

Музыка и слово

Научная статья

УДК 78.085.1

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-050-067>



Вопрос о нарративе и архитектонике — применительно к прозе Даниила Хармса

Лариса Львовна Гервер

Российская академия музыки имени Гнесиных,

г. Москва, Российская Федерация,

l.gerver@gnesin-academy.ru,

<https://orcid.org/0000-0001-6796-3299>



Аннотация. Настоящая статья написана как отклик на формулировку темы конференции «Музыкальная композиция: нарратив *vs* архитектоника» (РАМ имени Гнесиных, 2022), в которой констатируется общность между музыкой, литературой и архитектурой, то есть музыкой и теми сферами творчества, которым изначально принадлежат *нарратив* и *архитектоника*. Музыка обладает равной способностью к восприятию композиционных принципов, актуальных для временных и пространственных искусств, и это обстоятельство ставит музыку в центр тройного сопоставления с нарративом (и представленной им литературой) и архитектоникой (и, соответственно, архитектурой).

Автор статьи предлагает повернуть схему тройного сопоставления таким образом, чтобы в центре оказалась не музыка, а литература. И не литература

вообще, а малая проза Даниила Хармса — преимущественная область наблюдений над особенностями *нарратива* в его творчестве. В организации сочинений Хармса играют заметную роль как *музыкальные*, так и *архитектурные* аналогии, обоснование которых мы находим в ряде его записей, рисунков и теоретических текстов. «Музыкальные» свойства поэзии и прозы Хармса изучены в достаточной степени, чего нельзя сказать о присущей ей *архитектоничности* — сравним с фигурирующим в записях Хармса «законом симметрии, законом равновесия» (Трактат о бесконечном, 1932). Инструментом выявления симметрии в литературном тексте служит *метротектонический метод Конюса*. В статье рассмотрены три примера *симметрично выстроенной* прозы Хармса — рассказы «Оптический обман», «Синфония №2» и «Сундук».

Ключевые слова: малая проза Даниила Хармса, симметрия, архитекtonика прозы, метротектонический метод Г. Э. Конюса

Для цитирования: Гервер Л. Л. Вопрос о нарративе и архитектонике — применительно к прозе Даниила Хармса // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 4. С. 50–67. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-050-067>

=====
Music and Literary Text
=====

Original article

DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-050-067>

On the Narrative and Architectonics Applied to Daniil Kharms' Prose

Larisa L. Gerver

Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,
l.gerver@gnesin-academy.ru,

<https://orcid.org/0000-0001-6796-3299>

Abstract. The present article was written as a response to the formulation of the theme of the conference *Musical Composition: Narrative and Architectonics* (Gnesin' Russian Academy of Music, 2022), where in the commonality between music, literature and architecture was stated – i.e., between music and those forms of creativity to whom *narrative* and *architectonics* initially pertain. Music possesses the equable capability of perception of compositional principles relevant to both the temporal and the spatial arts, and this circumstance places music in the center of a triple juxtaposition with narrative (and literature presented by it) and architectonics (and, correspondingly, architecture).

The author of the article suggests turning the scheme of the triple juxtaposition in such a way, that not music, but architecture would appear at the center. And the focus would be not literature in general, but specifically on Daniil Kharms' flash fiction – the primary sphere of observation of the peculiarities of the *narrative* in his works. In the organization of Kharms' literary works both *musical* and *architectural* analogies play a discernible role, the substantiation of which we find in a number of his diary notes, drawings and theoretical texts. The “musical” traits of Kharms' poetry and prose have been studied to a sufficient degree, which cannot be said about the inherent *architectonic* qualities intrinsic to them – let us compare them with “the law of symmetry, the law of equilibrium” mentioned in Kharms' notes (*Treatise about the Infinite*, 1932). The instrument of the revealing of symmetry

in a literary text is the *metrotectonic method of Konyus*. The article examines three examples of Kharms' *symmetrically aligned* prose — the short stories *The Optical Illusion*, *Symphony No. 2* and *The Trunk Box*.

Keywords: Daniil Kharms' flash fiction, symmetry, the architectonics of prose, Georgy Konyus' metrotectonic method

For citation: Gerver, L. L. (2023). On the Narrative and Architectonics Applied to Daniil Kharms' Prose. *Contemporary Musicology* (4), 50–67. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-050-067>

Настоящая статья написана как отклик на формулировку темы конференции «Музыкальная композиция: нарратив *vs* архитектоника»¹, в которой констатируется общность между музыкой, литературой и архитектурой, то есть музыкой и теми сферами творчества, которым изначально принадлежат *нарратив* и *архитектоника*. По словам философа Ирины Олеговны Щедриной, с помощью понятия «нарратив» обозначается «структурированное смысловое пространство, которое может быть изложено на любом языке (литературном, музыкальном, кинематографическом, художественном)» [1]. В этом перечне музыка следует сразу за литературой по праву. Приложимость понятия «нарратив» к музыке, к музыкальной композиции кажется особенно убедительной в силу представления об изначальном единстве музыки и слова². Неслучайно в истории этих искусств существовали периоды, когда музыка то «училась» у ораторского искусства правилам композиции (см. специально посвященную этой теме диссертацию Рассела О'Рурка [2]), то ставилась на первое место по значимости в овладении искусством поэзии³. Идея взаимосвязи музыки и слова, как и готовность увидеть в одном из них другое, продолжают свое существование. Характерна реакция Иванки Стояновой на приведенное ею определение Ээро Тараста: «Нарратив можно

¹ V Международная научная конференция «Техника музыкальной композиции: нарратив *vs* архитектоника» прошла в Российской академии музыки имени Гнесиных 18–20 апреля 2023 года. См. информацию о ней и сборник тезисов: <https://gnesin-academy.ru/mezhdunarodnaja-nauchnaja-konferencija-muzykalnaja-kompozicija> (дата обращения: 1.11.2023).

