

Ура!» и др.), изображают народное сопротивление и партизанское движение («Не замай, дай подойти!» Верещагина и соответствующие эпизоды у Л.Толстого). Разумеется, живописец не мог не учитывать при этом эпопеи Толстого, но его картины не являются иллюстрациями к книге.

Столь же интересно связать «Войну и мир» с интерпретациями романа в культуре XX века. Это тоже диалог в пределах одной русской культуры. Мы имеем в виду оперу С.Прокофьева «Война и мир», замысел и образы которой сложились в условиях другой Отечественной войны — 1941—1945 годов. Музыкальное произведение включает всего 72 действующих лица, в нём не чередуются, а резко разграничены тема войны и тема мира. Последней посвящены первые шесть картин, а войне последние шесть. Седьмая сцена является переходной от одной (камерной) темы к другой (монументальной, в основном героической). При этом меняются вокальные средства, ритм, темп, начинают звучать хоровые сцены. Великолепен вальс Наташи из 2-й картины, потрясает сцена смерти Андрея, монолог Кутузова «Бесподобный народ» и апофеоз, венчающий оперу.

Почувственно рассмотрение графической сюиты, созданной Д.Шмариновым к концу 1953 года¹⁴ в технике чёрной акварели, соединённой с углем. Здесь доминирует показ событий романа, но важное место занимают и психологические портреты Наташи в Отрадном, старика Болконского, Пьера, полулежащего на диване, Анатоля Курагина, князя Андрея у деревни Семёновской. Большой выразительностью отличаются заставки и двухстраничные развороты: «Бал у Ростовых» и «Партизаны ведут пленных французов». Художник весьма удачно расставил в своём цикле иллюстраций нужные смысловые акценты.

Роман Л.Толстого получил свою интерпретацию и на экране — сначала в итало-американском фильме 1956 года (режиссёр

Кинг Видор, сценарист Ирвин Шоу, в роли Наташи — Одри Хэпберн, в роли Пьера — Г.Фонда), а затем в выдающейся отечественной кинопостановке С.Бондарчука 1966—1967 годов. Созданный в четырёх сериях, он был удостоен главной премии Международного кинофестиваля в Москве и премии «Оскар». Хотя в нашем фильме не был передан трагизм, свойственный военным сценам толстовского романа, но эпическое начало его оказалось представленным чрезвычайно сильно и величественно. Выразительно показаны поэзия воинского подвига, аристократический быт, тягостные условия французского плена. С редкой щедростью 40 музеев страны предоставили свои коллекции, использовано 60 орудий XIX века, 60 телег, 20 старинных карет, подлинное оружие, специально был изготовлен на Ломоносовском заводе большой обеденный сервиз. В картине Бородинского боя приняло участие 15 тысяч человек, специально одетых, построены редуты, флеши, деревня. В результате были достигнуты и монументальность, и яркая зрелищность. К актёрским удачам нужно отнести исполнение Тихоновым роли князя Андрея и Трофимовым — роли Тушина. Но в фильме почти не учтено толстовское мирозерцание и образ Платона Каратаева предстал обеднённым.

Образы смежных искусств углубляют анализ великого романа и ведут к синтезу наших знаний о нём. Если опера С.Прокофьева помогает услышать происходящее в «Войне и мире», то живопись В.Верещагина, графика Д.Шмаринова и фильм С.Бондарчука содействуют тому, что мы видим героев и персонажей Толстого, хотя каждый раз они предстают иными, меняющимися, «текущими», и это тоже соответствует их природе. Всё это выдающиеся явления современной культуры, которые основываются на тексте великого романа Л.Н.Толстого и вступают с ним в диалог во времени.

