

Доктор искусствоведения, профессор  
Российской академии музыки имени  
Гнесиных

121069 Москва,  
ул. Поварская, д. 30/36

Doctor of Art Studies, Full Professor of  
Gnessins Russian Academy of Music

30/36, Povarskaya St.,  
Moscow 121069  
Russia

## АННОТАЦИЯ

**Даниил Хармс: три музыкальных случая**

В статье предложена интерпретация трех сочинений Хармса, в которых не только названия, но и многие детали текста парадоксальным образом указывают на определенный музыкальный прототип.

В «Вариациях» (1936) Хармс воспроизводит структуру классической формы «Тема с вариациями». Здесь есть и «тема» — четыре начальных стиха, и «вариации» той же длины, в которых она повторяется в измененном виде, и нечто вроде смены лада («минор» после «мажора») и «громкая» кульминация в конце.

«Пассакалия № 1» (ок. 1936) построена как своего рода партитура пространства с несколькими уровнями. В каждом из них присутствуют устойчивые (остинатные) элементы: стоящий неподвижно лирический герой («я»), вода, покачивающаяся у его ног, и «кто-то» в глубине воды, кто внезапно дал знать о своем существовании.

Рассказ «Начало очень хорошего летнего дня (симфония)» (ок. 1937) состоит из 176 слов. И все же его строение напоминает симфонию в четырех частях. Есть и противопоставление мужского и женского начал в первой части, и финал в народном духе (изображение толпы, стоящей в очереди за сахаром), и т. п.

Наряду с музыкальным присутствует и литературный прототип — «2-я симфония» Андрея Белого, по отношению к которой «симфония» Хармса стала в равней мере продолжением и последовательным отрицанием самих жанровых установок литературной симфонии.

*Ключевые слова:* Даниил Хармс, Андрей Белый, вариации, пассакалия, симфония

## АБСТРАКТ

**Daniil Kharms: Three Case Studies**

The article suggests the interpretation of three compositions by Kharms in which not only titles but also many details of the text indicate in a paradoxical way a certain musical prototype. In the *Variations* (1936) Kharms renders the classic “Theme and variations” structure. There are both the “theme” — four beginning verses — and “variations” of the same length, in which the “theme” is repeated in altered form, and a kind of change of mode (“minor” after “major”), and a “loud” climax at the end.

The *Passacaglia No. 1* (1937) is shaped like a sort of score of space with several layers. There are constant (*ostinato*) elements in every layer: lyrical hero (“I”), water, swaying near his feet, and “someone” deep in the water, who suddenly reveals his existence.

The short story *The Beginning of a Very Good Summer Day. Symphony* (a. 1937) is composed of 176 words. However, its shape looks like a symphony in four movements. There is an opposition between “masculine” and “feminine” in the first section (Timofey, jumping out of his window; peasant Khariton, throwing a stone; woman with an abscess), a final movement in folk character (a long line of people waiting to buy sugar is portrayed) and so on.

Along with a musical prototype there is also a literary one — *The 2<sup>nd</sup> Symphony* by Andrey Bely in relation to which Kharms’s “symphony” became equally a continuation and a consecutive denial of genre foundations of the literary symphony.

*Keywords:* Daniil Kharms, Andrey Bely, variations, passacaglia, symphony

**Лариса Гервер**

## ДАНИИЛ ХАРМС: ТРИ МУЗЫКАЛЬНЫХ СЛУЧАЯ

### 1. ВАРИАЦИИ<sup>1</sup>

Стоял задумчиво Петров.  
Молчали гости. Над камином  
Железный градусник висел  
Молчали гости. Над камином  
5 Висел охотничий рожок.  
Петров стоял. Часы стучали  
Трещал в камине огонёк.  
И гости мрачные молчали.  
9 Петров стоял. Трещал камин.  
Часы показывали восемь.  
Железный градусник сверкал  
Среди гостей, в одной рубашке  
13 Петров задумчиво стоял  
Молчали гости. Над камином  
Рожок охотничий висел.  
Часы таинственно молчали.

<sup>1</sup> Текст стихотворения в авторской орфографии и пунктуации дан по [7, I, 332–333]. См. также [5].

- 17 Плясал в камине огонёк  
Петров задумчиво садился  
На табуретку. Вдруг звонок  
В прихожей бешенно залился,  
И щёлкнул английский замок.
- 23 Петров вскочил, и гости тоже  
Рожок охотничий трубит  
Петров кричит: «О Боже, Боже!»  
И на пол падает убит.
- 27 И гости мечутся и плачат  
Железный градусник трясут  
Через Петрова с криком скачат  
И в двери страшный гроб несут.
- 31 И в гроб закупорив Петрова  
Уходят с криками: «готово».

*Вариации*  
15 августа 1936

Вариации — форма теоретически бесконечная. Цикл начинается с темы, за которой следует любое число вариаций.

Темы вариаций часто заимствуются из сочинений других авторов.

Тема должна быть запоминающейся, лаконичной, не перегруженной деталями: ей предстоит ряд повторений (вариаций), в каждом из которых что-то изменится, а что-то обязательно останется неизменным, узнаваемым. В какой-то момент изменения могут стать радикальными: вместо мажора — минор, вместо веселья — скорбь. Или наоборот. Но потом происходит возвращение к первоначальному характеру; иногда тема повторяется без изменений: слушатель имеет возможность вспомнить, с чего все началось, и оценить, насколько далеко зашло варьирование.

По мере приближения к концу обычно происходит ускорение темпа, увеличение громкости. Окончание бывает очень эффектным.

Примерно так выглядит музыкальный образец жанра. Но можно ли считать, что Хармс сочинял свои «музыкальные» стихи без оглядки на «музыкальную классику» русской поэзии начала XX века? Во всяком случае, тема (начальное четверостишие<sup>2</sup>) «Вариаций» Хармса чем-то похожа на два с половиной начальных стиха из «Темы» Пастернака (цикл «Тема с вариациями»):

Скала и шторм. Скала и плащ и шляпа,  
Скала и — Пушкин. Тот, кто и сейчас,  
Закрыв глаза, стоит...