² Ср. закрепленные в языке выражения типа *a singer of love*, *ein Sanger der Freiheit*, *cantore di Laura* и т.п. Приведем и фрагмент из «Гейнриха фон Офтердингена» Новалиса, где решительно утверждается неразличимость двух сфер творчества и соответствующих им художников: «... случилось однажды, что один из этих удивительных поэтов или музыкантов — в сущности музыка и поэзия одно и то же <...> — собрался ехать за море в чужую страну...». (Новалис. Гейнрих фон Офтердинген; пер. З. Венгерова, В. Гиппиус, изд. подг. В. Б. Микушевич. М.: Ладомир; Наука, 2003. С. 35).

³ Ср.: «О музыке на первом месте!» — первую строку стихотворения «Искусство поэзии» Поля Верлена (в пер. В. Брюсова).

понять <...> как общую категорию человеческого мышления, как способность или компетентность, как умение расположить временные явления в определенную последовательность, в синтагматический континуум. Этот континуум имеет свои начало, развитие и конец» [3, с. 158]. Здесь Стоянова добавляет в скобках: «Легко узнать <...> известную нам триаду Бориса Асафьева *i-m-t*» [там же].

Столь же органична связь музыки с архитектурой и архитектоникой — понятием, в числе значений которого присутствуют «архитектор» и «архитектура». В статье из Словаря литературных терминов (1925) говорится: «Перенесенное в литературу из архитектуры, которая по самому своему существу требует строжайшего внимания, прежде всего, к соотношению частей (даже безотносительно к их внутреннему значению), — ибо в противном случае построение окажется зыбким, — понятие “архитектоники” и в литературе сохраняет это значение» (последний курсив мой. — Л. Г.)⁴. Хотя в музыке термин утвердился позднее, чем в литературе, именно на анализе музыки было показано, что «строжайшее внимание к соотношению частей» может осуществляться с максимальной точностью, сравнимой с точностью архитектурной постройки. Доказательства мы находим в многочисленных аналитических опытах Георгия Эдуардовича Конюса⁵, а также целого ряда других исследователей (назовем работы Александра Георгиевича Чугаева⁶ и Кэтрин Бейли⁷, аналитические схемы которых приведены в иллюстрациях 1–3). Музыкальная архитектоника или, по Конюсу, *метротектоника*, может быть исчислена в тактах, в тактовых долях или длительностях нетактированной музыки. Уравновешенность и симметрия музыкальных построений доказывается посредством числовых выкладок и схем, напоминающих архитектурные схемы или элементы постройки, а в ряде случаев, как естественно предположить, намеренно им уподобленных. Сравним парные примеры в иллюстрациях 1–3:

⁴ Зунделович Я. О. Архитектоника // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: в 2 т. / под ред. Н. Бродского и др. М.; Л.: Издательство Л. Д. Френкель, 1925. Стб. 75–76. В ряде исследований актуален и особый спектр значений понятия «архитектоника», известный по исследованию Михаила Бахтина «К философии поступка» (Бахтин пишет об «архитектонике неповторимого мира поступающего сознания», которую «должна описать нравственная философия», — это «конкретный план мира единого и единственного поступка, основные конкретные моменты его построения и их взаимное расположение» [4, с. 49]). В таком ключе исследуется архитектоника индийских народных сказок в [5]: первичный нарратив сказки трактуется как *гипотекст*, служащий материалом возникающего в результате многократных пересказов *гипертекста*.

⁵ См., в частности: Конюс Г. Э. Как исследует форму музыкальных организмов метротектонический метод: науч. сообщение, ил. 46 графич. препарированными нотными примерами из различных муз. произведений. М.: Гос. муз. изд-во, 1933.

⁶ Чугаев А. Г. Особенности строения клавирных фуг Баха. М.: Музыка, 1975.

⁷ Bailey K. The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language. Cambridge University Press, 1991.

