

Из издания:
Очерки истории русской поэзии 20 века.
Панов М. В. Даниил Хармс.

Аня Сизова иногда говорила:
– А я еще одну хармсу написала!
И читала новую, талантливую и веселую хармсу.
Где и неожиданность, и неизбежность...
Посвящаю статью памяти Ани Сизовой

1. В русской поэзии XVIII–XIX веков видна преемственность звеньев: каждый поэтический мир преобразует наследие предыдущего мира, но так, что видна их естественная связь. Державно-гедонистический строй поэзии бардов классицизма, в первую очередь – самого Державина, органически превращается в строй лирики Батюшкова, с ее ценностями личностной гармонии, с ее верностью живым историческим идеалам. Поэзия Батюшкова – прямой и ясный путь к Пушкину. Поздняя лирика Пушкина, философски бесконечная, соединяющая трагизм жизни и приятие жизни, преобразование продолжается в гениальной трагедийной лирике Баратынского – в его «Сумерках», в стихотворениях 30-х – начала 40-х годов. После Пушкина и Баратынского был неизбежен Лермонтов. Новый и неожиданный мир, но он, как антагонистическая возможность, был предсказан предшествующей русской поэзией. Далее – новые ступени ее самодвижения: Аполлон Григорьев и за ним – Некрасов.

Каждый мир – самоценное совершенство и вместе с тем – возможность продолжения в новом, ином поэтическом мире.

Конечно, из нашего пробега по именам русских поэтов не вышла и не могла выйти история русской поэзии. Чтобы быть вполне убедительным, надо показать, как из одной ритмической системы вырастает новая, как преобразуется вся словесная ткань, порождая новый стилистический строй на основе старого... Все это здесь было бы неуместно. Поэтому ограничимся сказанным.

2. Мы шли к одному выводу: движение русской поэзии в прошлом – движение от одной системы к другой. Эта дорога ведет к символизму. Но далее, в XX веке, самовитое развитие поэзии приобретает иной характер. Оно идет несколькими потоками. Потоки движутся отдельно – постоянно взаимодействуя, перекликаясь, но не сливаясь и не исчезая друг в друге.

Таких потоков по крайней мере три (на самом деле больше – кроме того, есть звезды, которые не входят ни в какие созвездия).

Давно уже замечено, что существует динамическая связь между поэтами, создающими акмеистические ценности. И другое движение – поиски футуристов. Верно было сказано А. Лежневым, что движение по этим двум путям сохранилось и было глубоко плодотворным не только в 20-е, но и в 30-е годы. Третий поток – С. Клычков, С. Есенин, П. Васильев, Б. Корнилов, Я. Смеляков, А. Твардовский... Каждое направление исходит из своих эстетических принципов, раскрывает их новые и новые возможности, в ходе развития пересоздает и преобразует эти принципы.

Надо подчеркнуть: речь идет о поэтических системах. Не о политическом единомыслии поэтов в каждой линии (его нет), не о публицистическом запале, не о личных симпатиях и связях, а только о своеобразии в строении поэтических миров. Об их эстетической самодостаточности и преемственности.

3. Поэты издавна строили свои стихи, избирая, в качестве ключа к миру, ассоциацию по сходству: сравнения, метафоры, символы требуют объектов, которые обнаруживают ту или иную степень подобия. Футуристы нашли иной поэтический ключ к реальности: «Маяковский и Пастернак повели стих по ассоциации по смежности» (Шкловский, 1940).

Сама эта смежность допускает разные понимания; открываются новые и новые дали поэтических миров. У Хлебникова становятся смежными во времени и пространстве и сливаются друг с другом объекты бесконечного разнообразия. И средство их объединения – метаморфоза. Все может превращаться во всё. Город становится журавлем, юноши – конями, дворяне оказываются творцами, каменная степная баба, на мертвые глаза которой сели бабочки, прозревает; вещи оборачиваются людьми, а люди – вещами, одни персонажи оказываются инобытием других, одни события по противоположности равны другим, далекие эпохи перетекают друг в друга. Превращение отождествляет несовместимое. Метаморфоза позволяет это единство, это объединение несовместимого представить как процесс, в его пластичности и естественной целостности. Метаморфоза – доминанта художественного мира Хлебникова.

4. Доминантное средство создания поэтического мира. У каждого поэта возникает из развития поэзии как искусства, из его самодвижения; возникнув, оно реализует заложенные в невыразительные возможности. Ассоциация по смежности, представленная как метаморфоза, выдвинула основную идею Хлебникова: родство, братство всего в мире: всё может превратиться во всё. На метаморфозе построена и ритмика Хлебникова: один размер то и дело превращается, перетекает в другой...

Мир Маяковского – раздельно-монтажный; эпохи сломаны и сдвинуты впритык; энергия, которую излучают эти сломы-сдвиги, колоссальна. Потому-то Маяковскому и стали близки темы борьбы миров, что они отвечали его поэтике, выросли из всего строя его стихов и поэм.

Как же построена ассоциация по смежности у обэриутов, у Хармса? Обэриуты ясно представляли, что они продолжают движение в линии Хлебников – Маяковский – Каменский – Гуро – Крученых – Асеев – Пастернак... Продолжают, т. е. открывают его новые возможности. Понять эту острую новизну легче всего с помощью анализа образа пространства.

5. В поэтическом произведении есть образы людей (особенно значителен образ лирического героя – того лица, которому дано слово), образы событий, переживаний, впечатлений... И есть один образ, который не всегда легко заметить, – образ пространства. Поэт свой мир видит в своем поэтическом пространстве.

Движение диалектической спирали искусства обнаруживается и в том, что последовательно, у поэтов разных поколений, изменяется и образ пространства. Бегло просмотрим, как этот образ жил в русской поэзии на протяжении последних десятилетий.

Твардовский и поэты его круга (был ли этот круг? Яшин, Рыленков, Исаковский? Это ли: «круг Твардовского»?) создали в поэзии образ пространства как замкнутости; оно сосредоточенно, насыщено; оно обладает самодостаточностью. Место действия – вокруг какого-нибудь центра, который дает счастье, или покой, или чувство уверенности герою: домашний очаг, изба, деревня, малая родина. Моргунок несчастлив, утратив эту малую родину – и обретает счастье, снова найдя малую родину. В военных стихотворениях Твардовский блестяще раскрыл тему солдатской близости, боевого родства.

В поэме «За далью – даль» поэта постигла неудача: нарисован путь «от Москвы до самых до окраин»; и этот путь разбит на патриархальные замкнутости. Образы Поволжья, Урала, Сибири, Дальнего Востока заменены риторическими фигурами. От лица Волги сказано:

– И званье матушки носила
В пути своем не век, не два
Лишь я да матушка Россия,
Да с нами матушка Москва.

