

**МИНИАТЮРА Ф. СОЛОГУБА «ПОЛОСКИ»  
В КОНТЕКСТЕ «СЛУЧАЕВ» Д. ХАРМСА**

*Работа представлена кафедрой русской литературы XX века  
Астраханского государственного университета.*

*Автор статьи стремится доказать, что идентичные приемы малой прозы Ф. Сологуба и Д. Хармса соотносимы с постмодернистской поэтикой. Недавно опубликованная миниатюра Ф. Сологуба «Полоски» и «Случаи» Д. Хармса обнаруживают свойства постмодернистского письма. Предметом изображения произведений является письмо в «нулевой степени». Как и хармсовские «Случаи», «Полоски» допускают два уровня прочтения, что приводит к противостоянию карнавального и барочного дискурсов.*

**Ключевые слова:** *малая проза, постмодернистское письмо, дискурс, пост-авангардизм, символизм.*

*L. Yevdokimova*

**F. SOLOGUB'S MINIATURE "WALES" ("POLOSKY") IN THE CONTEXT  
OF "CASES" ("SLUCHAYI") BY D. HARMS**

*The author of the article aspires to prove that identical methods of F. Sologub's and D. Harms's short prose correlate with postmodernism poetics. Sologub's prose miniature "Wales" ("Polosky"), which was published recently, and Harms's "Cases" ("Sluchayi")*

*display the qualities of postmodernistic writing. In these works the subject of representation is writing in a “zero degree”. Like Harms’s “Cases”, “Wales” admit the two levels of reading, which results in resistance of the carnival and baroque discourses.*

**Key words:** *short prose, postmodernistic writing, discourse, post-avantgardism, symbolism.*

Антикоммуникативная установка декадентства, наряду с антиэстетизмом, отождествлением «новизны» и эстетичности, гипертрофией личности поэта, оказалась парадоксальным образом созвучна художественным идеям авангардистских и поставангардистских течений [38, с. 38, 42]. Показательно в этом смысле творчество одного из центральных представителей русского символизма – Ф. Сологуба. Например, в недавно опубликованной нами миниатюре Ф. Сологуба «Полоски» (1923), примыкающей к жанру «сказочек» писателя, нашли выражение тенденции, которые позволяют соотносить это произведение с постмодернистской поэтикой. В частности, заслуживает внимания тот факт, что в миниатюре Ф. Сологуба преодоление однонаправленности смысла и дезавуирование дидактики осуществляется посредством переплетения и противостояния двух кодов – двух уровней прочтения. Художественная информация «Полосок» кодирована «дважды», что предвосхищает современную постмодернистскую литературу, которая нередко опирается на материал массовой культуры, привлекательный и доступный даже для не искушенного в «высоком» художественном слове читателя. Однако смысловая игра с культурной традицией, пародирование могут быть осознаны лишь интеллектуальной аудиторией [17, с. 117–118]. Отправная точка в формировании каждого кода «Полосок» – элементы поэтики традиционного жанра, на основе которого осуществляется смысловая динамика.

Произведение, построенное как диалог и содержащее лишь одну неозвученную фразу, имеет основание для перевода его текста в план драматического жанра. «Полоски» были написаны Ф. Сологубом на завершающем этапе его творчества. Период 1914–1927 гг. характеризуется стремлением писателя воплотить в литературе идею «демократического

символизма». Это выразилось в ориентации Сологуба на «наивную» литературу для социальных «низов» [7, с. 921–923]. В самом деле, «Полоски» обнаруживают черты петрушечной комедии – самого распространенного вида кукольного театра в XIX – начале XX в. На возможность подобных ассоциаций, похоже, намекают слова рассказчика «целый пук прутьев явился на сцену». Это выражение создает своеобразную смысловую игру: буквальное значение известного фразеологизма о домашнем скандале «сделать сцену» воплощается в структуре художественного текста, построенного как диалог. Между тем петрушечная комедия состоит из цепочки сценок, кульминация которых, как правило, потасовка; позиция главного героя в этих сценках меняется: он то жестоко расправляется со своими противниками, то сам терпит побои. Аналогичные метаморфозы наблюдаются и в сюжете «Полосок»: миниатюра включает описание двух эпизодов, в которых Имошин выступает в разных ролях: сначала его сурово наказывают, потом он поступает подобным образом.

Автор строит одну из реплик мальчика на основе метафор, которые отсылают к поэтике народного театра. В кукольных сценках обучение военному делу, получка жалования, игра на скрипке – все это служит метафорой потасовки [6, с. 462–463]. Для нас интересен тот случай, когда угощение становится метафорой драки: Петрушка, нанося побои, перечисляет предлагаемые закуски [36, с. 295–296]. Рассказ Имошина о его стычке с Марфиным сыном представляет собой развернутое метафорическое повествование об «угощении», напоминая сценку с Петрушкой.

Кроме того, в сологубовском тексте присутствуют элементы народной смеховой культуры, еще не отрефлектированные современной Сологубу научной мыслью, но

знакомые «наивному» сознанию. В «Полосках» мы найдем воплощение многих карнавальных категорий, выделенных М. Бахтиным [2, с. 141–145]. «Фамильяризация человека и мира» выражается в перемещении социального иерархического «верха» в «низ»: ни родители, ни пионер, «сознательный» представитель «подростающего поколения», неавторитетны для мальчика. Намек на мотив карнавальной преисподней содержится в брани «старый черт Иван Иванович», «старая чертовка».