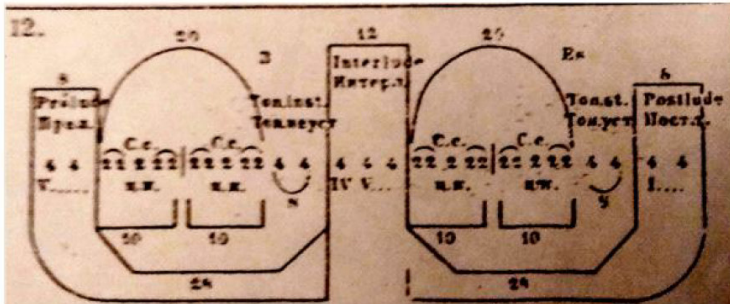
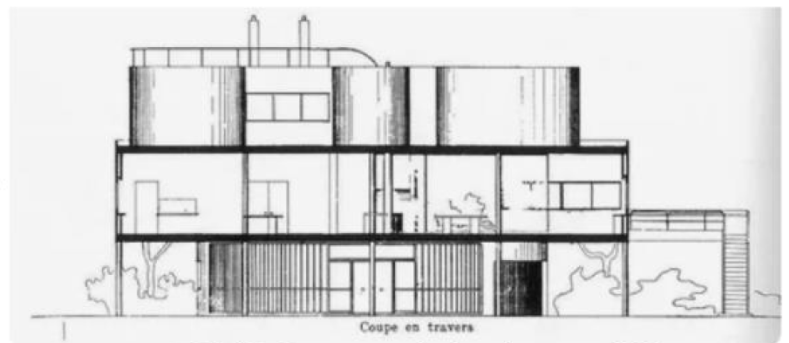
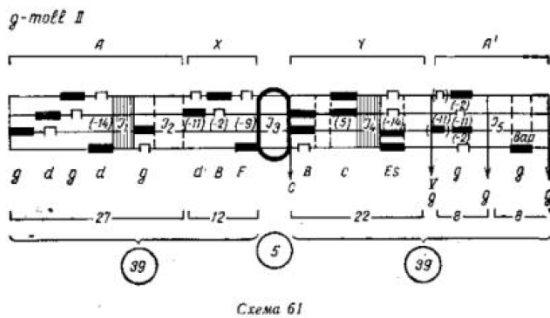
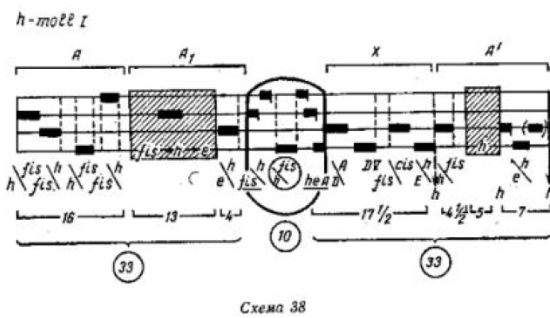


Иллюстрация 1. Г. Э. Конюс. Метротектонические скелеты 12 Этюдов Шопена ор. 10 (№ 12)⁸. План резиденции, цокольный этаж (коммерческий проект)⁹



CaViCa Proyectos de Arquitectura: Maison Savoye (1928-30)

Иллюстрация 2. А. Г. Чугаев. Схемы фуг И. С. Баха из Хорошо темперированного клавира *h-moll I* и *g-moll II*¹⁰. Ле Корбюзье. Вилла Савой. Поперечный разрез¹¹

⁸ Конюс Г. Э. Как исследует форму музыкальных организмов метротектонический метод. С. 26–27.
⁹ Источник изображения: *Design Home ART БОЛЬШОЙ ДВОРЕЦ ГОТОВЫЙ*. URL: <https://i.pinimg.com/originals/2b/0d/a3/2b0da314742ebeb0defbdeb446632e594.jpg> (дата обращения: 1.11.2023)
¹⁰ Чугаев А. Г. Особенности строения клавирных фуг Баха. С. 147, 189.
¹¹ Источник изображения: 1928/29. *Maison Savoye à Poissy (1928–30)* [Electronic source] // Le Corbusier — *Œuvre complète Volume 1: 1910–1929*. <https://doi.org/10.1515/9783035602852.186> (accessed: 1.12.2023).

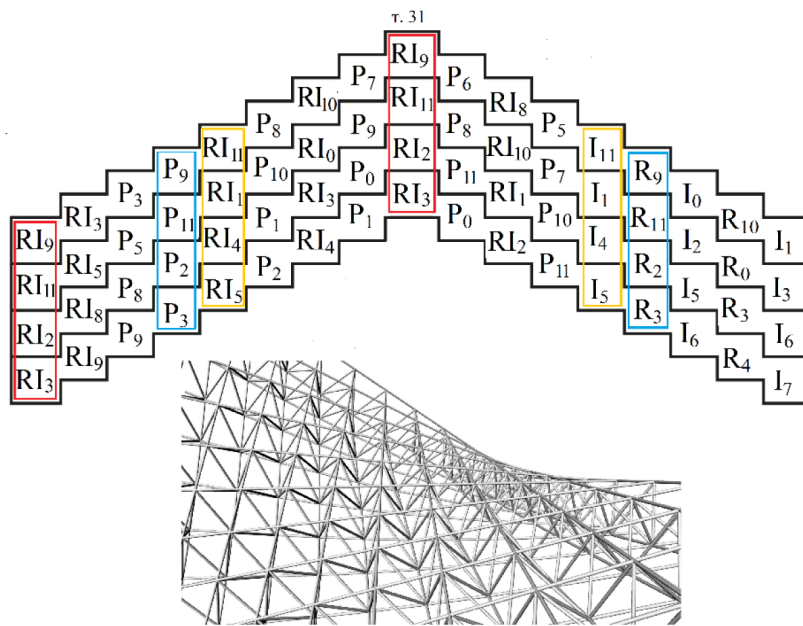


Иллюстрация 3. К. Бейли. Схема симметрии¹² в серийном каноне V части
Кантаты оп. 31¹³ А. Веберна
Металлическая стержневая структура МАРХИ¹⁴

Таким образом, получается, что музыка обладает равной способностью к восприятию композиционных принципов, актуальных для временных и пространственных искусств. Это обстоятельство ставит ее в центр тройного сопоставления с нарративом (и представленной им литературой) и архитектурной (и, соответственно, архитектурой).

