



Т. Цвигун

Когда возможно сказать: «Я умер». Об одном неявном мотиве ОБЭРИУТСКОЙ поэтики

Как то раз завел (разговор. — Т. Ц.) у Липавских и пошел! Всех до смерти заговорил!
Потом пошел к Заблоцким и там всех заговорил.
Потом пошел к Шварцам и там всех заговорил.
Потом домой пришел и дома еще полночи говорил!

Д. Хармс. <Я решил растрепать
одну компанию...>

В 1927 году А. Введенский и Д. Хармс пишут «Заявление в Ленинградский Союз Поэтов от Академии Левых Классиков», в котором комментируют обстоятельства «скандала», происшедшего на собрании литературного кружка Высших курсов Искусствоведения:

Мы еще до начала вечера слышали предупреждение о том, что собравшаяся публика настроена в достаточной степени хулигански. В зале раздавались свистки, крики и спор. Выскакивали ораторы, которых никто не слушал. Это длилось минут 5—7, пока чинарь Д. И. Хармс не вышел и не сказал своей роковой фразы: «Товарищи, имейте в виду, что я ни в конюшнях, ни в бардаках не выступаю», после чего покинул собрание. Шум длился еще некоторое время и кончился дракой в публике вне нашего участия¹.

«Роковая фраза» Хармса и последовавшая за ней «драка в публике» как нельзя лучше иллюстрируют ту коммуникативно-риторическую установку, из которой выросла поэтика ОБЭРИУ и которую очень точно — хотя и в резко негативном ключе — охарактеризовали критики Н. Иоффе и Л. Железнов: «Им (чинарям. — Т. Ц.) не важно, как отражаются их стихи на бюджете времени читателя, на его нервах, — *им, вообще, не важно: читают их или не читают*»². В противоположность футуризму, взывавшему «Послушайте!», учившему, «Как делать стихи?», сокрушавшемуся, что «Ничего не понимают» (В. Маяковский), и готовому дать читателю «краткое описание набора творческих закорюк» (И. Терентьев)³, эпоха «конца русского авангарда» демонстрирует инфляцию коммуникативности. Отказ от прямого контакта с читателем (или же принципиальная невозможность такого контакта), социальная и литературная изоляция (как

известно, Хармсу и Введенскому удалось опубликовать всего по два «взрослых» стихотворения) фактически подводит поэта-обэриута к ситуации «письма в стол» — это знак преобразования коммуникации в автокоммуникацию, диалога с миром в диалог с собой как «другим»; по воспоминаниям Я. Друскина, «бывало, один из нас начнет: "Как ты сказал", а другой перебьет его: "Это сказал не я, а ты"»⁴. Это возможность осуществлять поэтический эксперимент над самим адресантом, «письмо ради письма»; это не «припоминающий» дискурс (что, по Ю. М. Лотману, определяет суть автокоммуникации), а напротив, дискурс, «забывающий» себя в акте говорения, единственное логическое завершение которого — «Писать ничего не пишу, чего и Вам желая»⁵ (из письма Введенского Хармсу).

У обэриутов мы регулярно наблюдаем явление, которое, по-видимому, полностью отсутствовало в поэтических практиках раннего авангардизма. Речь идет об устойчивом мотивном комплексе, где *коммуникация тематизируется как «смерть», «убийство», «насилие»* и т. п. Этот мотив в общем виде был впервые описан И. И. и О. Г. Ревзиными на материале пьесы Э. Ионеско «Урок», применительно к которой авторы констатируют:

Учитель, не в силах осуществить контакт с ученицей и добиться нормального общения и восприятия его, убивает ученицу. ... сначала происходит нарушение содержательных постулатов, затем выключается контакт, и текст разрывается семантически, и, наконец, наступает полное разрушение акта коммуникации, причем в «Уроке» оно намеренно подчеркнуто уничтожением одного из участников акта коммуникации⁶.