Категория эксцентричности присутствует в нарушениях этикета: «отцы и дети» нетерпимы к чужому слову, не могут мирно разрешить свои конфликты.

Карнавальные мезальянсы обнаруживает прежде всего внутренний мир героев. Мать жестоко испортив сына, страдает и... отправляется развеяться на прогулку; пионер, защитник прав «малолетних», – воришка и доносчик; сам Имошин, рассуждающий о несправедливости телесного наказания, прибегает к тому же способу выяснения отношений с приятелем, хотя и отказывается доносить на мать. В результате морально-психологического экспериментирования персонаж перестает быть самотождественным, обнаруживается «оксюморонное» построение образа. На уровне композиции карнавального мироощущения проявляется в парности описываемых сцен, которые создают амбивалентное целое через систему двойников, представляющую собой комбинации персонажей (мать – Имошин – Марфин сын).

Рассказчик напоминает карнавального шута, трикстера, который выполняет функции медиатора, профанируя одновременно и брюзгливое прошлое, и самонадеянное, лицемерное настоящее.

Как и в карнавальной культуре, в «Полосках» через «телесную драму» показана смена исторических эпох. В народной смеховой культуре брань и побои характеризовали мир в состоянии «незаконченной метаморфозы», «перехода... от старого к новому, от смерти к рождению...», выражали «представление о мире как об умирающем и рождающемся одновременно» [3, с. 183]. Повто-

рение ребенком пороков родителей не исключает некоторой невольной порядочности по отношению к матери, тем более в условиях, когда доносы становятся характерной приметой общественной жизни.

Однако характеристика «Полосок» как занимательной сценки с элементами стилизации под народный театр или как дидактического текста, восходящего к жанру меннипей, не исчерпывает содержания произведения.

Диалогизм и амбивалентность текста еще предполагают полифоническое целое, идею становящейся историчности. Но на другом уровне прочтения миниатюры меннипейный дискурс парадоксально сосуществует с замкнутыми в лингвистическом пространстве, саморазрушающимися структурами, которые в конечном итоге оспаривают карнавальный код.

Начнем с того, что в «Полосках» наблюдается тенденция к «монологизации» диалога. Первый рассказчик присутствует в тексте как некое безликое «я», участие его в диалоге ограничивается тем, что он лишь побуждает второго, основного рассказчика на дальнейшее повествование и эмоционально дублирует «точки зрения» на поведение Имошина. Эти обстоятельства позволяют говорить и о признаках сказа в «Полосках» (налицо «литературно-художественная ориентация на устный монолог повествующего типа», в котором монологическая речь, воплощая в себе повествовательную фабулу, «как будто строится в порядке ее непосредственного говорения» [8, с. 49]).

«Полоски» были написаны в то время, когда стихия живого разговорного языка смело вторгалась в русскую литературу, преобладала над другими поэтическими формами. Это отвечало стремлению писателей показать социальный катаклизм изнутри, встать на точку зрения человека из народа, речевая манера которого сохранила все особенности устной разговорной речи, открывала простор для творческих экспериментов.

Структура «точки зрения» рассказчика в плане фразеологии открыта всем возможным диалектам, которые ребенок впитывает, как губка. Мальчик активно использует про-

сторечные разговорные выражения, книжную лексику, цитаты и реминисценции из русской литературы; присутствуют в его речи новые слова, связанные с общественными переменами.

В репликах Имошина встречаются дефекты, свойственные устной речи: неоправданный повтор слов и целых фраз, обилие синтаксических конструкций, присоединяющихся с помощью омонимов «а» («да») – союза и частицы. Но обращает на себя внимание то, что такого рода аномалии становятся сознательным приемом, который задает речи ритм, т. е. в конечном итоге акцентирует художественную иллюзию устной речи. Подтверждает данный факт отсутствие в репликах Имошина грамматических неправомерностей, затруднений в выборе слов или ошибок в словоупотреблении. При этом в слове персонажа концентрация элементов народного языка настолько высока, что Сологуб, по сути, продолжает стилистическую линию Белого – Ремизова [4, с. 35–44]. Заметим, что речь не индивидуализирует героя, напротив, перед нами некий обобщенный образ пореволюционного языка.

В связи со стилистическими исканиями русской литературы 1920-х гг. Г. Белая справедливо отмечает «способность слова героя быть стилеобразующим и жанрообразующим фактором, принимать на себя огромную смысловую нагрузку» [4, с. 32]. Значимость этих свойств сказового слова возрастает в жанре параболы: краткость формы компенсируется насыщенной семантикой «микроразнообразия» поэтики.

М. Бахтин исключал лексикологию из числа явлений, для которых характерен диалогический подход, хотя и отмечал способность лексических оттенков слов указывать на «безликий» языковой контекст [2, с. 214–215]. Но в нашем случае речь идет о паремиях, статус которых двойствен: как знаки они принадлежат языку, как модели определенных отношений между объектами – фольклору, общеизвестным басенным текстам и др. [29, с. 250–252]. Слово из паремии выступает в «Полосках» как «знак чужой смысловой позиции» [2, с. 251–252], контрастирующей

с позицией рассказчика или вносящей в нее дополнительные оттенки.