Об Урале:
Весь фронт огромный повторял
Со вздохом нежности сыновней
Два слова: Батюшка Урал...

Наконец,
Владивосток! Наверх, на выход.
И берег! Шляпу с головы
У океана. Здравствуй, Тихий!
Поклон от матушки Москвы,
От Волги – матушки – немалой
И по твоим статьям реки;
Поклон от батюшки Урала –
Первейшей мастера реки...–

и т. д. до тошноты. Образы движения через пространство подменяются батюшками да матушками, да патриархальными поклонами. (Но все-таки какое поэтическое чутье: Твардовский почувствовал, что нужен образ другого пространства, такого через которое движутся.) И поэму можно было бы считать полной неудачей, если бы не глава «Друг детства». Она снова о том, как возвращаются к жизни – к родному очагу... к родному пепелищу. Обнаруживаются новые черты в творчестве Твардовского: глубина психологического анализа, пристальное внимание к трагичности переживания, умение найти детали, раскрывающие напряженность боли. Раньше герои Твардовского были из сказки (и Теркин в том числе), таким героям хорошо в круглом, замкнутом пространстве. Теперь открывались дали движущегося переживания... Вот где была настоящая «за далью – даль». Путь этот не был продолжен Твардовским.

Поэты-«шестидесятники» (они очень разные, и здесь речь идет только о некоторых из них) нашли иное пространство поэзии, иной его образ: движение по лучу, около луча, вокруг

луча... В. Соснора, А. Вознесенский, Ю. Мориц, С. Евсеева, Е. Евтушенко, Б. Окуджава... Это диалектическое преодоление предшествующего поэтического мышления: не замкнутость, а разомкнутость, не возвращение к своему, а движение в свободном пространстве, не однонаправленность к единому центру притяжения, а возможность отлета в сторону от луча. Существенно, что луч имеет в своем начале неподвижную точку. И поэтов-шестидесятников упрекали: одни – за то, что движение идет вдаль от этой исходной точки, другие (впрочем, те же самые, но в другое время) – за то, что они начали путь от фиксированной точки. Не смогли-де превратить поэтическое произведение в чистое движение, не посмели отказаться от заранее предусмотренного начала. Но реальность этого стиля в том, что он – движение от этой фиксированности. Оправдание такого видения мира в том, что были созданы полноценные произведения.

Далее – переход к построению поэтического пространства. У поэтов иного поколения: И. Бродский, Е. Шварц, И. Жданов, В. Кривулин, Г. Айги... Пространство у них трудное: радостно трудное, трагически-трудное... Модель: лабиринт, который надо преодолеть; лес, из которого нет прямой дороги; огромно скопление облаков, сквозь которые проносится самолет... Так пространство способно быть не только трагичным; оно может быть осмыслено и как радость преодоления и победы.

6. На этом мы окончим наш беглый просмотр разных пространств у разных поэтов. Как построено поэтическое пространство у обэриутов? Как – у Хармса? Они сами ясно осознавали свою связь с футуризмом; они – продолжение линии футуристов. Не раз об этом говорил и Хармс. Но близость не означает подражания или несамостоятельности поисков. У Хлебникова пространство льется, преодолевая себя – так же, как льется у него время. У Маяковского – каменоломня пространства и времени. Каждое переживание, событие, столкновение – особый обломок в этой каменоломне. У Хармса в одном пространстве существует другое.

И это характерно для обэриутов: у них постоянно взаимодействуют два пространственных мира. Так, Заболоцкому нужен зазор, несовпадение двух существующих данностей. У Хармса один мир резко и дерзко вторгается в другой – они сосуществуют в одном пространстве. Модель – полтергейст.

Это слово недавно замелькало на газетных страницах. Нам безразлично, стоит ли за явлениями полтергейста какая-то действительная «наличность» (вряд ли уместно здесь сказать – «реальность») или это всегда результат розыгрыша, обмана, ошибки органов чувств; существенно, что люди, подвергшиеся полтергейсту, верят в его реальность. Только это и нужно, чтобы явления полтергейста послужили в качестве модели для наших сопоставлений.

Вдруг в комнатах начинают, притом в течение многих дней, загораться предметы, которые никто не поджигает. Или ночью, когда все спят, вдруг оказываются открытыми водопроводные краны, и вода хлещет из них. И так продолжается не одну ночь. Или: сидят люди в семейном кругу и чувствуют, что кто-то даст им крепкие подзатыльники, но никого не видно. Более того: кто-то невидимый начинает время от времени колотить – или всех членов семьи, или избирательно. Притом это не духи, не привидения, а реально вторгающиеся в наш мир представители какого-то другого реального мира. Причина их вторжения не поддастся разгадке. Причина эта явно есть (это видно по избирательности действия), но она осталась в том, другом мире.

7. В одном пространстве сосуществуют два мира, перебивающих друг друга. Таково как раз пространство в произведениях Хармса. Оно появилось у него не сразу. Например, та-

лантливая пьеса Хармса «Елизавета Вам» остается в пределах поэтики его предшественников: резкий монтаж частей, которые хвастают своей разнонаправленностью и резкостью своих стыков. Правда чувствуется и противоположное устремление: к целостному, пластически меняющемуся миру. В. Каверин писал: «Драматическая поэма «Елизавета Вам» написана в хлебниковском духе. Герои лишены биографий... Они как будто льются, меняются на глазах». Эти две тенденции – Маяковского (резкая монтажность) и Хлебникова (пластическая монтажность) – не были еще в «Елизавете Вам» связаны в единство. Для их связи нужен особый поэтический принцип, новый закон построения поэтического произведения. Напомним слова И. Канта: «...Произведение гения (по тому, что в произведении следует приписать гению, а не возможной выучке или школе) – это пример не для подражания (иначе в нем было бы утеряно то, что в нем есть гений и что составляет дух произведения), а для преемства со стороны другого гения, в котором оно пробуждает чувство собственной оригинальности и стремление быть в искусстве свободным от принудительных правил таким образом, чтобы само искусство благодаря этому получило новое правило...»

8. Какой же новый закон у Хармса? Два пространства, два мира сосуществуют вместе – и независимо друг от друга. Лишь иногда происходит прорыв: один мир вторгается в другой, занимающий тот же объем. Знак вторжения – разрыв причинных связей. Вот стихотворение «Ужин»:

Колдун:	Дайте хлеба мне и нож. Я простужен – в теле дрожь. Я контужен, стар и сед. Познакомьтесь: мой сосед.
Сосед:	Здравствуй, Кика, старикан. Здравствуй, Надя. Дай стакан. Здравствуй, чайник. Здравствуй, дом. Здравствуй, лампа. Здравствуй, гном.
Гном:	Видел я во сне горох. Утром встал и вдруг подох. Я подумал: ну и сон! Входит Кока. Вот и он.
Кока:	Ветер дул. Текла вода. Пели птицы, шли года. Стукнул кокер, Прыгнул фокер. И пришел я к вам тогда.
Все хором:	Начнем же ужинать!

