

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГИИ

МЕТАМОРФОЗЫ АРТИСТИЗМА

*ПРОБЛЕМА АРТИСТИЗМА
В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА*

Сборник статей

*Составитель — доктор философских наук
В. К. КАНТОР*

Москва, «РИК» 1997

ЕЛЕНА БОГАТЫРЕВА

Д. ХАРМС: ПАРАДОКСЫ АРТИСТИЗМА.

В предисловии к книге описать какой-то сюжет, а потом сказать, что автор для своей книги выбрал совершенно другой сюжет.

Д. Хармс. Из записных книжек.

Среди всех «белых пятен», доставшихся исследователям за последние десять лет, ОБЭРИУты вообще и Д. Хармс в частности казались материалом особо благодатным. Просто находка для специалиста: широкой публике почти не знакомы, а если и знакомы, то вряд ли понятны. И поток переизданий не заставил себя долго ждать. С 1987 по 1995 годы появилось более сорока новых изданий. Интеллектуальная мода проявилась и в серии дискуссий, публикаций, специальных номеров журналов (см.: 8; 11). Версии считывания и расшифровки хармсовых текстов продолжали будоражить умы исследователей. И вот когда Хармс стал вполне доступен и снабжен соответствующими комментариями, обнаружилась странная вещь: он не показался более понятным или знакомым. И не то, чтобы исследователи пошли по ложному следу — они просто и доверчиво пошли по пути, подсказанному им Хармсом. Хотя может быть большего внимания заслуживал сам этот указующий и провоцирующий жест. Поэтому тему данной статьи я обозначила бы так: анализ авторской стратегии Д. Хармса, которая, предположительно, могла бы послужить моделью для рассмотрения проблемы авторства в искусстве XX века вообще.

В сознательную художественную жизнь Хармс вошел во 2-й половине 20-х гг. — время, когда уже отгремели основные события в искусстве начала века, поутихли страсти, а завоевания художественного авангарда прочно укрепились в сознании публики. И одно из главнейших, предопределившее всю художественную практику XX в. — это образ художника (литератора, композитора и т. д.) — артиста, способного своими действиями продуцировать самостоятельные художественные творения. Другими словами, артистический жест художника превратился в самодостаточный художественный факт. Конечно, вызрела эта тенденция еще в романтизме

с его культом гения и пафосом раскрепощения творческих возможностей личности; оформилась в импрессионизме и постимпрессионизме, уделившим большое внимание авторской мифологии и проблеме образа жизни художника как неотъемлемой части творчества. А в авангарде эта тенденция была доведена до логического предела. Саму тему искусства как «проживания» в начале века в России энергично подхватили и декаденты, и символисты «второго призыва», и авангардисты — кубо-футуристы. Публичные выступления поэтов, диспуты в артистических кафе, эпатажные выставки, рукописные книги и экстравагантный внешний вид — все стало достоянием искусства. Поступок художника превратился в творческий акт, а созданное произведение оказалось фактом биографии автора. Позднее именно эти авторские жесты запомнятся, обрастут многочисленными мифами и составят фундамент наших представлений о художественной жизни тех лет. Именно в таком виде тема авторства будет обыгрываться на протяжении всего XX века. И к концу столетия данное обстоятельство будет считаться уже общепризнанным фактом.

Игровой пафос искусства XX века к концу столетия признают практически все теоретики культуры. «Искусство как игра», «человек играющий» независимо от конкретного контекста окажутся привычными констатациями. Да и само признание игры в качестве основы человеческого общежития станет возможным только в теории культуры XX века. Игра превратится в субстанциальную характеристику культурной ситуации, а понятие артистизма легко и естественно перерастет узкий контекст своего привычного применения и окажется довольно широкой категорией, захватившей неподведомственные ей ранее сферы деятельности. Артистизм перестанет быть признаком только одного вида искусства и окажется неотъемлемой характеристикой художественного творчества вообще. Отождествление искусства с игрой неизбежно приведет и к вопросу о субъекте игры — проблеме автора-художника. Другими словами, тема артистизма в XX веке окажется не столько частной проблемой отдельных видов искусства, сколько модусом авторства вообще. Вторая половина столетия будет развивать ее уже скорее экстенсивно: путем умножения вариаций при сохранении главной стратегической линии. Детальная разработка авторских жестов и авторской мифологии, которые, по замыслу, должны будут заинтересовать не только специалистов, но и «широкие круги», публику, и за которыми непременно станут следить средства массовой информации, окажутся сродни созданию имиджей кино- и поп-звезд. Что не случайно, ведь если в романтизме или импрессионизме гарантией авторской мифологии являлось все-таки произведение, то в XX в. почти единственной гарантией художественной ценности целого ряда творений выступит только фигура автора. К концу столетия как дважды два станет ясно, что последний сможет обойтись даже и без продуктов творчества. В начале века подобный ход мог показаться, мягко говоря, неожиданным. Несмотря на все культивирование фигуры автора-артиста, понятие

