ Jakovlevic B. Daniil Kharms: Writing and the Event. Evanston, Illinois. Northwestern University Press, 2009. P. 108.

происходило снятие запретов. Рассуждения Липавского о «тропической тоске» и «тропическом чувстве» сходны с рассуждением Батая о трансгрессии. Мы уже отмечали сходство «тропической тоски» с дионисийским опьянением. Тропическое чувство же связано с опытом ужаса и остановки времени, с трагедийным балансом: с возможностью выйти из дионисийского состояния, пережить опыт прорыва к сакральному и вернуться к привычной аполонической повседневности. В ранней лирике Липавского эти мотивы уже были намечены: в «Диалогической поэме» впервые появляется образ «тела без органов». Слова хора: «легче вырвать из себя все внутренности и остаться с дутым телом, чем не любить тебя, о мир» задают два допустимых исхода: аполонический (любить мир) и дионисийский (вырвать внутренности), в то время как главный герой поэмы, оказывается не способен ни на гармонию с миром, ни на принесение себя в жертву. Герой, находящийся между двумя этими крайностями, становится героем трагедийным и испытывает то, что позднее Липавский обозначит, как «тропическое чувство».

Согласно Липавскому, страх перед мертвецом базируется на том, что мертвец может быть всё еще жив: «он жив не по нашему, темной жизнью, бродящей еще в его теле, и еще другой жизнью – гниением. И страшно, что эти силы подымут его, он встанет и шагнет, как одержимый»¹⁶⁸. Страх перед мертвыми выражается, в том числе, в необходимости похорон, но, как отмечает Кобринский, в художественном мире Хармса мёртвые тела чаще всего остаются непогребенными¹⁶⁹. Погребение, в той или иной степени, сопровождается препятствиями. Сталкиваясь с ситуацией необходимости захоронения тела, герои Хармса испытывают на себе «противодействие окружающего мира, прежде всего специфических представителей низовой власти: дворников, сторожей и тд»¹⁷⁰. В рассказе «Отец и дочь» мешают

¹⁶⁸ Липавский Л. Исследование ужаса. С. 32.

¹⁶⁹ Кобринский А. А. О Хармсе и не только. С. 86.

¹⁷⁰ Кобринский А. А. Указ. соч. С. 90.

захоронению тела (роль которого, в случае с мнимой смертью отца выполняет свидетельство о смерти с печатью управдома) сторож кладбища, который «сидел у ворот и никого на кладбище не пускал». В рассказе «Судьба жены профессора» профессорша пытается тайком зарыть прах погибшего супруга. Подобные препятствия пытается преодолеть и герой повести «Старуха». Но в отличие от профессорши он испытывает страх, что его могут обвинить в убийстве. При этом, мёртвое тело, от которого герой пытается избавиться, преследует его. Мотив преследования живых мертвыми был так же отражен в одном из снов Якова Друскина:

Мама, Лида и я в избе. Что-то случилось. Я вспоминаю где. При этом рассказываю: кто-то вошел. Это был покойник без головы. Мы все видим: призрак. Он приблизился ко мне, прикоснулся ко мне. В груди сдавило, дыхание остановилось. В это время (т.е. пока я рассказывал), кто-то вошел, это был покойник без головы. Мы все видим: это призрак. Он приблизился ко мне, прикоснулся ко мне. В груди сдавило, дыхание остановилось¹⁷¹.

Токарев в статье «Поэтика насилия: Даниил Хармс в мире женщин и детей» утверждает, что противопоставление женщин, как объектов вожделения и стариков с детьми, как объектов устрашения, на самом деле имеет размытые границы. Он указывает на некий архетипический образ женщины, который появляется в произведениях Хармса в различных ипостасях: ребенка, женщины, старухи:

Именно эта всеобъемлющая фигура женщины, объединяющей в себе черты матери, любовницы и ребенка, и вызывает у Хармса столь противоречивые чувства, противоречивые потому, что одной рукой давая надежду на избавление от постылого существования, другой она отнимает ее, затягивая в пучину бытия-в-себе, бытия, от которого не может спасти даже смерть¹⁷².