Таковы особенности толстовского эпоса и возможные варианты его анализа.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 ГЕГЕЛЬ Г.В.Ф. Соч. — М.; Л., 1959. — Т. XIV. — С. 252—253.
- 2 ГЕГЕЛЬ Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. — М.: Искусство, 1971. — Т. 3. — С. 430.
- 3 ТОЛСТОЙ Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. — М.: Худ. лит.-ра, 1980. — Т. 5. — С. 159. В дальнейшем цитаты из «Войны и мира» даются по этому изданию.
- 4 ПОТЕБНЯ А. Из записок по теории словесности. — Харьков, 1905. — С. 531.
- 5 ШЕЛЛИНГ Ф. В. Философия искусства. — М.: Мысль, 1966. — С. 354.
- 6 БИЛИНКИС Я. О творчестве Л.Н.Толстого: Очерки. — Л.: Сов. писатель, 1959. — С. 195—279.
- 7 БОЧАРОВ С. Роман Л.Толстого «Война и мир». — М.: Гослитиздат, 1963. — С. 134—135.
- 8 ГЛИНКА С. Записки о 1812 году. — СПб., 1836. — С. 15.
- 9 БРАНДЕСОВ Р.Ф. Опыт композиционного анализа в старших классах // Литература в школе. — 1969. — № 6. — С. 16—26.
- 10 БЕЛИНСКИЙ В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. — М.: Изд-во АН СССР, 1954. — Т. IV. — С. 219.
- 11 См.: ФЕЙН Г.Н. Роман Л.Н.Толстого «Война и мир»: Целостный анализ. Из опыта работы учителя. — М.: Просвещение, 1966; КИНДИЕВ Б.И. Роман-эпопея «Война и мир»: Комментарий. — М.: Просвещение, 1967.
- 12 ЦЕЙТЛИН М.А. О проблемном изучении романа Л.Толстого «Война и мир» // Литература в школе. — 1968. — № 1.
- 13 АСОЯН А.А. Proscholium. Инструментарий и практика анализа литературного произведения. — Омск, 2006. — С. 173—180.
- 14 «Война и мир» Л.Н.Толстого в иллюстрациях Д.Шмаринова. — М.: Изд-во АХ СССР, 1960.

ШМИДТ Мария Михайловна —

аспирантка кафедры истории русской литературы XX века филологического факультета МГУ им. М.В.Ломоносова
mariem@list.ru

«У АБСУРДНОГО СТОЛЬКО ЖЕ ОТТЕНКОВ И СТЕПЕНЕЙ, СКОЛЬКО У ТРАГИЧЕСКОГО...» ГОГОЛЬ И ХАРМС

Аннотация. В статье утверждается, что Хармс был учеником Гоголя, который использовал абсурд для изображения действительности. Общность взглядов писателей наблюдается на смысловом, сюжетном, мировоззренческом уровнях. Анализ текстов Гоголя и Хармса обнаруживает их единство в восприятии абсурдности мира. Творчество Хармса рассматривается в контексте социокультурной и политической ситуации 30-х годов XX века.

Ключевые слова: Гоголь, Хармс, гротеск, ирония, сатира, фантастика, комическое, трагическое, философия абсурда, модернизм, авангард, реализм, алогизм, иррационализм, массовый человек.

Annotation. The author claims that Kharms was Gogol's follower. He was the first to exploit absurd in description of reality. The unity of the writers' views can be seen in their ideas, plots and motives of their works. The analysis of Gogol's and Kharm's works reflects the unity of their perception of absurdity of the world. The author takes a look at Kharms' work in a context of sociocultural and political situation of 1930s.

Key words: Gogol, Kharms, grotesque, irony, satire, science fiction, comic, tragic, absurd philosophy, modernism, avant-garde, realism, illogic, irrational, mass man.

Николай Гоголь и Даниил Хармс. Сопоставимы ли эти имена? Разные эпохи, разные судьбы. И всё-таки основания для такого сопоставления есть — и немалые.