продукта творчества было для авангарда неприкосновенно. Хотя «продукт» мог быть и не самодостаточен без известной авторской стратегии, но он все же предполагался. В этом отношении помыслы авангарда были чисты и знаменитое «дыр бул щыл» — вполне искренним. Точно так же, как и все хлебниковские опыты со словом: поиски «первоэлемента», эксперименты с чистым звуком и т. д. Но одно дело у А. Крученых:

забыл повеситься
лечу к америкам
на корабле полез ли кто
хоть бы перед носом

(1913 г.)

И совсем другое — у Хармса:

Гринь — Забыл пове-
ситься.

(все разводят руками)

Гринь — Мачта была.
А я брат мачты. (...)

(1930 г.)

Пафос иной, задачи другие. Однако предположить, что Хармс пародировал авангард, было бы просто кощунством. Отношение обэриутов к авангарду оставалось почтительным и тоже вполне искренним. С трагической фигурой Хармса вообще плохо вяжется пародия в современном смысле слова. Линия Хармса — иное ответвление, иная тенденция в истории культуры XX в. В этом контексте Хармс оказался, как сейчас говорят, «чистым художником», писателем почти без произведений (в традиционном смысле слова), как бы писателем-персонажем, открывшим дорогу многочисленным последователям. Хармс тоже экспериментировал, но в другом направлении и с другим материалом.

Я отвлекаюсь от «детского» творчества Хармса (в основном — переводов В. Буша). Не слишком любивший детей и вынужденный в силу обстоятельств публиковаться только как детский писатель, Хармс, конечно, открыл дорогу и широко известной «инфантильной» линии в нашей элитарной культуре. Она (эта линия) тоже была связана с предлагаемыми обстоятельствами, которые в итоге оказались (или были представлены) выигрышными. Но Хармс не считал себя детским автором. Не считали его таковыми и исследователи, подозревавшие о существовании другого, серьезного и неизвестного Хармса, которого еще только предстоит открыть и изучить. В этом направлении особенно трогательны опыты текстуального анализа хармсовой «зауми». Поскольку не предполагающие расшифровки и вообще считывания, тексты Хармса вполне самодостаточны. Это не символы и не знаки, имеющие второй, означаемый план. Если говорить об означаемом, то в качестве такового у Хармса выступает сам текст. То есть текст, как знак,

просто указывает на себя. Другими словами, бо́льшая часть хармсовой «зауми» — это имитации: тексты, имитирующие тексты. Фундаментальным основанием для такого жеста послужила цепочка логических умозаключений, которая как бы имплицитно подразумевалась авторской стратегией Хармса. Логические шаги этого предполагаемого вывода можно представить следующим образом: поскольку писатель — это человек, который пишет тексты, оригинальные произведения, а я (Хармс или кто-либо из обэриутов) — несомненно писатель, то и у меня должны быть подтверждающие это обстоятельство тексты. А вот и они. Далее — всем известно: «Теперь все знают, как опасно глотать камни». Или: «Антон Михайлович плюнул, сказал «эх», опять плюнул, опять сказал «эх», опять плюнул, опять сказал «эх» и ушел. И Бог с ним. Расскажу лучше про Илью Павловича».