Так же Токарев указывает, что интерес к женскому телу в художественных произведениях Хармса нередко сопровождается желанием

¹⁷¹ Друскин Я.С. Письма Тамаре Александровне Липавской. Чаша Свердловской обл., Свердловск, Ленинград, Пушкин // ОР РНБ. Ф. 1232. Оп. №2. Ед. хр. № 701. 1942-1978. Л. 26.

¹⁷² Токарев Д.В. Поэтика насилия: Даниил Хармс в мире женщин и детей. С.346.

уничтожить это тело. В качестве примера он приводит рассказ «Да, — сказал Козлов, притряхивая ногой...», в котором Козлов и Течорин обсуждают глухую на одно ухо и одноногую Елизавету Платоновну:

Но тут хулиганы подошли ближе и начали ей в ухо громко свистеть. Они думали оглушить её свистом. Но из этого ничего не вышло, т. к. она как раз на это ухо была глуха. Тогда один из хулиганов шваркнул её палкой по ноге. Но и из этого тоже ничего не вышло, потому что как раз эта нога была у неё ещё пять лет тому назад ампутирована и заменена протезом. Хулиганы даже остановились от удивленья, видя, что она продолжает спокойно идти дальше.

- Ловко! - сказал Течорин - Великолепно! Ведь что бы было, если бы хулиганы подошли к ней с другого бока? Ей повезло.

- Да, - сказал Козлов - но обыкновенно ей не везёт. Недели две тому назад её изнасиловали, а прошлым летом ее просто так, из озорства, высекли лошадиным кнутом. Бедная Елизавета Платоновна даже привыкла к подобным историям.¹⁷³

Отсутствие ноги у героини рассказа обозначено Токаревым как «радикальная редукция эротичности женского тела»¹⁷⁴. Напомним, что Липавский в «Исследовании ужаса» отдельно отмечал женские ноги в качестве эротичной и, одновременно, внушающей страх, части тела. Токарев обращает внимание на то, что в прозе Хармса сексуальная активность женщины проявляет себя гораздо ярче, нежели сексуальная активность мужчины. Более того, женская сексуальность нередко подавляет мужскую («Обезоруженный или неудавшаяся любовь»). Увядание мужского тела и пышность женского, нередко контрастирующие друг с другом в тексте, позволяют провести параллель с рассказом Фёдора Сологуба «Маленький человек»¹⁷⁵, в котором герой маленького роста чувствует подавление со стороны своей пышнотелой жены:

¹⁷³ Сборище друзей, оставленных судьбой. Т.2. С. 258.

¹⁷⁴ Токарев Д.В. Поэтика насилия: Даниил Хармс в мире женщин и детей С.359.

¹⁷⁵ Н.И. Харджиев упоминает, что Хармс восхищался этим рассказом. См. Харджиев Н. Из последних записей/ Публ. М. Мейлаха//Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri a cura di Giovanni Pagani-Cesa e Ol'ga Obuchova. Padova: CLEUP, 2002. 66.

Якову Алексеевичу Саранину немного доставало до среднего роста; жена его, Аглая Никифоровна, из купчих, была высока и объемиста. Уже и теперь, на первом году после свадьбы, двадцатилетняя женщина была дородна так, что рядом с маленьким и тощим мужем казалась исполиншею. "А если еще раздобрееет?" - думал Яков Алексеевич. Думал, хотя женился по любви, - к ней и к приданому. Разница в росте супругов нередко вызывала насмешливые замечания знакомых. Эти легкомысленные шуточки отравляли спокойствие Саранина и смешили Аглаю Никифоровну¹⁷⁶.