Кроме того, функционирование слова в «Полосках» обусловлено двойным статусом текста: это не только сказ, но и письмо эксплицитного автора, которое, однако, репрезентируется как неподконтрольное авторскому сознанию, самодостаточное в своей языковой замкнутости. В результате известная дихотомия Ф. де Соссюра *речь/язык*, значимая для поэтики сказа, замещается в миниатюре постструктуралистской *голос (речь) / письмо*, утверждающей первичность *письма* (*écriture*), которое поглощает всю лингвистическую сферу, «существует до речи и внутри речи» (Деррида). Говорящий подчиняется здесь языковой системе; звучащее слово, *голос* расценивается лишь как иллюзия самоценности субъекта, как видимость связи означающего (произносимого слова) с его смыслом и явлением, которое оно обозначает [см.: 12, с. 115–233, 511; 13, с. 118–137; 18, с. 34–37; 30, с. 572–574].

Данное представление о художественном тексте противоречит символистской теории слова-символа, которое сопрягает посясторонний мир с трансцендентным (Вяч. Иванов, А. Белый), однако вписывается в декадентскую модель русского символизма. В раннем символизме коммуникативность естественного языка, его способность обеспечить взаимопонимание земного и потустороннего миров, а также референциальность речи подвергаются сомнению [38, с. 58, 165–180]. Причем идея дефектной коммуникации, непонятного («темного») языка в «сказочках» Ф. Сологуба находит развитие даже в таких поздних явлениях авангарда, как творчество Д. Хармса. Литературоведы уже не раз проводили параллели между «сказочками» Сологуба и «Случаями» Хармса [1; 9, с. 297; 28, с. 205–208]. Поэтому есть основание для сопоставления эстетических позиций обоих писателей.

Так, в художественном мире и Сологуба, и Хармса трансцендентная направленность творчества связана с обретением универсального смысла. Показательны переклички между стихотворением Ф. Сологуба «Скуч-

ная лампа моя зажжена...» (1898) и «Молитвой перед сном» (1931) Д. Хармса. Лирический герой сологубовского стихотворения-молитвы просит Бога помочь ему «слабость... превозмочь» и создать единственный «совершенный» текст. Это стихотворение проливает свет на представления Сологуба о творчестве как томительном, скучном и нудном труде, результат которого может и не соответствовать ожиданиям поэта. Но именно так, ценой высокой интенсивности литературного труда, путем создания многочисленных вариаций, нередко несопоставимых по своему художественному уровню, осуществлялся Сологубом поиск художественного идеала [27, с. 12]. «Молитва...» Хармса также выражает его поэтическое кредо. Известно, что мучительный творческий процесс воспринимался писателем как акт трансценденции, как диалог с Богом [20, с. 76]. Лирический герой «Молитвы...» обращается к Господу с просьбой просветить его и даровать сил для «битвы со смыслами» – условными, иллюзорными значениями языка во имя божественной Истины.

Особенности эстетической позиции каждого автора обусловили формирование обратимых семиотических структур в поэтике и Сологуба, и Хармса.

Так, «сказочки» Сологуба, которые он начал писать в 1896 г., наводят на мысль о том, что Сологуб рано осознал ту грань, которая отделяет смысловую многозначность, приближающую к несказанной полноте универсума и фокусируемую в символе, от множественности смыслов, за игрой которых скрыта пустота. При такого рода поэтических трансформациях от символа, в основе которого «тождество логичного и алогичного» [23, с. 33, 185], остается лишь область алогичного, которая в замкнутом на себе тексте не служит намеком на тайну, но существует в форме абсурда.

К подобному антиномичному итогу подводит и эволюция поэтики Хармса, который стремился преодолеть несовершенные «смыслы» с помощью алогичного языка, освобожденного от «ветхой литературной позолоты». Такой язык, непостижимый для че-

ловеческого *ratio*, но приближенный к Логосу, предназначался для проникновения в беспредметную «реальность», нулевое состояние «цисфинитума» – первозданного «текущего» и целостного мира. После кризиса 1930-х гг. утопическая попытка постичь божественную «бессмыслицу» потерпела неудачу. Язык, который должен был разрушать условные связи и замещать их «реальными», смог выразить лишь раздробленное состояние абсурдной действительности, тяготеющей к распаду и смерти [16; 34]. Показательно, что процесс смыслопорождения в исходных поэтических моделях и Сологуба, и Хармса предусматривает соотнесенность со сверхчувственным трансцендентным. Отход от традиционного духовного искусства, от «классических» представлений о трансценденции сопровождается в творчестве обоих авторов формированием таких динамических структур, которые предвосхищают постмодернистское *письмо*.

Так, З. Г. Минц убедительно показывает, что в творчестве Сологуба в конце 1890-х – начале 1910-х гг. сложился особый тип символизации, не предполагающий «прозрение» в высшие нематериальные «миры», однако сохраняющий категорию Единой сущности [24, с. 46–58]. Такое поистине хайдеггеровское различие «бытия» и «сущего» не исключает трансценденции как онтологизации явления в формате концепции «бытия-в-мире», определяющей трансценденцию как «Ничто» [37, с. 192–220]. Показательно, что при анализе характерного примера – пьесы «Ванька Ключник и паж Жеан» (1908) – Минц приходит к выводу: пьеса «становится отображением релятивного «многоголосия», где все может претендовать на место истины, но ничто ею не является» [24, с. 55]. Прибегая к современной терминологии, можно добавить, что данный художественный эффект достигается посредством взаимодействия разных видов интертекстуальности, которое акцентирует внутреннюю противоречивость текста пьесы и невольно подводит к постмодернистскому понятию деконструкции [15].