Среди гостей, в одной рубашке  
Стоял задумчиво Петров  
Молчали гости. Над камином  
Железный градусник висел.

<sup>2</sup> 32 строки этого стихотворения делятся в основном на четверостишья, согласно считалке Хармса «...и четыре на четыре, / и еще потом четыре...», но со сбоем в одной из строф:  $4 \times 4 + (4 + 2) + 4 \times 2 + 2$ .

Конечно, скала, плащ и шляпа совсем не то, что рубашка, камин и градусник, к тому же у Хармса долгое время штить, а не шторм, да и Петров — не Пушкин.

Итак, тема (стихи 1–4). Медленная из-за статичных глаголов *стоял, молчали, висел* однообразная и мрачно-величественная, как в «Чаконе» Баха или «32 вариациях» Бетховена. В музыкальных темах повторяются мотивы, а у Хармса — грамматические формы:

стоял Петров  
молчали гости  
висел градусник

За темой следуют вариации.

Var. I (стихи 5–8). Здесь демонстрируется прием перестановки элементов, очень распространенный в музыке вообще и типичный для вариаций в частности.

Поэзии эта техника тоже известна — здесь перестановки осуществляются не по вертикали, как в музыке, а по горизонтали.

Очень увлекался всяческими перестановками Северянин:

Никогда ни о чем не хочу говорить <...>  
Ни о чем никогда не хочу говорить <...>  
Не хочу говорить никогда ни о чем <...>  
Говорить не хочу ни о чем никогда!

Белый назвал такой прием у Гоголя «контрапунктом»:

Наступает отец — поддается пан; наступает пан — поддается отец [1, 226]

— и сам без усталости переставлял слова и строки.

У Хармса в Var. I сразу несколько перестановок:

(тема)	(Var. I)
<i>Стоял Петров</i>	<i>Молчали гости. Над камином...</i>
<i>Молчали гости. Над камином...</i>	<i>висел [охотничий рожок]</i>
<i>[Железный градусник] висел</i>	<i>Петров стоял</i>

Новое качество 1-й вариации по сравнению с темой — появление звуков: часы *стучали, трещал* огонек. Это начало мощного *crescendo*.

Var. II (стихи 9–12), как часто бывает, служит продолжением Var. I: гости молчали, Петров стоял. Правда, трещит уже не огонек, который преобразовался в сверкание (градусника), а сам камин (разваливается?!); часы только что стучали, а теперь — показывают восемь. Казалось бы, одно не исключает другого, однако, показав восемь, часы таинственно умолкли.

Иными словами, ощущается какое-то нагнетание: гости оказались мрачными, градусник, который раньше просто висел, теперь засверкал (в музыке это было бы что-нибудь вроде цепи уменьшенных септаккордов).

Var. III (стихи 13–16) возвращает все на свои места. Это почти что повторение темы — с примесью Var. I: висит не градусник, а рожок. Новый порядок слов в повторяемых стихах:

Стоял задумчиво Петров (тема)  
Петров задумчиво стоял (Var. III)

Рожок охотничий висел (Var. I).  
Висел охотничий рожок (Var. III)

— как будто служит подтверждением известного тезиса о перестановке слагаемых. Но настораживает преждевременность появления вариации, так сильно похожей на тему. Уместно было бы довести нагнетание до предела, а уже потом закруглить форму, начав, как ни в чем не бывало:

Среди гостей, в одной рубашке...

А здесь все иначе.

Var. IV (стихи 17–22): все умолкло. Часы молчали, а не стучали, огонек плясал (молча), а не трещал. О гостях ни слова — раньше-то молчали они. «Петров задумчиво...» — меняет положение: садится на табуретку! (Еще мгновение — и падет на пол.) Равновесие нарушено, теперь возможно всё, и расширением вариации дело не обойдется (так и в музыке бывает: начнется почти так же, как раньше, но, скажем, в басу, а не в мелодии, и не в мажоре, а в миноре...).

Вдруг звонок...

*Crescendo* продолжается. Были *стук* и *треск*, теперь — *бешенные* трели звонка и многозначный *щелчок* английского замка.

До сих пор стих был по преимуществу безрифменным: рифма появляется только в Var. I, да и то с запозданием — «сползает» на первую строку Var. II: *рожок-огонек, стучали-молчали*, при этом в самой Var. II рифма тоже не сложилась, несмотря на настойчивые повторы внутри строф в Var. I и II: *стоял-трещал; стоял-трещал-сверкал*. Var. III безрифменная, как и тема, которой она вторит и с которой зарифмована на расстоянии. Var. IV начинается попыткой восстановить рифмы Var. II (там: *часы стучали, трещал <...> огонек*, здесь *часы <...> молчали, плясал <...> огонек*), но происходит перелом. В оставшихся 14 стихах стихотворения налаживается убыстренный ход событий, а вместе с ним и рифма, которая действует теперь бесперебойно.

Var. V (стихи 23–26): Петров вскочил — еще один непоправимый шаг!

Звучность нарастает: рожок охотничий *трубит* (если висит ружье — оно выстрелит, а если рожок — затрубит). Петров *кричит*, гости *плачат* и с *криком скачат*, а потом с *криками* уходят.

*Crescendo* почти такое же, как в ремарках трагедии «Владимир Маяковский» Маяковского:

Стали беспорядком <...>. // Окружают. // Все в волнении. // Еще тревожнее. // Тревога. Гудки. За сценой крики «Штаны, штаны!» <...> // Тревога выросла. Выстрелы. Начинает медленно тянуть одну ноту водосточная

труба. Загудело железо крыш. <...> // Волнение не помещается. <...> // <...> Безумие надорвалось.