В поэтиках Хармса и Введенского этот мотивный комплекс обнаруживается по преимуществу либо в драматургии, либо в текстах, имитирующих диалоговые структуры, — иначе говоря, в таких произведениях, для которых коммуникация составляет самое суть дискурсивного механизма. К числу типовых сюжетных решений таких текстов можно отнести смерть одного или всех коммуникантов (в «облегченном» варианте — избивание одного коммуниканта другим) — смерть в этом случае неявно становится финальным препятствием в ряду иных препятствий, тормозящих развитие коммуникативного события в тексте. Как подчеркивал Ю. М. Лотман, «чисто литературной проблеме концовки в реальной жизни соответствует факт смерти — "кончины"». <...> Подобно тому, как понятие искусства связано с действительностью, представление о "тексте — границе текста" неразделимо сочленено с "жизнью — смертью"»⁷. У обэриутов смерть персонажа-коммуниканта становится не чем иным, как иконическим выражением невозможности дальнейшего письма, знаком исчерпанности дискурса.

Смерть — «слово» и/или «дело»?

Сценка Хармса «Охотники» представляет особый интерес с точки зрения различения в смерти как событии двух значений — нарративного (смерть персонажа как участника действия) и коммуникативного (смерть персонажа как участника коммуникативного акта). Заметим, что заглавие сценки «Охотники» вообще-то провокативно: оно тематически исчерпывается уже в начальной, ремарочной, части, где через сообщение «На охоту поехало шесть человек, а вернулось-то только четыре. <...> Широков и Каблуков погибли на охоте»⁸ вводится первая — собственно нарративная — смерть персонажей, демонстрирующая финал «сюжета охоты». Для второй и основной, диалоговой, части текста это событие, однако, не столь существенно и вводится скорее как косвенная мотивировка другой смерти — смерти Козлова.

Назначение первой смерти — стать стимулом коммуникации, заставить героев вести разговор: «Окнов целый день ходил потом (после смерти Широкова и Каблукова на охоте. — *Т. Ц.*) расстроенный и даже *не хотел ни с кем разговаривать*. Козлов неотступно ходил следом за Окновым и приставал к нему с различными вопросами» (II, 350). При этом «сюжет коммуникации» решается Хармсом в негативной плоскости. Сначала попытки Козлова вступить в диалог с Окновым пресекаются со стороны последнего отказом от разговора («**Козлов:** Хочешь закурить? **Окнов:** Нет. **Козлов:** Хочешь, я тебе принесу вон ту вон штуку? **Окнов:** Нет. **Козлов:** Может быть, хочешь, я тебе расскажу чтонибудь смешное? **Окнов:** Нет»); первая же развернутая ответная реплика Окнова сводится к угрозе физического насилия («**Козлов:** Ну, хочешь пить? У меня вот тут вот есть чай с коньяком. **Окнов:** Мало того, что я тебя сейчас камнем по затылку ударил, я тебе еще оторву ногу»); развязкой же «сюжета коммуникации» становится убийство Козлова.

Если рассматривать содержание «Охотников» не в абсурдистски-комическом ключе, а как тематизацию «коммуникативного убийства», некоторые высказывания персонажей оборачиваются высказываниями метаязыковыми. Так, когда после отрывания Козлову ноги Мотыльков заявляет: «Не беспокойся, мы тебе приделаем деревяшку», а Стрючков обещает: «Ну мы тебя *поддержим*», — такое восстановление телесности Козлова можно интерпретировать как восполнение его коммуникативных возможностей. Это усиливается двусмысленностью последнего высказывания: Мотыльков и Стрючков готовы *поддержать* Козлова не только физически, то есть в первом значении этого глагола «придержав, не дать упасть кому-, чему-л.»⁹ (ср.: «**Стрючков:** Ты на одной ноге *стоять* можешь? **Козлов:** Могу, но не очень-то»), но и коммуникативно, словом, то есть «выразить свое согласие с чем-л., выступить в защиту»¹⁰.