Теперь попытаемся повернуть схему тройного сопоставления таким образом, чтобы в центре оказалась не музыка, а литература. И не литература вообще, а малая проза Даниила Хармса — преимущественная область наблюдений над особенностями его *нарратива*. Поскольку в основе творчества Хармса лежит поэтика абсурда [7], абсурдным признается и нарратив с типичными для него перечислительными конструкциями [8] и всякого рода повторами [9].

В организации сочинений Хармса играют заметную роль как *музыкальные*, так и *архитектурные* аналогии, обоснование которых мы находим в ряде его записей, рисунков и теоретических текстов. На интерес Хармса к музыкальным принципам организации указывают некоторые «образцы» и «моду-

¹² Схема Кэтрин Бейли приведена в моей графической редакции — Л. Г., в той же версии она представлена в [6, с. 105].

¹³ Bailey K. The Twelve-Note Music of Anton Webern ... P. 91.

¹⁴ Источник изображения — металлическая стержневая структура МАРХИ. Структура Профкома. URL: <https://static.tildacdn.com/tild3565-6266-4264-b134-373833303031/unnamed.jpg> (дата обращения: 1.11.2023).

сы» из тетради под названием «Строфика». Особенно примечателен «*Modus* № 10. (Прозаическое построение)»: он напоминает схематический рисунок многоэтажной башни — при том, что текст в ячейках схемы почти целиком заимствован из музыкальной лексики: «Запев. | I тема. | I аналогия | Развитие I темы | II аналогия | Var. I темы. | II тема | III аналогия. | Двукратный запев. | Соединение тем. | I Кода. | II Кода» (иллюстрация 4).

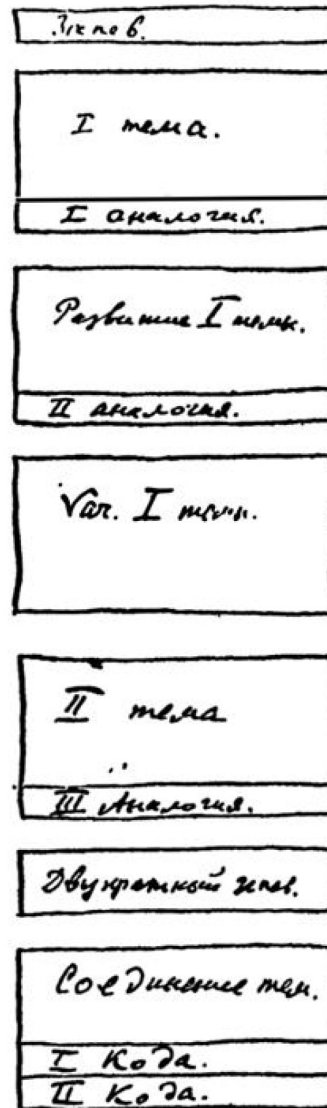


Иллюстрация 4. Хармс. *Modus* № 10. (Прозаическое построение)¹⁵

У Хармса имеются и относительно развернутые тексты, в которых усматриваются параллели между литературными и музыкальными композициями¹⁶.

¹⁵ Хармс Д. И. Полное собрание сочинений: в 4 т. / вст. статья, подг. текста и примеч. В. Н. Сажина. СПб.: Гуманитар. агентство «Акад. Проект», 1997–2001. Т. IV. С. 122.

¹⁶ Основная часть настоящей статьи представляет собой продолжение недавней публикации, в которой подробно изложены композиционные идеи Хармса. См. [10, с. 171–175].

Непосредственно музыкой вдохновлена *идея трех фаз*, отчасти совпадающая с асафьевской формулой $i : m : t$. Несмотря на обобщенный характер формулировок, Хармс мыслит выявленную им триаду прежде всего как свойство музыки Фридерика Шопена, хотя в одном случае и ссылается на «некоторых композиторов»¹⁷. Главный его тезис содержит, так сказать, обоснование идеи и введение основных терминов:

...С нашей точки зрения, для правильного исполнения Шопена, необходимо понять три важных фазы в каждом его произведении. Эти фазы мы называем:

1. Накопление.
2. Отсекание.
3. Вольное Дыхание¹⁸.

Как показано в [10], фазы этой функциональной триады обнаруживаются в ряде художественных текстов Хармса. Таким образом, он не только мыслит прозаическое построение как аналог музыкальной формы в общепринятом понимании, но и применяет в своем творчестве — осознанно или нет — приемы композиции, обнаруженные им в музыке Шопена.

Другая хармсовская идея, в равной мере относящаяся к композиции в музыке и литературе, имеет прямое отношение к архитектонике художественно текста. Это суждение о *равновесии крайних частей в их соотношении с центром*:

5. Всё крайнее сделать очень трудно. Средние части делаются легче. Самый центр не требует никаких усилий. Центр — равновесие. Там нет никакой борьбы.