Крики, падение на пол и смерть Петрова, гости, которые мечутся, плачут и трясут градусник, — все это нарастание событий, хаотических движений и громких звуков составляет трагическую кульминацию «Вариаций».

Пытаясь объяснить смену настроения в пьесе — скажем, появление музыки в характере похоронного марша, — музыкант говорит о смерти воображаемого героя. Ну а Хармс сочиняет сцену смерти, изображая бурно-трагическую минорную вариацию. Кажется, она ничем не похожа на тему, однако предметно-персонажный состав остался неизменным — как в теме, так и в Var. VI (стихи 27–30):

Петров,  
гости (в Var. VI «И гости...», как в Var. II),  
железный градусник.

Похоронные скачки в последней вариации изображают различную «технику» игры — большие скачки, «мечущиеся» пассажи, многократные репетиции звуков («тряска») и т. п. А в заключительном двестишью узнаются характерные приемы коды — «заколачивание последних гвоздей» в постройку музыкальной формы и громогласные повторения заключительного каданса.

Готовность гостей, пометавшись и поплакав — без всякого перехода в душевном настроении, — приняться за скачки и бодрые крики «готово» также соответствует духу вариационной формы, в которой часто соседствуют противоположные по характеру построения.

Хотя у Хармса такие вещи случаются и без вариаций.

## 2. ПАССАКАЛИЯ<sup>3</sup>

### *Формула построения*

Тихая вода покачивалась у моих ног.

Я смотрел в темную воду и видел небо.

Тут, на этом самом месте, Лигудим скажет мне формулу построения несуществующих предметов.

Я буду ждать до пяти часов, и если Лигудим за это время не покажется среди тех деревьев, я уйду. Мое ожидание становится обидным. Вот уже два с половиной часа стою я тут, и тихая вода покачивается у моих ног.

Я сунул в воду палку. И вдруг под водой кто-то схватил мою палку и дернул. Я выпустил палку из рук, и деревянная палка ушла под воду с такой быстротой, что даже свистнула.

Растерянный и испуганный стоял я около воды.

Лигудим пришел ровно в пять. Это было ровно в пять, потому что на том берегу промчался поезд: ежедневно ровно в пять он пролетает мимо того домика.

<sup>3</sup> Текст приведен по [7, II, 175].

Лигудим спросил меня, почему я так бледен. Я сказал. Прошло четыре минуты, в течение которых Лигудим смотрел в темную воду. Потом он сказал: «Это не имеет формулы. Такими вещами можно пугать детей, но для нас это неинтересно. Мы не собиратели фантастических сюжетов. Нашему сердцу милы только бессмысленные поступки. Народное творчество и Гофман противны нам. Частокол стоит между нами и подобными загадочными случаями».

Лигудим повертел головой во все стороны и, пятясь, вышел из поля моего зрения.

*Пассакалия № 1  
10 ноября 1937 года*

Пассакалии пишутся в форме вариаций на *basso ostinato* — «упорный» бас.

Основу формы составляет скрытая в недрах музыкальной фактуры басовая тема: ее часто называют «остинатной формулой». Тема звучит многократно в неизменном виде. Однако ее повторения не очень-то слышны, так как на басовое *ostinato* наслаиваются все новые и новые голоса: они и осуществляют варьирование. Каким бы ярким ни был материал этих голосов, они не более чем надстройка над басовой темой, которая неизменно «задает тон» всему звучанию. Иногда она растворяется в фигурациях, отсутствует как таковая — сохраняя при этом свое главенство. Но бывает и противоположное: поднимаясь из глубины, басовая тема выходит на поверхность. Это очень значительный момент формы, служащий ее водоразделом. Далее следует восстановление первоначального порядка вещей: *ostinato* возвращается в басовый регистр.

В рассказе, названном «Пассакалией», должна быть тема — остинатный бас, «упорно» повторяемый на протяжении всего сочинения. Но что считать темой? Хармс задает загадку, хотя Лигудим — персонаж, которому автор доверяет высказать свое *credo* (*Нашему сердцу милы только бессмысленные поступки*<sup>4</sup>), и утверждает, что загадочное «им» неинтересно. Вообще, многое из того, что сказал Лигудим, звучит как отрицание остальной части рассказа. Взять хотя бы его слова: *Народное творчество и Гофман противны нам* и первые строчки рассказа, напоминающие поговорки про воду:

<i>Тихая вода покачивалась у моих ног.</i>	В тихом омуте...
<i>Я смотрел в темную воду и видел небо.</i>	Темна вода во облацех <sup>5</sup> .

Прежде чем попытаться определить тему, продолжим чтение рассказа.

Тут, на этом самом месте...

<sup>4</sup> 31 октября 1937 го года. Хармс записывает в дневнике «Меня интересует только “чушь”; только то, что не имеет никакого практического смысла. Меня интересует жизнь только в своем нелепом проявлении» (см. [8, 134]).

<sup>5</sup> Источник этой поговорки — стих псалма: *И положи тму закров Свой, окрест Его — селение Его, темна вода во облацех воздушных* (Пс 17:12).

Рассказчик очень точен. Он постоянно фиксирует и место в пространстве, и время происходящего:

<u>Тут, на этом самом</u> месте...	Я буду ждать <i>до пяти часов</i> , и если Лигудим за это время не покажется
среди <u>тех</u> деревьев...	Вот уже <i>два с половиной часа</i> стою
я <u>тут</u> ...	Лигудим пришел <i>ровно в пять</i> . <u>Это</u> было <i>ровно в пять</i> , потому что
на <u>том</u> берегу промчался поезд:	ежедневно <i>ровно в пять</i> он пролетает
мимо <u>того</u> домика.	Лигудим спросил меня, почему я так бледен. Я сказал. Прошло <i>четыре минуты</i> ,

(читаем слева направо и сверху вниз, по столбцам и целыми строчками).