Изображен мир, отодвинутый от привычной, повседневной реальности, но мир понятный и причинно связанный. Имена у персонажей непривычные; естественно, и ведут они себя не по привычным правилам (с чайником и лампой здороваются!), – однако их непосредственность под стать именам... И у них так удобно устроено: стоит назвать кого-нибудь, как он сейчас же и является! И вот в этот ладный и по-своему понятный мир вбрасываются слова:

Видел я во сне горох.
Утром встал и вдруг подох.

Это – разрыв причинных связей. Это – вторжение другого, не идиллического, а тревожного мира. Это полтергейст. Сочетается пластичность – и резкость ее прорыва.

9. В стихотворении «Падение вод» читаем:

Стукнул в печке молоток,
рухнул об пол потолок,
надо мной раскрылся ход
в бесконечный небосвод.
Погляди: небесных вод
льются реки в землю. Вот
Я подумал: подожди:
это рухнули дожди.
Тухнет свечка.
Спят дрова.
Мокнут сосны и трава.
На траве стоит петух,
Он глядит в небесных мух.
Мухи, снов живые точки,
лают песни на цветочки.

Опять: мир необычный, но последовательно-целостный; но заканчивается вереница строк переводом смыслов в иной, беспричинный регистр:

Мухи, снов живые точки,
Лают песни на цветочки.

(Обратим внимание: самоназвание группы поэтов – обэриуты – построено по тому же принципу: часть слова *об-эр-и-* соотносится с полным названием: Объединение реального искусства, а *-ут* добавлено «со стороны», вторглось беспричинно: полтергейст!).

Мир пластической целостности и мир, врывающийся в него существенно различны, но они не могут быть полностью разнородны. Первый мир должен подготовить читателя к возможности невероятного; поэтому в нем чудеса:

Стукнул в печке молоток,
рухнул об пол потолок...

Но такая необычность – в пределах мира Хармса, не разрушает последовательности этого мира. Стукнул в печке молоток – потому что он живой, как и все вещи в мире Хармса. Потолок рухнул – предчувствуя желание поэта, чтобы открылся небосвод. Эти события и отделяют мир стихотворения от повседневности, и готовят вторжение иного мира, который все же остается инородным: внепричинным.

10. Иногда беспричинности идут потоком; и все же они – неожиданность и вторжение: они друг для друга составляют несоединимость (пан-полтергейст). Например (стихотворение «Жил-был в доме тридцать три единицы»):

И так, слона какого-то не досказав,
умер он, пальцем в окно показав.

Все присутствующие тут и наоборот
стояли в недоумении, забыв закрыть рот.
Доктор с веснушками возле губы
кагал по столу хлебный шарик при помощи
медицинской трубы.
Сосед, занимающий комнату возле уборной, с
тоял в дверях, абсолютно судьбе покорный.
Гот, кому принадлежала квартира,
гулил по коридору от прихожей до сортира.
Племянник покойника, желая развеселить собравшихся гостей кучку,
заводил граммофон, вертя ручку.
Дворник, раздумывая о превратности человеческого положения,
заворачивал тело покойника в таблицу умножения. <...>
Вынесли покойника, завернутого в бумагу,
положили покойника на гробовую колымагу.
Подъехал к дому гробовой шарабан.
Забил в сердцах тревогу гробовой барабан.

В стихотворении нет ответа на ряд «почему»: почему происходят такие события и почему о них рассказано? Хармс не сторонник чеховского высказывания о ружье. Он любит ружья заряженные, но не стреляющие. Почему покойника завертывают в таблицу умножения? Вопрос неизбежно возникает, но остается без ответа. Почему читателю надо знать, что доктор катал по столу хлебный шарик с помощью медицинской трубы? Причины, очевидно, есть, но они в том, смежном мире, а мы догадываемся об этом лишь по тому, что эти беспричинности идут косяком: в самом их нагнетании есть последовательность, есть упрямство – Поэт на них настаивает. Значит, в них есть смысл, есть своя логика. Мы знаем о следствиях, а их причины... они в нашем же пространстве, но ином мире, «заселенном» иными сущностями.

В. А. Каверин рассказывает.

«Как-то к нему зашел Хармс и спросил:

– Если у вас на дверце шкафа вырастет нос, что вы станете делать?

Каверин ответил:

– Буду вешать на него шляпу.

Хармс одобрил».

Каверин вошел в мир Хармса: удивляться не следует, потому что явление носа вполне естественно, причина есть, но она – в ином измерении.

11. Из того мира (вполне реального) в наш мир (вполне реальный) могут вторгаться люди, события, вещи. И есть движение в обратном направлении: люди и вещи уходят, передвигаясь в сопредельный мир. Уход их трагичен. Они безвозвратно проваливаются в сосуществующее, но недоступное пространство. Стихотворение «На смерть Казимира Малевича» (оно было прочитано Хармсом на гражданской панихиде по Малевичу) по эмоциональному тону близко к «Водопаду» Державина: ужас перед смертью, мужественная стойкость; сознание бренности человека – и не менее глубокое чувство его достоинства и величия. Граница двух совместных миров у Хармса овеществлена, и смерть показана как перемещение вещей за пределы мира, в мир иной реальности. (Образ: смерть как отделение и отдаление вещей близок к образам гениального рассказа Ю. К. Олеси «Лиомпа»; но для героя Олеси мир един, и сам уход предметов – знак его единственности).

Вещи, освещенные во время ухода, бросают огромные тени – эти тени выражены словами-Тенями. Они – полтергейстовский знак:

Памяти разорвав струю,
Ты глядишь кругом, гордостью сокрушим лицо.
Имя тебе – Казимир.
Ты глядишь, как меркнет солнце спасения итога.
...Дай мне глаза твои! Растворю окно на башке своей!
Что ты, человек, гордостью сокрушил лицо?
Только муха – жизнь твоя, и желание твое – жирная снесь.
Не блестит солнце спасения твоего.
Гром положит к ногам шлем главы твоей.
НЕ – чернильница слов твоих.
ТРР – желание твое.
АГАЛТОН – тощая память твоя.
Эй, Казимир! Где твой стол?
Якобы нет его, и желание твое – ТРР.
Эй, Казимир! Где подруга твоя.
И той нет, и чернильница памяти твоей – Не – !..
...Вот стоишь ты и якобы раздвигаешь руками дым.
Меркнет гордостью сокрушенное выражение лица твоего
Исчезает память твоя и желание твое ТРР.