Вопрос о трансцендентности творчества Д. Хармса не менее сложен для однозначных

обобщений. С одной стороны, имеет место точка зрения, согласно которой творчество Хармса «принципиально нетрансцендентно», хотя и содержит «момент самотрансценденции», «момент освобождения сознания от догм и выход в сферу «частной» духовности» [26, с. 102].

С другой стороны, обоснуется представление о хармсовской «негативной» трансценденции, намек на которую выражается через особую технику повествования. Это серийная организация текста – порождение отчужденной от автора «нарративной машины», воспроизводящей хаотический абсурдный мир как ряд смертей, исчезновений, актов насилия, за которым, однако, скрыт некий невидимый потенциальный порядок, недоступный для человеческого понимания [41].

Полагаем, что в «Полосках», как и в «сказочках» «Обидчики», «Идол и переидол», «Веселая девчонка» и других, Сологуб приближается к техникам повествования Хармса. Из параболической системы «Полосок» могут быть абстрагированы структуры, которые затем станут композиционной основой хармсовских миниатюр. Это и буквальное повторение, как в «дурной бесконечности», одной той же сцены («Куклов и Богдельнов сидят за столом...»), это и кумулятивное построение сюжета, в котором агрессия передается «по цепочке» от одного персонажа к другому («История дерущихся»), это и нанизывание однотипных эпизодов, ситуаций, в процессе которого смысл первых составляющих парадигмы обретает иной ракурс, так называемое «переворачивание» [41, с. 314–369] («Отец и дочь», «Один человек гнался за другим»).

Однако, как утверждает М. Липовецкий, онтологические основы «негативной трансценденции» подрываются в «Случаях» саморазрушающимися структурами барочного дискурса, который сохраняет значимость и для постмодернистских концепций языка («мир как текст»). По гипотезе литературоведов, подтверждаемой в ходе анализа, главным «предметом» изображения в «Случаях» является язык как таковой – *письмо* в «нулевой степени» (Р. Барт), которое исключает

субъективность и референциальность изображенного мира. *Письмо* демонстрирует здесь свою способность выступать в качестве своеобразной аллегории того, что «ускользает», – трансценденции [21].

Известно, что в философии Ж. Деррида свойством *письма* является произвольность, немотивированность означающего, закрепленного за означаемым. *Письмо* характеризуется как «исчезновение наличия» («реальности»), ибо знак, по мнению Деррида, замещает «наличие» (*présence*), в том числе трансценденцию [13, с. 377–402, 99–196]. Приоритет *письма* в «Полосках» подтверждается тем, что здесь намечена деструкция персонажа как субъективной целостности. Парадоксальным образом данный процесс акцентируется «обнажением» сказовых приемов. Сказ – это не только установка на устную повествовательную речь, но и передача чужой позиции через своеобразную словесную манеру [2, с. 54]. Как уже было показано, речь мальчика словно демонстрирует срез современного писателю языка, причем Имошин не отдает явного предпочтения какому-либо диалекту. Позиция главного персонажа по отношению к телесному наказанию отличается своей подвижностью, диалогичностью («Ведь это как смотреть»). «Точка зрения» Имошина в плане идеологии вбирает в себя оценку и матери («за дело»), и отца («глупая шутка»), и попытку компромисса («достаточно бы за каждое по десятку»). Данные «точки зрения» выглядят равноправными: персонаж колеблется между разными дискурсами.

Однако «иссякание» субъективности выражается не только децентрированной «точкой зрения» Имошина. В сюжете «Полосок» просматривается парадигма «исчезновений» персонажей; конец рассказа Имошина знаменует уход «со сцены» и обоих рассказчиков. Данная кумулятивная структура напоминает «Случаи» Хармса.

«Власть письма» обнаруживает себя и в том, что в тексте «Полосок» позиционируемой «живой» речи персонажа противостоит обилие клише, которые акцентируют законы *письма*. Так, Имошин произносит известный

афоризм «Дети – цветы жизни», который вошел в общеупотребительный язык из раннего рассказа М. Горького «Бывшие люди». В этом произведении общение с детьми помогает бездомному учителю Титову забыть о «свинцовых мерзостях» жизни, соприкоснуться с миром ярким, чистым, но хрупким и беззащитным. Этот афоризм употреблен повествователем в контексте мысли об ответственности взрослых за сохранение детьми образа свежих и молодых сил: «Дети – живые цветы земли, но на Въезжей улице они имели вид цветов, преждевременно увядших» [10, с. 286].

Однако в речи сологубовского персонажа афоризм становится идеологическим оправданием агрессивности «подрастающего поколения», т. е. обретает прямо противоположное, по сравнению с «Бывшими людьми», значение.

Дело не только в содержательном расхождении. Афоризм можно рассматривать и как знак поэтики Горького, отличающейся особым соотношением авторского слова и слова героя. Искусственность афористического склада речи персонажей Горького отмечали уже современники писателя, например Л. Толстой [4, с. 171]. В монографии И. И. Юзовского показано, что афористические конструкции в репликах драматических героев Горького имели «надтекстовый» характер (точнее, «надречевой». – Л. Е.), выражая авторскую позицию, причем автор был на стороне тех героев, которые говорят афоризмами, защищающими положительное начало [40, с. 679, 742–751]. Данная структура в эпических произведениях Горького 1920-х гг. сближает речь автора с речью персонажей [4, с. 163–179]. Но, попав в принципиально иную поэтическую систему, положительный афоризм Горького контрастирует с ситуацией, становится словесным прикрытием неуважительного отношения к «отцам».