Стремление Окнова избавиться от Козлова как коммуниканта¹¹ — суть «коммуникативного сюжета» сценки — развивается стадияльно и связано с нанесением телесных увечий. За *отрыванием ноги* (ограничивающим физическую подвижность, но в прямом смысле еще не связанным с коммуникативностью) следует остающееся за текстом, но легко восстанавливаемое из реплик персонажей *выбивание зубов*, лишаящее Козлова артикуляционных возможностей («**Мотыльков:** Козлов, ты тут? **Козлов:** Шаша..!»), затем, вероятно, — *отрывание ушей*¹² («**Мотыльков:** ...Козлов! А, Козлов? Ты меня слышишь? **Козлов:** Ох, слышу, да плохо»), и наконец, *удушение* Козлова (семантическая связь «дыхания» с «говорением» представляется в этом случае вполне наглядной). По сути, Козлов умирает не столько физической смертью, сколько именно как участник коммуникативного акта¹³, о чем свидетельствует «затухание» диалога к финалу.

Наряду с текстами, сюжет которых тематизирует физическое убийство как субститут невозможности коммуникации (ср. в аналогичном ключе чрезвычайно показательную «Пиесу»: Кока Брянский, не сумев сообщить матери, которая в его репликах слышит «только кусок слова, да еще самый нелепый» (II, 384), о том, что он «сегодня женится», душит ее), у Хармса частотно прямое отождествление «verba» и «res» — реплик персонажей и наносимых ими друг другу ударов, причинения увечий и т. п. (Очевидно, если принять во внимание широко описанный интерес обэриутов к цирку и шутовству, в этом явлении может быть прослежена прямая отсылка к буффонаде.) Такое представление о коммуникации как физическом насилии над собеседником отразилось в сюжетных ситуациях, когда удары сопровождают реплики персонажей (1) или становятся эквивалентными ответным репликам в диалоге (2), ср.:

(1) **Григорьев** (*ударя Семенова по морде*): Вот вам и зима настала! Пора печи топить. Как по вашему?

Семенов: По моему, если отнестись серьезно к вашему замечанию, то, пожалуй, действительно пора затопить печку.

Григорьев (*ударя Семенова по морде*): А как по вашему, зима в этом году будет холодная или теплая?

Семенов: Пожалуй, судя по тому, что лето было дождливое, зима будет холодная. Если лето дождливое, то зима всегда холодная... («**Григорьев** (*ударя Семенова по морде*)...»; II, 401—402);

(2) Пушкин сказал:

— Женщина, это станок любви, — и тут же получил по морде.

— За что? — спросил Пушкин, но, не получив ответа на свой вопрос, продолжал:

— Я думаю так: к женщине надо подкатывать с низу. Женщины это любят, и только делают вид, что они этого не любят.

Тут Пушкина опять стукнули по морде.

<...>

— Голая, — повторил Пушкин.

— Трах! — отвесили ему по морде.

— Голая, — повторил Пушкин.

— Трах! — получил он по морде.

<...>

Но тут Пушкина ударили с такой силой, что он потерял сознание и, как подкошенный, рухнул на пол («Лекция»; II, 144—145).

Высказывания типа «"Трах! " — отвесили ему по морде», когда звуковой жест (глагольное междометие-звукоподражание) и жест физический накладываются друг на друга в диалоговой реплике, для Хармса вполне регулярны (ср., напр., «Тюк!»), и их назначение — присвоить удару как физическому действию коммуникативную функцию. Подчеркнем, что коммуникация вообще воспринимается Хармсом как «репрессивный» акт: само слово в его особой орудийной функции есть средство уничтожения коммуниканта. Если, например, сопоставить хармсовское квазиавтобиографическое высказывание «Как то раз завел (разговор. — Т. Ц.) у Липавских и пошел! *Всех до смерти заговорил!*» (II, 321) с текстом «Четыре иллюстрации того, как новая идея огорашивает человека, к ней не подготовленного» («**Писатель:** Я писатель. **Читатель:** А по-моему, ты г...о! *Писатель стоит несколько минут потрясенный этой новой идеей и падает замертво. Его выносят*»); II, 342) или иными подобными текстами, то лежащая на поверхности гипербола «заговорить до смерти» (= «утопить всех своими разговорами») неожиданно приоткрывает свои прямые смыслы: само общение может быть равноценно физической расправе.