6. Надо ли выходить из равновесия?¹⁹

В пункте 5, как отмечалось мною в статье «В продолжение знакомства с музыкальными случаями Даниила Хармса: идеи и осуществления», узнается «лексика описания трехчастной формы» [10, с. 174], в которой, как было известно и ко времени Хармса, и, видимо, самому Хармсу, имеются крайние и средняя части²⁰. Причем «Хармс подразумевает определенный тип трехчастности — со средней частью, в которой “нет никакой борьбы”, то есть отсутствует развитие» (ср. сложную трехчастную форму с трио) [там же].

«Закон равновесия», понимаемый как «закон симметрии», родственен идее *равновесия с небольшой погрешностью*, сформулированной другом Хармса, философом Яковом Друскиным (сравним с ренессансным принци-

¹⁷ Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Т. IV. С. 46.

¹⁸ Там же. С. 45.

¹⁹ Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Т. II. С. 322.

²⁰ Представления о средней части и окружающих ее крайних вошли в музыковедческий лексикон уже к началу XX века. К примеру, в популярном учебнике «Музыкальная форма» Э. Праута часто используется выражение «средняя часть», наряду с обозначенными как «первая» и «третья» крайними частями. См.: Праут Э. Музыкальная форма / пер. с англ. графа С. Л. Толстого. 2-е изд. М. [и др.]: П. Юргенсон, 1917.

пом *varietas*)²¹. Хармс был настолько увлечен идеей Друскина, что учредил «Орден равновесия с небольшой погрешностью» (см. иллюстрацию 5, представляющую, по мысли Хармса, пример такого равновесия). Однако в теоретических записях Хармса равновесие (симметрия) и небольшая погрешность рассматриваются порознь, так как возможна и погрешность вне симметрии, и гораздо более важная для нашей темы *симметрия без погрешности*.

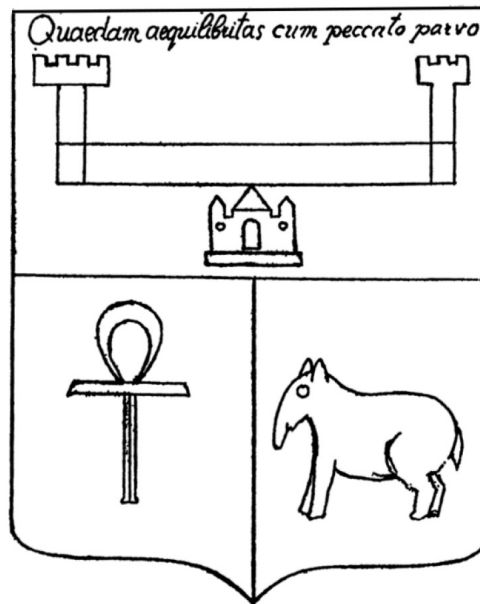


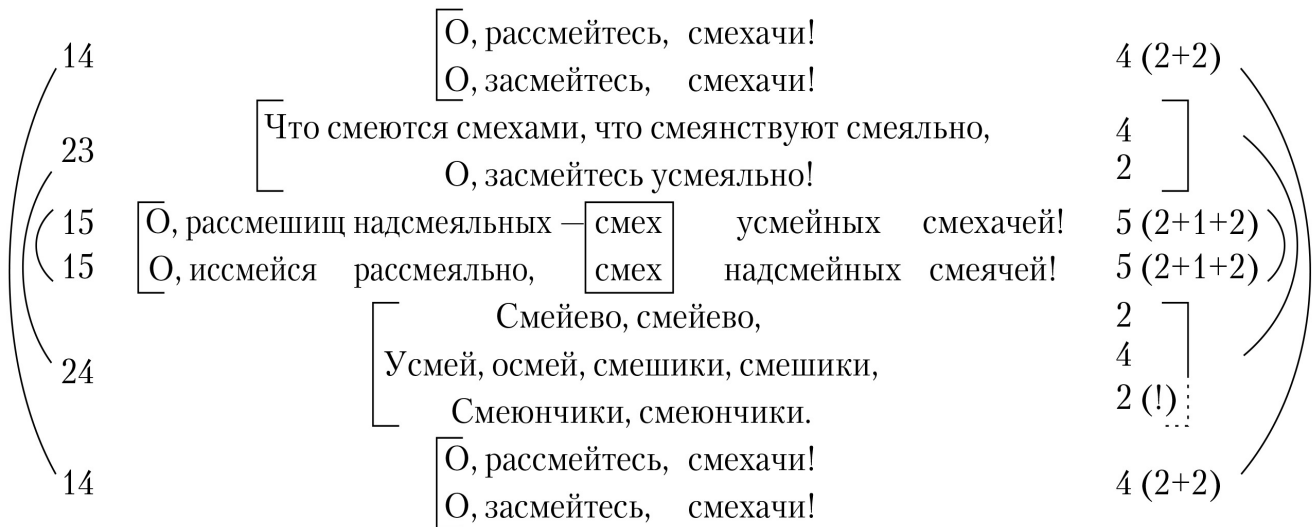
Иллюстрация 5. Д. Хармс. Архитектурные примеры небольшой погрешности²². Надпись на верхнем поле — латинский перевод понятия «некоторое равновесие с небольшой погрешностью» — *quaedam aequilibratas cum peccato parvo*

Именно такая симметрия — неотъемлемое свойство архитектуры, а также и музыки, — в заметном количестве обнаруживается в сочинениях Хармса, особенно же в его малой прозе. Инструментом выявления симметрии в литературном тексте может служить метротектонический метод Конюса, применимость которого была в свое время мною показана при анализе двух версий стихотворения «Заключение смехом» — 1909 и 1918 годов [11, с. 213–217, 230]. Приведем аналитическую запись основного варианта стихотворения (1909)²³ (Пример 1).

