

КУЛЬТУРА

И.В. КОНДАКОВ

"Ничего тут не поймешь!"
(Дискурс детства в поэзии Д. Хармса)

И, усевшись на скамейке,
Дворник снегу говорил:
"Ты летаешь или таешь?
Ничего тут не поймешь!
Подметаешь, разметаешь,
Только бестолку метешь!"
Д. Хармс. Дворник – дед
Мороз

(1940)

"Вред художественности"

Советская власть всегда гордилась тем, что впервые в мире создала специальную детскую литературу и выпестовала мастеров, которые целиком посвятили себя воспитанию детей и подростков средствами искусства слова. Ясно, что такое внимание тоталитарного государства к детям и детству не было случайным. Не случайным было и то, что создатель ВЧК-ОГПУ и ГУЛАГа Ф. Дзержинский был "брошен" партией на "ликвидацию беспризорников" и на деле реализовал идею массовой "переделки", или "перековки", "бесхозного" человеческого материала с "нуля" (малолетние преступники, бродяги, лишенные родителей и детства, деклассированные революцией и Гражданской войной) в отряды коллективистов – будущих беззаветных "строителей коммунизма" и граждан Нового мира. Неслучайно бездетная жена В. Ленина – Н. Крупская – стала теоретиком и организатором детского коммунистического движения и воспитания.

Метафорика и символика, стоящие за педагогическими сверхусилиями советского строя, в общем, понятны. Мечта о создании "нового человека", то есть человека *принципиально* нового, небывалого, "гостя из будущего", о кардинальной переделке всего общества, общественного быта, культуры, языка и т.п., включая саму человеческую природу, выдавала гипотетический механизм построения прежде невиданного – бесклассового, справедливого, уравненного, изобильного, сплоченного, коллективистского общества трудящихся. С кого же еще начинать создание нового общества и новой человеческой популяции, как не с детей? Кроме того, возрастное "детство" человека ассоциировалось с политическим "детством" советского общест-

Кондаков Игорь Вадимович – доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор кафедры истории и теории культуры Российского государственного гуманитарного университета.

ва и коммунистической цивилизации в целом, с начальным этапом принципиально нового исторического пути не только России, ставшей Советским Союзом, но и всего человечества, стоящего, как казалось, на пороге мировой революции. Марксова формула "детства человечества" в лице молодой Советской республики, которая протараторит путь в будущее всем остальным народам и странам, получала новый культурно-исторический смысл.

Отсюда следовал ряд фундаментальных обобщений и выводов. Во-первых, получалось, что *вся советская литература* функционирует в качестве своего рода *детской литературы*, поскольку это была литература *страны "детства человечества"*. Во-вторых, высшим достижением "в поле советской словесности 1930-х гг. становится та детская литература, что *осознала себя детской*, – Чуковский, Маршак, обэриуты" [Берг, 2000, с. 44]. К этому списку имен можно приписать еще несколько очень значительных для русской и советской литературы XX в.: А. Гайдар, Б. Житков, В. Бианки, Е. Шварц и некоторые другие. Все они, будучи профессиональными детскими писателями, в то же время были и серьезными авторами (для "взрослых"), причем нередко в одних и тех же произведениях. В-третьих, обращение к проблематике детства означало для литературы, что она непосредственно решает вопросы ближайшего будущего, новых поколений.

Между тем, это еще большой вопрос, в какой мере "специально-детская" литература в СССР действительно рефлексировала себя именно как *детская*, а не "взрослая". А что если она на самом деле пользовалась маргинальным положением литературы "в коротких штанишках" для того, чтобы время от времени иносказательно представлять обществу сакральную и запретную "правду жизни", выдавая опасные откровения за грех "неведения" или прощительный "наив" ребенка, высказывавшего вслух то, о чем взрослые могли только подумать... Во всяком случае сегодня очевидно, что многие классические явления советской детской литературы, например сказки К. Чуковского, лишь облекали в форму "литературы для самых маленьких" ("от двух до пяти") очень серьезное и сложное политическое, философское и нравственное содержание, адресованное, наряду с детской аудиторией, взрослой и высокоинтеллектуальной публике [Кондаков, 2003]. Много серьезного и взрослого мы найдем в творчестве для детей К. Маршака. К многозначительным текстам, рассчитанным на подготовленных читателей, относятся детские произведения Д. Хармса, А. Введенского, Н. Олейникова, все пьесы Е. Шварца, "Приключения Буратино" и переложения русских сказок А. Толстого, рассказы о животных и "Лесная газета" В. Бианки, произведения Л. Пантелеева и Г. Белых и множество иных художественных сочинений для детей (Н. Носов, Л. Кассиль, Л. Лагин и др.).

Наша прославленная "детская литература" во многом сознательно *играла* в "детское видение мира" с тем, чтобы в игре или под видом игры, "глазами ребенка" показать инфантильным взрослым "оборотную сторону" их действительности, которая постоянно заслонялась всеильной и вездесущей Идеологией, насаждаемой сверху в литературе, в культуре, в самой жизни. Детская литература становилась альтернативой всеобщей политизации и культурным "убежищем" для творчества, для вольной мысли, не скованной запретами и предписаниями, для индивидуального самовыражения человека, не ставшего до конца лишь "колесиком и винтиком" всеильного и вездесущего Агитпропа. Далее, *детство* становилось в советской литературе 1920–1930-х гг. особым познавательным *дискурсом*, через призму которого удавалось увидеть, понять и показать многое такое, что было невозможно в рамках "серьезной", "взрослой" литературы. "Детский дискурс" советской литературы представлял как один из видов художественного приема "*остраннения*" (производного от эпитета "странный"), который открыл В. Шкловский, то есть как способ увидеть в привычном непривычное, в известном – неизвестное, осмыслить окружающий мир как "странный", удивительный, даже фантастический.