Именно поэтому «слово» у Хармса нередко подменяется «делом». Предельного выражения эта стратегия достигает в тексте «Машкин убил Кошкина». Будучи рассмотрен в предложенном коммуникативном ключе, этот текст позволяет говорить о весьма изощренном нарративном сдвиге: перед нами недиалогический текст, который, тем не менее, по своей дискурсивной организации создает иллюзию «бессловесного» диалога, ср.:

Товарищ Кошкин танцевал вокруг товарища Машкина.

Тов. Машкин следил глазами за тов. Кошкиным.

Тов. Кошкин оскорбительно махал руками и противно выворачивал ноги.

Тов. Машкин нахмурился.

Тов. Кошкин пошевелил животом и притопнул правой ногой.

Тов. Машкин вскрикнул и кинулся на тов. Кошкина.

<...>

Машкин убил Кошкина (II, 349).

Особое абзацное членение текста, обособливающее предложения, и строгий синтаксический параллелизм конструкций приводят к тому, что

каждое высказывание воспринимается при чтении как новая реплика диалога, а предикаты действия (*танцевал, следил, махал, пошевелил* и проч.) приобретают в контексте семантику предикатов говорения. Осуществляя эксперимент над механизмами коммуникации, Хармс, таким образом, не просто лишает адресанта и/или адресата коммуникативной полноценности, но и, в конечном итоге, свободно подменяет вербальные диалогические формы невербальным — но столь же диалогическим! — насилием.

За что убили Сою Острову?

В мире Введенского тематизация «коммуникативного убийства» находит отражение в устойчивом мотиве «безголовости» (отрезания/отрубания/отклеивания/потери и т.п. головы). По мнению М.Б. Мейлаха, этот мотив, в разной степени присутствующий в «Минине и Пожарском», «Ответе богов», «Пять или шесть», «Две птички, горе, лев и ночь...», «Кругом возможно Бог», «Очевидце и крысе» и ряде других текстов, связан у Введенского с темой «людей-кукол, механических, "полых" людей»¹⁴. Наряду с предложенным прочтением топики Введенского также представляется возможным говорить о мотиве «безголовости» в свете коммуникативных смыслов: голова воспринимается Введенским как «средство» коммуникации (говорения/слушания), а следовательно, лишение персонажа головы напрямую связано с прекращением коммуникативного акта.

В «Елке у Ивановых» серийная смерть всех персонажей в финале пьесы подготовлена сценой убийства Сою Островой в Картине первой. Введенский тщательно вуалирует коммуникативный конфликт Сою Островой и Няньки эротической топикой — внешней мотивировкой отрубания головы выступает реакция Няньки на содержание эротического дискурса Сою, на тот «вагиноцентризм», который косвенно провозглашает Сою в противоположность «фалличности» елки, ср.: «Сою Острова (*девочка 32 лет*). А я когда в зал выйду, когда елку зажгут, я юбку подниму и всем всё покажу. Нянька (*зверяя*). Нет, не покажешь. Да и нечего тебе показывать — ты еще маленькая. Сою Острова (*девочка 32 лет*). Нет покажу. А то что у меня маленькая, это ты правду сказала. Это еще лучше. Это не то что у тебя»¹⁵. Но вместе с тем очевидно, что Нянька, отрубая голову Сою Островой, стремится прекратить ее жизнь прежде всего как жизнь коммуниканта, тем самым приводя к развязке те попытки пресечь коммуникацию, которыми ознаменованы уже первые реплики пьесы: «*Годовалый мальчик Петя Перов*. Будет елка? Будет. А вдруг не будет. Вдруг я умру. Нянька (*мрачная как скунс*). Мойся, Петя Перов. Намыль себе уши и шею. Ведь ты еще не умеешь говорить» (II, 47).