Происходит полное вытеснение мужской сексуальности: как и в рассказах Хармса мужской персонаж подвергается подавлению со стороны женщины. Рассказ Хармса «Неожиданная попойка» начинается с описания того, как Антонина Алексеевна бьет своего супруга, а он не может с ней совладать и потому бежит за управдомом. Яков Алексеевич Саранин из рассказа Сологуба прибегает к волшебному снадобью, чтобы уменьшить массу тела жены и не выглядеть тщедушным на её фоне. Но после того, как он подмешал средство в напиток, заподозрившая неладное, Аглая поменяла бокалы. Под действием снадобья Саранин начинает еще больше уменьшаться, а непонимание и насмешки окружающих становятся всё более невыносимыми. Саранина увольняют со службы, а позднее Аглая продает его владельцу магазина одежды, чтобы он сидел за стеклом в качестве потешного маленького человечка и развлекал народ.

Сопоставление рассказа Хармса «Неожиданная попойка» и рассказа Фёдора Сологуба «Маленький человек» позволяет отнести оба этих произведения к единому дискурсу подавления мужской телесности. Но если у Хармса это подавление заканчивается погружением главных героев в сон, то у Сологуба героя, который уменьшился до микроскопических размеров, уносит ветер и найти его невозможно. «Саранин кончился» - таков финальный вердикт рассказа.

Отметим, что проблематика пола волновала многих русских мыслителей начала XX века. Эткинд пишет, что первым открыто

¹⁷⁶ Сологуб Ф. Маленький человек. // Сологуб Ф. Собр. Соч. в 6 т. Т.1.С.611-612.

говорить о проблемах пола начал Василий Розанов, который связывал пол с источником как святости, так и греха, но оговаривал, что самое чистое воплощение пол находит в семье и супружеских отношениях¹⁷⁷. Если Розанов апеллировал к исполнению мужского или женского предназначения, соответственно, то в философии Николая Бердяева половое разделение рассматривается как лишаящая человека божественного дифференциация. Пол связан с тайной самого бытия человека. По Бердяеву не мужчина и не женщина есть подобие Божие, а андрогин¹⁷⁸. Подобное предчувствие воплотилось в концепции чинарей о вестниках.

Необходимо отметить и произведение «Некоторое количество разговоров» Введенского, в одной из частей которого появляется бесполой банщик/банщица. Интересным в этой связи является и стихотворение Хармса «Баня», в котором лирический герой подвергает критике общественные бани на том основании, что «в бане надо ходить голым, а человек не умеет». В сочинении Друскина «О голом человеке» говорится, что голый человек близок к вестникам. Но поскольку вестники лишены желаний, а люди — нет, обнажение человека не приближает его к вестникам. Человек не умеет быть голым, потому что не освобожден от гнета сексуального вожделения. Важно обратить внимание и на слова банщика-андрогина, который высказывает явное презрение людям, одержимым идеями пола и манией подглядывания:

Тут я сижу и ненавижу

Ту многочисленную жижу

Что брызжет из открытых кранов

Стекает по стремнинам тел

¹⁷⁷ Эткин А. М. Эрос невозможного. М.: Гнозис; Прогресс-Комплекс, 1994. С.44.

¹⁷⁸ Бердяев Н.А. Смысл творчества // Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С.403.

Где животы имеют вид тиранов

Я банщик, но и я вспотел¹⁷⁹

В комментарии Друскина к этому тексту приводится суждение о сопоставлении бани с маскарадом, которое обосновано наличием именно такого шуточного значения слова «баня», согласно словарю Даля¹⁸⁰. Примечательно и то, что когда в баню входит Ольга, купцы «смотрят на неё, как в зеркало». Мотив игрового перевоплощения и идентификации себя с объектом желания противопоставлен мотиву андрогинности. И если попытка купцов терпит крах из-за стеснения героини, то андрогинность банщика становится единственно верным путем преодоления половой дифференциации и устранения желания.

Устранение человеческой природы и приближение к божественному возможно лишь через устранение телесности. Не случайно в сценке Хармса «Грехопадение», акцент сделан на осознании Адамом стыда от собственного голого тела после того, как он попробовал запретный плод. Примечательно, что Ева в «Грехопадении», пугаясь своей наготы, все же выражает желание близости. Невозможность устранить половое различие, в том числе, ведет к поиску близости ради обретения внутренней гармонии. В пьесах Введенского это видно на примере Куприянова и лесоруба Фёдора, которые безуспешно пытались таким способом обрести полноту бытия.