Было бы, однако, большим упрощением полагать, что советская детская литература в своих наивысших образцах была лишь эзоповским иносказанием или гротеск-

ным видением реальности. Даже в тех нечастых случаях, когда детская литература прямо брала на себя миссию "срывания покровов" с реальности или выполняла функцию политического иносказания, она не переставала быть одновременно и художественной литературой для детей, адекватно передавая детскую психологию и детский способ образного мировосприятия, особенности детской речи и детского словотворчества. "*Детский дискурс*" литературы был принципиально многозначным и многомерным: помимо собственно "детского" и "взрослого" смыслов литература для детей несла в себе еще мета-метафорическое, философское содержание.

Так, *образ детства*, воссоздаваемый литературой, мог совпадать то с метафорой "детства человечества", то с представлением "страны-подростка", у которой все еще впереди, а то и с самоощущением ребенка как *самого слабого, беззащитного, безгласного существа* в огромном и жестоком мире взрослых. В последнем случае детская литература выражала восхищение и недоумение, надежду и отчаяние, ликование и протест, страх перед наказанием и вынужденное смирение перед силой власти огромного большинства пассивных участников исторического процесса в СССР. Все население Страны Советов – вольно или невольно – представало в этом дискурсе как гигантский "детский сад" под эгидой своих всеведущих, строгих воспитателей – вождей. Ко времени становления этого дискурса в советском общественном сознании относится анекдотическое сравнение ЦК и ЧК, еще не казавшееся тогда чересчур зловещим: "ЦК цыкает, а ЧК чикает". Правда, последнее словечко было вполне двусмысленным ("чикать" на детском языке – значит "шлепать", наказывать за шалости, а на военно-коммунистическом сленге "чикнуть" означало "расстрелять", "пусть в расход"). Зато цековское "цыканье" еще казалось вполне безобидным выражением недовольства "верхов", а не решением, обязательным к исполнению. Впрочем, по такому поводу в конце 1920-х еще можно было шутить...

С конца 1920-х – начала 1930-х гг. положение художника в советской стране принципиально изменилось прежде всего в сторону тотальной несвободы и жесткой политико-идеологической регламентации, идейно-образного нормативизма. Если в 1920-е гг. по поводу двусмысленных литературных произведений для детей можно было ожидать высочайшего окрика (например, Л. Троцкого) или, на худой конец, запрещения книги ("Крокодил" Чуковского был запрещен для печати, и неоднократно), наконец, в связи с задачей "очищения" детской литературы от чуждых идей и произведений могли быть организованы целые политические кампании (так, с легкой руки Крупской уже в 1920-е гг. началась длительная борьба с "чуковщиной"), то в 1930-е гг. подобный литературный "криминал" стал чреват классовыми обличениями, публичными доносами, политическими проработками, арестами, а нередко и гибелью авторов. Творчество обэриутов для детей складывалось именно в таких условиях.

Возглавлявшая уже длительное время Главполитпросвет Крупская обобщила свои наблюдения над советской детской литературой, понимаемой как "могущественное орудие коммунистического воспитания". Теоретик и практик коммунистической педагогики на рубеже 1920-х и 1930-х гг. пришла к тяжелым выводам относительно вреда, который приносит литературе ее художественность: "Классовый враг использует художественность в своих целях, художественность не уменьшает, а увеличивает вред такой книги. Нам не нужна книга, искажающая действительность, дающая неверные ориентиры" [Крупская, 1959, с. 410].

Парадоксальным образом в этом элементарном инструктивном указании Крупская делает важное в идеологическом отношении открытие. Признавая *художественность* (не только детской, но и любой литературы, а вместе с тем и любого вида искусства) свойством *вредным и опасным* в политическом и социальном отношении, феноменом, равносильным "искажению действительности" или заведомо "неверным" идейным "ориентиром", она тем самым вывела закономерность соотношения явлений художественных и нехудожественных в политико-идеологическом контексте. Всякая художественность литературы и искусства, таким образом, признавалась

особого рода идейно-мировоззренческой *установкой*, программирующей видение целого, а также весь спектр его возможных интерпретаций и оценок.

Получалось, что чем более художественно литературное произведение, тем более оно многозначно, идейно-вариативно, плюралистично в ценностно-смысловом отношении, тем более размытой становится идейно-политическая концепция мира, тем менее эффективным оно предстает в агитационно-пропагандистском и идейно-воспитательном отношении. Соответственно, чем менее художественна книга, чем однозначнее она понимается читателем, тем лучше она работает в агитационно-пропагандистских, политико-идеологических, воспитательных учреждениях (особенно детских), тем больше на нее следует социальных заказов, тем лучше она соответствует задачам партийно-государственного аппарата по управлению сознанием масс, по формированию жестких, политически однозначных стереотипов мышления и поведения. Задачи идеологической и политической безопасности Советского государства, таким образом, диктовали снижение удельного веса художественных произведений как идейно ущербных и опасных и увеличение числа вне- или антихудожественных произведений как наиболее удобных для агитационно-пропагандистской и воспитательной работы, прежде всего среди подрастающего поколения. Все эти положения не замедлили отпечататься в официальной литературной и культурной политике партии и Советского государства.

И это понятно: метафорическая емкость, многозначность текста вольно или невольно пробуждала читательскую фантазию, провоцируя "читать между строк", догадываться по намекам о каких-то зашифрованных смыслах; напоминала об эзоповской традиции, широко развитой в дореволюционной русской литературе и литературной критике. Соответственно, чем ближе литература была к публицистике, к схематичной лозунговости, к "политическим прописям" своего времени, тем проще строились ее отношения с аудиторией, тем примитивнее оказывалось ее содержание, беднее образность, тем проще было ее интерпретировать. Напротив, чем более литература удалялась от примитива, от агитки, от однозначности любого толка, тем неисчерпаемое становился ее ассоциативный и метафорический смысл; тем больше возможностей у читателя найти в данном тексте тот или иной подтекст; тем больше возможностей открывалось для писателя, чтобы высказать что-то свое, вышешенное, заветное, или для того, чтобы скрыть подспудную оппозиционность, даже просто независимость или творческую неординарность. В этом смысле художественность культуры означала ее свободу, причем не только свободу творческую, но и политическую.