Голова — это субститут артикуляционных и аудиальных возможностей персонажа; именно потому лишенное головы тело если и способно

вступать в диалог, то исключительно со своей же головой, и то лишь для того, чтобы сообщить ей о собственной «а-коммуникативности»:

Соня Острова (*бывшая девочка 32 лет*) лежит как поваленный железнодорожный столб. Слышит ли она, что говорит ей мать? Нет где ж ей. Она совершенно мертва. Она убита.

<...>

Голова. Тело ты все слышало?

Тело. Я голова ничего не слышало. У меня ушей нет. Но я все почувствовало (II, 54).

Заметим в связи с этим, что присвоение Нянькой коммуникативных компетенций Сони Островой, а тем самым совмещение в одном лице адресанта и адресата (resp. убийцы и убитого), ощущается как «голова в голове», ср.: «Нянька. Я стучу руками. Я стучу ногами. Ее голова у меня в голове. Я Соня Острова — меня нянька зарезала. Федор-Федор спаси меня» (II, 56).

В рамках «сюжета коммуникации» смерть Сони Островой — это всего лишь «проба», как об этом говорит ходящая вокруг гроба Собака Вера: «Эта смерть — это проба» (II, 60). В реплике Собаки Веры «за кадром» скрыто утверждение идеи речи, сообщение о том, что коммуникативная смерть Сони Островой, напротив, лишь стимулирует коммуникацию, становится предметом говорения: «Бедный молится хлебу. / Медный молится небу. / Поп отслужит тут требу» (Там же). Обратим внимание, что настоящему абсолютному времени глагола говорения *молится* в двух первых стихах грамматически противопоставляется будущее время *отслужит* в третьем стихе, привязанное к моменту речи и самой речевой ситуации, в том числе дейксисом *тут*; таким образом, в реплике задается переход от «говорения вообще» как речевого навыка «бедного» и «медного» к «актуальному говорению» в конкретной коммуникативной ситуации. Поэтому-то следующая Картина восьмая, в сущности, представляет собой не суд над Нянькой как ожидаемое нарративное событие, а чистое речепорождение как таковое, в котором центральное место занимает нужный «просто для отвода глаз» «разговор <про> Козлова и Ослова» (II, 64) — к слову, в очередной раз тематизирующий коммуникацию как насилие: «Долго длились препиранья, / Завершилось дело кровью» (II, 63).

Назначение Картины девятой, финальной, — прекратить коммуникацию. Для этого Введенский в «Елке у Ивановых» (1), как и в близком по времени написания «Некотором количестве разговоров» (2), переводит смерть из области нарративов в собственно языковую плоскость:

(1) Володя Комаров (*мальчик 25 лет. Стреляет над ее ухом себе в висок*). Мама не плачь. Засмейся. Вот и я застрелился.

<...>

Дуня Шустрова (*девочка 82 лет*). Я умираю, сидя в кресле.

Пузырева-мать. Что она говорит.

Миша Пестров (*мальчик 76 лет*). Хотел долголетия. Нет долголетия. Умер.

<...>

Петя Перов. Умереть до чего хочется. Просто страсть. Умираю. Умираю. Так, умер.

Нина Серова. И я. Ах елка, елка. Ах елка, елка. Ах елка. Ну вот и все. Умерла (II, 66—67);

(2) Первый. Петля затягивается. Я задыхаюсь.

Второй. Пуля попала в меня. Я все потерял.

Третий. Вода переполнила меня. Я захлебываюсь.

Они сидели на крыше в полном покое. Над ними летали воробьи.

Первый. Умер.

Второй. Умер.

Третий. Умер.

Первый. Умер.

Второй. Умер.

Третий. Умер (I, 204).