Однако уточнения эти особого свойства. Они как будто служат оградой для героя, причем оградой, воздвигаемой изнутри.

Тот, кто смотрит на деревья, домик, поезд и на часы, знает, о чем говорит. А мы так никогда и не узнаем, среди каких деревьев должен был показаться Лигудим и мимо какого домика ежедневно в пять часов пролетает поезд. Не знаем, сколько времени пришлось прождать герою *до пяти часов: два с половиной часа* + сколько еще? И как он определил, что прошло *четыре минуты*, в течение которых Лигудим смотрел на воду, — засек время? А сколько всего минут тот провел на условленном месте встречи, прежде чем, пятясь, выйти из поля зрения героя?

...Лигудим скажет мне формулу построения несуществующих предметов.

Кто такой этот таинственный Лигудим, персонаж с именем, навевающим неясные ассоциации?

О нем известно лишь, что:

- 1) он должен прийти и сказать формулу;
- 2) его ждет и на него обижается герой;
- 3) он пришел ровно в пять;
- 4) он спросил;
- 5) он произнес монолог, сказал: «нас это не интересует», а вовсе не формулу, — или это и есть формула?
- 6) он вышел из поля зрения.

И что за формула?

*Формула построения* — это понятно, но: *несуществующих*...

Лигудим скажет *формулу построения* того, чего нет и быть не может, — принесет то-не-знаю-что — оттуда-не-знаю-откуда.

Дальше в рассказе про ожидание, про *те деревья* и снова про *тихую воду*, которая всё *покачивается у ног*...



Безымянный герой стоит неподвижно. Он, конечно, способен двигаться (хочет уйти, если до пяти не придет Лигудим), но словно врос в землю, как *те деревья*. И в самом конце рассказа он остается на месте — а ведь хотел уйти в пять часов. Даже взгляд его неподвижен: Лигудим *пяťся, вышел из поля его зрения* — не исчез из виду, а вышел — как из помещения.

Стоящий у воды герой неподвижен, а Лигудим совсем иной. Он свой в пространстве (точнее, в его горизонтальном измерении): приходит, уходит, пятится, вертит головой *во все стороны*. Да и временные параметры его существования говорят о движении: измеряются минутами, а не часами. Лигудим пришел, спросил, помолчал 4 минуты, произнес монолог длиной в 39 слов — и был таков. Одновременно с ним поезд, который ежедневно *пролетает мимо, — промчался*.

А безымянный герой *смотрел* на воду, *стоял*, объяснял, что *будет ждать*, — только вода *покачивалась* у его ног: не гераклитово течение воды, а колебательное движение на одном месте.

Единственное действие героя (довольно-таки *бесмысленное*, то есть созвучное манифесту Лигудима) — он сунул палку в воду — приводит к *загадочному и пугающему* отклику (мы помним: *Таковыми вещами можно пугать детей... Частокол стоит между нами и подобными загадочными случаями*):

И вдруг под водой кто-то схватил мою палку и дернул. Я выпустил палку из рук, и деревянная палка ушла под воду с такой быстротой, что даже свистнула. Растерянный и испуганный стоял я около воды.

Обнаруживается новый параметр пространства — глубина. Вертикаль, ополовиненная отражением неба в воде, теперь ведет вглубь, от поверхности *тихой воды* — туда, где существует *кто-то*. *Пугающий детей* и того, кто хотел узнать от не интересующегося всем этим Лигудима *формулу построения несуществующих предметов*.

Обитатель глубины — фигура, обратная Лигудиму, но кое в чем и сходная с ним. *Кто-то* поднялся из неведомой глубины, сообщая о существовании неизвестного, и стремительно ушел обратно — палка, которую он схватил, даже свистнула. Лигудим, человек, которому известна формула несуществующего, быстро пришел оттуда-не-знаю-откуда, сказал, что ему не интересно существование неизвестного и ушел обратно: синхронный ему поезд стремительно промчался. Лигудим (вместе с поездом) прочертил горизонтальную линию изображения, *кто-то* — вертикальную.

Стоящий неподвижно герой соединяет два измерения. Стоит на берегу: на стыке суши, пространства Лигудима, и воды, где обитает *кто-то*; ждет появления одного, но входит в неожиданное взаимодействие с другим.

Пространственное разграничение сфер действия — партитура пассакалии.

Тему *basso ostinato* можно сформулировать примерно так: *В тихой воде кто-то водится* — мы сразу заподозрили это благодаря эпитетам воды «тихая» и «темная». В конце 1-й части рассказа «басовая тема» — обитатель глубины — поднимается наверх, хотя так и не показывается на поверхности.

Противоположное движение деревянной палки (ветки одного из *тех деревьев*) — вниз, под воду, напоминает о характерном перерасположении элементов по вертикали: в момент проведения оstinатной темы наверху то, что было наверху, звучит в низком регистре.

*Покачивание* воды, то есть многократная повторность непротяженной фазы движения, сродни повторениям оstinатной темы. Конечно, в покачивании нет ничего от «упорства» (или даже «упрямства»: упрямый — еще одно значение слова *ostinato*), а вот в поведении того, кто ждал, стоя часами на месте, — есть. Он ожидал узнать *формулу*, которая защитила бы его от существующего, позволила бы отгородиться от него посредством *построения несуществующих предметов*. Но столкнулся с существованием бесформульной, безымянной, пугающей глубины. И остался стоять там же, глядя в темную воду.

Постоянное присутствие темы стоящего на берегу человека — еще один, самый явный, оstinатный элемент хармсовской пассакалии.

*Формула построения несуществующих предметов* — тоже оstinато. Правда, к концу рассказа она *выходит из поля зрения*.