Более универсальной и удобной формы для выражения творческого начала в тоталитарную эпоху, чем "детская литература", у советских писателей не было. И детская литература стала *лазейкой* для всякой живой и свободной мысли, в том числе той, что жила во всех художественных произведениях Хармса – прозаических, драматических и поэтических. Важно предварить анализ его детских стихов замечанием, что все эти произведения были напечатаны совершенно легально, пройдя очень жесткую советскую предварительную цензуру, и составили реальный исторический контекст культуры своего времени. Данная статья построена на прочтении детских стихов Хармса, исключительно опубликованных при жизни автора.

Мир произведений Хармса абсурден, причудлив и на первый взгляд необъясним. Какой-то бред! Может показаться читателю: зачем все это написано? Какая-то нелепица (сразу вспоминаются фольклорные аналогии вроде: "Ехала деревня мимо мужика..."). Значит, это просто забавные и озорные тексты, служащие для развлечения? Или за несурзными сюжетами стоит какой-то смысл, нуждающийся в дополнительной расшифровке? Или воссозданная Хармсом *логика абсурда* оптимальна для детского сознания, богатого неожиданными ассоциациями, игровыми смыслами, превращениями, "перевертышами", уходами в мир воображения? Внимательное чтение детских произведений Хармса показывает, что гениальному писателю удалось соединить в своих виртуозно сочиненных текстах все три контекста прочтения. Тонкое проник-

новение в детскую психологию, глубокое понимание архаической фольклорной семантики, сложнейшая тайнопись философского, религиозно-мистического и социально-политического содержания – все это органично вылилось в отточенную художественную форму поэтической "зауми", столь характерную для русского литературного авангарда (В. Хлебников, А. Крученых, Д. Бурлюк и др.).

С конца 1920-х и до начала 1940-х гг. Хармс публиковал стихи для детей в популярных журналах "Еж" и "Чиж", бывших в политически тяжелое для писателей время своего рода убежищем, спасительным островком, источником небольшого и не очень надежного заработка, а главное – теми из немногих изданий, где можно было публиковаться не совсем благонадежным литераторам и формалистам. Некоторые из стихов Хармса, опубликованных в журналах, вошли в его немногочисленные (прижизненные) книги для детей.

Эти стихи и сегодня популярны среди самых маленьких читателей и занимают почетное место в детской литературе наряду с бессмертными сказками Чуковского, многими стихами Маршака, А. Барто и других классиков советской литературы для детей. И это означает, что в самых, казалось бы, нелепых утверждениях и ассоциациях, в самых "бредовых" фантазиях, в самых фантастических идеях и образах Хармса заложено нечто определенно логичное, понятное и убедительное для только-только становящихся людей (но очень чутких к любой фальши, неискренности, неправде), а если задуматься, – безусловно глубокое, фундаментальное и вечное содержание.

Стихи Хармса для детей можно "оправдать" миром детских фантазий, творческой выдумкой, словесной игрой, воспроизводящими парадоксальность детского мышления с его яркой и неожиданной образностью, непредсказуемостью далеких смысловых ассоциаций, верой в чудесное. Однако современники видели в стихах и прозе Хармса одновременно нечто иное: намеки на окружающую реальность, жутковатый гротеск, зловещее иноказание... И это им вовсе не казалось. Предпринятый в настоящей статье *герменевтический анализ* детских стихов Хармса призван подтвердить данную гипотезу.

В сугубо "детских", на первый взгляд, произведениях под наружным слоем "наивности", "примитива", беззаботной игры со смыслами просвечивает принципиально-серьезное, обобщающее и "взрослое" содержание. "Нелепица", абсурд, двусмысленность – лишь условные маски, скрывающие философский и социальный, культурно-исторический и политический подтексты хармсовских стихов. Нужно только чуть более пристально взглянуть в "детские тексты", чтобы увидеть стоящий за явной бессмыслицей тайный смысл, притом вовсе не смешной, а нередко – безысходный и страшный. За абсурдистской поэтикой скрывалась социальная фантазмагория. Здесь не поэт впал в детство, а *мир сошел с ума*. И в этом сумасшедшем мире поэт почувствовал себя маленьким ребенком – удивленным, растерянным, испуганным, восторженным, никогда не унывающим и подавленным, безудержно фантазирующим... Детский взгляд на мир понадобился Хармсу для того, чтобы передать всю противоестественность и трагичность действительности, которой он не мог *принять*, а ребенок – *понять*.

"...Нашли лазейку в детскую литературу"

Сам Хармс обычно отрицал существование каких-либо "подспудных" смыслов или намеков в своих детских стихотворениях. И тем не менее даже в самых "абсурдистских" произведениях Хармса был глубокий смысл – социальный и философский, житейский и символический, эмоционально-психологический и иносказательно-политический. Как правило, дифференцировать все эти смыслы у Хармса трудно, а подчас и невозможно. Каждый читатель – и большой, и маленький – воспринимает их слитно, как некий образ мира, воссозданный художником в его наиболее странных, причудливых, гротескных формах. Главное в творчестве Хармса, адресованном и детям, и взрослым, – убеждение в том, что окружающий нас мир – "загадочная картинка", сво-

его рода "ребус", нуждающийся в расшифровке. Такими же предстают перед читателями хармсовские стихи – многослойные и многозначные.