Речевая девиация, содержащаяся в высказывании «Я умер», хорошо известна русскому авангардизму хотя бы по хлебниковскому «Я умер, я умер, и хлынула кровь / На латы широким потоком. / Очнулся я иначе, вновь / Окинув вас воина оком» («Мрачное») ¹⁶. Однако важно, что у Введенского и Хлебникова такая девиация имеет принципиально разную онтологию. Как показал Б. А. Успенский, хлебниковское «Я умер», нарушающее условия связности текста, является «признаком изменения точки зрения (динамики авторской позиции)» ¹⁷ — сменой местоименного фокуса с 1-го на 2-е лицо. В случае же Введенского «Умер» (и его текстовые варианты), включенное в серию диалоговых реплик, вполне позволяет «семантическую коррекцию», возведение к норме ¹⁸, если рассматривать это высказывание как отсылающее к смерти не персонажа-действителя, а персонажа-коммуниканта. Говорение персонажей Введенского о собственной смерти — подчеркнем: либо в настоящем времени («Умираю») как демонстрация процессуальности, либо в перфекте («Умер») как констатация свершившегося факта — практически не выходит за пределы речевой нормы, если интерпретировать его с позиций «коммуникативного сюжета», то есть как метафорическое утверждение «Я "умер" для продолжения диалога» = «Я замолчал» = «Я не хочу/не могу больше говорить». В этом смысле для лингвофилософской позиции Введенского с ее центральным концептом «мертвый язык» ¹⁹ такая «умирающая коммуникация» становится вполне закономерным решением.

Коммуникативное (само)убийство

Рассмотренные случаи тематизации «коммуникативного убийства», свидетельствующего об общей «антикоммуникативной» установке обэ-

риутов, представляют собой лишь одну сторону позднеавангардистского проекта. Смерть персонажа у Хармса и Введенского — это не только разрыв коммуникативного контакта на уровне «персонаж — персонаж», но и — главное — на уровне «автор — реципиент». Самое суть поэтического эксперимента обэриутов, по-видимому, состоит в прекращении коммуникативного взаимодействия автора с читателем²⁰, и в этом — парадокс позднеавангардистского дискурса вообще.

Художественный проект позднего авангардизма, разрушивший диалог автора с читателем, сместил акценты с адресата на адресанта и, по сути, декларировал дискурсивную «смерть автора». Так, А. Герасимова говорит о возникновении в творчестве Хармса середины — второй половины 1930-х годов целой группы текстов, объединенных интересом к «сочинительскому я» и тематизирующих акт письма как «не-случай»²¹.

Вообще, хармсовские эпистолярные формы (как письма к реальным адресатам, так и «литературные письма» — граница между этими двумя типами дискурсов у Хармса более чем прозрачна²², что и позволяет рассматривать их на равных) в наибольшей степени демонстрируют дискурсивный сдвиг в коммуникативных компетенциях автора. Хармс не только свободно нарушает нормативные правила адресации, будучи не в состоянии совершить акт апелляции к собеседнику (ср., напр., появление «мерцающего» адресата в письме Хармса к Т. А. Липавской от 1 августа 1932 года: «*Дорогая* Тамара Александровна, Валентина Ефимовна, Леонид Савельевич, Яков Семенович и Валентина Ефимовна. *Передайте от меня привет Леониду Савельевичу, Валентине Ефимовне и Якову Семеновичу. Как Вы живете, Тамара Александровна, Валентина Ефимовна, Леонид Савельевич и Яков Семенович?..*»; IV, 64), но и косвенно сообщает о невозможности написать письмо. Подобно тому, как высказывания типа «я умер» или «я сплю» представляют собой примеры логических парадоксов, «письмо о не-письме» или сообщение о невозможности сообщения суть парадоксы дискурсивные. Отказываясь от совершения речевого акта, адресант тем не менее его совершает — в результате рождается самоотрицающий дискурс, ставящий под сомнение коммуникативные компетенции автора, ср.:

Дорогой Саша, в этом (я для краткости говорю просто в «этом», но подразумеваю «в этом письме») я буду говорить только о себе. Я хочу, собственно говоря, описать свою жизнь. *Очень жаль, что я не написал тебе предыдущего письма, а то я бы написал там все, что и пропустил здесь...* («*Дорогой Саша...*»; II, 376);

Философ!

