

**«В раю друзей»: стратегии выживания и творчества  
во «внутренней» и «внешней» эмиграции  
(Д. Хармс и Б. Поплавский)**

Я хотел бы построить свой анализ на сопоставлении двух неформальных сообществ, члены которых были объединены не только дружбой, но и общими мировоззренческими и творческими установками. Первое из них – существовавшее в Ленинграде в 1920-1930-е гг. сообщество «чинарей», в которое входили авангардные поэты Д. Хармс, А. Введенский и Н. Заболоцкий, а также неофициальные философы Я. Друскин и Л. Липавский. Второе является скорее продуктом художественной проекции, нежели реально существовавшим объединением: мифология этого сообщества, связанного – но лишь частично – с кружком авангардных поэтов, группировавшихся вокруг Ильи Зданевича (Ильязда), подробно описана в романе эмигрантского поэта и прозаика Бориса Поплавского «Аполлон Безобразов» (1926-1932), в его статьях и дневниковых записях.

Собрания чинарей происходили, как правило, раз в неделю на квартире Липавского или Друскина. Друскин вспоминал:

«Разговоры велись преимущественно на литературные и философские темы. Все, что мы писали, мы читали и обсуждали совместно. Иногда спорили, чаще дополняли друг друга. Бывало и так, что термин или произведение одного из нас являлось импульсом, вызывавшим ответную реакцию. И на следующем собрании уже другой читает свое произведение, в котором обнаруживается и удивительная близость наших интересов и в то же время различия в подходе к одной и той же теме»<sup>1</sup>.

«Разговоры» – так назвал свои записи происходивших в 1933-1934 годах между чинарями бесед Леонид Липавский. Чувствуя, что связи, объединявшие их, постепенно ослабевают, он пытается зафиксировать не только интересовавшие друзей сюжеты и темы, но и сам неповторимый стиль общения, отмеченный склонностью к парадоксам. Сам Липавский назвал свой метод «фотографированием разговоров»<sup>2</sup>, и надо сказать, что этот метод довольно точно соответствует той манере общения, которая была выбрана чинарями. По-видимому, основная часть записей сделана Липавским *post factum*, то есть это было фотографирование *воспоминаний* о разговорах, понятно поэтому, что собственные реплики Липавского

<sup>1</sup> Друскин Я. С. Чинари // Wiener slawistischer Almanach. 1985. Bd. 15. S. 400–401.

<sup>2</sup> Липавский Л. Разговоры // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 тт. М., 1998. Т. 1. С. 254.

запомнились ему лучше всего и занимают в «Разговорах» иногда непропорционально большое место. С другой стороны, возможно, что какие-то записи делались им и непосредственно во время бесед, отсюда некоторая отрывочность, незавершенность многих реплик и брошенных на полуслове сюжетов. Именно к таким репликам лучше всего подходит слово «фотографирование»: Липавский как будто нажимал на кнопку фотоаппарата, автоматически фиксируя сказанное. Зачастую темп этого фотографирования очень быстрый: чинари перескакивают с сюжета на сюжет, и Липавский удовлетворяется простым перечислением – фотографированием – этих вброшенных в разговор сюжетов. Особенно это характерно для начала «Разговоров», когда все участники перечисляют то, что их интересует. Простые назывные предложения похожи на фотографии объектов, которые только демонстрируют объект, но не вписывают его ни в какой общий контекст. Например, среди того, что интересует Липавского, «окраины, пустыри, заборы; убогость, проституция. Описи, энциклопедии, справочники, иерархии. Предки, евреи. Типы женщин» и т.п.<sup>3</sup>. Подытоживая свои усилия по фиксации «разговоров», Липавский также использует слово «опись», заявляя, что ему хотелось «составить опись собственных мыслей, чтобы знать, что делать дальше»<sup>4</sup>. Опись здесь как раз является графической реализацией «фотографирования» разговоров: ее задача не в том, чтобы «развернуть» мысль во времени, а в том, чтобы обозначить, зафиксировать ее. Конечно, «Разговоры» в целом отнюдь не являются простой записью сюжетов и мыслей, однако характерно, что – как верно отметили комментаторы этого текста – когда разговор переходит в спор, чинари прекращают беседу<sup>5</sup>. В споре мысль может быть поставлена под сомнение, искажена и даже уничтожена; вот почему Липавский, предпочитает сначала изложить свою теорию пространства на бумаге, включив ее в состав «Разговоров», а затем ограничивается тем, что упоминает вскользь о негативной реакции других чинарей на эту теорию. Липавскому важнее «описать» свою мысль, нежели мысли по этому поводу его собеседников. Но и сами чинари предпочитают не вступать в дискуссию и (во всяком случае, в изложении Липавского) сводят все к шутке, а затем просто уходят:

«Н.М. нашел блестящий ответ на то, что говорил Л.Л., тонкий и остроумный: он начертил на бумаге закорючку вроде “рожицы кривой” и сказал: “Вот, значит, каким будет пространство”. Тогда Д.Х. прибавил к закорючке хвостик и сказал: “Нет, вот каким”. После этого все трое ушли»<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> Там же. С. 176.

<sup>4</sup> Там же. С. 254.

<sup>5</sup> Там же. С. 994.

Это не означает, однако, что Олейников и Хармс не придали никакого значения идее Липавского; напротив, как отмечал уже цитировавшийся выше Друскин, эта идея вполне могла стать творческим импульсом для каждого из них.

Важно, что разговоры чинарей вертятся вокруг множества сюжетов, за исключением одного – они не обсуждают ту жизнь, которая происходит за пределами их узкого кружка. Современная политика – почти абсолютное табу в этой компании. Вот, например, о чем идет разговор: «О Киевской и Суздальской Руси, о реформе Столыпина, о бездорожье, об эпохе 1910-1913 гг., о норманнах, о причинах переселения народов. Затем: Об архитектуре; здание должно быть в пейзаже, этим, верно, особенно прекрасны монгольские монастыри; огромные степи – и вдруг среди них роскошный монастырь, точно жемчужина в раковине пустыни»<sup>7</sup>. Исторические события, которые могли бы в принципе рассматриваться в актуальном контексте (например, дискуссии норманистов и антинорманистов), «нейтрализуются» за счет дробности и «конвульсивности» (воспользуемся одним из любимых слов сюрреалистов) самого дискурса. Разговор о происхождении Руси, таким образом, оказывается «выключенным» из реального исторического контекста Советской России начала 1930-х годов. Заболоцкий неслучайно уподобляет жизнь чинарей пребыванию в запертом ящике<sup>8</sup>, можно добавить – в ящике, наполненном «фотографиями» различных объектов, о которых они безостановочно говорят. Но заперли они себя в этот ящик сами.

Интересно проанализировать в данной перспективе одну дневниковую запись Хармса, в которой речь идет о похоронах Кирова (декабрь 1934). Это запись радиорепортажа, который Хармс слушает в своей комнате:

«Енукидзе, Молотов, от Интернацион<ала>, от лен. орган. Чудов, Каганович, Шапошникова, от Украины Петровский, от Баку Багиров. Несут на красной подушечке ордена. Маленькая процессия»<sup>9</sup>.

Хотя Хармс слушает прямую трансляцию церемонии, складывается впечатление, что он полностью «изолирован» от события. Он не является *очевидцем*, который «включен» в Историю. Отсутствие визуального

---

<sup>6</sup> Там же. С. 241.

<sup>7</sup> Там же. С. 248.

<sup>8</sup> Там же. С. 253.

<sup>9</sup> Хармс Д. Полное собрание сочинений. Записные книжки. Дневник: В 2 кн./ Сост. Ж.-Ф. Жаккар, В. Н. Сажин. СПб.: Академический проект, 2002. С. 182.