Возьмем самое первое и самое знаменитое из хармсовских детских стихотворений такого рода – "Иван Иванович Самовар" (Ёж. 1928. № 1). В центре стихотворения заурядный предмет повседневного русского быта (дореволюционного и пореволюционного); в какой-то степени – символ национального образа жизни, связанного с застольем, гостеприимством, чаепитием и другими ритуальными мероприятиями; центр семейной и нередко коллективной жизни, знак добрососедства и душевного разговора "за чаем"... У Хармса вокруг Самовара разворачивается целая мистерия.

Самовар суров и непредсказуем, как Советское государство: он всех без разбору оделяет чаем, но, при неосторожном обращении, может ведь не только "пыхать паром", но и обварить "разъяренным кипятком" любого из своих питомцев. Самовар амбивалентен, и целиком полагаться на него нельзя. В него можно "только верить". В целом рассказ об Иване Ивановиче Самоваре не исчерпывается описанием банального потребительства: с утра пораньше к самовару, как в русской сказке о репке, выстраивается очередь – дядя Петя, тетя Катя, "очень старые" бабушка и дедушка, внучка, Жучка с кошкой Муркой, заспанный Сережа (в роли мышки)... Все идут к Самовару по одному. Однако цепочка потребителей бесконечна. Все "тянут-потянут" чай из самовара, – и вытянули весь кипяток. "Наклоняли, наклоняли, / Наклоняли самовар, / Но оттуда выбывался / Только пар, пар, пар".

Хармсовская притча о Самоваре – грустное пророчество о судьбе патерналистского социалистического государства, распределяющего свои жалкие пайки между малообеспеченными гражданами. Очереди жаждущих; хронический дефицит чая и кипятка; уйма претензий со стороны просителей и вымогателей, пенсионеров и школьников. У каждого свой вкус, свои пожелания: одному покрепче, другому послаще, побольше, погорячее, с молоком, без молока... А самовар – один на всех, общий, и содержание его одно и то же, без какой бы то ни было дифференциации; у самовара к тому же было вполне конкретное, измеримое дно. Распределение чая уравнилительное, а отнюдь не "по потребностям", то есть унифицированное, нормативное. Финал вполне предсказуем: из социалистического самовара выходит один пар; самоваром все крутят и вертят, как хотят, – наклоняют, переворачивают, трясут, – все бесполезно... Русский богатырь *Иван Иванович* еще "на столе", но уже выпит до капли и поневоле лишен всех своих сил. Время, когда "пошла муха на базар / и купила самовар", закончилось. Нэп задохнулся. 1928 год. Не время чаи распивать. На очереди – Великий перелом, раскулачивание, репрессии, голод... Самовар Хармса "Кипяточку не дает, / Опоздавшим не дает, / Лежебокам не дает".

Да, собственно, уже и *никому* не дает, потому что больше нечего дать. "Все" отдал. Вытянули репку! Остается лишь оправдываться в том смысле, что при социализме: кто не работает (или опаздывает) – тот и не пьет. Самовар оказался поистине "Золотой Иван Иванович"! Трехведерный гигант – банкрот! Отныне он бесполезен, никому не нужен. Все население квартиры – да и целой страны – осталось отныне без воды, без завтрака, без еды и даже без смысла существования. Куда же теперь ходить поутру – с чашкой, стаканом, плюшкой и т.п.? Герой "Записок из подполья" Ф. Достоевского по крайней мере имел выбор: миру провалиться или мне чай пить? Персонажи хармсовской притчи не имеют и того утешения: для них с исчезновением чая мир-то как раз и провалился. Занималась заря сталинской эпохи, символом которой уютный, домашний самовар уже не мог быть. Скорее, паровоз, пароход, аэроплан, автомобиль... Обо всем этом Хармс вскоре тоже напишет, но необычно, не как все.

Перечитаем еще одно хрестоматийное и раннее – "Иван Тапорыжкин" (Ёж. 1928. № 2): "Иван Тапорыжкин пошел на охоту, / С ним пудель пошел, перепрыгнув забор, / Иван, как бревно, провалился в болото, / А пудель в реке утонул, как топор". При всех своих веселых "нелепицах" стихотворение довольно мрачное. Что за "охота", на которую так стремится Иван Тапорыжкин? Что за странный "пудель" увязывается с ним на охоту? Какой "забор" то и дело возникает на пути бедолаг? Мало того, что

"забор"; следом идут и другие непреодолимые препятствия – некое "болото", некая "река", да еще и умение героя плавать, "как топор"...

Эта строфа еще дважды у Хармса переиначивается на глазах читателя, причем с каждым разом абсурдность повествования (и описываемой жизни) нарастает. Так, во второй попытке похода на охоту "Иван повалился бревном на болото, / А пудель в реке перепрыгнул забор". Час от часу не легче! А третья попытка охоты характеризуется тем, что с самого начала "пудель в реке провалился в забор", хотя это и очень трудно себе вообразить (еще труднее, чем пуделю тот же "забор в реке" перепрыгнуть). А затем еще и "Иван, как бревно, перепрыгнул болото, / А пудель вприпрыжку попал на топор".

При всей абсурдности (близкой к русскому фольклору) "нелепицы" об Иване Тапорыжке (Топорышкине), отправившемся на охоту почему-то... с пуделем, который, вопреки всем представлениям о собаках, тонет в первой попавшейся реке, хотя и перепрыгивает забор, – в этой истории есть нечто реальное и в то же время зловещее. Иван неслучайно носит свою странную фамилию: он *обречен пойти на дно*, как *топор*, вместе со своим псом, или *погрязнуть в болоте*, подобно *бревну*, этим топором обработанному. Вообще, отправляясь на охоту в лес, неудачники до него так и не доходят, а сразу попадают в болото и в реку, на чем их путешествие, собственно, совершенно бесславно и заканчивается.