Двойственное отношение к женщине провоцирует страх перед ней, как перед стихийной силой, вызывающей ужас, с одной стороны, а с другой – страх перед самим собой, который может стать причиной направленной на себя агрессии, самодеструкции. Желание обладать разрушает собственную анатомическую целостность, а в некоторых случаях даже ведет к исчезновению персонажа. Например, в рассказе «О

¹⁷⁹ Введенский А. Всё. С.235.

¹⁸⁰ Сборище друзей, оставленных судьбой. Т.1. С. 616.

том, как рассыпался один человек» герой, рассуждающий о женщинах, так одержим вожделием, что в прямом смысле рассыпается на множество шариков, после чего подвергается утилизации: «Пришел дворник Пантелей, собрал эти шарики на совок, на который он собирал обычно лошадиный навоз, и унес эти шарики куда-то на задний двор»¹⁸¹.

Необходимо сказать, что мотив утилизации часто встречается в прозе Хармса. В рассказе «Сон» Калугина, изменившегося внешне настолько, что санитарная комиссия признает его антисанитарным, – выкидывают как сор. В одной из своих шуточных автобиографий Хармс заявляет: «Я родился из икры», далее следует история о том, как пришедший в гости дядя едва не намазал его на бутерброд. В «Трактате более или менее по конспекту Эмерсена» Хармс зафиксировал мысль о том, что уничтожение предметов вокруг себя ведет к отсутствию желаний, что, в свою очередь, является приближением к идеалу существ из сакрального мира, вестников, поскольку им чужды любые желания. Отказ от предметов, таким образом, тесно связан и с отказом от телесности, с преодолением соблазнов. Напомним, что потерявший желание Куприянов в финале пьесы «Куприянов и Наташа», отказавшись от физической близости, исчезает, а «природа предается одинокому наслаждению».

Утрата телесности, как художественный прием, характерна не только для литературы авангарда, но и для живописи, в которой благодаря Казимиру Малевичу, основоположнику супрематизма, произошел отказ от портретизации. Влиянию Малевича на обэриутов посвящены статья Ильи Левина «The fifth meaning of the motor-car: Malevich and the Oberiuty» и вторая глава монографии Жаккара «Даниил Хармс и конец русского авангарда». Левин выделяет в качестве общей интенции Малевича и обэриутов поиск самостоятельной реальности. Но при этом отмечает, что, в отличие от супрематических исканий

¹⁸¹ Сборище друзей, оставленных судьбой. Т.2. С.229.

Малевича, поэтिका ОБЭРИУ пыталась утвердить новую предметную реальность, свободную от ограничений привычной человеческому сознанию логики¹⁸². В сочинении Хармса «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом» говорится о пяти значениях предмета. Первые четыре значения (начертательное, целевое, значение эмоционального воздействия и значение эстетического воздействия) Хармс называет рабочими значениями. Пятое значение предмета, по Хармсу, представляет собой саму сущность предмета или его «свободную волю». Интенция супрематизма подвергнуть предмет деструкции базировалась на идее выхода за пределы обыденных возможностей, прорыва к сакральному. Малевич утверждал, что в самом человеческом сознании заложено тяготение «отрыва от шара земли»¹⁸³. В письме к Михаилу Матюшину он писал:

Повешенная же плоскость живописного цвета на простыне белого холста дает непосредственно нашему сознанию сильное ощущение пространства. Меня переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творческие пункты вселенной кругом себя¹⁸⁴.

Влияние концепции беспредметной живописи на творчество обэриутов/чинарей проявилось не только в философских исканиях, но и в отказе от подробных описаний персонажей, развернутых внешних характеристик. Художница Татьяна Глебова вспоминала: «Ученики Малевича жаловались, что он совершенно отучил их видеть человеческое лицо как центр мыслей и чувств живого существа, только лишь как пластическую форму»¹⁸⁵. В статье «Супрематическое зеркало» Малевич заявил, что сущность природы

¹⁸² Levin I. The fifth meaning of the motor-car: Malevich and the Oberiuty. Soviet Union /Union Sovietique.1978. No5/2. P.295.