контакта с реальностью создает эффект атомизации Истории. Церемония похорон перестает обладать внутренним единством и рассыпается на множество «случаев», плохо связанных между собой. В то время как в рассказе как текстовой единице должна наблюдаться последовательная смена событий, записи Хармса, напротив, не собираются в интригу; к тому же Хармс не пытается соблюдать тематическое единство рассказа и устраняет его главного персонажа, который в принципе должен быть в центре излагаемого события. Действительно, в рассказе о похоронах Кирова нет самого Кирова: убитый вождь «ускользает» из рассказа и из Истории. Несмотря на то, что Хармс упоминает имена советских партийных функционеров, он, благодаря приему атомизации, деконтекстуализирует событие и лишает его индивидуальности. Такие похороны могли бы состояться в любом месте, в любое время и с любым покойником. Текст содержит только «осколки» события, и это блокирует развитие наррации. Отмечая то, что происходит на похоронах Кирова, Хармс «переводит» событие из исторической реальности в реальность фикциональную, в которой возможно все: к примеру, похороны аппаратчика, в отсутствие самого покойника, могут повторяться до бесконечности.

Комната Хармса похожа на «запертый ящик» чинарей: в ней История превращается в историю, событие рассыпается на фрагменты, а разговор о событии трансформируется в простое «фотографирование» этих деконтекстуализированных фрагментов.

Сопоставим запись Хармса с одним отрывком из романа Поплавского «Домой с небес»:

«Но осторожнее, теперь ты в самой гуще... Делай независимый, веселый, отсутствующий вид... Не мое, мол, дело, фуражку на ухо, и чего они орут, счастье свое, грубое, земное, золотое, бычье, защищать... Vive Chiappe!.. Осторожно, не зарывайся, да теперь и не выберешься... Поорать бы самому... Да! но что именно... Кстати, симпатичный мальчик, и не мучал нашего брата... Да! mais tu n'y es pas, это не идеология... Сади его, мать, ни вперед, ни назад... А, побежали!.. Ну, теперь надо смыться, брысь отсюда... Ах, черт... Как все-таки ему попало... Сразу ослеп от крови, и только палкой... Податься, что ли, опять вперед... Да устал я, и все все-таки видят, что я иностранец... Устал все-таки дико»<sup>10</sup>.

Речь в цитате, как и у Хармса, идет о конкретном историческом событии – профашистской демонстрации в Париже 6 февраля 1934 года. Однако позиция рассказчика здесь в корне отличается от той позиции,

---

<sup>10</sup> Поплавский Б. Домой с небес: романы / Сост. Л. Аллен. СПб: Logos; Дюссельдорф: Голубой всадник, 1993. С. 312.

которую занимает по отношению к событию Хармс: у Поплавского рассказчик не изолирован от события, а включен в него; он в полной мере является очевидцем события, поэтому, кстати, событие, несмотря на задыхающийся темп рассказа, не утрачивает тематического единства и не рассыпается, как у Хармса, на «случаи». У Поплавского событие не теряет своей индивидуальности и остается включенным в исторический контекст; перевод события в реальность фикциональную не отменяет его исторической, внетекстовой основы. В то же время рассказчик, несмотря на то, что находится в эпицентре события, в самой гуще, все равно чувствует себя иностранцем, чужим: он не изолирован от события, но изолирован от остальных его протагонистов. «Все видят, что он иностранец». Эта отделенность его от других подчеркивается и игрой с личными местоимениями: рассказчик то обращается к себе на «ты», то говорит о себе в третьем лице, то переходит к наррации от первого лица. Его позиция – это позиция человека, свободно «входящего» в событие, в Историю и так же свободно из них «выходящего». Когда он внутри события, то он создает там некую зону отчуждения, куда имеет доступ только он сам. В этом смысле он «окружен» Историей. Когда же он «выходит» из исторического события, это позволяет ему «кружить» вокруг него: он – воспользуемся устаревшим значением предлога «около»: «вокруг, кругом чего-нибудь» – находится «около» Истории.