В квартире Хармса — вспоминает его современник — над кроватью писателя висел «Список людей, особенно уважаемых в этом доме». Он был предназначен для всеобщего

обозрения и включал такие имена, как Козьма Прутков, Кнут Гамсун, Льюис Кэрролл. А возглавлял этот список Гоголь. И не случайно: Хармс не раз вспоминал о нём в дневниковых

записях и даже дерзнул сделать его героем своих анекдотов, где Гоголь, наряду с другими русскими писателями, появляется в комических ситуациях. Чаще всего говорится о его переодевании в Пушкина:

«Однажды Гоголь переоделся Пушкиным и пришёл в гости к Майкову. Майков усадил его в кресло и угощает пустым чаем. «Поверите ли, — говорит, — Александр Сергеевич, куса сахара в доме нет. Давеча Гоголь приходил и всё съел». Гоголь ему ничего не сказал».

Какое место занимал Гоголь в творчестве и жизни Хармса? Почему он возникает в рассказах, хоть и в абсурдных, комических зарисовках? Ключом к разгадке этого может стать небольшой сравнительный анализ, который покажет близость писателей в их восприятии действительности. Фигура Гоголя была для Хармса знаковой. Он чувствовал в его произведениях то, что было близко и ему самому.

Что видел, осмыслял, критически описывал в своём творчестве Гоголь? Российскую жизнь с её косностью, консервативностью. Это закрытый мир, где царят чинопочитание, лживость и фальшь, угодничество в корыстных целях перед сильными мира сего, тревоющие, невежественность, страсть к карточной игре, слетням. Взглянем на комедию «Ревизор». Перед нами настоящая энциклопедия русской жизни. В «Театральном разъезде» Гоголь пишет: «Это сборное место: отовсюду, из разных углов России, стеклись сюда исключения из правды, заблуждения и злоупотребления, чтобы послужить одной идее — произвести в зрителе яркое, благородное отвращение от многого кое-чего низкого». Разве ситуация, послужившая пружиной действия в комедии, не абсурдна? А мир, в котором правят городничий, Земляника, Ляпкин-Тяпкин, Держиморда, не абсурден? И как эту абсурдную действительность отразить в художественном произведении, если не использовать гротеск, фантастику, сатиру, тонкую иронию?!

В эпоху дерзких художественных поисков, модернизма, авангарда, взорвавших все прежние литературные тенденции, традиции, для изображения абсурдной, хаотической окружающей реальности Даниилу Хармсу было мало гротеска. Он обратился к поэтике абсурда. Кривизна, искажение, нарушение смыслового ряда, причинно-следственных связей, логики действия — всё вместе образует уникальное явление русского авангарда, явление эпатажное, кричащее, вместе с тем трагическое. Речь идёт о творчестве группы ОБЭРИУ и её главного представителя — Хармса. В произведениях Хармса абсурдный герой в абсурдных обстоятельствах. Он не тяготится этими обстоятельствами, а уже полностью поглощён абсурдом.

Гоголь же не помещает героя в абсурдную реальность. Владимир Набоков размышляет об этом так: «Абсурд был любимой музыкой Гоголя, но когда я употребляю термин «абсурд», я не имею в виду ни причудливое, ни комическое. У абсурдного столько же оттенков и степеней, сколько у трагического, — более того, у Гоголя оно граничит с трагичес-



Татьяна Дручинина.
Портрет Даниила Хармса. 1995

ким. Было бы неправильно утверждать, будто Гоголь ставит своих персонажей в абсурдные положения. Вы не можете поставить человека в абсурдное положение, если весь мир, в котором он живёт, абсурден». Гоголь рассматривает метафизическую сторону абсурда. Рассказывает о том, как пороки поглощают человека, как личность оказывается во власти абсурда, царящего вокруг.