²¹ В трактате о бесконечном (1932 г.; авторский заголовок отсутствует) Хармс пишет: «Мы не знаем явления с одним направлением. Если есть движение в право, то должно быть и движение в лево» (здесь и далее воспроизведены особенности орфографии и пунктуации Хармса. — Л. Г.). «Это закон симметрии, закон равновесия. И если бы одна сторона направления потеряла бы вторую сторону, то равновесие нарушалось бы и вселенная опрокинулась бы». Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Т. IV. С. 13.

²² Там же. С. 21.

²³ Расположение строк, взятое без числовых выкладок и разметки текста, воспроизведено в Собрании сочинений В. Хлебникова под общей редакцией Р. В. Дуганова (М.: ИМЛИ РАНБ «Наследие», 2000. Т. 1. С. 209).



Пример 1. Симметрия в стихотворении Хлебникова «Заклятие смехом». Аналитическая запись 1997 года [11, с. 217].

Слева указано число слогов в показанных скобками группах стихов, справа — расположение однокоренных слов; расположение текста мое. — Л. Г.

Теперь обратимся к Хармсу и представим три примера его симметричной прозы (Пример 2).

1	Семён Семёнович, надев очки , смотрит на сосну и видит: на сосне сидит мужик и показывает ему кулак.	35	
2	Семён Семёнович, сняв очки, смотрит на сосну и видит, что на сосне никто не сидит.	26	126
3	Семён Семёнович, надев очки , смотрит на сосну и опять видит, что на сосне сидит мужик и показывает ему кулак.	38	
4	Семён Семёнович, сняв очки, опять видит, что на сосне никто не сидит.	22	
5	Семён Семёнович, опять надев очки , смотрит на сосну и опять видит, что на сосне сидит мужик и показывает ему кулак.	40	62
6	Семён Семёнович не желает верить в это явление и считает это явление оптическим обманом.	35	

Пример 2. Симметрия в рассказе Д. Хармса «Оптический обман»²⁴.

Здесь и далее подсчет в слогах. Цветным фоном отмечены слова, сообщающие о действиях Семёна Семёновича с очками, рамкой — слова, добавленные при повторах

Информационно значимыми в сюжете рассказа являются лишь крайние строки 1 и 6 с идентичным числом слогов: Семён Семёнович видит мужика на сосне, когда надевает очки, однако предпочитает считать его оптическим об-

²⁴ Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Т. II. С. 322.

маном. Поэтому действия в строках 2–3 и 4–5 не более чем вариации, сгруппированные попарно:

||: отрицание «темы», изложенной в строке 1 — ее подтверждение :||.

Следовательно, элементами симметрии служат две крайние строки и взятые попарно строки между ними — или же, в конечном счете, две крайние строки и все прочие, вместе взятые. Числовая схема без текста, по форме записи аналогичная схемам Конюса, выглядит следующим образом:

$$\begin{array}{cc} 35 & \\ \frac{26+38}{64} & \frac{22+40}{62} \\ 35 & \end{array}$$

В нашем материале это единственный случай симметрии, механизмом которой служит кольцевое расположение одинаковых по протяженности строк по краям формы. Здесь отсутствует композиционно выраженный и сюжетно подчеркнутый центр, представленный в следующих далее двух образцах. Первый из них — уточненное аналитическое описание «Синфонии № 2» (см. *Пример 3*, ср. первый вариант, опубликованный в [10, с. 179–180])

Синфония № 2 состоит из двух частей. В первой из них каждый из трех последовательно отвергаемых рассказчиком зачинов заканчивается рефреном «расскажу лучше...» («лучше расскажу...» и т.п.). Вторая часть начинается после перелома в сюжете (рассказчик упал со стула и забыл, о чем собирался рассказать): момент перелома предшествует центру — фразе «Я лучше расскажу о себе». В отличие от первой части, вторая представляет собой слитный текст, намеренно разомкнутый из-за неожиданного сообщения о том, как облысела Марина Петровна — третья из дам, «не избегающих» лирического героя-рассказчика. Эффект неожиданности усугубляется противопоставлением с таким же по функции (третьим в перечне) сообщением об Анне Игнатьевне: о ней рассказчик ничего не знает, а случаю Марины Петровны, вдохновившему его настолько, что он впервые употребил фигуру сравнения («облысела как ладонь») и восклицание («трах!»), — посвящена целая новелла. Впрочем, разомкнутость формы и подчеркнутая разнородность персонажей компенсируются наличием сквозного приема тоекратного сообщения: о плевке Антона Михайловича, о трех отвергнутых рассказчиком персонажах первой части, о трех дамах во второй части и, наконец, о случае облысения Марины Петровны: предупредительный рассказчик классифицирует его как 1) забавный, 2) вполне обыкновенный, 3) но все же забавный. Эти абсурдные подробности очень сходны с музыкальными построениями, в которых повтор сочетается с обновлением и движением вперед, а основной контраст формы строится на «забвении» предыдущего — при обилии неявных взаимосвязей с ним (уточнение текста [10, с. 179]).