Такая двойственная позиция характерна для членов того сообщества, которое описано в романе «Аполлон Безобразов». Моделью этого сообщества послужил, как я уже упоминал, кружок авангардных поэтов, группировавшихся вокруг Ильи Зданевича и чувствовавших себя исключенными из культурной жизни русской эмиграции в Париже из-за своей приверженности «левому» искусству. Очевидно в то же время, что сообщество, описанное в романе, никак не сводится к этому авангардному кружку и представляет собой некую структуру, единственная задача которой – заявить о своей изолированности от других структур и за счет этого привлечь на себя внимание. Если чинари запираются в своем «ящике», чтобы не участвовать в Истории, то сообщество Аполлона Безобразова можно уподобить ящику открытому: его обитатели чувствуют себя избранными или, если угодно, париями, но при этом им очень важно, чтобы другие их заметили. Чтобы чувствовать себя избранными, они нуждаются в других. Они хотят участвовать в Истории, но не как ее актеры, а как ее очевидцы.

Обитает вся компания в заброшенном особняке на окраине Парижа, у периферической железной дороги. Надо отметить, что если чинари сами соорудят свой «ящик», то Аполлон Безобразов и компания поселяются в особняке, в котором раньше кто-то жил и эти прежние жильцы напоминают о себе присутствием некоторых объектов. Этот особняк у Porte de Champerret является, собственно говоря, метафорой того особого

пространства эмиграции, в котором существует Поплавский и его герои. Эмигранты въезжают в чужую страну, где уже кто-то живет, но создают в этой стране свое собственное замкнутое пространство, дверь в которое они, однако, вынуждены держать открытой. Их ощущения похожи на ощущения обитателей особняка у Porte de Champerret: особняк вроде бы пустой и они там хозяева, но при этом они чувствуют, что они пришельцы и в любой момент их могут выгнать из их убежища. Так в романе в конце концов и происходит: герои покидают особняк, предав огню свои вещи. Конфликт, таким образом, продуцируется не противостоянием авангардистов и «традиционалистов», а столкновением эмигрантов и автохтонов.

Впрочем, как я уже сказал, жильцы особняка и сами время от времени выходят в свет, бравируя своей исключительностью и обращая на себя всеобщее внимание:

«Нам казалось тогда, что мы все изобрели наново: и способ говорить, и способ молчать, и особый способ ходить, и совершенно неповторимую систему находиться в неподвижности. Казалось, какое-то особенное мистическое светило стояло над нами. Впоследствии мне передавали, что о нас говорили, о каждом — как об «одном из тех», в публичных местах насмешливо ждали нашего появления, но мы ничего не замечали. Подгоняемые друг другом, друг другом увлекаемые, мы образовывали тогда как бы особый хор греческой трагедии, движущийся в неизвестном направлении, но не круглый хор ионический, а четырехугольный хор спартанский, по углам которого с легендарным спокойствием и верностью себе шествовали высокие и энигматические фигуры Аполлона Безобразова и Терезы, а внутрь него входили все новые и новые, слишком хорошие или слишком любопытные души, чтобы остаться в нем до конца, до последнего кораблекрушения»<sup>11</sup>.

Отметим, что в открытую дверь особняка не только выходят его обитатели, но и могут войти чужие, становящиеся своими. Состав чинарей, запершихся в своем ящике, напротив, почти не меняется; это закрытая, подпольная структура.

Если обитатели особняка гордо шествуют по Парижу, демонстрируя свою инаковость, то чинари стараются незамеченными проскользнуть в свой «ящик». Вот как идет Николай Олейников: «Унылый, воротник поднят, кепочка маленькая, длинный нос опущен книзу, в кармане стручок перца на случай, если будет водка»<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Поплавский Б. Аполлон Безобразов // Поплавский Б. Домой с небес: романы. С. 126.