¹⁸³ Цитируется по: Глебова Т. Н. Письма Якову Семеновичу Друскину (Петергоф) // ОР РНБ. Ф.1232. Оп. № 2. Ед. хр.№ 572. Л.1.

¹⁸⁴ Цитируется по: Глебова Т. Н. Письма Якову Семеновичу Друскину (Петергоф) // ОР РНБ. Ф.1232. Оп. № 2. Ед. хр.№ 572. Л.1.

¹⁸⁵ Глебова Т.Н. Я буду расписывать райские чертоги. Выставка произведений. Каталог. Заметки о творчестве. Воспоминания. СПб.: Музеум, 1995. С.12.

неизменна во всех её изменяющихся явлениях и, какими бы предикатами не наделяло природу человеческое сознание, истинное значение её все равно будет равно нулю: «Нет бытия ни во мне, ни вне меня, ничто ничего изменить не может, т.к. нет того, что могло бы изменяться, и нет того, что могло бы быть изменяемо»¹⁸⁶. В произведении «О явлениях и существованиях №2» Хармс отражает такую же идею. Сначала повествователь вводит в текст персонажа по имени Николай Иванович Серпухов, который выпивает бутылку спиртуоза, а потом говорит, что ни Николая Ивановича, ни спиртуоза на самом деле не существовало и существовать не могло:

А мы теперь должны сказать вот что: собственно говоря, не только за спиной Николая Ивановича или спереди и вокруг только, а также и внутри Николая Ивановича ничего не было, ничего не существовало¹⁸⁷.

Но обэриутам и Хармсу чужда категоричность Малевича, повествователь признается, что зашел в своих рассуждениях в тупик и непонятно, куда мысль должна идти дальше. Последовательное устранение телесных характеристик встречается и в рассказе Хармса «Голубая тетрадь № 10», открывающем цикл «Случаи». В этом небольшом произведении наиболее полно отражен процесс устранения телесности персонажа и постановка под сомнение его существования. В первом предложении повествователь вводит главного героя – некоего рыжего человека, у которого не было глаз и ушей. Но уже в следующем предложении единственный заданный параметр внешности персонажа перечеркивается («У него не было и волос, так что рыжим его называли условно»). Герой не просто безымянный, он лишен не только каких-либо атрибутивных характеристик, профессии, взаимодействия с другими персонажами, но даже всех анатомических признаков. Каждое следующее предложение последовательно «отнимает» у него телесность, описание персонажа строится не на сложении

¹⁸⁶ Малевич К. С. Супрематическое зеркало // Малевич К. Собрание сочинений: В 5 т. Т.1. М.: Гилея, 2000. С.273.

¹⁸⁷ Сборище друзей, оставленных судьбой. Т.2. С. 199.

признаков, а на их вычитании. Рассказ заканчивается аналогично предыдущему: повествователь решает, что продолжать рассказ бессмысленно, поскольку «совершенно непонятно, о ком идет речь».

Деперсонализация в текстах обэриутов /чинарей связана не только с регистрированием абсурда окружающего мира, где человеческая жизнь сведена к функционалу неодушевленного предмета, над которым господствует случай, но и с интенцией прорыва к сакральному миру, получению откровения.

Заключение.

Опираясь на предшествующие им философские концепции, чинари создали свою собственную художественную систему, в которой деструкция утвердилась в качестве практического метода прорыва к сакральному. Не смотря на то, что размывание границ между нормальностью и безумием не является новаторским приемом в русской, и шире – в мировой литературе, именно в литературе 20-30-х годов XX века одним из центральных приемов становится диссоциация авторского сознания: распад фигуры автора на множество субъективных модусов и персонажных масок. В художественных произведениях обэриутов этот прием становится особенно важным.