Реконструированный выше «силлогизм» как бы воспроизводит логику шагов самого Хармса. Константации и по-детски непосредственная пропаганда собственной гениальности — сквозная тема не только хармсовского творчества, но и общее место в искусстве обэриутов вообще. Ее мотивы встречаются во многих обэриутских произведениях. Например, К. Вагинов: «Я это написал или не я? ... Сам себя хвалю я. В кого я уродился, никто в моей семье талантлив не был» (4; с. 180). /Любопытно, что именно этот жест больше всего запомнится современным последователям Хармса/. Можно сказать, что Хармса занимала онтологическая проблематика: он экспериментировал со способом бытия художественного творения, а также его создателя. Если символисты или футуристы эксплуатировали тот или иной, но все же вполне определенный образ автора, то Хармс имел дело с самим представлением об образе автора, обнажая лежащую в его основе мифологию.

Мистификация Хармса, видимо, состоялась, если и по сей день исследователи говорят о насущности «адекватного восприятия и понимания текстов обэриутов, в особенности стихотворных текстов...» (9, с. 5). Хотя последние, по замыслу самих же создателей, могут быть осмыслены только в контексте. Поэтому неслучайно недоумение интерпретаторов, отмечающих «неприложимость выработанных в последние годы (даже на базе авангардистской поэтики) научных средств и приемов» к творчеству обэриутов. «Стихотворные тексты обэриутов не уживались и не уживаются с наличествующим инструментарием историка литературы. <...> Исследователи наталкиваются на отсутствие какого бы то ни было «ключа», ведущего к разгадке смысла» (9, с. 6). Другими словами, стратегия Хармса оказалась вполне успешной. Было бы удивительно, если бы к текстам обэриутов оказались «приложимы» методы истолкования авангардистских приемов. По всем вышеизложенным причинам. Ведь не пытаемся же мы с помощью категориального аппарата, уместного в анализе искусства Высокого Возрождения рассматривать творчество, скажем «,» Б. Челлини. И хотя параллели в истории культуры и искусства весьма уязвимы, в данном случае аналогия имеет смысл.

В последние годы к авангарду обэриутов уже не причисляют. Хотя долгое время в наших исследовательских кругах бытовала именно эта традиция. Отношение обэриутов к авангарду, действительно, заслуживает подробного рассмотрения. Тем более, что и сам Хармс еще до создания «Объединения реального искусства» был членом литературной группы, ориентированной на продолжение авангардистских опытов в области языка (См.: 1). Однако назвать обэриутов «вторым поколением авангарда в русской культуре» было бы слишком сильным утверждением. И не потому, что «в русле традиции футуризма явление ОБЭРИУ было по сути антифутуристической реакцией» (1; с. 9; 6). Обэриуты не считали себя таковыми и не ставили своей целью «пародийное отталкивание». Но они вычленили тему мифологии — тему, которая, действительно, займет важное место в культуре XX в. От авангардистских экспериментов со словом, звуком и другими возможностями языка обэриуты (и прежде всего Хармс) переходят к экспериментированию уже с мифологией. И именно с мифом об Авторе.

Если для авангарда существенен творческий жест, поступок, новизна, продуманная программа и стратегия автора, то для обэриутов главное — это сопровождающая этот творческий жест мифология. Как бы артистизм в чистом виде, без авангардистской техники. Плюс к тому — принципиальная политизированность представителей авангарда, которая явно противостоит программной аполитичности обэриутов. Перечисление можно было бы продолжить. Но я намеренно отвлекаюсь от других характеристик и сторон деятельности как обэриутов, так и авангардистов: в контексте нашего сопоставления они не так существенны. Важно выделить одно обстоятельство: у авангарда и у обэриутов были различные роли и, как следствие, разное место в культурно-художественной ситуации первых десятилетий XX в.