<sup>12</sup> Липавский Л. Разговоры. С. 253.

Совсем не так вроде бы выглядит Хармс, известный своей дендистской манерой одеваться<sup>13</sup> и «авангардным» поведением, однако и здесь все не так просто: в тех же «Разговорах» Липавский передает реплику Хармса о том, что тот производит «неправильное впечатление» и на самом деле «умнее и менее талантлив», чем кажется<sup>14</sup>. Другими словами, впечатление (само по себе парадоксальное) людей, основанное на оценке поведения, костюма и высказываний Хармса, сводится к тому, что он не очень умен, но при этом талантлив; сам же поэт оценивает себя по другим критериям и приходит к противоположному выводу. В общем-то Хармс понимает, что его внешний облик, выделяя его из толпы и привлекая к нему внимание, иногда недоброжелательное – а не этого ли хочет авангардист, – одновременно является тем «кривым зеркалом», которое искажает его внутренний облик, и это его, по всей видимости, угнетает, о чем свидетельствует его признание Липавскому. Для личности Хармса в принципе характерно постоянное акцентирование «казаться» и постоянное же стремление «быть». Вот как, например, он пишет о себе в дневнике в 1937 году: «Создай себе позу и имей характер выдержать ее. Когда-то у меня была поза индейца, потом Шерлока Холмса, потом йога, а теперь раздражительного неврастеника. Последнюю позу я бы не хотел удерживать за собой. Надо выдумать новую позу»<sup>15</sup>. Именно эти позы и создают о нем «неправильное впечатление», что Хармс прекрасно понимает и все равно не может не скрыться под новой маской, которая ему – человеку в себе неуверенному<sup>16</sup> и невротичному – необходима для того, чтобы, во-первых, казаться более свободным и уверенным, во-вторых, «рисоваться» перед женщинами, и, в-третьих, обращая на себя внимание, «останавливать» в то же время взгляды «других» на этом, внешнем уровне, не допуская их в тщательно охраняемые «глубины» личности. Результат оказывается амбивалентным: можно показаться ярким, талантливым, но не умным.

Ольга Вайнштейн приводит высказывание знаменитого денди Джорджа Браммелла: «При виде хорошо одетого человека не должны говорить: “Какой у него прекрасный костюм!” Пусть лучше скажут:

---

<sup>13</sup> См.: *Мейлах М.* Даниил Хармс: последний петербургский «денди» (заметки к теме) // Хармс-авангард. Белград: Филологический ф-т, 2006. С. 7–29.

<sup>14</sup> *Липавский Л.* Разговоры. С. 188.

<sup>15</sup> *Хармс Д.* Полное собрание сочинений. Записные книжки. Дневник. Кн. 2. С. 128

<sup>16</sup> Об этом красноречиво свидетельствует дневниковая запись 27 ноября 1932 года, где он описывает свои переживания в Филармонии по поводу плохого костюма и отсутствия привычки бывать в обществе (Полное собрание сочинений. Записные книжки. Дневник. Кн. 2. С. 210–211). Отметим при этом, что Хармс, хоть и одет в «поношенный костюмчик» и плохие сапоги с рванными шнурками, не забывает о таком дендистском аксессуаре, как «стоячий крахмальный воротничок» (крахмал – главный секрет Дж. Браммелла, с помощью которого он придавал шейным платкам необходимую твердость), да и в обществе все-таки бывал довольно часто.

“Какой джентльмен!”<sup>17</sup>. Хармс одет в общем-то плохо (короткие серые гольфы, серые чулки из грубой вигони, серая большая кепка), но одет не так, как другие, он слишком выделяется из толпы, и в этом смысле его костюм (сам по себе неважный) никак не соответствует дендистскому принципу «заметной незаметности». Только в Советской России обладателе такого костюма могли сказать «Какой джентльмен!», на самом же деле ни качество костюма, ни его нарочитая непохожесть на то, что носят окружающие, не дают ему права называться костюмом джентльмена. Хармс, правда, не использует по отношению к себе термин «джентльмен», но ориентируется именно на английские образцы, в первую очередь на Шерлока Холмса. Знакомые же считают, что он одевается как типичный лондонский денди<sup>18</sup>.