Появлению оstinатной темы в верхнем регистре может предшествовать «закругление» формы. У Хармса этот прием выполнен мастерски. Он повторяет начальную фразу рассказа, заменив прошедшее время на настоящее. Вообще последовательность глагольных времен очень красноречивая:

*Тихая вода покачивалась у моих ног... Я смотрел... и видел... Лигудим скажет... Я буду ждать... я уйду* (действие еще не началось: то прошлое — «недолет», то будущее — «перелет»). *Мое ожидание становится обидным. Вот уже два с половиной часа стою я тут* (настоящее время: нагнетание ожидания), *и тихая вода покачивается у моих ног* (что-то изменилось: раньше покачивалась, а теперь — покачивается... сейчас начнется...).

Появляется. Но не Лигудим из-за деревьев, а *кто-то* из глубины, кто, оказывается, обитает в «басовом регистре». Его не видно и не слышно — в отличие от Лигудима, о появлении которого мы были предупреждены с самого начала. Первая часть пассакалии прошла в ожидании Лигудима, а во второй части он — главная фигура, солист: его монолог — настоящая ария (вспоминаются арии на оstinатный бас). И все же Лигудим, если так можно выразиться, поверхностный персонаж, самая яркая «мелодия» пассакалии Хармса, но не басовое основание формы.

В отличие от Лигудима, *кто-то* упомянут только один раз. Однако этого совершенно достаточно для того, чтобы понять, какова его роль, — хотя рассказчик и продолжает говорить в основном о Лигудиме и обо всем, что с ним связано.

С возвращением оstinатной темы в басовый регистр в музыкальных пассакалиях начинается что-то вроде репризы. И у Хармса во второй части рассказа возвращаются мотивы первой.

## 1 часть

Я смотрел в темную воду  
Лигудим скажет мне  
формулу построения  
несуществующих предметов.

Я буду ждать до пяти часов  
Растерянный и испуганный  
стоял я около воды.

## 2 часть

Лигудим смотрел в темную воду.  
...он сказал:  
«Это не имеет формулы...  
Нашему сердцу милы только  
бессмысленные поступки»

Лигудим пришел ровно в пять  
Лигудим спросил меня, почему  
я так бледен. Я сказал.

Окончание пассакалии может быть громогласным, с привлечением всех возможных ресурсов звучания, но бывает и подчинено идее постепенного выключения голосов, угасания звучности: вначале шло накопление новых элементов, в какой-то момент новизна затмевала собою неизменно повторяемую формулу, но потом новое сходит на нет, остается только то, что было в начале. Так и у Хармса. Лигудим закончил монолог и, *пятясь, вышел из поля зрения*<sup>6</sup>.

А на берегу, как и в начале рассказа, неподвижно стоит человек.  
И в глубине неизменно обитает *кто-то*.

## 3. СИМФОНИЯ

В начале XX века в лексике поэтов и философов слово «симфония» вошло в число «мировых» понятий [3, 16–22]. В симфонии — *наивысшем* из жанров *чистой* музыки — усматривали черты мистерии. Актуальным было и одно из значений греческого *συμφωνία*: гармония. Писатель, назвавший свое сочинение «симфонией», настраивал читателя на соответствующий лад.

Традиция называть литературные сочинения «симфониями» зародилась еще в XIX веке (Л. Тик, Т. Готье, Н. Огарев), однако единственным, кто решился следовать не только духу, но и «букве» музыкального образца, был Андрей Белый.

Белый совершил подвиг, воспроизведя грандиозную музыкальную форму в мельчайших деталях и не утрачивая власти над множественным, «самовозрастающим» материалом словесных построений. Такая последовательность в передаче музыкальных приемов мало кому свойственна. Неудивительно, что у писателей, которые, вслед за Белым, создавали литературные «симфонии» или откликнулись на приемы его «симфонического» письма, та же идея предстает в сильно редуцированном виде — у каждого по-своему, соответственно его представлению о вещах.

Иногда воздействие беловской идеи выражалось в отрицательных величинах. По-видимому, некоторые сочинения писались как «не-симфония-Андрея-Белого»: в отсутствие одних приемов, другие воспроизводились

<sup>6</sup> Эта деталь, напоминающая ракоход, также подчеркивает идею возвращения.

точно, и их разъединение порождало сильный эффект сходства и отличия в одно и то же время.

Главный из отрицаемых параметров — протяженность.

Техника, которая была изобретена Белым как эквивалент симфонического письма, подразумевала следование прототипу шаг за шагом, что порождало масштабность построений. Белый писал по этому поводу в предисловии к «Кубку метелей»: «Часто приходилось удлиннять “Симфонию” исключительно ради структурного интереса» [2, 253].

В «симфонических» текстах тех поэтов, которые создавали свои вещи как «не-симфонии-Белого», протяженности противопоставлена отчетливо выраженная краткость. Очень короткие «симфонические» тексты созданы Хлебниковым и Кузминым. Хлебников называл «симфониями» задуманные, но не осуществленные словотворческие однокоренные композиции; его «Заключение смехом» (стихотворение в 11 строк) можно назвать *формулой симфонии*, т. к. оно обладает двумя важнейшими «симфоническими» качествами: сплошной производностью текста и безупречной стройностью формы. Кузмин — профессиональный музыкант, приверженец ясности — выбирает сонатину, наименьший из музыкальных жанров, которые пишутся в форме сонатно-симфонического цикла. Как и Белый, он создает форму, вполне соразмерную музыкальному образцу: это стихотворение в 7 строф под названием «Английские картинки (сонатина)». Кузмин пишет виртуозную по технике не «симфонию», а «сонатину», не всерьез, а в шутку<sup>7</sup>.

Ну а две «симфонии» Хармса — «Начало очень хорошего летнего дня. Симфония» и «Синфония № 2»<sup>8</sup> — возможно, самые лаконичные образцы литературной симфонии.