Любопытно, что новые публикации произведений Хармса почти ничего не прибавили к уже бытовавшим в обыденном сознании сведениям о нем. Забавные истории и события, пересказанные в воспоминаниях друзей, случайных свидетелей или участников давно стали легендой. Рассказы про то, как Хармс любил играть в бильярд, кататься на «Американских горках», показывать фокусы или как он выступал перед аудиторией (см.: 15) были, что называется, на слуху. Отдельная история — внешний вид Хармса: «зонтик даже в самую солнечную погоду, карманные часы с чайное блюдце, неизменная кривая трубка во рту...» (15; с. 7). Анекдоты о Хармсе стали напоминать его собственный цикл «Анекдотов из жизни Пушкина». Уже немалочисленные воспоминания фиксируют внимание читателя главным образом на одном — нетипичном поведении, парадоксальных высказываниях, необычной манере общаться с друзьями и т. д. Хармс был одним из немногих, чья авторская стратегия не была холодным расчетом, а являлась непосредственным продолжением жизни. Хотя и здесь можно провести известное различие.

Я бы сказала, что в творчестве Хармса можно выделить тексты двух уровней. С одной стороны, это тексты, «ключ к пониманию» которых ищут и по сей день. То есть истории про то, как «одна муха ударила в лоб бегущего мимо господина» или как «товарищ Кошкин танцевал вокруг товарища Машкина». А с другой стороны — дневники и записные книжки Хармса. Это уже тексты другого порядка, ранее почти неизвестный и «серьезный» пласт творчества, письмо в собственном смысле слова. Свидетельство трагической жизни, по настроению перекликающееся с прозой последних лет (к. 30—40-х гг.). Дневники сродни документации, это хроника ежедневного житетворчества, ключ к индивидуальной авторской мифологии. И что самое главное — это тексты самого Хармса. Или даже Д. Ювачева. Корпус других поэтических и прозаических произведений предшественника «театра абсурда» — это уже тексты персонажа, известного под псевдонимом Д. Хармс. Тексты этого уровня не нуждаются в чтении — их надо видеть*. Это как бы визуальные тексты, фактом своего существования свидетельствующие только об одном: о наличии самого текста. Своего рода визитной карточки, призванной подтвердить статус своего создателя. Но вряд ли можно сказать, что поэзия Хармса сделана «по меркам того мира, который не нуждается в имени» (6; с. 143): она существует только при условии его наличия. Я имею в виду прежде всего имя автора. Поскольку эти тексты — часть целого. Их «понимание» предполагает и ряд предварительных познаний: легенд и историй о странных чудачествах и забавных поступках писателя-артиста, который даже в солнечную погоду носил зонтик и любил экстравагантно выглядеть. В свою очередь и текст Хармса, как визуальный знак, высвечивает фигуру автора-персонажа. Антифилологический пафос (см.: 6) этих произведений сказывается в своеобразной хармсовой «борьбе с текстом», то есть в стремлении как бы преодолеть примат текста над личностью его создателя, в демонстрации несамодостаточности текста и его зависимости от авторского жеста. И эта линия поведения — непосредственная реакция на тот образ художника, который сложился уже в начале XX в. в рамках модернистской парадигмы. Поскольку отношение художник-произведение стало здесь поводом для разворачивания некоторой интриги. Можно сказать, что ее суть коренится в самом способе бытия искусства в XX в.

Отвернувшись от внешнего мира и сконцентрировавшись на внутреннем содержании субъекта, «новое искусство», по словам его знаменитого теоретика, обратило «свой зрачок вовнутрь, в сторону субъективного ландшафта» (10, с. 252). Привилегия авторского «я так вижу» уже с конца прошлого столетия стала общим местом. Правда, позиция эта оказалась уязвимой уже в момент обоснования и послужила поводом к возникновению большой и дискуссионной проблемы: а что может гарантировать подлинность изображенного ландшафта? Что может обеспечить искренность и

* О том, что чтение превращает данный текст в «текст-зрелище», «текст-сцену», см.: 2.

неслучайность авторских проявлений? То есть, с одной стороны, авторская субъективность — это гарантия ценности художественного продукта, а с другой — подлинность авторских проявлений тоже должна быть чем-то гарантирована. Причем ничем иным, как тем же произведением, текстом (словесным или визуальным), который непременно должен быть кем-то признан. (Кем именно — проблема, оставшаяся в статусе дискутируемой и по сей день). В качестве эксперта могла выступать и критика, и публика. Но проблема вновь возвращалась к своему истоку: художник опять оказывался заложником предмета, продукта творчества, то есть, текста. Текст вновь выдвигался на первый план как необходимое оправдание авторского присутствия, как не-алиби авторской аутентичности.