С конфликтом между «казаться» и «быть» в определенной мере связан и такой известный феномен хармсовского поведения, как эксгибиционизм. Теперь, после публикации полного корпуса записных книжек поэта, попытки некоторых чрезмерно стыдливых исследователей проигнорировать этот феномен или же преуменьшить степень его важности кажутся смешными. Оставив здесь в стороне сексуальный компонент данного феномена<sup>19</sup>, отмечу лишь, что голый Хармс ведет себя так же, как Хармс по-дендистски одетый: с одной стороны, он хочет привлечь внимание людей (прежде всего, конечно, женщин, и для этого подходит обнаженный к окну своей комнаты; в данном смысле обнаженность является лишь одной из масок<sup>20</sup>), но с другой, направленные на него взгляды (действительные или только воображаемые) становятся для Хармса объектом мучений: «Совершенно невозможное ощущение, что все время на тебя кто-то смотрит, – записывает он в августе 1934 года. – Я хотел записать это, но подумал, что кто-то может увидеть, что я собираюсь

---

<sup>17</sup> Вайнштейн О. Денди: мода, литература, стиль жизни. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 90.

<sup>18</sup> См., например, в воспоминаниях Л. Жуковой (Театр. 1991. № 11. С. 8). Жукова говорит также о том, что Введенский в середине 1920-х годов был «неухоженный», но считал себя «кавалером», притом что окружающие воспринимали его как «гопника». Если бы «лондонский денди» Хармс появился в Лондоне в своей серой кепке, его бы тоже сочли за гопника.

<sup>19</sup> См.: Токарев Д.В. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 56–59.

<sup>20</sup> Характерно, что Хармс вешает занавески на свое окно лишь после визита милиционера (20 марта 1938 года), вызванного жильцами напротив, возмущенными тем, что Хармс уже три года подходит голый к окну. А вот запись, сделанная ровно за десять лет до этой сцены: «В каждое окно глядело лицо. Что за ужас со всех сторон смотрят. Если смотрят из дома на улицу это не так страшно, как если смотрят во все окна да с улицы в дом, в комнату» (Полное собрание сочинений. Записные книжки. Дневник. Кн. 1. С. 212).



записывать что-то и подумать, что вот мол он записывает что-то плохое. Надо все время рисоваться»<sup>21</sup>.

Чтобы быть самим собой, надо все время казаться кем-то иным – к такому парадоксальному выводу приходит Хармс. И только в кругу чинарей нет необходимости «рисоваться», здесь на одежду просто не обращают внимания, здесь *не смотрят* друг на друга как на объект, и не случайно после неудавшегося вечера в Филармонии (см. сноску 16) Хармс вновь чувствует себя «свободным и непринужденным» только за столом у Липавского<sup>22</sup>.

---

Один из участников «Разговоров» чинарей (Д.Д. Михайлов) так определяет правильное отношение к Истории: «Единственный сейчас правильный путь для изучения истории – это рассматривать не целые государства, а небольшое общество, что ли, компанию друзей и наблюдать на этом культурном континууме все законы»<sup>23</sup>. Он не учитывает, однако, тот факт, что сообщество, поставившее себя за рамки Истории, вряд ли сможет постоянно вырабатывать ту культурную непрерывность, континуальность, которая необходима для жизни этого сообщества. Иными словами, историческая деконтекстуализация такого сообщества неизбежно приводит к тому, что оно само начинает распадаться на фрагменты, дискретные единицы, не способные коммуницировать между собой.