Характерной чертой не только философских размышлений, но и художественных текстов чинарей является амбивалентное отношение к чувственной любви, порожденное конфликтом между духовным и телесным. Эротическое в произведениях чинарей всегда сопряжено либо со стрессовой ситуацией, либо с угрызениями совести. При этом сексуальная активность женщины проявляет себя гораздо ярче, нежели сексуальная активность мужчины. Мотив подавленной мужской телесности следует рассматривать в контексте актуальной для начала XX века философии пола: в творчестве чинарей воплотилась мысль Николая Бердяева о том, что половое разделение есть, по своей сути, дифференциация, лишаящая человека божественного подобия, что подобием Божьим обладает не мужчина и не женщина, а андрогин. В философских исканиях чинарей вестники – бесполое существа из соседнего мира, которые лишены желаний – являются воплощением идеала андрогинности, к которому необходимо стремиться. Устранение желаний, в свою очередь, достигается через устранение телесности.

Такая интенция переключается с супрематической установкой отказа от портретизации. Необходимо отметить, что концепция беспредметной живописи, как и творческие эксперименты обэриутов базировалась на попытке выйти за пределы обыденного сознания и приблизиться к сакральному знанию.

Идея Бергсона о первичной интуиции, как единственно верном способе познания мира, отразилась в художественном творчестве чинарей, а одной из возможных стратегий интуитивного способа познания мира для чинарей стало обращение к мифологическим образам. Художнику необходимо осознание своей причастности к Вселенной, ощущение себя связующим звеном между прошлым и настоящим. Подлинным является творчество, которое способно схватывать изолированное состояние жизни. Для чинарей постижение этого состояния связано с болезненным осознанием собственного существования, а значит, с самодеструкцией.

Ключевым для всего творчества чинарей является понятие «каталепсия времени», которое означает застывание мира в момент соприкосновения сакрального с профанным. Поскольку вестники являются существами из соседнего мира и пребывают в вечности, так как они освобождены от рабства времени, мир вестников (сакральный) находится с нашим миром (профанным) в том же отношении, что и аполлоническое начало с дионисийским.

Каталепсия времени сопровождается предчувствием несчастья, осознанием себя беззащитным перед огромным миром. Момент столкновения двух миров является разрушительным для того, кто его испытывает. Согласно чинарям, для преодоления панического ужаса и спасения из «состояния околдованного мира», необходим акт называния по имени. В этом ключе отсутствие имени у большинства персонажей текстов чинарей можно трактовать как препятствие к их спасению от абсурдности жизни, лишение возможности дожидаться чудесного/божественного откровения. Если в рассказах Хармса имена не наделяют персонажей

индивидуальностью, то в произведениях Введенского множество имен и ипостасей героев, смешиваясь, приводят к стиранию персонажей, поскольку их настоящая сущность остается скрытой.

Тем не менее, в художественной системе чинарей катаlepsия времени, как момент откровения, чуда, противопоставлена размеренной и спокойной жизни, которой неизвестен опыт соприкосновения с божественным. Тема неприязни к старости в произведениях чинарей объясняется не только тем, что само понятие «старость» подразумевает победу времени над человеческим существованием, но и тем, что старость для чинарей является синонимом спокойной и размеренной жизни без ожидания чуда. Заслуживающий уважения атрибут старости, – мудрость, не является, тем не менее, характерным для персонажей произведений чинарского круга. Старики в произведениях чинарей (особенно, это характерно для художественного мира Хармса) практически всегда олицетворяют дряхлость и никогда – мудрость. Отношение чинарей к детству так же является двойственным. С одной стороны, дети лишены знания о жизни, с другой – именно детям открыто то, чего не знают взрослые. С мотивом детства неразделимо связан особый тип восприятия окружающего мира, открытый для встречи с чудом. Встреча же с чудом для чинарей – это, одновременно, и желание замедлить ход времени, и противостояние абсурду повседневной жизни.