Три "захода" на охоту при всей переменной комбинаторике деталей в остальном совершенно идентичны. Конец "драмы на охоте" здесь один, всегда летальный и безальтернативный. Бывал ли когда-то прежде хармсовский герой на охоте или это его первый опыт, закончившийся столь трагично, мы не знаем, да это и неважно: Иван Топорышкин отправляется на охоту *за самим собой* – это охотник, ставший жертвой своей беспутной охотничьей страсти. Поистине такая *охота* – "пуще неволи". А пудель, разделивший фамилию и судьбу хозяина, отправляясь на злосчастную охоту, сразу находит свою смерть в водах ближайшей реки, хотя, по идее, собака не должна тонуть, отродясь умея плавать по-собачьи.

Наряду с "заумными" стихами в конце 1920-х гг. у Хармса появляются и жестокие, кроважадные сюжеты (в том числе построенные на "черном юморе"). Кажется, автор и не хотел бы крови, да она появляется сама собой. Вот, например, стишок "Почему" (Ёж. 1928. № 12). В нем трижды задается этот "детский" вопрос. Сначала – почему "повар и три поваренка / выскочили во двор?". Затем – почему "свинья и три поросенка / спрятались под забор?". И наконец, почему "режет повар свинью, / поваренок – поросенка?". На все три вопроса – один ответ: "Почему, да почему? / – Чтобы сделать ветчину".

Притча о поваре и свинье безысходна. Все живущие незримо делятся на поваров, выскакивающих во двор с ножом, и поросят, тщетно прячущихся под забором. Одни рождены, чтобы резать свиней, другие – чтобы превратиться в съестное. Никто не виноват в таком "разделении труда": палачи и жертвы не существуют друг без друга. Но есть в этом делении и третьи. Это те, кто ест ветчину. Но тот, кто любит ветчину, должен любить и процесс ее приготовления и спокойно взирать на суету и визг во дворе. Будучи перенесена на человеческое общество, эта модель отношений между хищниками и травоядными освящает кровопролитие как страшную норму жизни.

Другой стишок – под длинным названием: "О том, как папа застрелил мне хорька" (Ёж. 1929. № 6). Повествование о хорьке ведется от имени маленького мальчика, которому отец, надо думать, заядлый охотник, сделал подарок – убил хорька. Вся история предстает как "дело семейное" и рассказана с исключительным простодушием. Возвращаясь "по полю домой", папа замечает сидящего хорька и ни с того ни с сего решает его убить. Первая мысль: «Папа думает: "Хорек – / Замечательный зверек, / Если только он хорек"». Выходит, охотник даже толком не знает, на кого он собрался поохотиться. Главное – сама охота. Охота получилась. Ребенок радостно констатирует: "На земле хорек лежит / И от папы не бежит". "Взяв за лапку" хорька, папа несет его труп домой, вручает свой трофей сыну. А тот уже в свое удовольствие по-

трошит зверя, сушит шкурку, набивает чучело и гордится доставшейся ему добычей ("Перед вами мой хорек"). "Я был рад, в ладоши бил, / Из хорька себе набил / Стружкой чучело набил, / И опять в ладоши бил".

За гранью текста стихотворения остается масса вопросов: чем так уж "замечатель" был хорек? почему ребенок так увлечен процессом охоты? зачем нужно было убивать хорька и делать из него чучело? чему так радуется "юный натуралист", глядя на "своего" хорька? что он будет делать с набитым чучелом после первых дней эйфории? почему живой, одушевленной природе он предпочитает мертвую? почему своей радостью по поводу успешного убийства хорька рассказчик спешит поделиться с другими ребятами – читателями детского журнала? И вообще, рассказ о хорьке – это тривиальная история, из тех, что происходят в стране изо дня в день, или знаменательное событие, долженствующее привлечь всеобщее внимание? (И в том и в другом случае – нравственная сторона истории весьма сомнительна.)

Притча об убитом хорьке заставляет о многом задуматься. Получается, охота одного живого существа на другое – нормальное явление. Ребенок взалхлеб рассказывает, как папа убивал хорька, гонялся за ним, стрелял... И вот результат – "замечательный зверек" превратился в чучело, естественно-научный экспонат. Оторопь берет, если сюжет притчи экстраполировать на современное общество, на процессы классовой борьбы в нем! А ведь подобные ассоциации сами собой приходят в голову читателю.

В стихотворении со странным названием "Га-ра-рар" (как вскоре выясняется, это звукоподражание тарахтящему автомотору) дворовые мальчишки силой воображения превращаются в автомобиль, почтовый пароход и советский самолет (Ёж. 1929. № 12). Однако все описанные мальчишеские фантазии – иллюзия. Сколько бы каждый из них ни говорил: "Я теперь уже не Петька, / Я теперь автомобиль"; "Я теперь уже не Васька, / Я почтовый пароход" и т.д., – в реальности ни автомобилей, ни пароходов, ни самолетов в СССР не прибавится.

Похоже, что советская официозная пропаганда поступает с реальностью так же, как дворовые мальчишки, и пресловутая индустриализация, производящая все, включая "советский самолет", – скорее, поспешная выдумка, фантазия, мечта, нежели реальность Советской России. Вот корова, идущая по улице, – это реальность, с которой не поспоришь. Но от коровы до индустриализации довольно далеко. Грань между фантазией и действительностью все время размывается. Единственное, чем корова отличается от Петьки, Васьки и Мишки, что она не провозглашает: "Я теперь уж не корова, я советский паровоз!". У нее нет беспочвенных фантазий, пятилетних планов, декретов, соцсоревнований и т.п.