Я думаю, что интерес чинарей к проблемам языка не в последнюю очередь связан с тем, что ими остро ощущалась необходимость в выработке своего собственного языка, позволившего бы наладить ту «соборную» коммуникацию, о которой говорил Яков Друскин. Коллективный проект «словаря иероглифов»<sup>24</sup>, задуманный чинарями, должен был стать зримым воплощением этих усилий. Однако на деле такого языка выработать им не удалось; более того, «Разговоры» свидетельствуют о нарастании коммуникативных проблем, чему способствовала, без сомнения, сама дискретность обсуждаемых тем. Вот, например, «опись» первого разговора Хармса и Дмитрия Михайлова: «Они разговаривали о замкнутости сфер, о неправомерности выхода из своей

---

<sup>21</sup> Хармс Д. Полное собрание сочинений. Записные книжки. Дневник. Кн. 2. С. 94. Данная запись сделана непосредственно после записи о том, как надо одеваться.

<sup>22</sup> Там же. С. 211.

<sup>23</sup> Там же. С. 248.

<sup>24</sup> По определению Друскина, иероглиф можно понимать как обращенную ко мне непрямую или косвенную речь нематериального, то есть духовного или сверхчувственного, через материальное или чувственное. См.: Токарев Д.В. Словарь как выражение алогичного восприятия мира // Превратности выбора. Антологии и словари в практике сюрреализма и авангарда. Сюрреализм и авангард в антологиях и словарях. М.: РИО МГК, 2004. С. 88-98.

эры; о ложности понятий “первобытный человек” и “первобытная земля”, – их никогда не было, всегда была своя высота и своя сложность; о постоянном идейном имуществе человечества; об увядании нашей науки. Интересно, что *они не слушали друг друга*, но остались один другим вполне довольны»<sup>25</sup>.

Валерий Подорога прав, когда утверждает, что в «Разговорах» действует «иной принцип, чем, например, принцип *со-общения* или *диалога*», речь должна идти скорее о «со-участии в общей мысли и жизни. Это и есть пространство идеальной дружбы (где чисто бытовые особенности в поведении могут пересекаться с самым высоким и возвышенным, а те, в свою очередь, подвергаться ироническому снижению, обыгрыванию, прямой насмешке и издевательствам, не покидая границу дружеского участия)»<sup>26</sup>. Стоит отметить при этом, что чинари так много говорят и так часто перескакивают с сюжета на сюжет, что в конце концов им становится уже *неинтересно* разговаривать друг с другом, смыслы перестают вырабатываться и сообщество фактически перестает существовать. Терпит крах и проект словаря иероглифов, и замысел Друскина создать «математику разговоров», которая продемонстрировала бы те законы, по которым осуществляется переход от одной темы к другой»<sup>27</sup>.

Интересно, что в парижском особняке язык функционирует совсем по-другому. Главное отличие в том, что его обитатели в основном молчат. Рассказчик в «Аполлоне Безобразов» так формулирует специфику этой молчаливой коммуникации:

«Своя атмосфера есть редкое таинственное счастливое совпадение нескольких настроений, досугов и людей. Поняв что-то вместе, друзья защищаются ею от внешнего мира, который есть река забвения. Яркий и наглый поток, где среди шума и переполоха все отрицают друг друга, все смеются друг над другом, все взглядом или метким словом стараются стереть друг друга с лица земли. Огромное “нет” несется отовсюду, все толкаются словами, все кипят и изнемогают в словах»<sup>28</sup>.

Мир похож на кипящий котел, наполненный словами; чтобы попасть в рай, в «рай друзей», надо «выбраться» из этого «котла», то есть замолчать. Вспомним, как ведет себя в толпе герой романа «Домой с небес»: ему хочется «поорать», но он хранит молчание. Это экзистенциальный выбор, но это еще и выбор эмигранта, погруженного в чужую языковую среду. В

---

<sup>25</sup> *Липавский Л.* Разговоры. С. 183. Курсив мой.