Для религиозного сознания смерть – это единство Ухода и Не-Ухода. Поэтическая система Хармса оказалась в силах передать трагизм этого единства.

12. Тот мир, который испытывает вторжение, не может быть (в художественном изображении) обычным, сорным, серо-суетливым, мелочно-обыденным миром. Он отодвинут от этого сорного мира; он создан из наивности, улыбочивой простоты и доверчивости; в нем господствует круглизна и текучесть. Такой мир допускает неожиданное соприкосновение с иным реальным миром, но может обойтись и без него. Тогда возникают такие стихи («Пробуждение земли»):

Бог проснулся. Отпер глаза,
взял песчинку, бросил в нас.
Мы проснулись. Вышел сон.
Чуем утро. Слышим стон.
Это сонный зверь зевнул.
Это скрипнул тихо стул.
Это сонный, разомлев,
тянет голову – Сам лев!
Спит двурога коза.
Дремлет гибкая лоза.
Вот ночную гонит тень –
Изо мха встает олень.
Тело стройное несет,
шкуру темную трясет.
Вот проснулся в поле пень:
значит, утро, значит, день.

Над землей цветок не спит.
Птица-пигалица летит,
смотрит: мы стоим в горах,
в длинных брюках, в колпаках,
колпаками ловим тень,
славословим новый день.
Все.

Такие стихотворения были мост в поэзию для детей.

13. Хармс, как говорится, не чуждается сравнений:

Слова сложились; как дрова.
В них смыслы бродят, как огонь.

Это сравнение по своему строю очень близко к сравнениям Хлебникова. Но обычно у Хармса иные сравнения:

Сон – это птица с рукавами.
А время – суп, высокий, длинный и широкий.
А жизнь – это времени нога. ...
Да, время – суп кручины,
а жизнь – дерево лучины,
а сон – пустыня и ничто.

Жизнь – идет, проходит. Она сгорает. Время все излечивает, все соединяет, это – вечное варево... Такие «ключи» помогают понять логику сравнений, но важно не настаивать на том, что это ключи: в уподоблениях Хармса существенен «нерастворимый остаток»: часть, не поддающаяся объяснению. И, с другой (или той же самой?) стороны, мир объектов, достойных быть включенными в каждое сравнение, необыкновенно расширяется. Для сравнения достаточно узкого семантического моста, объединяющего два объекта. Общее спрятано во многом ином, что разобщает предметы. И многие предметы, внешне хаотически поставленные рядом, создают мир, целостный, единый, связанный крепкими соответствиями. Покажем это на одном примере.

14. Есть стихотворения, о которых можно сказать: если бы их не было, русская поэзия стала бы заметно беднее. Это можно сказать о стихотворении Хармса «Я знаю, почему дороги»... Текст этого стихотворения:

Я знаю, почему дороги,
отрываясь от земли,
играют с птицами,
ветхие веточки ветра
качают корзиночки, сшитые дятлами.
Дятлы бегут по стволам,
держат в руках карандашики.
Вон из дупла вылетает бутылка
и направляет свой полет к озеру,
чтобы наполниться водой, –
то-то обрадуется луб,

когда в его середину
вставят водяное сердце.
Я проходил мимо двух голубей.
Голуби стучали крыльями,
стараясь напугать лисицу,
которая острыми лапками
ела голубиных птенчиков.
Я поднял тетрадь, открыл ее
и прочитал семнадцать слов,
сочиненных мною накануне –
моментально голуби улетели,
лисица сделалась маленьким спичечным коробком.
А мне было чрезвычайно весело.

Читатель вступает в мир гармонии, хотя в нем нет логической достоверности. Потому что осуществлено образное слияние. Одни смыслы пластично перетекают в другие, хотя повседневно-бытового обоснования их единства нет.

«Я знаю, почему дороги, отрываясь от земли, играют с птицами...» Дороги – это нити, вьются по земле – но стоит дать им чуть больше свободы – и взлетят, и начнут играть с птицами. Раз они свободно вьются, то могут свободно взвиться. Сравнение подчеркивает (усиливая, гиперболизируя) свободу движения дорог. Они, получив кусок свободы, сближаются с людьми. Это люди-дороги умеют играть.

Поэтому и гнезда сшиты дятлами: умеют шить. Тоже сдвиг в сторону человеческого.

«Дятлы бегут по стволам, держа в руках карандашики»... Потому что карандашиком можно стучать, некоторые даже любят так делать. Второстепенный признак (подспудно мыслимый как возможность) выдвинут вперед. Снова с пользой для человечности дятлов. Они держат карандашики в руках. Но все равно, карандашики дятлов – это то же, что их носы. Носы дятлов трансформированы в карандашики. Мир Хармса – мир трансформации.

«Вон из гнезда вылетает бутылка и направляет свой полет к озеру, чтоб наполниться водой, – то-то обрадуется дуб, когда в его середину вставят водяное сердце»... Д. И. Хармс для нас открыл, что бутылка имеет летучую, обтекаемую форму, и ее легко представить среди птиц и авиааппаратов. Она тоже превращена в человека: сознает свои цели, полна дружелюбия. А почему из дупла и снова в дупло? Дупло предназначено вмещать. И, по законам поэтики Хармса, должно быть заполнено жизнью. Как же дерево будет пить эту воду? В поэзии нужно уметь остановиться и не задавать лишних вопросов. Важно, что вода и дерево, научно говоря, корреспондируют друг другу.

Далее – строфа про голубиных птенчиков; она вносит драматическое напряжение, которое преодолевается с помощью полтергейста, в этом случае – благого, а не злобного. В этот мир входит поэт и снимает напряжение. Это поэт, имеющий право изменять мир: он владеет семнадцатью волшебными словами, которые имеют заклинательную силу.

«Лисица сделалась маленьким спичечным коробком»... Почему – коробком? Господство случайности? Скорее господство поэтической неизбежности. Попробуем вместо слов спичечный коробок подставить другие слова: лисица сделалась пепельницей..., ящерицей..., гребешком для расчески..., лопатой..., пистолетом..., незабудкой... Все эти замены создают какофонию..., а спичечный коробок в тексте Хармса создаст гармонию. Видно, что случайная метаморфоза в стихах поэта – вовсе не случайная.

Чем обусловлено, что переключка «лиса – коробок спичек является полноценной художественной реальностью? Семантические переключки, затаившиеся в этих словах, неявные, безразличные для бытовой речи, Хармсом вызваны на первый план. (Наши самовольные подстановки потому и не удались, что в них не было этих переключек.) В спичечном коробке спрятаны смыслы: хищный огонь, угроза и опасность, жадный враг; зрительно: рыжие хвосты пламени... И все эти зубастые опасности укрощены в спичечном коробке.