И вот снова "по дороге, / по панели" дети "пятками сверкали" и "шляпками кидали", и "кричали: – Га-ра-рар!". Этот "га-ра-рар" фактически заменяет советским людям, всем этим "петькам, васькам и мишкам", и "автомобиль", и "почтовый пароход", и "советский самолет". Это сама *советская идеология*, построенная на перекрестках, гиперболах, заманчивой мечте, а нередко и прямо на лжи. Недаром так бросаются в глаза в конце стихотворения устойчивые фразеологизмы: "пятками сверкать" (то есть убежать от преследования) и "шапками кидать" (то есть хвастаться будущими успехами, при их абсолютной нереальности). Победный "Га-ра-рар" босногих советских фантазеров – самое настоящее *шапкозакидательство*!

Знаменитые "Веселые чижи" (Чиж. 1930. № 1), достаточно радостное, беззаботное и оптимистическое стихотворение-песенка (написанное совместно с Маршаком на мотив аллегretto из Седьмой симфонии Л. Бетховена) посвящено Шестому ленинградскому детскому дому, расположенному на Фонтанке. Это дает основание современным исследователям рассматривать его как аллюзию на питерскую песенку "Чижи-пыжик, где ты был?". "44 чижа" – это и есть питомцы детдома – птенцы революции, подкидыши, дети без прошлого, без имен, без фамилий, усыновленные советской властью, вылупившиеся из общего гнезда. Вот они – "новые люди", рожденные революционным "сегодня" ради коммунистического "завтра". Общий дом, общие интересы,

общие занятия, сплоченный коллектив, безудержное веселье, одухотворенный труд, жизнь в полете... "Гомункулусы нового мира!".

Правда, все многоцветье собравшихся под одной крышей рабочих профессий и специальностей ("судомойка", "поломойка", "огородник", "водовоз", "кухарка", "хозяйка", "чиж на посылках", "трубочист") происходит не только от *бедности* усыновившего их государства, но и от *сиротства* маленьких "чижей". Кто их родители? Где они? При каких обстоятельствах они оставили своих детишек на улице? Советская власть обогрела и обобщила детдомовцев, привела их к одному знаменателю, дала им кров и работу. Жизнь заставила "чижей" все делать самим – кто во что горазд и кому что достанется. Выбирать не приходилось: надо было как-то выживать. Мало того – еще и управлять своим домом, своим государством – всем этим кухаркам и трубочистам, водовозам и поломойкам...

Как в детской сказке про Сороку-белобоку, "Печку топили, / Кашку варили / Сорок четыре веселых чижа: / Чиж – с поварешкой, / Чиж – с кочережкой, / Чиж – с коромыслом, / Чиж – с решетом, / Чиж накрывает, / Чиж созывает, / Чиж разливает, / Чиж раздает". Перед нами образ самого *советского коллективизма* – не то общежитие вчерашних беспризорников, не то коммунальная квартира (правда, очень дружная, слаженная, лишенная обычных склок и скандалов), не то колхоз (но очень добрый, без раскулачивания и гвалта деревенской бедноты), не то в целом страна – Советский Союз, где составляющие ее республики, края, области, города и веси празднуют свое дружное единение под крышей общего социалистического Дома концертом художественной самодеятельности. "Дружно играли: / Чиж на рояле, / Чиж на цимбале, / Чиж на трубе, / Чиж на тромбоне, / Чиж на гармонии, / Чиж на гребенке, / Чиж на губе!"... Пока все очень весело и бесппроблемно. Автор явно сочувствует своим "чижам". (Стихотворение было опубликовано в журнале "Чиж", и "чижи" явно ассоциировались у читателей с дружной семьей авторов и редакторов журнала.)

И вдруг – зловещая нота! Речь заходит о развлечениях "чижей" после работы, – это *охота*, охота за всеми, на всех и вся, – ведь среди 44 "чижей" есть *охотники на все*: "Чиж на медведя, / Чиж на лисицу, / Чиж на тетерку, / Чиж на ежа, / Чиж на индюшку, / Чиж на кукушку, / Чиж на лягушку, / Чиж на ужа"...

Какая там охота! Это уже просто какая-то облава на всех мыслимых зверей, птиц и гадов: и на крупных, и на мелких хищников (медведь, лисица), и на дичь (тетерка), и на домашнюю птицу (индюшка), и на совсем невинных представителей фауны, на которых никто никогда не охотился (еж, кукушка, лягушка, уж...). Это – *классовая борьба* со всеми, кто не "чиж", кто не относится к "44-м" ревнителям равенства, кто не в одной стае с бездомными активистами... Можно сказать, что это стихотворение не только о детдоме, но и о РАППе (организация, выведенная М. Булгаковым под именем Массолита, была в это время сильна, как никогда, и легка на расправу). Кстати, недаром среди существ, на которых охотятся *чижи*, – *ёж* ("Ёж" и "Чиж" – это два ленинградских детских журнала, в которых по преимуществу печатался Хармс). Далее, можно заключить, что это еще и стихотворение о коллективизации. Ведь только что минувший 1929 г. был годом Великого перелома!

"Сорок четыре" – это условная цифра, обозначающая бесконечное безликое множество коллектива, получаемое механическим повторением одной и той же цифры: 44 или 666, или 3333, или 7777... И это значит, что стихотворение о "чижах" – это описание самого принципа социалистического коллективизма, самого тоталитарного обезличенного государства, всем скопом бросающегося то на индустриализацию, то на буржуазных "спецов"-вредителей, то на раскулачивание и колхозное строительство, то на создание пролетарской культуры, то на субботник. Хармс добивается колоссального обобщения картины советской действительности (хотя, казалось бы, он прежде всего отталкивается от нее, от самого принципа жизнеподобия). Именно Хармс, с его тяготением к "зауми", к абсурду, гораздо глубже и точнее отобразил сущность становящегося тоталитарного строя, нежели любой писатель-реалист, живший с ним в одно время и воспроизводивший конъюнктурные схемы, вы-

прямяя и лакируя малопривлекательную жизнь советского народа в духе советского официоза.