Кроме того, афористичность языка у Горького утверждает авторские представления о спаянности слова героя с его чувствами и мыслями, позволяет делать философские обобщения [4, с. 165]. В «Полосках», напротив, отсутствует единство факта и его паремнологического истолкования, т. е. перед нами

характерный для *письма* смысловой разлад между знаком и обозначаемым явлением.

Аналогичные сдвиги писатель отмечал в «общелитературном» языке революционной эпохи. В статье «Умерщвление слов» (июль, 1917) Сологуб возмущался встречающимися в газетных сообщениях оксюморонными сочетаниями, наподобие «товарищ-вор», считал недопустимым применение слова «товарищ» к убийцам, предателям и трусам. Сологуб писал: «...слова гнева еще долго останутся у нас в России живыми словами, между тем, как многие прекрасные, но преждевременные слова и лозунги неудержимо блекнут и умирают. Умерщвляют их людская низость и людское невежество. Это – наши злейшие враги, и спасение от них одно – моральная революция. Та революция, которой у нас еще не было, о которой мы по-настоящему еще не думаем» [32, л. 12–13].

«Надречевой» характер слова и клише в «Полосках» акцентируется через подключаемые ассоциативные ряды языковых единиц, объединенных общим концептом. При этом между клише внутри текста устанавливаются смысловые связи, независимо от интенций рассказчика. Так, своего антагониста Имошин называет не по личному имени, но по имени его матери: «Марфин сын». Слово-сочетание оказывается включенным в семантические поля выражений «сукин сын», «кухаркин сын», а через последнее образуются коннотации со знаменитым «Мы каждую кухарку научим управлять государством!». Плачевные результаты этого лозунга Сологуб уже мог наблюдать, и это обстоятельство объясняет негативный образ Марфина сына. «Кухаркиными детьми» называли выходцев из бедных слоев населения, которых особым циркуляром министерства просвещения от 1887 г. запрещалось принимать в гимназии [5, с. 159]. Сологуб и сам был «кухаркиным сыном» (правда, детство и юность писателя не попали под действие этого указа), и автора трудно «заподозрить» в социальном снобизме. В «Полосках» «Марфин сын» означает малообразованного человека, который вносит в общественную жизнь недостойные, «неблагородные» правила.

Фраза «не знаю, как теперь в коротких штанишках на улицу выду» по цепочной «реакции» вызывает ассоциации с рядом фразеологизмов, объединенных концептом «мальчик»: «мальчик в коротких штанишках» – «мальчик для битья» – «мальчики кровавые в глазах». Таким образом, фраза концентрирует семантическое поле «несмышленный ребенок, безвинно расплачивающийся телесным наказанием за чужие проступки, амбиции». Концепт «шапка» в «Полосках» («шапку в охапку») выражает семантику головного убора, отраженную в фразеологизмах «дать по шапке» (т. е. наказать за проступок), «снять шапку» (т. е. всенародно опозорить); пословицах и поговорках «По Сеньке и шапка», «Каков Пахом, такова и шапка на нем» (т. е. каждый достоин своей доли), «На воре шапка горит» (т. е. человек, совершивший что-либо дурное, сам себя выдает). На Руси слово «шапка» изначально употреблялось как наименование атрибута великокняжеского достоинства; как свидетельствуют клише, шапка становится символом добропорядочности [5, с. 635]. Автор, изображая бегство «Марфина сына» с шапкой в руках, отказывает воришке и доносчику в этом качестве. Получается, что портретные детали не столько «отражают» реальность, сколько семиотизируют ее и переводят в пространство *письма*. Это подтверждается и функцией портретных характеристик в формировании особого хронотопа «Полосок».

С одной стороны, время событий миниатюры узнаваемо как послереволюционная эпоха; указание точной даты написания миниатюры помещает события в конкретный исторический контекст. Но, с другой стороны, в «Полосках» есть намеки на смещенную реальность. Временной «сдвиг» создается за счет одновременного сосуществования примет различных сезонов: рассказчик – «в коротких штанишках», «Марфин сын» носит шапку. Совмещение времен года не только выявляет скрытую абсурдность происходящего (к аналогичному приему обращается Платонов в «Чевенгуре» и «Котловане»).

В «Полосках» условность времени представляет независимость *письма* от реальности.

Миниатюра невольно служит примером постмодернистского «различения» («différance»), характеризующего процесс порождения различий, в котором сосуществуют противоположности (уничтожения и примирения) – в частности, в оппозиции *вещь/знак*. Деррида, автор этого необычного термина, считает, что разделенность во времени предмета и знака приводит к тому, что знак обозначает не столько предмет, сколько его отсутствие, превращаясь в «след» явления – пространственно-временную закрепленность «различения» [13, с. 377–402]. «Полоски» и демонстрируют особенности семиотической динамики *письма*. Автор сообщает, что его встреча с мальчиком произошла весной, дата написания миниатюры – зима. Временной интервал между событием и текстом уничтожает непосредственную связь слова и явления, замещая ее «следом» – одновременным сохранением / уничтожением знаков разных сезонов.

Кроме того, автор подчеркивает независимость художественного пространства от реального «постскриптумом», в котором не может объяснить, почему он перенес место бывшей в действительности встречи с мальчиком с бульвара в комнату. В результате «хронотоп» «Полосок» характеризуется слабой референциальностью.