Библиография

I. Источники

1. *Введенский А.* Всё/ Сост. А. Г. Герасимова: М.: ОГИ, 2011. 736 с.
2. *Глебова Т. Н.* Письма Якову Семеновичу Друскину// ОР РНБ. Ф.1232. Оп. № 2. Ед. хр. № 572.
3. Декларация ОБЭРИУ// Афиши Дома печати. Л., 1928. № 2. С. 11 – 13.
4. *Друскин Я.С.* Дневник, впоследствии озаглавленный «Перед принадлежностями чего-либо»// ОР РНБ. Ф.1232. Оп. № 2. Ед. хр. № 11.
5. *Друскин Я.С.* «Исследование ужаса». Комментарий к трактату Л.С. Липавского // ОР РНБ. Ф. 1232. Оп. №2. Ед. хр. № 160.
6. *Друскин Я.С.* Письма Тамаре Александровне Липавской (Мейер)// ОР РНБ. Ф. 1232. Оп. №2. Ед. хр. № 701.
7. *Друскин Я.С.* Сон. Записи увиденных снов с комментариями// ОР РНБ. Ф. 1232. Оп.2. Ед. хр. № 64.
8. *Друскин Я.С.* «Трактат о воде»; «Строение качеств»; «О телесном сочетании». Комментарии к трактатам Л.С. Липавского // ОР РНБ. Ф. 1232. Оп. №2. Ед. хр. № 451.
9. *Липавский Л.* Исследование ужаса. М.: Ад Маргинем, 2005. 445 с.
10. *Липавская Т.А.* Сон. Как я вступила в спор с Антоном Павловичем. Запись диалога во сне с А. П. Чеховым. С комментариями на него Якова Друскина // ОР РНБ. Ф. 1232. Оп. №2. Ед. хр. № 698.
11. «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н.Олейников: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях/ Сост. В.Н. Сажин: В 2 т. М.: Ладомир, 1998.

12. *Сологуб Ф.* Маленький человек // Сологуб Ф. Собрание Сочинений в 6 т. Т. 1. М.: НПК «Интелвак», 2000. С. 611-630.

13. *Хармс Д.* Полное собрание сочинений/ Сост. В. Н. Сажин: В 5 кн. Т.2. СПб.: Академический проект, 1997. 504 с.

14. *Хармс Д.* Записные книжки. Дневник/ Сост. В. Н. Сажин: В 2 кн. СПб.: Академический проект, 2002.

II. Исследования

15. *Бергсон А.* Творческая эволюция. Материя и память. Мн.: Харвест, 1999. С. 8 – 413.

16. *Бердяев Н.А.* Смысл творчества // Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. С. 254– 534.

17. *Блауберг И.* Философская интуиция Анри Бергсона. Размышления о сущности философского творчества// Философский журнал. 2016. Т.9. №2. С. 24-36.

18. *Валиева Ю. М.* Поэтический язык А.Введенского: (Поэтическая картина мира). Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.филол.н. : Спец. 10.01.01 / Санкт-Петербург. гос. ун-т. - Петербург, 1998. 26 с.

19. *Валиева Ю. М.* Игра в бессмыслицу. Поэтический мир А. Введенского. СПб.: Дмитрий Буланин, 2007. 279 с.

20. *Валиева Ю.* Пьеса А. Введенского «Куприянов и Наташа». Гностический аспект // Александр Введенский и русский авангард: Материалы международной научной конференции. СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2004. С. 16-22.

21. *Герасимова А.Г.* Леонид Липавский. Сны // De Visu. 1993. №6(7). С. 30-31.