Обратимся к поэме «Мёртвые души». Чичиков скупает мёртвые души, это герой-авантюрист, ему необходим статус помещика. Но за незамысловатым сюжетом кроются глубины. Погоня за материальными ценностями искажила душу героя, разрушила его личность. Это подчёркивается неопределённостью портрета. Яркая деталь его внешности — фрак брусничного цвета с искрой. Усреднённость героя, ничем непримечательная внешность как бы символизируют опустошённость его души, словно это кукла, наряженная в яркий фрак. Важнейшая черта героя — «хамелеонство», он может подстроиться под любого собеседника, говорить и вести себя так, как это будет угодно людям, с которыми он общается. Лишь бы добиться своей цели. Он меняет маски в зависимости от обстоятельств.

Вот так же и у Хармса в рассказе, открывающем цикл «Случаи». Здесь перед нами предстаёт персонаж, чья усреднённость, безликость доведены до абсурда:

«Жил один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его назвали условно. Говорить он не мог, так как у него не было рта...» И далее — ряд вопиющих, абсурдных деталей.

Портрет этого персонажа напоминает портрет Чичикова: «В бричке сидел господин, не красавец, но и не дурной наружности, не слишком толст, но и не слишком тонок, нельзя сказать, чтобы стар, однако и не то, чтобы слишком молод».

Подобный портрет мы встречаем ещё в одном рассказе Хармса. В январе 1937 года он пишет рассказ про человека по имени Иван Яковлевич. Здесь гоголевское влияние проявляется открыто: характер авторского повествования, принцип описания внешности персонажа. Мы можем говорить о сознательной стилизации, о таком авангардистском приё-

ме, как использование уже существующей модели в совершенно новом контексте. Вот как описывает Иван Яковлевича: «Человек, о котором я начал эту повесть, не отличался никакими особенными качествами, достойными отдельного описания. Он был в меру худ, в меру беден и в меру ленив. Я даже не могу вспомнить, как он был одет. Я только помню, что на нём было что-то коричневое, может быть только галстук. Звали его кажется Иван Яковлевич». Манера повествования — неторопливая, в стиле прозы XIX века, но с явной и активной позицией повествователя, делающего акцент на самом приёме рассказывания.

В «Мёртвых душах» перед нами галерея помещиков, которых посещает Чичиков. Гоголь писал, что они «один пошлее другого». Но, думается, можно сказать, что один абсурднее другого. Если Манилов всего лишь праздный мечтатель, вдохновенно созерцающий жизнь, sentimentalный и пустой человек, то Плюшкин олицетворяет собой скупость, доведённую до абсурда. Этот персонаж не имеет ничего человеческого, живого, его неопрятность, неприветливость, грубость и жадность отражают духовную смерть героя, превращают его в носителя отрицательных черт. Знаменитая «куча» символизирует мелочность его души: «куча исписанных мелко бумажек, накрытых мраморным позеленевшим прессом, <...> рюмка с какою-то жидкостью и тремя мухами, накрытая письмом, <...> два пера, запачканные чернилами, высохшие, как в чахотке, зубочистка, совершенно пожелтевшая, которою хозяин, может быть, ковырял в зубах своих ещё до нашествия на Москву французов». Не то ли мы видим и у Хармса в его абсурдистских описаниях?

Алогичного в рассказе Хармса про Ивана Яковлевича нет ничего, лишь финал обрывается на середине: «Иван Яковлевич свернул папиросу и закурил. В коридоре раздалось три звонка.

— Это ко мне, — сказал Иван Яковлевич, продолжая сидеть на диване и курить». Рассказ заканчивается на этом, нарушая ожидания читателя, связанное с появлением нового персонажа. Здесь стоит вспомнить гоголевский рассказ об Иване Фёдоровиче Шпоньке и его тётушке из «Вечеров на хуторе близ Диканьки»: читателю сообщается, что следующая глава раскроет новый замысел тётушки, тогда как следующей главы нет.

Вернёмся к гоголевским «Мёртвым душам». Если Гоголь использует реалистическую эстетику для изображения Чичикова, то Хармс создаёт свои рассказы с помощью поэтики абсурда, авангардистской эстетики. В изображении бездуховной личности, от которой остаётся лишь неопределённая оболочка, Хармс идёт по пути авангардиста: его герой просто исчезает из пространства произведения.