И отсюда еще иной поток смыслов, в противоположную сторону: спичечный коробок – негатив лисы. В лисе есть пластичность, подвижность, хитрость, изворотливость, красота быстроты и находчивости. Во всех этих отношениях спички и их вместителища – антипод лисы. Коробок – плоскостно-неподвижный, угловато-статичный, не способный на каверзу, на выдумку. Коробок спичек годится для роли антилисы, но при этом его негативность не выдвигается на первый план, о ней поди-ка догадайся. Да и не нужно догадываться: все это должно остаться на долю интуиции читателя, возможной, но не обязательной.

15. В русской поэзии XX века широкое признание получили сравнения, у которых качественные сходства сопровождаются мощным шлейфом несоответствующих признаков. Эстетически значимо и подобие, и резкое различие. Именно поэтому Маяковский любил сравнения, добытые из расчлененного фразеологизма: Шины, круглые, как дураки. Именно поэтому Пастернаку дорого сравнение летнего леса с механизмом «под микроскопом у часовщика», зимней дороги – со стерлядью. Между тем, что сравнивается, и тем, что служит для сравнения, пролегает часто неблизкая дорога. Читатель должен оценить это напряжение между двумя объектами и поверить поэту, что в его мире они близки.

Типологически такие же и сравнения у Хармса. Соответствия, которые читатель находит в стихотворении «Я знаю, почему дороги», по существу – сравнения, в которых далекое оценивается как близкое. И сопоставления даны так, что один предмет встроен в другой: птица вмещена в бутылку, лиса – в спичечный коробок, дороги в то же время – нити. Мир Хармса, где одна сущность поселена в пространстве другой сущности, потребовал именно такой структуры словесно-образного мира.

16. Какой же общий образ, какой образ мира, вырастает из этого стихотворения, из его свободной ритмики, из его безупречной рифменной белизны, из его образной системы, где далекое – вблизи, из ладных и естественных переключений одних сущностей в другие? Взгляд на мир как на благо («А мне было чрезвычайно весело»). Вместо стандартных признаков выдвинуты другие. И причина – одна: все в мире приближено к человеку. Подчеркнуто активно сознательное в мире. Но в нем есть и зло, и нужно вмешательство блага, чтобы его одолеть.

17. Вторжение одного мира в другой происходит с разными целями – добрыми и злыми. И в том и в другом случае оно вносит разрыв причинности. Чтобы он был эстетически действен, надо усилить противоположное начало – раскрытие слитности, дружного единства мира, который терпит вторжение. И поэзия Хармса – это постоянная игра причинности и беспричинности, их связь, их взаимопроникновение. Здесь – выход поэзии Хармса в область философии, в раздумья о природе причинности и о хаосе беспричинности.

18. Если вспомнить рифменное пиршество в стихотворении Хлебникова, Маяковского, Асеева, Каменского, Пастернака, Кирсанова, Шершневича, Сельвинского, то станет очевидным равнодушие Хармса к рифме. Он может рифмовать: стою – коню, я – моя, жила – звала, бесконечно – беспечно («Гвидон»)... Почему рифма не вышла вперед в стихах Хармса? Ведь кажется, что она сродни его поэтическим принципам.

Рифма есть вторжение в строку. Шла-шла себе, голубушка, потихоньку, и вдруг – звуковой гром, вторжение из соседней строки. Чем не полтергейст? Тем, что регулярен. Полтергейст, который является по звонку будильника, теряет свое полтергейство.

Но конец строки может быть преобразован по-хармсовски: дело венчает слово, которого нет. В русском языке. Оно, очевидно, существует там, за его пределами:

– Там за поворотом
Барышня Катя ступает по травам
голыми пятками <...>
и фятками.
– Чем?
– Это я сказала по-водяному.

Здесь заумное слово мотивировано – оно из особого языка. А чаше – еще больше по-хармсовски, – без всякого объяснения, чтобы был полный полтергейст:

Ветер дул. Текла вода.
Пели птицы. Шли года.
Стукнул кокер,
Прыгнул фокер.
И пришел я к вам тогда...

Такая немотивированная рифменная заумь обычна у Хармса и очень украшает его стихи:

Сосны скрипят,
липы скрипят,
воздух – гардон,
ветер – картон...
Ты, старуха, не вилай,
коку-моку не верти,
покажу тебе – гуляй!
будешь киснуть взаперти.
Где контыль? и где монтыль?
Где двудлинная мерла? ...
Ой де, люди, не бундыль,
я со страху померла.

19. Наконец, можно так по-хармсовски отпраздновать конец строки:

...Где профессор Татарелин?
Где приемные часы?
Если эти побрякушки
с двумя гирями до полу,
эти часики-старушки
пролетели параболу
здыгр аппр устр устр
ход часов нарушен мною
им в замену карабистр

на поставке здыгр ашпр
с бесконечною рукою
приспособленной как стрелы
от минуты за другою
в путь несется погорелый
а над белым циферблатом
блин мотает устр устр
и закутанный халатом
восседает карабистр ...
где профессор Тартарелин,
где Андрей Семеныч здыгр о
днорукий здыгр ашпр
лечит здыгр ашпр устр
приспосабливает руку

Какой фонетический полтергейст! В русский мир звуков врезается фоника иного мира; мы чувствуем, что она закономерна, представляет явно единую организацию – но она чужда нашим произносительным навыкам, привычным для нас звуковым последовательностям.

А то ведь и так может Хармс разъединять – соединять строки:

Ляг и спи и види сон,
будто в поле ходит слон,
нет! не сон, а доктор Буль,
он несет на палке нуль,
только это уж не по-
уж не поле и не ле-
уж не лес и не балко-
не балкон и не чепе-
не чепец и не свинья,–
только ты да только я.

Так бесконечно разнообразна стиховая изобретательность Хармса. Если рифма – способ строки заявить и о своей самостоятельности, и о связи с другими строками, то все эти способы стихозавершений – особые рифмы. Их своеобразие в том, что нет пары, нет подготовки к каждому окончанию. Они живут, не опираясь на звуковую помощь, на тождезвучие соседних строк. Но это и есть искусство Хармса: вторжение без предупреждения.

20. Ритмика у Хармса разнообразна, но особенно часто она выступает как стоячая волна. И ее константность, ее самой-себе-равность разрывается вторжением иной ритмической структуры. Нередко это просто-напросто слово: Всё! – знак выхода из ритмического поля, знак фонического инобытия. (Хороший пример – стихотворение: «Бог проснулся».)

Так взаимно связаны все стороны в произведениях Хармса все они – знак единства поэтической системы.