Проблематичность идеального смысла (трансцендентального означаемого) в миниатюрах Сологуба и Хармса приводит к тому, что становление текстовой семантики предполагает круговорот отсылок от одного означающего к другому. *Письмо*, замещающее трансценденцию, в свою очередь, репрезентируется насилием. Это позволяет проводить параллель с постмодернистским представлением о *письме* как насилии и над реальностью, и над отдельным сознанием посредством дискурсивных практик [12, с. 241–290; 13, с. 99–196; 30, с. 537]. Конститутивные признаки *письма* реализуются и в «Случаях» Хармса, и в «Полосках» Сологуба на уровне взаимообусловленных мотивов. Как показывает М. Липовецкий, «насилие становится в «Случаях» сборной аллегорией письма / творчества, вбирая в себя и «литературность», и «трансценденцию»; более того –

насилие в «Случаях» Хармса «практически универсально как «означающее»: через насилие можно выразить и раздражение..., и радость жизни..., и скорбь по погибшим товарищам...; оно может удовлетворять страсти... и разрешать интеллектуальные проблемы... Все эти качества... сближают насилие с искусством – тоже беспричинным, универсальным по средствам и эмоциональным поводам и таким же экстатичным» [21, с. 149, 144].

Между тем уже в цикле Ф. Сологуба «Из дневника» (1880–1904 (?)) [28, с. 411–466] насилие является таким же универсальным означающим. Через телесное наказание выражается многообразие чувств, вся полнота душевной жизни: с поркой сопряжены не только стыд, страх, покорность, унижение, но и искупление греха, «дерзкий вызов», «жажда приключений», творческое вдохновение, ощущение единства с природой, преодоление обыденности. Особую значимость имеет отмеченное Д. В. Токаревым сближение мотивов порки и *письма* – алфавита, книги, аттестата («Я знаю, там напишут строчки / Не на бумаге, а на мне...») – «Что за неделю накопилось?...», 1903). (От себя заметим, что в стихотворениях «Шутить порой мы начинаем...» (1891); «Как есть домашняя скотина...» (1892) порка является причиной появления домашнего арго, основанного на игре омонимов, омофонов, многозначности слов.) Исследователь убедительно доказывает, что попытки преодоления Сологубом садомазохистского комплекса осуществлялись в пространстве порожденного «желающей машиной» (Ж. Делез) дискурса, посредством символического подчинения реальности: жестокость насилия в творчестве Сологуба либо явно преувеличена, либо «представлена» через технику отклонения, недоговоренности. Кроме того, насилие в сологубовских произведениях, в частности в романах, трансцендирует чувственность, просветляет плоть и, в целом, направлено на преодоление «грубой и бедной» несовершенной жизни. Такого рода «творимая легенда» возможна лишь в рамках дискурса, который, как известно, выполняет не миметическую, но семиотическую функцию – «помыслить немислимое» (Р. Барт),

претворить реальность в процессуальную семиотическую среду [35].

Добавим, что наблюдения Токарева могут быть дополнены нашими собственными разысканиями, позволяющими утверждать, что в творческом сознании Сологуба трансцендирование насилия через *письмо* может выражаться на уровне одной лексемы. В рассказе «Одно слово», опубликованном в рождественском номере газеты «Утро России» за 1910 г. (25 декабря. № 335. С. 4), Константин Михайлович Сладимов разрешает изменившей ему когда-то жене вернуться в дом, но с условием, которое сформулировано в одном слове записки. В газетном варианте рассказа Таточка возвращается в семью, но слово не названо, читатель остается в неведении. Однако в черновиках это слово сохранилось – «Высеку» [31]. Непроизнесенное слово и неизображенная экзекуция функционально адекватны символистской тайне, движущей сюжет и гармонизирующей отношения между людьми.

Подобная стратегия *письма* существенно трансформируется и в миниатюрах Сологуба, и в «Случаях» Хармса, где, как уже отмечалось, *письмо* представлено в «нулевой степени», что означает усиление энтропии. Насилие в сологубовской миниатюре, как и в цикле «Из дневника», становится доминирующим означающим, но, как и в «Случаях» Хармса [21, с. 149–150], оно также имеет статус означаемого – и не столько возрастающей агрессивности социума, сколько онтологического хаоса, распада.

Так, с одной стороны, насилие в «Полосках» является самой доступной формой коммуникации, с другой – акты насилия и речи общефункциональны, связаны с исчезновением субъекта.

В «Полосках» поставлены под сомнение такие постулаты коммуникации, как постулат о детерминизме и связанный с ним (в нашем случае) постулат об информативности [ср.: 16, с. 218–230]. Одни и те же слова вызывают у Имошина различные реакции в зависимости от того, произносит их он сам или другие. В сущности, повторяется одна и та же ситуация насилия, только жертва берет

на себя роль экзекутора. При этом персонажи снимают кальки с чужих реплик. Таким образом, язык «Полосок» адекватен хаосу бессознательного.

В «Полосках» интересен процесс семиотических метаморфоз, приводящий к смысловой дестабилизации. Для текста миниатюры характерна взаимообратимость означаемого и означающего: домашней порки и насилия, как приметы исторического времени; насилия и *письма*. Клише, этимологические значения которых обыгрываются в тексте, образуют особую парадигму. В этом случае различие между *письмом* и «голосом» персонажа актуализируется через дихотомию *синхрония/диахрония*, поскольку диахроническая точка зрения не дана говорящему непосредственно [ср.: 33, с. 123].