<sup>26</sup> *Подорога В.А.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 2. Ч. 1. М.: Культурная революция, 2011. С. 553-554.

<sup>27</sup> См.: Там же. С. 247.

<sup>28</sup> *Поплавский Б.* Аполлон Безобразов. С. 123.

мире чужого языка люди «топчут друг друга словами», поэтому свой, родной язык кажется тихой гаванью среди бурного моря; родной язык так понятен, так «обжит», что на нем можно говорить и без слов, и тогда молчание становится формой разговора:

«Мы особенным образом молчали, усмехались и делали особые паузы. И о стольких вещах было уже условлено, столько времени экономилось своим привычным языком. Или еще больше: простое голосовое отклонение – сколько давало оно понять, ибо мы не торопились, не топтали друг друга словами, не доказывали»<sup>29</sup>.

В «раю друзей» молчание или же «простое голосовое отклонение» позволяет *несказанному* быть *сказанным*, а *непонятному* стать *понятным*; но если выйти в «мир», продолжая молчать или же говорить на «своем» языке, неизбежным следствием такого эксперимента будет крах «нормальной» коммуникации. Характерно, что Поплавский в дневниках неоднократно обращал внимание на двусмысленность своей писательской позиции, которая заключается в том, что писатель-эмигрант, пишущий по-русски и стремящийся писать *непонятно*, неизбежно теряет русского читателя (и так немногочисленного) и при этом не приобретает читателя французского, который, с одной стороны, воспринимает такой текст именно как непонятный (а не такова ли интенция автора?), но, с другой, неспособен быть его читателем в полном смысле слова. Такой читатель воспринимает не смыслы, заложенные в текст, а лишь наличие самого сообщения как такового, а также его энергетику, ритм<sup>30</sup>.

Чинари говорят все время, и это есть форма сопротивления советизации русского языка; там, вне «ящика», язык деформируется настолько, что перестает восприниматься в качестве родного<sup>31</sup>. Что такое этот особый, «соборный» язык, понятный единомышленникам? На самом деле это не новый язык, не «заумь», существующая вне референции, а родной русский язык, не профанированный советской действительностью, язык, которому свойственна, выражаясь словами Хармса, «чистота порядка». Как подчеркивает Хармс, этот «настоящий», «реальный» язык не

---

<sup>29</sup> Там же.

<sup>30</sup> См. об этом подробнее: Токарев Д.В. «Бутылка в море»: Б. Поплавский и А. де Виньи // Западный сборник. В честь 80-летия П.Р. Заборова / Сост. М.Э. Маликова, Д.В. Токарев. СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2001. С. 369-380.

<sup>31</sup> Как, например, в известном тексте, который начинается так: «Одна девочка сказала: “гвя”. Другая девочка сказала: “хфы”. Третья девочка сказала: “мбрю”» (Хармс Д. Полное собрание сочинений. Т. 2. / Сост. В. Н. Сажин. СПб.: Академический проект, 1997. С. 324).

имеет ничего общего с «беспомощным и жалким» языком газет<sup>32</sup>. Но и ему угрожает, как мы убедились, опасность соскользнуть в то, что Хайдеггер назвал «пустоговорением».

У Поплавского же «чужой» язык – то есть французский, – являясь, с одной стороны, угрозой для своего, родного языка – то есть русского, – с другой стороны, стимулирует его носителей на то, чтобы бережнее к нему относиться. Точно так же как герой романа «Домой с небес» нуждается в других, чтобы чувствовать себя иностранцем, ему необходим французский, чтобы в полной мере ощущать себя носителем русского языка.

---

<sup>32</sup> См.: *Хармс Д.* Письмо к К. Пугачевой от 16 октября 1933 г. // *Хармс Д. Полное собрание сочинений. Неизданный Хармс / Сост. В. Н. Сажин. СПб.: Академический проект, 2001. С. 80.*