21. Существует композиция творческого пути, различная у разных писателей. Это значит, что движение от предыдущего произведения к последующему определяется не только психологией писателя, текущими обстоятельствами жизни, общественными влияниями, но и внутренними законами динамической поэтики – данное произведение требует ответа (в определенном эстетическом ключе) от следующего произведения.

В XX веке отношения между разными периодами в творчестве писателя часто бывают особенно напряженными. Изменения происходили резко. Иногда они определялись извне – политическим нажимом, моральной нестойкостью творца и т. д. – тогда это были срывы, сломы, предательство своего творчества. Существенны для искусства, для поэзии только такие перемены в творческом движении, которые вызваны изнутри, самой поэтикой.

В наш век такие изменения нередки – видимо, потому что жизнь поэзии в наш век глубоко значительна, тревожна, напряженна и требует интенсивного движения. При этом обнаруживается, что связь отдельных этапов движения более существенна для каждого произведения, чем в XIX веке. Если бы никому неизвестный мальчишка принес на выставку живописи «Черный квадрат», картина, скорее всего, не привлекла бы особого внимания. Но ее написал Казимир Малевич – после своей мощной крестьянской серии, после трагических декораций для театра; движение художника к супрематизму хотя и явилось неожиданностью, но такой, которая подготовлена предыдущим творчеством, – и «Черный квадрат» был понят, как шаг, продолжающий движение художника. Связь с прежними картинами оправдывает новый шаг.

Так и у обэриутов, у Хармса, Заболоцкого и Введенского один этап творчества должен быть понят на фоне другого, предыдущего. Во «Второй книге» (1932), тем более в книге «Стихотворения» (1946), у Заболоцкого все реже встречаются «заболотчизмы», т. е. словесные сочетания, обороты, характерные для раннего Заболоцкого. Отказ от прежней поэтики? «Пожар способствовал ей много украшенью»? Отказ от себя? Нет; встречаясь реже, эти «заболотчизмы» более остро напоминают о том, что поэт верен своей поэтике; контрастируя с окружением, они создают разные формы взаимодействия с текстом.

Читатели хорошо поняли, что новые произведения Заболоцкого (50-х годов) – это верность себе. Одним это было дорого, других возмущало. Н. А. Заболоцкий принес в «Новый мир» стихотворение со строками:

Высокая лебедь плывет.
Плывет белоснежное диво,
Животное, полное грез...

Твардовский решил, что момент самый подходящий – высмеять неканонического поэта: «Ведь не молоденький уже, а все шутите!» Редакция хихиканьем поддержала шефа. Заболоцкий тяжело пережил этот день своей жизни. Но он мог бы и гордиться: его верность своей прекрасной поэтике была авторитетно подтверждена традиционалистами.

22. Итак, ввести в поток знаков, создающих стиль, некие отдельности, контрастирующие с текстом. Не таким ли виделся дальнейший путь и Хармсу? В 1935 году он опубликовал стихотворение «Новый город»; приводим отрывок из него:

Машины пилят, рубят, роют,
Одни поют, другие воют.
Трамбуют, режут, пашут, сеют,
Стоят, ползут, летают, реют.
И там, где раньше в лес дремучий
Вела звериная тропа,
Бросая в небо дыма тучи.

Стоит высокая труба.
А рядом дом,
За ним другой.
Железный мост,
Вися дугой
Через овраг, –
Огнями блещет.
А там,
В овраге.
Бурно плетет
И зло бурлит
Поток подземный.
Ревет
И иеной полу мутит,
И точно вихрь
Турбину крутит!
Скажи, товарищ,
неужели
Здесь был когда-то лес дремучий,
И поле, с ветрами играя,
Травой некошеной шуршало:
И среди поля холм зеленый
Стоял, как поля страж зеленый,
Скучал, томился и не ведал
Великой участи своей?

Если кому-нибудь это стихотворение покажется «недостаточно хармсовым», то ведь с этим можно и не согласиться. Видно сильное движение в область обновления поэтики, но это хармсово обновление; см., например, начало цитируемых строк, об этом говорит и ритмическая сила, и мощная пластика стиха. Исчезла предельная насыщенность произведения знаками «Мира Хармса», но они по-прежнему высоко значимы. Осталась сдвинутость всех объектов изображения в сторону человека.

Может быть, «Новый город» – поиски органического движения стиля в том же направлении, которым ознаменована «Вторая книга» Н. А. Заболоцкого? Но как развивалось бы далее творчество Хармса, можно только гадать. Трагическая смерть оборвала великий поиск.

23. Мир Хармса возник из самодвижения поэзии, в ее самовитом порождении новых и новых творческих возможностей, в порождении самой себя. Но не было ли у того образного мира, который нарисовал Хармс, и социальных истоков? Внутренняя последовательность развития искусства не означает, что социальные воздействия малозначимы – нет, самодвижение поэзии как раз открывает для нее возможности участия в социальной жизни.

У поэзии Хармса, с ее необычным образом пространства, есть и социальные корни. Мир, в котором жил Хармс и его современники, был трагически пронизан. Каждого человека ждали постоянные вторжения, беспричинные с точки зрения этого человека результаты которых для него нередко оказывались трагичны. Поскольку речь идет о связи поэзии с реальностью, приведем реальные, жизненные примеры. И. Э. Грабарь во время оттепели не-

осторожно сказал (в газете «Советская культура») о том, что нельзя в середине XX века по-прежнему «не признавать» импрессионизм, которым восхищается весь мир. Вскоре в газете появилась установочная статья Иогансона, где разъяснялось: импрессионизм не соответствует марксистской эстетике, с ним нужно бороться; на кафедрах художественных институтов началась борьба; не было и речи, чтобы И. Э. Грабарю была дана возможность отстоять свое мнение. Грабаря направили. (Между прочим: Иогансон – ученик Константина Коровина.)

Аспирант сказал другому аспиранту, что слово изба, вероятно, заимствовано из немецкого языка. (И этимологические словари это подтверждают). На закрытом партсобрании этот другой аспирант объявил, великодушно скрыв фамилию виновного: «Есть среди нас такие молодые ученые, которые считают, что русский народ настолько глуп, что и до избы сам додуматься не мог!» Потом виновнику крамолы передавали: «Мы поняли, что он говорит о тебе – он же твой дружок, и мы тебя сильно не одобрили! Подумай, куда идешь!»

Преподавательницу вуза, крупнейшего специалиста в области древнерусской литературы, кто-то видел в церкви. (Так и осталось неясным, кто видел.) Актив это привело в смятение: «А мы ей доверили студентов!». На закрытых совещаниях в институте этот вопрос прорабатывается. А в конце учебного года, по решению дирекции, штат кафедры был сокращен на одного человека. Увы, пришлось сократить эту преподавательницу.