Выражение «Очень надо было их все [прутья] об меня обламывать» ассоциируется с известным клише «копья ломать», которое означает «горячо спорить, эмоционально отстаивать свою позицию». В современной Сологубу этимологии считалось, что данное выражение восходит к средневековым рыцарским турнирам: во время состязаний конных рыцарей часто ломались копья [5, с. 299–300; 25, с. 458].

Историческую аллюзию содержит и предложение: «А то она, сама что сделает со мной, а потом сама как в воду опущенная». «Как в воду опущенный» означает человека унылого, подавленного. Данное сравнение связывают с испытанием водой, о котором сообщает Русская Правда: обвиняемого бросали в водоем, всплывший признавался виновным, утонувший – невинным [5, с. 88]. Следовательно, через этимологический подтекст языкового знака домашняя порка сравнивается и с рыцарским турниром, и с бурным диспутом, а «экзекутор» чувствует и себя наказанным, словно испытавшим на себе обычай «Божьего суда». Актуализация первоначального значения выражений не сводится к эффекту иронии вследствие несоответствия масштаба сравниваемых событий. Семиотический «сдвиг» выражается в том, что историческая «реальность» лишена референциальности, поглощается игрой означающих.

Формирование новой версии смысла в «Полосках» происходит и через реминисценцию из известной басни И. А. Крылова «Демьянова уха». При сопоставлении текстов выясняется, что завершающая реплика Имошина содержит виртуализацию басенного эпизода назойливого угощения. Оба текста заканчиваются побегом гостя, успевающего прихватить свою шапку. Ср.:

Тут бедный Фока мой...

Схватя в охапку

Кушак и шапку,

Скорей без памяти домой...

(И. А. Крылов. Демьянова уха)

«...а сам шапку в охапку да и за дверь»

(Ф. Сологуб. Полоски)

В басне Крылова эпизод угощения – аллегория беззлой навязчивости. Между тем, согласно свидетельству современника Крылова, первичным содержанием басни «Демьянова уха» было высмеивание скучных чтений бездарных литературных произведений на заседаниях «Беседы любителей русского слова» [22, с. 55]. Это подтверждает и мораль басни, в которой баснописец обращается к писателю-графоману («... твои и проза и стихи / Тошнее будут всем Демьяновой ухи»). Таким образом, *письмо* как насилие замещается и на уровне содержания, и на уровне художественной формы. «Авторитет письма» сохраняется не только благодаря аллегорическому эпизоду насильственного «переедания», но и жанру басни, который откровенно навязывает свою мораль. В «Полосках» «реальная» потасовка претворяется в орнаментальную вязь рассказа, т. е. интертекстуальное пространство *письма*.

Показательно, что и в «Канве к биографии» басни Крылова упоминаются в контексте телесных наказаний за проступки:

«...А меня высекли.

Басни Крылова. Кухня. Чтение вслух.

Драка на улице. Не давай сдачи. Высекли» [27, с. 251].

Уже здесь намечается параллель между дидактическим текстом и поркой. Наконец,

взаимозамещаемость *письма* и насилия акцентируется рамочными элементами текста – заглавием и датой.

Название миниатюры выражает то, что в постмодернистской философии получило название «срачивание тела с духом» [18, с. 84–85]. Заглавие «Полоски» не только воспроизводит сюжетную деталь – следы телесного наказания, не только указывает на особенности композиции, но и, как свернутый текст, означает семантическую многослойность миниатюры. Ведь возможны прямо противоположные результаты сопоставления параллельных эпизодов: Имошин, несмотря на наказание, не помнит зла, отказывается мстить матери и этим противопоставляется другим персонажам; мать, Имошин и «Марфин сын» – двойники, поведение которых обнаруживает точки соприкосновения и представляет «инвариант» человеческих взаимоотношений. Между тем и в словаре Вл. Даля указаны столь же противоположные, прямое и переносное значения слова «полоска», позволяющие перевести его в регистр *письма*\*: 1) ...узкое и длинное протяженье..., дорожка, пролегающая по чему-либо, впалая, выпуклая или иного противу поля цвета или вида ширинка, тесьма»; 2) «Ряд, порядок, черед или

одинаковые обстоятельства, случайности одна за другою» [11, с. 264].

Миниатюра подписана 1 (14) декабря – знаковой датой, в которой переплетены смысловые линии алфавита и порки. В народном календаре этот день был посвящен пророку Науму и отмечен тем, что крестьянских детей отдавали обучать грамоте. В пословицах и поговорках нашли отражение «методы» обучения: «Идти в науку, терпеть муку»; «Аз, буквы – бери указку в руки; фита, ижица – плетка близится» [19, с. 41]. В «Полосках» значение даты имеет также пародийный оттенок: осцилляции текста между смыслом и деструкцией противоречат процессу познания.

Подводя итоги нашего исследования, следует сказать, что в миниатюре Сологуба, как и в «Случаях» Хармса [21, с. 150], мы имеем дело с противостоянием карнавального и барочного дискурсов. Мотив насилия в «Полосках» Сологуба не только по-карнавальному амбивалентен, но и напоминает постмодернистскую ризому [17, с. 354–355], которая, в противовес иерархически упорядоченным составляющим поэтики, стирает системные различия между прошлым и настоящим, означающим и означаемым, субъектом и коллективом, реальностью и письмом.