<p>Антон Михайлович плюнул, сказал «эх», опять плюнул, опять сказал «эх», опять плюнул, опять сказал «эх» и ушел. <i>И Бог с ним. Расскажу лучше про Илью Павловича.</i></p>	<p><i>Представление трех персонажей.</i> 1)Хармсовский плюющийся персонаж.</p>	<p>Крайняя часть 1</p>	
<p>Илья Павлович родился в 1893 году в Константинополе. Еще маленьким мальчиком его перевезли в Петербург и тут он окончил немецкую школу на Кирочной улице. Потом он служил в каком-то магазине, потом ещё что-то делал, а в начале революции эмигрировал за границу. <i>Ну и Бог с ним. Я лучше расскажу про Анну Игнатьевну.</i></p>	<p>2) Персонаж условно-биографического текста.</p>	<p>47</p>	<p>206</p>
<p>Но про Анну Игнатьевну рассказать не так-то просто. Во-первых, я о ней ничего не знаю, а во-вторых, я сейчас упал со стула и забыл, о чём собирался рассказать.</p>	<p>3) Персонаж, о котором нечего сказать. Перелом в повествовании.</p>	<p>107</p>	<p>206</p>
<p><i>Я лучше расскажу о себе.</i></p>	<p>Рассказчик становится главным героем.</p>	<p>52</p>	<p>Центр: 9</p>
<p>Я высокого роста, неглупый, одеваюсь изящно и со вкусом, не пью, на скачки не хожу, но к дамам тянусь. И дамы не избегают меня. Даже любят, когда я с ними гуляю. Серафима Измайловна неоднократно приглашала меня к себе, и Зинаида Яковлевна тоже говорила, что она всегда рада меня видеть. Но вот с Мариной Петровной у меня вышел забавный случай, <i>о котором я и хочу рассказать.</i> Случай вполне обыкновенный, но всё же забавный, ибо Марина Петровна, благодаря меня, совершенно облысела, как ладонь. Случилось это так: пришёл я однажды к Марине Петровне, а она трах! и облысела. Вот и всё.</p>	<p>Автохарактеристика рассказчика — персонажа с чувством собственного достоинства. <i>Представление трех знакомых дам</i></p>	<p>132</p>	<p>202</p>
	<p>Рассказ о Марии Петровне, обособлен благодаря рефрену («...я хочу рассказать») и более свободной, чем до этого, манере рассказа.</p>	<p>70</p>	<p>Крайняя часть 2</p>

Пример 3. Симметрия в «Синфонии № 2» Хармса²⁵.

Курсивом выделены текстовые и композиционные повторы.

Главный из них — рефрен: сообщение о намерении сменить предмет рассказа

²⁵ Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Т. I. С. 159.

Наш третий и последний пример — рассказ под названием «Сундук» (Пример 4). Повествователь лишь в начале и в конце рассказа сообщает о происходящем, основную же часть текста составляет монолог главного героя — человека с тонкой шеей, который забрался в сундук и закрыл за собой крышку, словно входную дверь. Человек с тонкой шеей готов задохнуться и умереть, но не допустить, чтобы *жизнь заставила его руки открыть* пресловутую крышку²⁶. Его слова «Посмотрим: кто кого?» в равной мере относятся и к несогласию с жизнью в ее намерении открыть крышку сундука руками закрывшего ее человека, и к предстоящей борьбе жизни и смерти. Несмотря на стоический настрой, он страдает — особенно от запаха нафталина, которым пересыпаны вещи. Подобно многим людям, попавшим в беду, он дает обет: обещает, что, если останется жив, совершит нечто особенное: для человека с тонкой шеей это замена нафталина махоркой. Обет — центр повествования, после которого происходит поворот в сюжете. Монолог утрачивает монолитность²⁷, человек с тонкой шеей не понимает, что с ним: он восклицает, вопрошает и даже поет! Потому что сундук исчез неведомым образом: «жизнь победила смерть»²⁸.

Абзацы повествователя с зачином «Человек с тонкой шеей...» составляют окаймление формы, а обет человека с тонкой шеей — ее центр (см. Пример 4).

Опыт анализа ряда прозаических текстов Хармса показывает, что в них действуют принципы организации художественного текста, которые присущи музыке, с одной стороны, и архитектуре — с другой. Отсюда характерные двух- и трехчастные формы, наделенные симметрией.

Присутствие элементов музыкальной организации освоены в русской литературе конца XIX — начала XX века и посвященных им исследованиях. Но то, что нарратив может подчиниться принципу архитектоники, может разместиться в жестких рамках симметричной формы — вещь достаточно неожиданная и неочевидная²⁹. В прозаических текстах Хармса нарратив и архитектура не противопоставлены как принципы, присущие разным типам художественного творчества, но действуют заодно.

²⁶ В бездействии человека с тонкой шеей и терпеливом ожидании своей участи можно усмотреть одну из двух «плодотворных моделей поведения» и «основополагающих идей даосизма и буддизма» [12]. Однако молчание — другая плодотворная поведенческая модель — герою Хармса совсем не свойственна. Его монолог составляет основную часть рассказа.