Когда писатель, даже такой, как Хармс, называет свое сочинение «симфонией», он неизбежно оглядывается на Андрея Белого: некоторые черты беловского «симфонического» стиля на удивление созвучны Хармсу<sup>9</sup>. Прежде всего, это обилие персонажей, с легкостью возникающих и исчезающих. Временами их мелькание подчеркнуто ритмично: одинаковые по структуре стихи<sup>10</sup> Белый «заселяет» все новыми и новыми действующими лицами.

Во 2-й «симфонии» прием еще не столь демонстративен, как в 4-й:

1. У окон книжного магазина стоял красивый юноша в поношенной ту-  
журке, с непомерно грязной шеей и черными ногтями.  
[красивый ↔ с грязной шеей]

<sup>7</sup> Подробнее об этих сочинениях см. [3].

<sup>8</sup> Скорее всего, это транслитерация жанрового обозначения *Sinfonia*, а не «немотивированная погрешность названия» [7, II, 387; 4, 82], ср. [6, 43].

<sup>9</sup> Белый был одним из особенно актуальных для Хармса писателей. См., в частности, [6, 35–43].

<sup>10</sup> Разъясняя строение 2-й «симфонии», Белый пишет об отрывках (это единицы текста наподобие строф) и делении отрывков на стихи, которые мыслятся как музыкальные фразы [2, 89].

3. <...> На козлах сидел потный кучер с величавым лицом, черными усами и нависшими бровями

[потный ↔ с величавым лицом]

5. Из магазина выскочила толстая свинья с пяточковым носом и в изящном пальто.

[с пяточковым носом ↔ в изящном пальто]

(2-я симфония: приведены нечетные стихи  
одного из отрывков)

Тень конки, неизменно вырастая, падала на дома, переламявалась, удлинялась, ускользала...

Толпы учащихся, с лекций выбегая, дробились вдоль улиц, бросали в метель свои книжные знания, глупели и оснежались.

Тучи снегов, над домами взлетая, дробились сотнями зашелестевших страшиц, перед носом студента мелькали и рассыпались...

(4-я симфония)

Эти упорные повторения очень музыкальны. В то же время несомненно и сходство с отчетом, составленным по единой форме, — нумерация стихов во 2-й симфонии Белого работает на ту же аналогию. В некоторых местах это сходство особенно явственно:

В тот самый момент, когда полусказка простилась со сказкой, когда серый кот побил черного и белого;

когда неосторожный Гриша разбил мячиком стакан Дормидонта Ивановича, а старушка шамкала в одиноком переулке: «Караул», давали обед в честь Макса Нордау.

Несравненно более определен стиль «отчета» у Хармса<sup>11</sup>.

Сравним весь текст «симфонии» «Начало хорошего летнего дня» с приблизительно равным по объему фрагментом 2-й «симфонии» Белого.

Чуть только прокричал петух, Тимофей выскочил из окошка на крышу и напугал всех, кто проходил в это время по улице. Крестьянин Харитон остановился, поднял камень и пустил им в Тимофея. Тимофей куда-то исчез. «Вот ловкач!» — закричало человеческое стадо, и некто Зубов разбежался и со всего маху двинулся головой об стену. «Эх!» — вскрикнула баба с флюсом. Но Комаров сделал этой бабе тепель-тапель, и баба с воём убежала в подворотню. Мимо шел Фетелюшин и посмеивался. К нему подошел Комаров и сказал: «Эх ты, сало!» и ударил Фетелюшина по животу. Фетелюшин прислонился к стене и начал икать. Ромашин плевался сверху из окна, стараясь попасть в Фетелюшина. Тут же недалеко носатая баба била корытом своего ребенка. А молодая, толстенькая мать терла хорошенькую девочку лицом о кирпичную стену. Маленькая собачка, сломав свою тоненькую ножку, валялась на панели. Маленький мальчик ел из плевательницы какую-то гадость. У бакалейного магазина стояла длинная очередь за сахаром. Бабы громко ругались и толкали друг друга

<sup>11</sup> Ср. [4, 81–82], [6, 35], а также [9].

кошелками. Крестьянин Харитон, напившись денатурату, стоял перед бабами с расстегнутыми штанами и произносил нехорошие слова. Таким образом начинался хороший летний день.

*Д. Хармс. Начало очень хорошего летнего дня.  
Симфония <1939>*

<...>

3. Зелено-бледный горбач с подвязанной щекой гулял на музыке, сопровождаемый малокровной супругой и колченогим сынишкой.

4. На нем было желтое платье, огненные перчатки и громадный цилиндр. Это был врач городской больницы.

5. Еще вчера он отправил в сумасшедший дом одного чахоточного, который в больнице внезапно открыл перед всеми бездну.

6. Сумасшедший тихо шептал при этом: «Я знаю тебя, Вечность!»

7. Все ужаснулись, услышав о скрываемом, призвали горбатого врача и отправили смельчака куда не следовало.

8. Это было вчера, а сегодня горбатый врач гулял на музыке с малокровной супругой и колченогим сынишкой.

1. В модном магазине работал лифт. Человек, управлявший занятой машиной, с остервенением летал вверх и вниз вдоль четырех этажей.

2. Везде стояли толпы дам и мужчин, врывающиеся в вагончик, давя и ругая друг друга.

3. Хотя тут же были устроены лестницы.

4. И над этой толкотней величественно и таинственно от времени до времени возглашалось деревянным голосом: «Счет».

1. У окон книжного магазина стоял красивый юноша в поношенной тулупке, с непомерно грязной шеей и черными ногтями.

2. Он сентиментально смотрел на экземпляр немецкого перевода сочинений Максима Горького, пощипывая подбородок.

3. Перед книжным магазином стояла пара рысаков. На козлах сидел потный кучер с величавым лицом, черными усами и нависшими бровями.

4. Это был как бы второй Ницше.

5. Из магазина выскочила толстая свинья с пяточковым носом и в изящном пальто.