Вела-вела девчужка дневник, с некоторыми безобидными вопросами: все ли хорошо в ее студенческой группе? Дневник выкрали, устроили общественную разборку. Из вуза не выгнали, но настрадалась она сильно...

Студент беспечно сказал друзьям, что из современных поэтов ему особенно дорог Б. Пастернак. Друзья оказались благородны: никому ничего не сообщили, но при встречах неизменно, день за днем воспитывали друга, убеждали не любить Б. Пастернака: «Ты сам не понимаешь, к чему это тебя приведет!» (Эти друзья писали стихотворения для стенгазет в духе Джамбула, 1940 год.)

Преподаватель в школе (1948 год) устроил два скромных вечера, посвященных Баратынскому и Батюшкову. Ученики читали стихи, в том числе – патриотическую лирику 1812 года Батюшкова. Райком месяц занимался этим вопросом: учеников, которые и советских поэтов не всех знают, заставляют знакомиться с неактуальными поэтами: «О них даже в вузовских учебниках напечатано мелким шрифтом, а это значит – не стоит читать». Финал: «Мы тут решили: несмотря на ваши ошибки, вы можете продолжать работать в школе. Но сделайте выводы».

Примеры можно умножить... Тысячекратно? Нет, миллионкратно. Проницаемость жизни, каждого человека, ее незащищенность перед неожиданным разгромом, подверженность любого и каждого ломке извне, с точки зрения человеческой – бессмысленной и необоснованной, – вот уровень социального существования Хармса и его современников. И это отразилось в его поэзии, разумеется, в формах поэзии, по ее законам.

Он нарисовал мир неожиданного и необоснованного вторжения, полтергейства, большей частью – напряженно-драматического.

«Социальный заквас» очевиднее в прозе Хармса, чем в его стихах. Напомню рассказ «Вещь» (отрывки):

Когда папа собирался что-то спеть, стукнуло окно. Мама вскочила с испуга и закричала, что она ясно видит, как с улицы в окно кто-то заглянул. Другие уверяли маму, что это невозможно, так

как их квартира на третьем этаже, и никто с улицы в окно посмотреть не может,— для этого нужно быть великаном или Голиафом.

Но маме взбрела в голову крепкая мысль. Ничто на свете не могло ее убедить, что в окно никто не смотрел. <...>

Не могу быть в хорошем настроении, когда на нас смотрят с улицы через окно,— кричала мама.

Папа был в отчаянии, не зная, как успокоить маму. Он сбежал даже во двор, пытаясь заглянуть хотя бы в окно второго этажа. Конечно, он не смог дотянуться. Но маму это нисколько не убедило. <...>

Папа даже руками развел.

Вот,— сказал он маме и, подойдя к окну, растворил настежь обе рамы.

В окно попытался влезть какой-то человек в грязном воротничке и с ножом в руках. Увидя его, папа захлопнул рамы и сказал:

Никого нет там.

Однако человек в грязном воротничке стоял за окном и смотрел в комнату и даже открыл окно и вошел.

Мама была страшно взволнована. Она грохнулась в истерику, но выпив немного предложенного ей папой и закусив грибком, успокоилась. <...>

Папа подтянул свои штаны и начал тост.

Но тут открылся в полу люк, и оттуда вылез монах.

...Монах, который вылез из-под пола, прицелился кулаком в папино ухо, да как треснет! Папа так и шлепнулся на стул, и окончив тоста.

Тогда монах подошел к маме и ударил ее как-то снизу,— не то рукой, не то ногой. Мама принялась кричать и звать на помощь. А монах схватил за шиворот обеих горничных и, помотав ими по воздуху, отпустил. Потом, никем не замеченный, монах скрылся опять под пол и закрыл за собою люк.

Очень долго ни мама, ни папа, ни горничная Наташа не могли прийти в себя.

Мучительный мир.

Социально опасный мир.

24. Стихотворения Д. И. Хармса для детей – естественная часть его творчества. Без них его произведения как целое не получают эстетической законченности и «круглизны».

В этой статье была представлена модель, помогающая представить пространство, созданное поэтом в его произведениях; полтергейст. Здесь, говоря о детских стихах Хармса, используя другую модель, тоже рисующую жизнь одного пространства в другом, так что одно независимо от другого: пещера капитана Немо. В романе Жюль Верна «Таинственный остров» рассказано, как сосуществовали два пространства – пленников этого острова, моряков, потерпевших крушение (горизонтальный мир) и капитана Немо (вертикальный мир). Вторжение, таинственное и непонятное для пленников-путешественников, вертикального мира в горизонтальный не губительно, а благодатно. Так и Хармс рисует для детей игровое сопряжение миров, раскрывая возможности этой игры.

Летят на «дачном», легком самолете авиатор и двое мальчиков («Рассказ о том, как Панкин Колька летал в Бразилию, а Ершов Петька ничему не верил»). Все, что они встречают, для Кольки Панкина – Бразилия, для Петьки Ершова – место около Ленинграда, Брусиллово. Взрослый читатель хитер: он понимает, что на самом деле никакой Бразилии нет. Это фантазия. Не то в понимании детей: спросите у читателей-дошкольников, и вы убедитесь, что многие из них поняли рассказ так: Колька и Петька были и около Ленинграда и, вместе с тем, в Бразилии. Хармсу оказалось близко это детское переживание: жить в реальном мире и одновременно в мире сказки, как будто он реален.

Два мира людей, живущих вместе – и врозь, в совершенно отдельных мирах – вот тема нескольких рассказов Хармса для детей. Но отдельность этих миров не враждебна, не воинственна, а дружелюбна и приветлива. Рассказ «О том, как старушка чернила покупала»: старушка и ее собеседники – из разных миров существования, но не используют свои «полярности» для того, чтобы мучить друг друга. Рассказ, напротив, о готовности помочь.

Замечателен рассказ обэриутов Дойвбера Левина и Даниила Хармса «Друг за другом» («Еж», 1930, № 9, в дальнейшем не переиздавался). Он рисует целую вереницу миров, в которые невозможно проникнуть, но которые настойчиво хотят проникнуть в наш мир. Описываются многие изобретения, явно созданные фантазией авторов, причудливые и простодушно-диковинные; создатели их живут в своих мирах, малопроницаемых для общего мира. Но авторы, описывая необыкновенные фантазии изобретателей (которых они же сами выдумали), вовсе не злобны и не обличительны. «Какие чудачки! Спасибо, что так интересно и забавно напридумывали!» – на такую оценку читателей рассчитан рассказ Д. Левина и Д. Хармса.