Обезличивание человека есть и у Гоголя. Нередко его персонажи — всего лишь носители черт характера, манекены, представляющие нам то, что автор хочет показать. Так, писатель описывает находящиеся в присутственном месте «фраки, сюртуки губернского

покроя и даже просто какую-то светло-серую куртку, отделившуюся весьма резко, которая, своротив голову на бок, выписывала бойко и замашисто...». Но даже здесь есть признаки если не индивидуальности, то отличия — «бойко и замашисто», которые могут послужить основой для чернового наброска характера. Когда Чичиков размышляет о смерти прокурора, он приходит к выводу, что у того «на поверку всего только и было, что густые брови». Однако, как ни незначительна эта деталь, она отделяет его от других чиновников.

Хармс же отказывает своим персонажам даже в таком проявлении индивидуальности, за исключением редких случаев. Он представляет нам новый социальный тип, тип усреднённого, ничем не выделяющегося и не желающего выделяться человека — тип массового человека. Этот новый субъект истории возник в XX веке, несёт в себе новые основания общественной и культурной жизни и порывает с предшествующей традицией. Психологический портрет «человека массы» в 30-е годы XX века предложил испанский философ Х.Ортега-и-Гассет в статье «Восстание масс». Он выделяет следующие его черты: это средний человек, он «как и все» доволен своей неотличимостью, для него характерны посредственность, заурядность, врождённая неблагодарность ко всем, эгоизм, чувство собственного превосходства и всеслилия, внутренняя убогость, потребность судить, решать, выносить приговор, неумение слушать. Этот человек агрессивен в своём невежестве.

Поразительно, но Гоголь и Хармс, отделённые в историческом времени, во многом сходно чувствовали дисгармоничность окружающей их действительности. Рассматривая близость художественного мира Гоголя и Хармса, мы вправе говорить не только о сходстве приёмов, но и о близости природы художественного дарования: гротескной, отрицающей, соединяющей трагическое и комическое.

Мир Гоголя и Хармса — это мир, в котором царствует зло. Человеческая жизнь для них — арена борьбы между добром и злом. Причём в мире Хармса зло побеждает. Разрыв между тем, что есть, и тем, что кажется, — острее других чувствовал Гоголь и первый с такой силой отразил его в своём творчестве.

И до Гоголя были художники, отрицающие разумность действительности, вскрывающие недостатки её, иллюстрирующие зло. Но заслуга Гоголя состоит в том, что, как заметил Д.Мережковский, он «первый увидел невидимое и самое страшное, вечное зло не в трагедии, а в отсутствии всего трагического, не в силе, а в бессилие, не в безумных крайностях, а в слишком благоразумной середине, не в остроте и глубине, а в тупости и плоскости, пошлости всех человеческих мыслей и чувств, не в самом великом, а в самом малом». И чтобы показать опасность того, что невидимо простым глазом, нужно было применить иные, отличные от традиционных, художественные приёмы. Нужно было взять увеличительное стекло и сквозь него показать «ярко и выпукло» те черты, которые представляют угрозу, пусть даже в ущерб

другим — прекрасным, чтобы вызвать испуг и отвращение читателя и таким образом обратить его на путь истинный. Этим целям могла служить только карикатура, а не реальная картина. Поэтому Коробочка, Плюшкин, Земляника, Ляпкин-Тяпкин нам кажутся не живыми людьми, а средоточием пороков, которые призваны указать нам искажённость нравственных начал в мире.

Гоголь, отмечал Мережковский, «чувствовал, что самый смех его страшен, что сила этого смеха приподнимает какие-то последние покровы, обнажает какую-то последнюю тайну зла». И это не могло не привлечь Хармса.