6. Она хрюкнула, увидев хорошенькую даму, и лениво вскочила в экипаж.

7. Ницше тронул поводья, и свинья, везомая рысаком, отирала пот, выступивший на лбу.

8. Студент постоял перед окном книжного магазина и пошел своей дорогой, стараясь держать себя независимо.

1. Много еще ужасов бывало.

*А. Белый. 2-я Симфония. 1902.*

У Белого в тексте из 244 слов фигурируют:

горбач, его супруга и колченогий сынишка, чахоточный, который сошел с ума, «все», работающий лифт, человек, который им управлял, толпы дам и мужчин у лифта, деревянный голос, возглашавший: «Счет», красивый

юноша, Максим Горький, автор книжки, переведенной на немецкий язык, пара рысаков, потный кучер — второй Ницше, толстая свинья и увиденная ею хорошенькая дама...

У Хармса, в тексте из 182 слов:

Петух, Тимофей, крестьянин Харитон, человеческое стадо, некто Зубов, баба с флюсом, Комаров, Фетелюшин, Ромашин, носатая баба и ее ребенок, молодая, толстенькая мать и ее хорошенькая девочка, маленькая собачка, маленький мальчик, длинная очередь за сахаром, бабы...

Пропорция между числом слов и числом крошечных сюжетов, каждый из которых начинается с появления очередного персонажа, очень близкая (притом что фрагмент из «симфонии» Белого составляет примерно  $1/100$  от общей ее протяженности).

И там и здесь текст представляет собой перечень — информационный бюллетень, в котором лишь изредка встречается возвращение к уже затро-нутому предмету.

Сходны и сами предметы изображения (в последующем сопоставлении я выхожу за пределы приведенного фрагмента «симфонии» Белого).

## У БЕЛОГО

## У ХАРМСА

## персонажи с больными зубами

Зелено-бледный горбач  
с подвязанной щекой,  
Поповский с больными зубами,

баба с флюсом,

## малопривлекательные женщины и дети

малокровная супруга горбача  
и их колченогий сынишка,

носатая баба; маленький мальчик,  
который ел из плеватальницы  
какую-то гадость,

## с глаз долой — ...

горбач отправил чахоточного  
в сумасшедший дом — да  
и вообще во 2-й симфонии  
многие исчезают...

У Хармса тем более:

Крестьянин Харитон пустил  
камень в Тимофея, после чего  
тот куда-то исчез. Комаров  
сделал тепель-тапель, и баба  
с воем убежала в подворотню.

## саморазрушительные действия персонажей

Молодой демократ застрелился,  
не закончив заказанной ему  
критической статьи...

некто Зубов разбежался  
и со всего маху двинулся  
головой об стену.

## агрессия, направленная вовне

Философ ударил по  
зубам старого друга.  
И пошли удары за ударом,  
[игра на фортепиано]  
Гриша не уважал толстого  
дядю, но бросал в него  
резиновым мячиком...

Комаров сказал: «Эх ты, сало!»  
и ударил Фетелюшина по  
животу... Тут же недалеко  
носатая баба била корытом  
своего ребенка. А молодая,  
толстенькая мать терла  
хорошенькую девочку лицом  
о кирпичную стену...  
Крестьянин Харитон поднял  
камень и пустил им в Тимофея.

#### не бьют, но оплевывают ближнего

Один из двоих, споривших за  
чашкой чая, обрызгивая слюной  
противника, докрикивал свое  
возражение. Но тот не пожелал  
обтереть лицо свое платком.

Ромашин плевался, стараясь  
попасть в Фетелюшина.

#### вообще кругом — сплошное свинство

Из магазина выскочила толстая  
свинья с пятачковым носом  
и в изящном пальто. Она  
хрюкнула. У тещи зелено-  
бледного горбача огромный  
живот и свиноподобное лицо.

Комаров сказал Фетелюшину:  
«Эх ты, сало!».

В обеих симфониях, при обилии мужских имен, женщины безымянны — у Белого: сказка<sup>12</sup>, женщины в черном, монашка; у Хармса: баба с флюсом, носатая баба, толстенькая женщина. Однако роль мужских имен совершенно различна. У Белого именами наделены только персонажи, появляющиеся на протяжении всей «симфонии» или хотя бы 1-й ее части. Другое дело — локальные персонажи приведенного отрывка: все они безымянны. Однако мы знаем о них не меньше, а то и больше, чем о поименованных персонажах Хармса. Собственно, кроме имени и события (краткий отчет о котором начинается с указания имени), у Хармса о них ничего не сказано. В некотором смысле, можно обойтись и без имени, достаточно указать функцию, ведь перечисляются те, кого бьют (на кого плюют...) и кто бьет (плюет...); есть также саморазрушители, соединяющие в себе обе эти функции:

<sup>12</sup> Обозначение персонажа: «вышла сказка с сестрой, полусказкой» [2, 122].



Кого бьют	САМОРАЗРУШИТЕЛИ	КТО БЬЕТ
Тимофей	некто Зубов	Харитон
баба с флюсом		Комаров
Фетелюшин		Комаров
Фетелюшин		Ромашин
ребенок		его мать
хорошенькая		ее толстенная
девочка		мать
	собачка, сломавшая свою ножку	
	мальчик, евший гадость	
	бабы, ругавшиеся	
	друг с другом	

Симфония Хармса завершается резюмирующей фразой:

Таким образом начинался хороший летний день.

Сходную функцию имеет и заключительная фраза приведенного фрагмента из симфонии Белого:

Много еще ужасов бывало.

По смыслу она очень подходит к симфонии Хармса, как и к другим его вещам.

Точно так же и к фрагменту из Белого (да и ко многому во 2-й симфонии) подходят слова Хармса про жизнь в ее нелепом проявлении. Правда, Хармс подчеркивает: только это его и интересует. О Белом, конечно, такого не скажешь.