25. Посмотрим, как построено ритмическое пространство в детских стихах Хармса. Стихотворение «Иван Иваныч Самовар»:

Утром рано подошел, к самовару подошел, дядя Петя подошел. Подошел и говорит: «Дай-ка выпью, – говорит, – выпью чаю», – говорит.

Каждая строка – кадр, она повторяет предыдущую строку и отличается от нее в деталях. Это мультипликация: изображено движение путем расчленения его на отдельные кадры. Но как этот ряд констатаций, неподвижностей превращен в действие? Каждая строка – загадка, она ждет ответа – движения в следующую строку: Утром рано подошел... (загадочно: к чему подошел?) К самовару подошел (кто подошел?) Дядя Петя подошел... И так в каждой строфе: создано микродвижение, пространство слитного, последовательного перемещения, его перетекания из кадра в кадр. Мультипликационное пространство. Путь от строфы к строфе – иное пространство: идет смена самих движений, их персонажей – мир резких моторных перемещений. Итак, два мира-пространства: мир слитного мультипликационного движения и мир движения-монтажа, полной смены образа, создающего движение.

Это характерно для детских стихов Хармса. В стихотворении «Врун»

А вы знаете, что У?
А вы знаете, что ПА?
А вы знаете, что ПЫ?
Что у папы моего
Было сорок сыновей?
Было сорок здоровенных –
И не двадцать,
И не тридцать, –
Ровно сорок сыновей!
Ну! Ну! Ну! Ну!
Врешь! Врешь! Врешь! Врешь!
Еще двадцать,
Еще тридцать,
Ну еще туда-сюда,
А уж сорок,
Ровно сорок,
Это просто ерунда!

Такое же сочетание у двух моторно-пространственных миров: от строки к строке – ритмическое тождество, каждая строка – загадка, требующая перетекания речи в следующую строку, ждущая отгадки от этого перетекания. Это похоже на «стоячую волну»: волна – потому что есть движение, стоячая – каждая ритмически повторяет предыдущую. Движение от строфы к строфе скачкообразно, монтажно. Значит, и здесь сосуществуют два ритмических движения, два моторных мира.

Иногда движение в смежных кадрах полностью останавливается. Само движение стало серийно-повторяемым. Так – в стихотворении «Почему»:

ПОЧЕМУ

повар и три поваренка
повар и три поваренка
повар и три поваренка
выскочили во двор?

ПОЧЕМУ

свиньи и три поросенка
свинья и три поросенка
свиньи и три поросенка
спрятались под забор?

ПОЧЕМУ

режет повар свинью,
поваренок – поросенка,
поваренок – поросенка,
поваренок – поросенка?
Почему да почему?
Чтобы сделать ветчину!

В стихотворении «Га-ра-рар!» (так оно называлось в журнальной публикации: потом стало – «Игра»; изменение заглавия, скорее всего, результат активности редакторов) каждая строфа, сложно построенная, построено повторяется, варьируясь, в следующей строфе. И все стихотворение круто замыкается строфой иного строения. Повтор строк – значит, статика? Нет, в каждой строфе повтор со сдвигом, с неожиданностью, в каждой строфе – внутреннее движение, и оно сочетается с монтажом строф, резко замкнутым концовкой. Все это создает необычный динамизм и энергию текста.

26. Ритмика детских стихов Хармса дает ключ к его «взрослой» ритмике; она построена сложнее, но и в ней есть контрастно организованные два движения: монтажно-сдвиговое между частями текста, внутри которых – «стоячая волна» ритмического самовоспроизведения с микровариацией.

27. Стихи для детей поэты писали и в XIX веке. Но стихи построенные по принципу детской игры, стали достоянием XX века. В поисках новых путей поэзия XX века открыла, что один из мощнейших источников поэзии – игра.

Ф. Шиллер в своей работе «Письма об эстетическом воспитании человека» (основанной на плодотворных идеях эстетики И. Канта) писал: «Красота, как завершение существа человека... есть объект побуждения к игре... Тотчас по появлении побуждения к игре, нахо-

дящего наслаждение в видимости, разовьется и побуждение к воспроизведению, которое рассматривает видимость как нечто самостоятельное... Более позднее или раннее развитие эстетического побуждения к искусству в человеке зависит от степени любви, с которой он способен сосредоточиваться на одной видимости.

Человек должен только играть красотой, и только красотой одною он должен играть. И, чтобы это, наконец, высказать раз навсегда,— человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает человеком лишь тогда, когда играет». Родство игры и искусства, поэзии было глубочайше понято классиками «детской» поэзии К. Чуковским, С. Маршаком, Д. Хармсом. Вместе с тем, игры Хармса, его детские стихотворения драгоценны не только для детей, но и для взрослых. В них также полно, как во взрослых стихах, раскрылся его гений.

...Система художественных ценностей выстраивается не по вертикали, а по горизонтали. Скажем, Даниил Хармс гениален, и нет никого ни выше, ни ниже, ни над, ни под. Всякие же вертикальные иерархии – перенесение тоталитаризма в эстетику.

28. Русская поэзия XX века невероятно, сказочно богата. Если пользоваться терминами В. Г. Белинского «гений» и «гениальный талант» (Белинский хотел провести границу между этими двумя понятиями, но для нас это различие не может иметь большого значения), то надо признать, что уже первая треть нашего века подарила несколько десятков поэтов этой «высочайшей высоты». На наших глазах то и дело возникают попытки убить это богатство, и притом простейшим путем – оскорбить поэтов иерархией, разделить их на кланы по признакам внеэстетическим. И тем самым утратить подлинность и абсолютность их творчества (не забудем, что мы говорим о гениях и гениальных талантах).

Хармс при построении таких иерархий сильно проигрывает: из его произведений нельзя извлечь «ведущую идею эпохи», «определяющую, центральную мысль», «генеральное направление интеллектуальных поисков». Нет у него идеологической, социальной, религиозной или любой другой одержимости. Но поэзии они не нужны.

Что умел Хармс? Играть стихами с детьми (да так играть, что и взрослые заигрывались). Скорбно размышлять о жизни и смерти, об уходе близкого человека. Умел видеть агрессивную беспощадность жизни – и стихами преодолевал ее. Не красуясь глубокомысленной философичностью, Хармс создал философски содержательный поэтический мир. И смог сделать этот мир, сравнительно со своим материалом, с реальностью, более человечным.

Велик эмоциональный поэтический поиск Хармса. Отвергая ряд эмоций как чуждых ему, таких, как умиление, азарт, удасть, пафос, поэт писал: «Но я вполне понимаю и уважаю: восторг и восхищение, вдохновение и отчаяние, страсть и сдержанность, распутство и целомудрие, печаль и горе, радость и смех». Из этого эмоционального моря черпал Хармс, создавая свои произведения. Свое море. Счастливы мы, что у нас есть Хармс.