И ещё одна точка соприкосновения Гоголя и Хармса: пошлость и банальность, являющиеся глобальным врагом живой души, закрадываются в душу «маленького человека», о чём писали Достоевский, Гаршин, Чехов и другие классики русской литературы. Разница в том, что персонажи Хармса не просто пошлейшие из пошлых. Хармсовские чудовища страшнее гоголевских. Его рассказы изобилуют всякого рода насилием над человеческой личностью и унижением её. В каждом из них кого-то бьют, в кого-то плюют, кого-то убивают, кого-то калечат, кого-то не узнают. Палач и жертва у Хармса постоянно меняются местами, потому что его персонажи тождественны друг другу. Это не живые люди, лишь штрихи, призванные отобразить ужас и хаос жизни. Вот, например, рассказ «Начало очень хорошего летнего дня»:

«Чуть только прокричал петух, Тимофей выскочил из окошка на улицу 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 о стенку <...>».

Повествование продолжается перечислением неприятных, дерзких событий, которые никак не соответствуют его названию, которое рождает, если воспользоваться термином М.Бахтина, «горизонт ожидания»: читатель представляет нечто приятное, идиллическое, а становится «свидетелем» нелепостей, грубости, жестокости. Несоответствие названия рассказа и его сюжета рождает комический эффект. Совмещение комического и трагического, как мы уже замечали, — характерная черта творчества и Гоголя, и Хармса.

Человеком герой Хармса назван условно, ему присущи формальные признаки: есть имя, чаще всего очень простое, распространённое (Окнов, Кошкин, Алексей Алексеевич, Козлов и т.д.), тело, от которого, правда, можно оторвать часть, и оно будет продолжать функционировать:

Окнов: «Мало того, что я тебя сейчас этим камнем по затылку ударил, я тебе ещё оторву ногу».

Ничем не мотивированную жестокость Окнова из миниатюры «Охотники» никак не объяснить, если не представить, что это не действия живых людей, но кукол, марионеток, призванные пробудить в читателе осоз-

нание происходящего в действительности. Той действительности 30-х годов, когда люди жили, «под собою не чуя страны», и прислушивались ночью к шагам по лестнице в страхе за свою жизнь. Подобных примеров у Хармса очень много («История дерущихся», «Рыцари» и т.д.). Условность же героев, вплоть до уточнения какой-нибудь детали, которая также считается условной (человек может быть рыжим лишь условно), ещё раз подтверждает, что Хармс избрал для себя новую поэтику, возможно, эпатазирующую, иногда жуткую. Но это формы новой художественной образности, призванные воплотить представления Хармса об окружающей действительности, о новой писательской среде, об официальной литературе, к которой писатель относился в высшей степени презрительно: «SOS, SOS, SOS. Я более позорной публики не знаю, чем Союз Писателей» (запись в книжке от 1929 года).

Один из важнейших творческих приёмов Гоголя — введение абсурдного предположения в реальное течение обыденной жизни. «Гоголь совершил художественное открытие, опережающее свой век, мощно вторгающееся в художественную литературу XX в., предвосхищавшее её, — пишет Ю.И.Архипов и Ю.Б.Борев. — Гоголь открыл абсурдный аспект жизни и показал, что абсурд — часть реальности, органически в неё вплетённая».

Гоголевские петербургские фантазматогории, алогические сны, возникающие в самой реальности, легли в основание сюжетов, для которых родился такой термин, как «фантастический реализм».

Ложь Хлестакова, доведённая до абсурда (монолог о жизни в Петербурге: герой с «Пушкиным на дружеской ноге», в доме его «тридцать пять тысяч одних курьеров»), абсурдная подозрительность и страсть к накопительству Коробочки, скаредность Плюшкина, сама идея покупки мёртвых душ; абсурден и развешающийся в экипаже по Невскому нос майора Ковалёва. Суть открытия заключается в том, что, допустив абсурдное предположение, включив его в реальное течение жизни, Гоголь всё остальное описывает с удивительной реалистической обстоятельностью и даже бытовой правдоподобностью. Бессмыслица так вплетается в ткань жизни, что становится естественной.