Стихотворение 1930 г. "Миллион" (отд. изд. М., 1931), если судить по внешним признакам, – совершенно невинное и в чем-то даже примитивное. Поначалу оно складывается как бездумная считалка: "Шел по улице отряд – / сорок мальчиков подряд: / раз, / два, / три, / четыре, / и четырежды / четыре, / и четыре / на четыре, / и еще потом четыре".

Беззаботность считалки с каждой строфой убывает. По мере счета прибывающих отрядов мальчиков и девочек, неотличимых друг от друга, по мере разрастания толпы юных демонстрантов "цифирь", символизирующая сплоченность и однородность советского общества (в его детской и взрослой составляющих), становится все более и более устрашающей, подавляющей. Под видом пионерского или спортивного парада рисуется модель становления унифицированного и милитаризованного тоталитарного государства, демонстрируется способ мгновенного превращения людей в серую массу, аморфную толпу, в "народ". "А на площадь / повернули, / а на площади стоит / не компания, / не рота, / не толпа, / не батальон, / и не сорок, / и не сотня, / а почти что, / МИЛЛИОН!".

Этот безликий "миллион", то и дело облекаемый в армейские термины ("рота", "батальон", "сотня"), действительно, не просто людская "толпа". Это организованное, упорядоченное и управляемое множество людей, на глазах превращающихся в слепое орудие власти, политической манипуляции, в оплот конформизма и коллективного насилия – над личностью, творчеством, свободой. Это образ становящегося на глазах публики самого тоталитарного строя – бессловесного, механически упорядоченного, централизованного парада масс. О программном значении, которое придавал Хармс этому стихотворению, говорит его повторная, журнальная, публикация (Чиж. 1935. № 9). Причем здесь уже маршируют не просто мальчики и девочки, а октябрюта [Хармс, 1988, с. 524].

Каплей, переполнившей чашу терпения властей, стало стихотворение "Врун" (Ёж. 1930. № 24). В центре хармсовского текста мальчик, хвастающийся своими познаниями; заглавный герой при этом не просто "врет", но явно "завирается". То он заявляет, что у его папы – "сорок здоровенных сыновей", то – что собаки-пустолайки научились "точно ястребы летать", то – что "на небе / Вместо солнца / Скоро будет колесо", притом – золотое; далее – что "под морем-океаном / Часовой стоит с ружьем"; наконец – что "до носа / Ни руками, / Ни ногами / Не достать". С каждым новым "заходом" его вранье становится все абсурднее и нелепее, и самоочевиднее. Казалось бы, нет даже нужды доказывать, что рассказчик – "врун" без меры. После каждого "куплета" вранья его слушатели хором четырежды выкликают: "Врешь!".

Однако эти слушатели, такие же ребята, как он, и сами, как видно, склонны верить во всякое вранье. В самом начале процесса "врун" словно внушает своим слушателям – все, что он им дальше расскажет, они и без него отлично знают: "Ну конечно, знаете! / Ясно, что вы знаете! / Несомненно, / несомненно, / несомненно знаете!". Публика отпирается: "Нет! Нет! Нет! Нет! / Мы не знаем ничего, / Не слышали ничего, / Не слышали, не видели / И не знаем / Ничего!". После того, как начинается рассказ "вруна", выясняется, что слушатели по каждому поводу имеют свое мнение. Но это всего лишь *частные уточнения к вранью*. Например, что у папы рассказчика может быть не сорок, а только двадцать или тридцать сыновей; что собаки научились быть не "как птицы", а лишь как звери и как рыбы; что вместо солнца скоро будет не "большое колесо", а "ну, тарелка, / ну, лепешка"; что часовой под морем стоит не "с заряженным ружьем", а, скажем, "с дубиной" или "с метелкой"; что до носа можно "доехать" и "допрыгать" (это еще "туда-сюда"), "А достать его руками – / Это – / Просто / Ерунда!".

В результате отчаянное вранье становится еще абсурднее. Выходит, остальные слушатели, готовые хором обличать чье-то вранье, – сами еще худшие вруны. Вопрос даже не в том, кто врет больше и кто меньше, а в том, что кругом – одно вра-

ные, и само определение того, кто "врун", а кто нет, – проблематично и бессмысленно. Сказанное относится вообще ко всему, что "говорят": на коммунальной кухне, во дворе, в магазине, на службе, по радио, в газетах; в масштабах дома, города, страны... Одна идеология обвиняет во вранье другую, будучи сама не менее лживой. Пролетарская – буржуазная, кулацкая – бедняцкая, советская – антисоветская... Спор не о правде. Ее просто нет!

Бдительные критики почуяли в хармсовском опусе политический "криминал", но, пожалуй, все же недооценили степень его "антисоветчины". Некто А. Патреев-Мещеряк, разоблачая Хармса, совершенно в духе его персонажа, патетически и без тени юмора рассуждал: "Наша страна находится в окружении капиталистических стран. Все дети знают, что нам надо крепить оборону страны, надо готовиться к обороне. Знают, что и на суше, и на воле, и в воздухе, и под водой нам приходится держать стражу, чтобы защитить наши границы от ожидаемого нападения. Казалось бы, уж поэтому к вопросу надо подойти всерьез...". И, оценивая стихотворение, заключил: "Быть может, это возмутительная неряшливость... Или стопроцентная халтура, обернувшаяся во вражью шкуру?" (цит. по [Хармс, 2000, т. 3, с. 231])¹. То, что Хармс не "подошел всерьез" к вопросу о военизации всей страны, недалекий "часовой от литературы" посчитал простой неряшливостью и халтурой в работе! А речь-то шла о том, что все это – ложь и обман!