1. Пишу Вам в ответ на Ваше письмо, которое Вы собираетесь написать мне в ответ на мое письмо, которое я написал Вам... («*Связь*»; IV, 25).

Обратим внимание: декларируемое в текстах ослабление коммуникативных возможностей автора сопровождается избыточностью речи, тавтологичностью конструкций, которые иконически воспроизводят неспо-

способность к порождению связного и осмысленного дискурса. Любопытно то обстоятельство, что такое преобразование «неумения писать» в буквально неконтролируемое текстопорождение есть фактическое свидетельство графомании²³, которую Хармс в письме к Н. И. Харджиеву от 9 сентября 1940 года ставит в один ряд с гениальностью:

Я боюсь, что Вы живете среди свиней, перед которыми даже стыдно писать. Бога ради не считайтесь с ними. ...если Вы, в течение года, напишете 28 вещей (любой величины), Вы выполните Вашу миссию. ...есть коллекционеры своих собственных произведений, это *графоманы и гении*. Станьте коллекционером Ваших собственных произведений» (IV, 87—88).

Вступая в коммуникацию, адресант у Хармса ощущает словесное выражение как насилие над собой:

Помоги мне Бог *досказать следующую фразу до конца и не застрять посередине*. Итак, перекрестясь, начинаю: Дорогая Клавдия Васильевна, я рад, что Вы уехали в Москву, ибо останься Вы здесь (*короче!*), я бы в короткий срок забыл (*еще короче!*), я бы влюбился в Вас и забыл бы все вокруг! (*Досказал*) (*Письмо к К. В. Пугачевой от 20 сентября 1933 г.*; IV, 75).

Поэт-обэриут пребывает в ситуации коммуникативного конфликта между «боязнь говорить» и «боязнь не сказать», и для него единственная возможность избежать «коммуникативного убийства» — совершить «коммуникативное самоубийство», заявив: «Сегодня я ничего не писал. Это неважно» («Голубая тетрадь. № 16»; II, 326) — и, таким образом, вычеркнув себя из текста.

¹ *Заявление* в Ленинградский Союз Поэтов от Академии Левых Классиков // Введенский А. И. Полное собр. соч.: в 2 т. М., 1993. Т. 2: Произведения 1938—1941. Приложения. С. 143.

² *Иоффе Н., Железнов Л.* Дела литературные... (О «Чинарях») // Там же. С. 142. Пунктуация авторская, курсив наш. — *Т. Ц.*

³ О раннеавангардистской установке на интенсивный диалог с читателем см. подробнее: *Цвигун Т. В.* «Читать» или «писать»? О коммуникативных конвенциях авангардизма // Вестник Российского государственного университета им. И. Канта. Вып. 8. Сер. Филологические науки. Калининград, 2008.

⁴ *А. Введенский* и Д. Хармс в их переписке / вступ. ст., публ. и коммент. В. Сажина. [Библиограф. Вып. 18]. Париж, 2004. С. 5.

⁵ Там же. С. 52. Орфография авторская. — *Т. Ц.*

⁶ *Ревзина О. Г., Ревзин И. И.* Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием) // Труды по знаковым системам. V. Памяти В. Я. Проппа. [Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 284]. Тарту, 1971. С. 252.

⁷ *Лотман Ю. М.* Смерть как проблема сюжета // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 418.

⁸ *Хармс Д. И.* Полное собр. соч.: в 4 т. СПб., 1997. Т. 2. С. 350. Далее тексты Хармса цитируются по данному изданию с указанием в скобках тома (римская цифра) и страницы (арабская цифра). Во всех цитатах орфография и пунктуация авторская, курсив наш. — *Т. Ц.*

⁹ *Словарь* русского языка: в 4 т. М., 1983. Т. 3. С. 184.