22. *Глебова Т.Н.* Я буду расписывать райские чертоги. Выставка произведений. Каталог. Заметки о творчестве. Воспоминания. СПб.: Музеум, 1995. 119 с.
23. *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995. 471 с.
24. *Жаккар Ж.-Ф.* Литература как таковая. От Набокова к Пушкину: Избранные работы о русской словесности. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 408 с.
25. *Житенев А.А.* Поэзия неомодернизма. СПб.: Инапресс, 2012. 480 с.
26. *Ичин К.* Авангардный взрыв. 22 статьи о русском авангарде. СПб: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2016. 384с.
27. *Камю А.* Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева. М.: Политиздат, 1990. С. 222-318.
28. *Кобринский А. А.* Некоторое количество сумасшедших домов в русской литературе // Александр Введенский и русский авангард: Материалы международной научной конференции. СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2004. С. 23-28.
29. *Кобринский А. А.* О Хармсе и не только. Статьи о русской литературе. СПб.: СПГУТД, 2007. 407 с.
30. *Малевич К. С.* Супрематизм. Мир как беспредметность или вечный покой // Малевич К. С. Собрание сочинений: В 5 т. М.: Гилея, 2000. С. 69-281.
31. Материалы о Данииле Хармсе и стихи его в фонде В. Н. Петрова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1990 год. СПб.: Академический проект, 1993. С.184-213.
32. *Нейфельд И.* Достоевский. Психоаналитический очерк. Л.-М.: Издательство «Петроград», 1925. 96 с.

33. *Ницше Ф.* Генеалогия морали // Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Падение кумиров. Философские произведения. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. С.793-954.
34. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. М.: Ад Маргинем, 2001. 735 с.
35. *Сажин В.Н.* Эрос Хармса // Занавешенные картинки: Антология русской эротики. СПб.: Амфора, 2002. С.493-494.
36. *Смирнов И. П.* Психодиахронологика. Психоистория от романтизма до наших дней. М.: Новое литературное обозрение. 1994, 351 с.
37. *Токарев Д. В.* Философские и эстетические основы поэтики Даниила Хармса : автореф. дис. на соиск. учен. степ. д-ра филол. наук : специальность 10.01.01 / Токарев Дмитрий Викторович; [Ин-т рус. лит.] Санкт-Петербург, 2006. 51 с.
38. *Токарев Д.В.* Поэтика насилия: Даниил Хармс в мире женщин и детей // Национальный эрос и культура: В 2 т. Т.1/ Сост. Г.Д. Гачев. Л.Н. Титова. М.: Ладомир, 2002. С. 345-403.
39. *Фрейд З.* Введение в психоанализ. Лекции. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. 480 с.
40. *Фрейд З.* Влечение и его судьба. Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа // Фрейд З. Влечения и их судьба. СПб.: Алетейя, 1998. С 124 - 150.
41. *Фрейд З.* Толкование сновидений. Мн.: Попурри, 2003. 576 с.
42. *Фуко М.* История безумия в классическую эпоху. М.: АСТ, 2010. 698 с.
43. *Шпильрейн С.* Деструкция как причина становления // Шпильрейн С. Психоаналитические труды. Ижевск: ERGO, 2008. 465 с.
44. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собрание сочинений: В 6 т. Т.1. М.: Терра, 1999. 496 с.

45. *Шукуров Д.Л.* Русский литературный авангард и психоанализ в контексте интеллектуальной культуры Серебряного века. М.: Языки славянской культуры, Рукописные памятники Древней Руси, 2014. 224 с.
46. *Эткинд А. М.* Содом и Психея. Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М.: ИЦ-Гарант, 1996. 413 с.
47. *Эткинд А. М.* Эрос невозможного. М.: Гнозис; Прогресс-Комплекс, 1994. 376 с.
48. *Ямпольский М.* Беспамятство как исток (Читая Хармса). М.: Новое литературное обозрение, 1998. 384 с.
49. Cornwell N. The absurd in literature. Manchester University Press, 2006. P.353.
50. Levin I. The fifth meaning of the motor-car: Malevich and the Oberiuty // Soviet Union /Union Sovietique. 1978. No5/2. P. 287-300.
51. Jakovlevic B. Daniil Kharms: Writing and the Event. Evanston, Illinois. Northwestern University Press, 2009. P. 560.

III. Справочные материалы

52. Литературный Санкт-Петербург. XX век: Энциклопедический словарь: В 3 т. Т. 2./ Сост. О.В. Богданова СПб., 2015. С.478-481.
53. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. Т.2. М.: Советская энциклопедия, 1991. 719 с.