До сих пор мы сравнивали два равновеликих текста, один из которых — малая часть одной симфонии, а другой — целая симфония. Но возможно и сравнение двух симфоний, взятых целиком: та и другая написаны в форме 4-частного сонатно-симфонического цикла. «Начало...» Хармса написано следующим образом<sup>13</sup>:

#### **Вступление и Allegro.**

Момент ожидания, характерный для симфонических вступлений:

*Чуть только прокричал петух...*

— и резкое начало части в быстром темпе — скопление глаголов совершенного вида и очень активного характера: *выскочил, напугал, пустил камень, исчез, разбежался со всего маху...* По традиции принято считать тему в начале Allegro носителем энергичного, мужественного начала,

<sup>13</sup> О симфонической форме у Белого см. [3, 153–167, 196–198].

а противопоставляемую ей побочную — соответственно, носителем женственного начала: у Хармса это высказывающиеся, пугающие и т. д. мужчины и баба с флюсом.

Вся первая часть хармсовской «симфонии» подчинена музыкальному принципу. Здесь выдерживается корреляция: резкий звук — резкое действие. При этом звуком все начинается и заканчивается:

<u>прокричал</u> петух	↔	Тимофей <b>выскочил</b> и <b>напугал</b> всех...
<u>закричало</u> человеческое стадо	↔	и некто <b>Зубов</b> <b>разбежался</b>
баба с флюсом <u>вскрикнула</u> .		<b>и со всего маху...</b>
баба <u>с воем убежала</u>	↔	Комаров <b>сделал тепель-тапель...</b>

### Медленная часть, *Andante*

Некоторое успокоение. Появляется Фетелюшин, который *шел* и *посмеивался* (не выскочил, не напугал...), Комаров ему *сказал* (а не *закричал*); после удара по животу Фетелюшин прислонился к стене и всего лишь *начал икать* (а не исчез, как Тимофей). Ромашин плевался, стараясь попасть, — сосредоточенность мысли, характерная для медленных частей.

Далее — часть в качестве скерцо. Детские сцены: скопление уменьшительно-ласкательных суффиксов (толстенькая, хорошенькую, маленькая, тоненькую, маленький).

Наконец, **финал**. Финалы симфоний принято связывать с воплощением общего, массового движения — и у Хармса общественный характер заключительных строк не вызывает сомнений. В музыкальных финалах часто возникают реминисценции 1-й части, и здесь тоже. Возвращается Харитон, один из первых персонажей. Воспроизводится и прием 1-й части — звук и следующее за ним действие, но уже в обобщенной, более уравновешенной форме:

Бабы громко ругались ↔ и толкали друг друга кошелками

Список сходств со 2-й симфонией Белого, таким образом, включает единство некоторых структурных особенностей и совпадения в характере персонажей и сюжетных ситуаций. У Белого они представляют «сатирическую» линию симфонии (в предисловии автор сообщает о трех смыслах симфонии — музыкальном, сатирическом и идейно-символическом).

Таким образом, у Хармса оказывается отраженной

- одна из трех смысловых линий,
- структура фрагмента, равного  $1/100$  части симфонии Белого
- и
- структура всей этой симфонии.

Перечисленные сходства — не что иное, как фундамент отрицания.

«Начало хорошего летнего дня» — не-симфония-А. Белого и не симфония вообще. Здесь нет (и не может быть в поэтике Хармса) ничего такого, что можно было бы назвать «симфонией» — хоть в музыкальном, хоть в литературном смысле слова, — ничего от высшего жанра чистой музыки, ничего от симфонии как мировой гармонии.

Отрицание симфонии содержится и в самом тексте «Хорошего летнего дня»: ведь тому, о чем там идет речь, не пристало называться «симфонией», да и намеки на структуру сонатно-симфонического цикла лишь подчеркивают несоответствие.

Во всем этом есть что-то от «формулы построения несуществующих предметов» из «Пассакалии № 1». Возможно, что параллели с симфонией Белого имеет смысл назвать *формулой построения* (точнее, одной из многих формул, разработанных Белым), а литературную симфонию — *предметом, не существующим* в конце 1930-х годов.

## Использованная литература

1. *Белый А.* Мастерство Гоголя: Исследование. М.–Л., 1934. 322 с.
2. *Белый А.* Симфонии / Вступ. ст., сост., подгот. текста, примеч. А. В. Лаврова. Л.: Художественная литература, 1990. 528 с.
3. *Гервер Л.* Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001. 248 с.
4. *Жаккар Ж.-Ф.* «Cisfinitum» и Смерть // Абсурд вокруг: сб. ст. / Отв. ред О. Буренина. М.: Языки славянской культуры. 2004. С. 75–91.
5. *Кобринский А.* «Без грамматической ошибки...»? Орфографический сдвиг в текстах Даниила Хармса // О Хармсе и не только. Статьи о русской литературе. СПб.: СПГУТД, 2007. С. 58–84.
6. *Кобринский А.* Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда: в 2 т. Т. I. М.: МКЛ № 1310, 2000. 192 с.
7. *Хармс Д.* Собрание сочинений: в 3 т. / Вступ. ст., коммент. и сост. В. Н. Сажина. СПб.: Азбука, 2000. Т. I: Авиация превращений: [Стихотворения, переводы, драматические произведения]. 576 с. Т. II: Новая Анатомия: [Проза]. 416 с.
8. *Хармс Д.* Горло бредит бритвою. Случаи, рассказы, дневниковые записи / Глагол. № 4. 1991. 239 с.
9. *Шестакова Л.* Принцип серийности в стихотворении Д. Хармса «Звонить-лететь» // Хармс — авангард / материалы международной научной конференции «Даниил Хармс: авангард в действии и в отмирании. К 100-летию со дня рождения поэта». Белград: Изд-во филологического факультета Белградского университета, 2006. С. 157–164.