Именно это достижение Гоголя усваивает Хармс. И развивает его. Также внимателен Хармс к деталям, иногда это детали быта его времени: примус, польский батон, немецкая школа на Кировой, кондуктор трамвая. Но вот что особенно поразительно: основным способом постижения реальности у писателя становится абсурд. Бессмыслица перестаёт быть отдельным случаем. «Подобные происшествия бывают на свете, — редко, но бывают», — вынужден оговорить Гоголь. Для Хармса это уже не происшествия, а состояние мира и человека, не отклонение от нормального хода жизни, а сама превращённая в абсурд жизнь (цикл «Случаи»). Абсурд лежит в основании бытия. На первый взгляд, ситуация безнадёжная, тьма безраз-

дельно властвует над миром. Хотя есть нечто, несущее в себе спасение, хоть и призрачное. Это спасение неразрывно связано с проблемой веры, «неприличные вопросы» о Боге возникают в повести Хармса «Старуха», в рассказе «Пакин и Ракукин» возникает высокая фигура ангела смерти, удваивая злобно оглядывающуюся ракукинскую душу. По Хармсу, причина раздробленности мира, скорее всего, коренится в социальной надломленности, в социально-политических катаклизмах, поглотивших человека, его душу.

Очень не простая для Хармса проблема веры в Бога остро чувствуется в дневниках писателя: «Я прошу тебя, Боже, устрой всё так, как находишь нужным и хорошим. Да будет Воля Божья! В твои руки, Боже, передаю судьбу свою, делай всё так, как хочешь Ты» (1933).

Проблема метафизическая, религиозная у Гоголя на первом месте. Суть происходящего вокруг сам Гоголь выразил в «Невском проспекте»: «...какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков, и все эти куски без смысла, без толку смешал вместе». Начало алогизма и хаоса — отмечают исследователи — отчётливо связано в творчестве Гоголя с демонической силой.

Хармс рисует алогичную панораму жизни, над которой дьявол господствует безраздельно. Он невидимо присутствует в душе каждого героя, вернее, он уже избавил человека от души, от разума, от представления о божественном порядке.

Смерть героя — самый подходящий повод, чтобы затронуть вопрос о его душе. В «Мёртвых душах» Гоголь описывает смерть прокурора, у которого только тогда обнаружилось, что у него, «точно, была душа», когда он стал бездушным телом. То же мы видим и у Хармса. Вот как описывается смерть Ракукина: «Минут четырнадцать спустя из тела Ракукина вылетела маленькая душа и злобно посмотрела на то место, где недавно сидел Пакин. Но тут из-за шкапа вышла высокая фигура ангела смерти и, взяв за руку ракукинскую душу, повела её куда-то, прямо

сквозь дома и стены». За кукольностью мира Хармса скрываются те же глубокие проблемы, которые мы привыкли видеть в традиционной, привычной русскому читателю литературе. Особенно в позднем его творчестве.

Здесь надо сказать о повести Хармса «Старуха». Это — своего рода итог размышлений писателя о проблемах добра и зла, о темах жизни и смерти. Сама атмосфера удручающей жизни, духовной тесноты, отчаяния, слепой надежды на чудо, которыми пропитаны дневники Хармса, отражается в этой повести. Герой вспоминает старуху, которую встретил на улице: на её часах не было стрелок. Это словно бы отсыл к другому времени, к миру вечности, к которому оказывается причастным и сам герой. Далее он видит эту старуху у себя дома, но она мертва: «я только видел злобные глаза мёртвой старухи, медленно ползущей ко мне на четвереньках». Ужасающая, страшная картина напоминает нам события гоголевского «Вия»: «Труп уже стоял перед ним на самой черте и вперил на него мёртвые, позеленевшие глаза». Герою Хармса всё кажется, что старуха оживёт и укусит его, отравив трупным ядом. Это снова отсылает нас к тексту Гоголя, где Шепчиха умерла, искусанная ведьмой-панночкой.