¹⁰ Там же.

¹¹ Заметим вскользь, что сюжетная ситуация «Окнов убивает Козлова» не уникальна — она встречается и в других произведениях Хармса. И. Кукулин склонен видеть в этой ситуации мифологические смыслы — завуалированную отсылку к древневосточному ритуалу разрывания жертвенного козла, см.: *Кукулин И. «Двенадцать»* А. А. Блока, жертвенный козел и сюжетосложение у Даниила Хармса // *Новое литературное обозрение*. 1995. № 16. С. 152.

¹² Сходная сюжетная ситуация отрывания (откусывания, отрезания) ушей присутствует также в хармсовской «Истории Сдыгр Аппр», для которой «коммуникативный сюжет» имеет не меньшую, чем для «Охотников», значимость; это позволяет говорить об устойчивой связке названных мотивов.

¹³ Нельзя, кроме того, не согласиться с более широкой трактовкой смерти хармсовских персонажей, предложенной М. Ямпольским: «...смерть означает полное вытеснение их (персонажей. — *Т.Ц.*) из *наррации*, стирание, забывание» (*Ямпольский М.* Беспамятство как исток (Читая Хармса). М., 198. С. 59). Курсив наш. — *Т.Ц.*

¹⁴ *Мейлах М. Б.* Примечания // Введенский А. И. Указ. соч. Т. 1. С. 245.

¹⁵ *Введенский А. И.* Указ. соч. Т. 2. С. 48. Далее тексты Введенского цитируются по данному изданию с указанием в скобках тома (римская цифра) и страницы (арабская цифра). Во всех цитатах орфография и пунктуация авторская, курсив и разрядка автора, подчеркнута нами. — *Т.Ц.*

¹⁶ *Хлебников В.* Собр. соч.: в 6 т. М., 2000. Т. 1. С. 300.

¹⁷ *Успенский Б. А.* К поэтике Хлебникова: Проблемы композиции // Успенский Б. А. Избр. труды: в 3 т. М., 1996. Т. 2. С. 303.

¹⁸ Согласно позиции Б. М. Гаспарова, правильность/неправильность высказывания не есть абсолютная величина: она оценивается не по тому, возможно ли в принципе употребление данного высказывания, а по тому, может ли высказывание быть помещено в некоторый «оправдывающий» речевую девиацию контекст или ситуацию. См.: *Гаспаров Б. М.* Несколько замечаний о понятии языковой правильности // Труды по знаковым системам.

¹⁹ О сюжетных, образных и лексических реализациях ‘мертвого языка’ в «Елке у Ивановых» см.: *Кулик И.* Тело и язык в текстах Тристана Тцара и Александра Введенского // Терентьевский сборник. М., 1998. Вып. 2. С. 215—217.

²⁰ В этом смысле нельзя не согласиться с М. Янкелевичем, считающим, что уже избираемые обэриутами (в частности, Введенским) жанровые формы «драмы в стихах» или «разговоров» позволяют «отказаться от прямого высказывания от лица поэта» (*Янкелевич М.* «Среди зараженного логикой мира»: Егор Летов и Александр Введенский // Поэт Александр Введенский: сб. матер. М., 2006. С. 249).

²¹ См.: *Герасимова А.* Даниил Хармс как сочинитель (Проблема чуда) // Новое лит. обозрение. 1995. № 16.

²² Ср. замечание В. Сажина о том, что обэриуты сделали «эпистолярию — при всех необходимых оговорках — одним из равноправных жанров своего творчества (в широком смысле слова)» (<*Сажин В.*> Письма Александра Введенского Даниилу Хармсу // А. Введенский и Д. Хармс в их переписке... С. 40).

²³ Которая, как было показано А. К. Жолковским, в авангардизме и поставангардизме часто становится художественным приемом, см.: *Жолковский А. К.* Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие) // Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994.