#### ПРИМЕЧАНИЕ

\* Позволим себе предположить, что в тексте миниатюры отдельные художественные значения создаются на основе билингвальной языковой игры. Так, фамилия главного персонажа «Имошин», очевидно, является калькой с английского *emotion* (эмоция). Русское «полоски» допускает два английских перевода – *strips* и *stripes*, причем второй вариант означает также устаревшее «порка» (*to stripe* – испещрять полосами).

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Барковская Н. В. «Сказочки» Ф. Сологуба и «Случаи» Д. Хармса // «Странная» поэзия и «странная» проза: Филологический сб., посвященный 100-летию со дня рождения А. Н. Заболоцкого. М.: Пятая страна, 2003. С. 218–229.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. Россия, 1979. 318 с.
3. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.
4. Белая Г. А. Закономерности стилового развития советской прозы двадцатых годов. М.: Наука, 1977. 254 с.
5. Бирих А. К., Мокиенко В. М., Степанова Л. И. Словарь русской фразеологии. Историко-этимологический справочник. СПб.: Фолио-Пресс, 1999. 700 с.
6. Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. 544 с.

7. Бройтман С. Н. Федор Сологуб // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). Кн. 1. ИМЛИ РАН. М.: Наследие, 2000. С. 882–932.
8. Виноградов В. В. Избранные труды. О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. 360 с.
9. Воробьева Е. Заметки о малых прозаических жанрах (Парабола как явление «постлитературы») // Новое литературное обозрение. 1999. № 4 (38). С. 289–300.
10. Горький М. Полное собр. соч.: В 25 т. М.: Наука, 1969. Т. III. 600 с.
11. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М.: Рус. яз., 1999. Т. 4. 688 с.
12. Деррида Ж. О грамматологии. М.: Ad marginem, 2000. 511 с.
13. Деррида Ж. Письмо и различие. СПб.: Академ. проект, 2000. 429 с.
14. Евдокимова Л. В. Миниатюра Ф. Сологуба «Полоски» и басни И. А. Крылова: литературная традиция как новаторство // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2009. № 1.
15. Евдокимова Л. В. Постмодернистские интенции в пьесе Ф. Сологуба «Ванька Ключник и паж Жеан» // Русская литература XX века: восприятие, анализ и интерпретация художественного текста: Материалы X Виноградовских чтений: 15–17 ноября 2007 года / Ответ. ред. Н. М. Малыгина. М.: МГПУ, 2007. С. 48–55.
16. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академ. проект, 1995. 471 с.
17. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия / Главн. науч. ред. Е. А. Цурганова. М.: Интрада, 2004. 560 с.
18. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М.: Интрада, 1996. 256 с.
19. Круглый год. Русский земледельческий календарь / Сост., вступит. ст. и примеч. А. Ф. Некрыловой. М.: Правда, 1991. 496 с.
20. Кукулин И. Рождение постмодернистского героя по дороге из Санкт-Петербурга через Ленинград и дальше (Проблемы сюжета и жанра в повести Д. И. Хармса «Старуха») // Вопросы литературы. 1997. № 3. С. 62–90.
21. Липовецкий М. Аллегория письма: «Случаи» Хармса (1933–1939) // Новое литературное обозрение. 2003. №5 (63). С. 123–152.
22. Лобанов М. Е. Жизнь и сочинения И. А. Крылова. СПб.: тип. К. Жернакова, 1847. 85 с.
23. Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. 944 с.
24. Минц З. Г. Поэтика русского символизма. СПб.: Искусство – СПб, 2004. 480 с.
25. Михельсон М. И. Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и иносказаний: В 2 т. М.: Русские словари, 1994. Т. 1. 819 с.
26. Московская Д. С. «Частные мыслители» 30-х годов: поставангард в русской прозе // Вопросы философии. 1993. №8. С. 97–104.
27. Неизданный Федор Сологуб. М.: Новое литературное обозрение, 1997. 576 с.
28. Павлова М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф. К. Тетерников. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 512 с.
29. Пермьяков Г. Л. К вопросу о структуре паремиологического фонда // Типологические исследования по фольклору. М.: Наука, 1975. С. 247–274.
30. Постмодернизм: Энциклопедия / Сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск: Интерсервис; Книжный дом, 2001. 1040 с.
31. Сологуб Ф. Одно слово // РО ИРЛИ. Ф. 289. Ед. хр. 113. 95 лл.
32. Сологуб Ф. Умерщвление слов: Статья // РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 1. Ед. хр. 492. Л. 12–13.
33. Соссюр Ф. Труды по языкознанию. М.: Прогресс, 1977. 695 с.
34. Токарев Д. В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Самюэля Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 336 с.
35. Токарев Д. В. «Скрещение жестоких, разнужданных воль»: Федор Сологуб между Мазохом и Садам // Вожди умов и моды. Чужое имя как наследуемая модель жизни. СПб.: Наука, 2003. С. 259–307.
36. Фольклорный театр / Сост., вступит. статья, предисловие к текстам и коммент. А. Ф. Некрыловой и Н. И. Савушкиной. М.: Современник, 1988. 476 с.
37. Хайдеггер М. Время и бытие. М.: Республика, 1993. 447 с.

## **ФИЛОЛОГИЯ**

---

38. *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академ. проект, 1999. 512 с.
39. *Хармс Д.* Собрание сочинений: В 3 т. СПб.: Азбука, 2000.
40. *Юзовский И. И.* Максим Горький и его драматургия. М.: Искусство, 1959. 779 с.
41. *Ямпольский М.* Беспамятство как исток: Читая Хармса. М.: Новое лит. обозрение, 1998. 379 с.