Хармс постоянно помнит о творческом опыте Гоголя, о его духовных поисках. Об этом свидетельствуют дневники писателя и его произведения, отражающие прямое или косвенное гоголевское влияние.

Гоголь и напрямую появляется в текстах Хармса. Но не как историческое лицо, а как напоминание о нём, представленное в абсурдных, алогичных и комических обстоятельствах. Что ж, можно и посмеяться, как смеялся, к примеру, современник Хармса Владимир Маяковский в стихотворении «Ух и весело!» (1924):

О скуке
на этом свете
Гоголь
говаривал много.

Много он понимает —
этот самый ваш
Гоголь!

Имена Пушкина и Гоголя в текстах Хармса — замечают исследователи — функционируют примерно так же, как и в устах героя «Мастера и Маргариты», управдома Никанора Ивановича Босого, который не читал произведений Пушкина, но само это имя знал прекрасно и по несколько раз в день произносил: «Лампочку на лестнице, стало быть, Пушкин вывинтил?»

Надо сказать, что в 1936 году советские газеты и журналы пестрили публикациями о Пушкине, так как приближалось столетие его смерти. В это время завершалась советская канонизация Пушкина. В списке «Вот мои любимые писатели» (1937) Хармс пародийно обыгрывает тему величия Пушкина, не сходящую со страниц газет и журналов. Здесь вновь возникает Гоголь:

«...Хотя Гоголь так велик, что о нём и писать-то ничего нельзя, поэтому я буду всё-таки писать о Пушкине. Но после Гоголя писать о Пушкине как-то обидно. А о Гоголе писать нельзя. Поэтому я уж лучше ни о ком ничего не напишу».

Разумеется, Гоголь и Пушкин были любимыми писателями Хармса, а их пародийное изображение было связано с восприятием этих гениев советской публицистикой, Хармс не любил нарочитого пафоса официальной прессы.

Первое место, на которое Хармс поставил Гоголя в своей иерархической системе, говорит о внутреннем, типологическом их сходстве. Именно Гоголь возглавляет список любимейших писателей, висевший над кроватью Хармса. Гоголевский принцип введения фантастических элементов в повествование оказывается ключевым, на нём Хармс и строит свою философию абсурда, определившую неповторимую самобытность его творческого наследия.

ПОИСК. ОПЫТ. МАСТЕРСТВО

В ПОИСКАХ НОВОГО, С ОПОРОЙ НА ТРАДИЦИИ К 80-ЛЕТИЮ ВЕРЫ ЯНОВНЫ КОРОВИНОЙ

Вера Яновна Коровина — известный общественный учёный, педагог и филолог, наш дорогой коллега отмечает в эти дни свой юбилей. Учителя России знают её как руководителя авторского коллектива одной из самых востребованных линий школьных учебников по литературе V—IX классов (издательство «Просвещение»), методических и дидактических пособий, хрестоматий для внеклассного чтения, товарищи по работе — как творческого педагога, строгого и заботливого наставника учеников. Вера Яновна — авторитетнейший

специалист в области методики преподавания литературы, автор многочисленных работ по развитию устной речи, требовательный руководитель молодых учёных. За всеми её трудами в деле гуманитарного образования в России скрывается напряжённая, более чем полувековая трудовая деятельность в образовании, сложная, насыщенная жизнь яркой творческой личности.

Вера Яновна помнит, что такое война, вместе с родными она пережила разрывы снарядов в Подмоскovie; она знает, что зна-

чит потерять репрессированного отца. Но она помнит и счастливое студенческое послевоеенное время в Москве, первые шаги в горячо любимой профессии — учителя русского языка и литературы. По окончании в 1953 году Московского государственного педагогического института имени Ленина (ныне МПГУ) Вера Яновна пошла на работу в школу № 6 города Балашихи, которая стала подлинным университетом становления молодого учителя. Разносторонний опыт почти десятилетней работы принёс ей волнение от удавшихся