Хармс вошел в художественную жизнь XX в. на том витке, когда несколько отошла эйфория свободной авторской субъективности, а сама проблема авторского самовыражения уже не казалась столь очевидной. Ранние тексты Хармса-персонажа во многом проникнуты рефлексией на эту тему. Отсюда и его борьба с текстом, которую можно объяснить стремлением «поставить текст на свое место»; отсюда и антифилологический пафос хармсовых произведений, которые в принципе не рассчитаны на литературный анализ. Текст словно воспринимается Хармсом как соперник, как тень, которая стремится вытеснить художника и занять его место. Поэтому произведения Хармса нацело лишены этой возможности: они не могут существовать вне представлений о своем авторе, вне авторской мифологии, и являются почти такой же составляющей авторского образа, как продуманный внешний вид, чудаковатые поступки и странный псевдоним.

Чисто хронологически творчество Хармса как бы распадается на три периода: первый — еще до создания ОБЭРИУ в 1927 г., второй — с 1928 по 1930 гг. — время существования объединения и третий — 30—40-е гг. Эти периоды отличаются друг от друга и по характеру самих произведений, то есть в «жанровом» отношении. Так, если ранние тексты Хармса (и 1-го, и 2-го периодов) — это произведения поэтические, несмотря на всю условность подобных категорий применительно к текстам Хармса. («Я пишу высокие стихи»/12/); то тексты 30-х — 40-х гг. — это в основном проза. Точнее, стилизации под прозу. Жанровые особенности разных периодов тоже связаны с определенным контекстом — контекстом литературной жизни 20-х — 30-х гг. Ранние, в основном поэтические творения — скорее результат познаний в области теории и практики авангарда. К этому циклу относятся тексты «под Хлебникова (Крученых, Бурлюка)», как бы сохраняющие пафос «воскрешения слова». Персонаж Хармса в эти годы — писатель-авангардист, экспериментатор, непременным атрибутом деятельности которого становится эпатаж. Или старательная имитация провокаций. В 1924—25 гг. появляется знаменитый псевдоним — Хармс. В 1927 по аналогии с литературными и художественными группировками начала века создается «Объединение реального искусства», чле-

нами которого в разное время были Хармс, Введенский, Липавский, Олейников, Заболоцкий, Вагинов, Друскин. В 1928 г. осуществлена постановка знаменитой ныне пьесы «Елизавета Бам». В духе времени пьеса продолжила эксперименты со временем-пространством. По форме и характеру постановки предполагаемый зритель мог однозначно заключить: авангард. То есть ее автор, как и автор ранних поэтических текстов Хармса, был одним и тем же персонажем.

Совсем другое дело — произведения Хармса 30—40-х гг. Литературная жизнь тех лет отмечена целым рядом известных событий. В моду входят масштабные произведения, эпические жанры. В 30-е гг. проходит целая череда литературных дискуссий: о новом методе, о романном жанре. На смену «воскрешенному» поэтическому слову приходит проза. В фокусе исторического литературоведения оказывается исключительно «верхний срез» — то есть классика. Вообще за первые десятилетия с начала века выходят в свет несколько монографий о Достоевском, монографии и статьи о Толстом, Гоголе и т. д. Размышления о судьбах романа в 30-е гг. проходят под знаком: что актуальнее и адекватнее может выразить новую действительность — роман или эпос? Среди самых популярных и наиболее обсуждаемых в литературных кругах данного периода проблем — проблема изображения типического, характера, героики вообще и положительного героя в частности. И, конечно же, автора, его позиции, которая вылилась в дискуссии о взаимоотношении «мировоззрения и метода», а точнее в обсуждение природы существующего между ними противоречия. В таком ключе тема автора рассматривалась в основном применительно к классике, авторам прошлого.