Одним из поводов для ареста Хармса и других сотрудников издательства "Детская литература" в 1931–1932 гг. послужила разгромная статья Л. Нильвича "Реакционное жонглерство (Об одной вылазке литературных хулиганов)", опубликованная в газете "Смена" 9 апреля 1930 г. Автором ее, по свидетельству очевидца, на самом деле был следователь ГПУ Е. Сно, писавший об обэриутах и посещавший их мероприятия по долгу службы. В статье говорилось: "Их (членов литературной группы ОБЭРИУ, к которой принадлежал Хармс. – И.К.) творчество... Впрочем. Говорить о нем – значит, оказывать незаслуженную честь заумному словоблудию обэриутов (так у автора. – И.К.)... Их уход от жизни, их бессмысленная поэзия, их заумное жонглерство – это протест против диктатуры пролетариата. Поэзия их поэтому контрреволюционна. Это поэзия чуждых нам людей, поэзия классового врага..." (цит. по [Хармс, 2000, т. 1, с. 13–14]).

"Идеологически вредными" произведения обэриутов и иных детских писателей неоднократно признавались критикой конца 1920-х – начала 1930-х гг. Одним из "критиков", специализировавшихся на разоблачении вредоносности детской литературы (серия статей в "Красной газете" 1929–1930 гг.), был другой следователь ГПУ А. Бузников, впоследствии допрашивавший Хармса, Введенского и др. по делу Детского сектора Госиздата 1932 г. и "шивший" писателям обвинение в создании антисоветской монархической организации.

15 августа 1931 г. было принято постановление ЦК ВКП(б) об издательской работе, в котором, в частности, было привлечено исключительное внимание "к делу издания литературы для молодежи и детей", где "характер и содержание книг должны целиком отвечать задачам социалистической реконструкции" [КПСС... 1984, с. 340, 343]. "Литературная газета" 15 сентября 1931 г. выступила с лозунгом "борьбы за большое искусство большевизма на участке детской литературы" (цит. по [Хармс, 2000, т. 1, с. 332]). Одновременно в ленинградских издательствах началась чистка, направленная главным образом против детских писателей – С. Маршака, М. Ильина, Б. Житкова, Д. Хармса, В. Бианки, А. Введенского... Редактор Детского сектора Госиздата А. Серебряников в ленинградской газете "Смена" (15 ноября 1931 г.) напечатал статью-донос, в которой про "обереутов" (так у автора) было сказано, что "они нашли лазейку в детскую литературу" (цит. по [Хармс, 2000, т. 1, с. 333]).

¹ Все детские стихи цитируются по данному изданию, отлично подготовленному и прокомментированному В. Сажиним.

Итак, "вред" детской литературы приобрел вполне конкретные политические очертания, и детские стихи Хармса были признаны, наконец, прямой контрреволюцией и антисоветчиной. Закрутилось следствие, начались аресты и допросы, неизбежным стал и приговор писателям, по тем временам довольно мягкий. В конце декабря 1931 г. Хармс был арестован вместе с рядом других "вредных детских писателей" и художников, затем около полугода отсидел в тюрьме по "Делу детского сектора Госиздата" 1932 г., потом отбывал вместе с Введенским ссылку в Курске (до середины ноября 1932 г.).

Проще всего сегодня было бы сказать, что все обвинения Хармса и ОБЭРИУ были вздорными, что суть интриги определялась маниакальной бдительностью и политическими наветами противников и завистников, делавшими карьеру – за литературной бесталанностью – не в искусстве, а в ГПУ, выступая в роли бдительных "часовых от искусства". Стоявшие "на посту" при литературе "неистовые ревнители" коммунистической чистоты действительно проявляли бдительность не за страх, а за совесть (например, М. Чумандрин). Но ведь и хармсовское цирковое "жонглерство" содержало в себе не только замаскированный "протест против диктатуры пролетариата" и демонстративный "уход от жизни", но и злой гротеск, прямую насмешку над советской идеологией и действительностью, мрачное философское и политическое иносказание, то есть представляло собой, говоря языком политических доносов того времени, именно "поэзию чуждых нам людей", "поэзию классового врага". Тем более поэзия Хармса не имела большевистского характера – даже ради соблюдения конъюнктуры. (Среди детских стихов Хармса в чистом виде конъюнктурных, пожалуй, всего два – "Песенка про пограничника" и "Первомайская песня".)

Среди обвинений, выдвинутых в 1932 г. ОГПУ против Хармса и его товарищей по несчастью, фигурировали: "вредительство в области детской литературы"; "подрывная деятельность" в виде изготовления и распространения литературных произведений, "являющихся по своему содержанию идеологически вредными, враждебными целям воспитания подрастающего поколения" [Блюм, 2000, с. 215]. Лично Хармс был обвинен в том, что: «а) являлся идеологом и организатором антисоветской группы литераторов; б) сочинял и протаскивал в детскую литературу политически враждебные идеи и установки, используя для этих целей детский сектор ЛЕНОТГИЗ'а; в) культивировал и распространял особую поэтическую форму "зауми" как способ зашифровки антисоветской агитации; г) сочинял и нелегально распространял антисоветские литературные произведения» (цит. по [Хармс, 2000, т. 3, с. 324]). Все-таки *поняли*, значит.

(Окончание следует)

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Берг С. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М., 2000.

Блюм А.В. Советская цензура в эпоху тотального террора. 1929–1953. СПб., 2000.

Кондаков И.В. "Лепые нелепицы" Корнея Чуковского: текст, контекст, интертекст // Общественные науки и современность. 2003. № 1.

КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. Т. 5. М., 1984.

Крупская Н.К. Пед. соч. В 10 т. Т. 10. М., 1959.

Хармс Д. Полет в небеса. Л., 1988.

Хармс Д. Собр. соч. В 3 т. Т. 1. Авиация превращений. СПб., 2000.

Хармс Д. Собр. соч. В 3 т. Т. 3. Тигр на улице. СПб., 2000.