Для теории соцреализма проблема определенной авторской стратегии также стала одной из важнейших. Причем ее постановка не была характерна для классических нормативных теорий искусства. Напротив: несмотря на декларируемую приверженность классической эстетике, соцреализм развивал по сути постромантические взгляды на автора и с этой точки зрения вполне вписывался в характерную для XX в. традицию. Например, в соответствии с установками социологической школы в литературоведении, соцреализм признавал, что художественное произведение — это проекция его автора со всеми особенностями и противоречиями внутренней жизни последнего. Правда, если для последователей В. Фриче автор — это продукт среды и внешних обстоятельств, полностью претворяющийся в собственном произведении, а для сторонников ОПЮЯЗа «нет поэтов и литераторов, а есть поэзия и литература» (О. Брик), то соцреализм развивал в сущности модернистскую установку в истолковании авторства. Источником художественных манифестаций для него был не только и не столько внешний мир, сколько внутренний мир автора, его индивидуальная позиция (говоря языком философии начала века — его «самость»). Автор-художник, по замыслу, должен был как бы преодолеть собственную «ситуацию» и основанием для такого волевого усилия

служила авторская же ответственность. Социальная ориентированность художника (тенденция, которая обозначилась уже в авангарде и развернулась впоследствии в определенную парадигму, став едва ли не магистральной линией в искусстве XX в.) воспринималась как продолжение культивирования определенной стратегии авторского поведения. Подчеркнуто декларируемая аполитичность Хармса и обэриутов только усиливала признание данной парадигмы и являлась тактикой поведения в ее же пределах.

Персонаж Хармса 30—40-х гг. предельно серьезен. Именно это усилие он постоянно предъявляет своему читателю. Из-под его пера выходит все больше проза. Хармс оказывается автором повествовательных произведений, но не столько в духе времени претендующих на эпический охват событий, сколько (скромное обаяние классики!) как бы выводящих частную, бытовую проблему на уровень широких обобщений. Как и подобает гению: ведь персонаж позднего Хармса — это не столько писатель-современник, сколько гений прошлого. Тем более, что усилиями исторического литературоведения (а оно становится в основном хроникой жизни и творчества классиков) понятия «писатель» и «гений» окончательно отождествляются. Любимая тема Хармса — тема гениальности — становится как никогда актуальной:

«Не знаю, почему все думают, что я гений; а по-моему я не гений. Вчера я говорю им: Послушайте! Какой же я гений? А они мне говорят: такой! (...)

Куда не покажусь, сейчас же все начинают шептаться и на меня пальцами показывают. «Ну что в самом деле!» говорю я. А они мне и слова не дают сказать, того и гляди схватят и понесут на руках». /Цит. по: 12; с. 192/.

Применительно к текстам Хармса 30—40-х гг. слово «повествование» выглядит достаточно условно. Его произведения историй не рассказывают, хотя и очень удачно их имитируют. Имитация рассказа (повести, пьесы) — таков принцип построения хармсовой прозы. Будто бы история, «сюжет» которой (как и полагается в соответствии с традициями классики) взят почти что из газетной (точнее — уголовной) хроники. Проблема сюжета — общая тема размышлений обэриутов. По словам, например, Л. Липавского: «Сюжет — несерьезная вещь. (...) Великие произведения всех времен имеют неудачные или расплывчатые сюжеты. Если сейчас и возможен сюжет, то самый простой, вроде — я вышел из дому и вернулся домой». (7, с. 11). Непосредственная инфантильность ранних работ Хармса сменяется абсурдным и не мотивированным нагромождением жестокости в прозаических текстах. Вопрос о возможности их понимания как бы отпадает сам собой: если нарративный текст «втягивает» читателя, то текст Хармса его «выталкивает». Иногда с самых первых строк. Возвращаясь к чтению, читатель вновь оказывается вытеснен: из текста в контекст. С чтением произведений Хармса происходит любопытная вещь (позднее этот прием возьмут на вооружение и растиражируют многочисленные последователи): чтение, не отзывающееся пониманием —

то есть визуальное восприятие вроде бы знакомых слов, фраз, которое в конечном счете упирается в пустоту — порождает шок и инициирует поиск спасительных разъясняющих слов. Творчество Хармса оказывается мифогенным: оно просто провоцирует новые и новые поиски интерпретирующих стратегий, заветного «ключа» к расшифровке и «пониманию». Отсюда такая популярность Хармса в исследовательских кругах: он как будто бы писал в расчете на тома солидных комментариев. Хотя в некотором роде так оно и было: крупный писатель (гений, классик) просто не может остаться незамеченным серьезной наукой о литературе. Хармс (а точнее, его персонаж) и не остался незамеченным. Роль гения удавалась ему лучше всего; он и играл ее гениально.

Среди персонажей Хармса не только автор-писатель, но и популярный в те годы образ Философа. В кружке обэриутов и их друзей вообще любили обсуждать философские проблемы (См.: 7). Одно из свидетельств того — трактат Хармса «О времени, о пространстве, о существовании». Чисто визуально (и как бы формально) он очень напоминает знаменитый «Логико-философский трактат» Л. Витгенштейна. Каждое предложение хармсовского трактата представляет собой аксиому или положение, полученное путем «вывода» из предыдущих, начинается с новой строки и имеет свой порядковый номер. Всего 60 основоположений, имитирующих «ученый язык» и явно свидетельствующих о том, что их автор, несомненно, имел вкус к философским текстам. А кроме того, мог ловко столкнуть разные философские традиции (от древних греков до кантианцев) и из этих фрагментов и «осколков» собрать мозаику — представить как бы прообраз философского текста вообще.

В арсенале Хармса, действительно, присутствует целый веер различных авторских стратегий — по ним можно было бы даже проследить линию развития представлений об авторе в нашем столетии. (Поскольку вторая половина века практически ничего нового в этом направлении не предложила.) Но игра Хармса в автора более сложна, нежели простое примеривание различных масок: это скорее мета-стратегия или мета-мифология, которая, с одной стороны, позволила увидеть феномен авторства (каким он предстал в XX в.) как бы со стороны. А с другой — перевела проблему артистизма в новый, более широкий контекст. У Хармса игра и артистизм предстают явлениями онтологического порядка, относящимися к способу бытия художественных творений.

Подоплека хармсовой игры была самой что ни на есть серьезной: тема автора в философии искусства начала века рассматривалась как коррелят проблемы самоидентификации субъекта и обсуждалась в контексте проблемы поиска индивидуального начала и возможности (или невозможности) претворения индивидом своего экзистенциального проекта. В теоретическом плане проблему возможности непосредственной авторской самореализации вне маски и без посредничества ставил в те же годы близкий к кругу обэриутов философ М. Бахтин. Хармс обозначил и реализовал ее

чисто практически. И в его же творчестве тема автора-артиста получила логическое завершение. Конечно, она еще долго будет обыгрываться искусством XX в., но эта игра окажется в основном вариацией на тему пройденного. Только уже без хармсовского напряжения, драматизма и предчувствия кризиса. Правда, с легким ощущением истощенности данного хода.

Литература:

1. Александров А. Правдивый писатель абсурда // Даниил Хармс. Проза.— Л., Т., 1990.
2. Аронсон О. О жестокости театра // Ежегодник Лаборатории постклассических исследований Института философии РАН.— М., 1994.
3. Брик О. М. Т. н. «формальный метод» // Цит. по: Сакулин П. Н. Филология и культурология.— М., 1990.
4. Вагинов К. Козлиная песнь.— Л., 1927.
5. Даниил Хармс в 2 т.— Б. м., 1994.
6. К вопросу о мерцании мира. Беседа с В. А. Подорогой // Логос.— 1993.— № 4.
7. Липавский Л. Разговоры // Там же.
8. Логос.— 1993.— № 4.
9. Никитаев А. Обэриуты и футуристическая традиция // Театр.— 1991.— № 11.
10. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века.— М., 1991.
11. Театр.— 1991.— № 11.
12. Даниил Хармс, — «Боже, какая ужасная жизнь и какое ужасное у меня состояние». Записные книжки. Письма. Дневники. Публикация, вступительное слово и послесловие Владимира Глоцера // Новый мир.— 1992.— № 2.
13. Хармс Д. О времени, пространстве, о существовании // Логос.— 1993.— № 4.
14. Хармс Д. Проза.— Л., Т., 1990.
15. Шишман С. С. Несколько веселых и грустных историй о Данииле Хармсе и его друзьях.— Л., 1991.