²⁷ Ситуация, симметричная «Синфонии № 2», где слитность монолога — признак первой части.

²⁸ По поводу фразы «жизнь победила смерть» в отдельном автографе под текстом рассказа «Сундук» имеется авторское «Примечание»: «Если сказать: “жизнь победила смерть”, то не ясно, кто кого победил, ибо ясно: “Тигр победил льва” или “тигра победил лев”». Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Т. II. С. 480.

²⁹ Столь же неочевидна и «повествовательность» архитектуры, которой посвящена публикация о творчестве Гварино Гварини — «толкователя этического и религиозного нарратива» [13, с. 1119].

Человек с тонкой шеей забрался в сундук, закрыл за собой крышку и начал задыхаться.	Повествователь сообщает об эксперименте человека с тонкой шеей над самим собой.	26
— Вот — говорил, задыхаясь, человек с тонкой шеей, — я задыхаюсь в сундуке, потому что у меня тонкая шея. Крышка сундука закрыта и не пускает ко мне воздуха. Я буду задыхаться, но крышку сундука все равно не открою. Постепенно я буду умирать. Я увижу борьбу жизни и смерти. Бой произойдет неестественный, при равных шансах, потому что естественно побеждает смерть, а жизнь, обреченная на смерть, только тщетно борется с врагом, до последней минуты не теряя напрасной надежды. В этой же борьбе, которая произойдет сейчас, жизнь будет знать способ своей победы: для этого жизни надо заставить мои руки открыть крышку сундука. Посмотрим: кто кого? Только вот ужасно пахнет нафталином.	Монолог человека с тонкой шеей «Вот, я задыхаюсь...»: о сундуке и его крышке, о борьбе жизни и смерти.	223
Если победит жизнь, я буду вещи в сундуке пересыпать махоркой...	обет	21
Вот началось: я больше не могу дышать. Я погиб, это ясно! Мне уже нет спасения! И ничего возвышенного нет в моей голове. Я задыхаюсь!..	Вторая фаза монолога: <i>отчаяние,</i>	47
Ой! Что же 'то такое? Сейчас что-то произошло, но я не могу понять, что именно. Я что-то видел или что-то слышал...	<i>недоумение,</i>	62
Ой! Опять что-то произошло! Боже мой! Мне нечем дышать. Я, кажется, умираю.		
А это еще что такое? Почему я пою? Кажется, у меня болит шея... Но где же сундук? Почему я вижу всё, что находится у меня в комнате? Да, никак, я лежу на полу! А где же сундук?	<i>изумление.</i>	62
Человек с тонкой шеей поднялся с пола и посмотрел кругом. Сундука нигде не было. На стульях и на кровати лежали вещи, вынутые из сундука, а сундука нигде не было.	Конец эксперимента с сундуком, его крышкой, жизнью и смертью.	56
Человек с тонкой шеей сказал: — Значит, жизнь победила смерть неизвестным для меня способом.	Повествователь сообщает об умозаключении человека с тонкой шеей по окончании эксперимента.	27

Пример 4. Симметрия в рассказе Хармса «Сундук»³⁰

³⁰ Хармс Д. И. Полное собрание сочинений. Т. II. С. 335–336.

В заключение остается сказать, что вопрос о том, в какой мере исключительны для формы литературного произведения случаи архитектоники, выраженной в строго-симметричной компоновке частей целого, требует дальнейшего изучения.

Список источников

1. Щедрина И. О. Новые аспекты современной нарратологии (размышление над книгой) // Вопросы философии. 2017. № 9. С. 82–90.
2. O'Rourke R. Representation, Emotion, and the Madrigal in Sixteenth-Century Italy. PhD Thesis. New York: Columbia University, 2020. <https://doi.org/10.7916/d8-55hh-bd17>
3. Стоянова И. Стратегии нарратива в современной опере (на примере истории Джезуальдо в произведениях Шнитке и Шаррино) // Научный вестник Московской консерватории. 2021. Том 12. Выпуск 4. С. 156–173. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.47.4.08>
4. Бахтин М. М. К философии поступка // Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, 2003. Т. 1. С. 7–68.
5. Jena N., Das P. K. Hypertextuality of Oral Literature(s): Reading the Architectonics of Indian Folklores in Digital Archives // Digitalization of Culture Through Technology. Proceedings of the International Online Conference On Digitalization And Revitalization Of Cultural Heritage Through Information Technology – ICDRCT–21, 23–24 Nov 2021, KIIT University, Bhubaneswar / ed. by Mishra D., Samanta S. R. London: Routledge, 2023. P. 204–208. <https://doi.org/10.4324/9781003332183>
6. Гервер Л. Л. «Загадка» о центре V части Кантаты ор. 31 Антона Веберна // Современные проблемы музыкознания / Contemporary Musicology. 2023. № 2. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-2-095-115>
7. Токарев Д. В. Курс на худшее: абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2002. (Научное приложение. Вып. XXXV).
8. Мароши В. В. К генезису нарратива абсурда: Л. Н. Толстой и Д. Хармс // Критика и семиотика. 2006. № 10. С. 98–112.
9. Цвигун Т. В. «А может быть, того слова и не было...»: нарративные операторы в поэтике Д. Хармса // Балтийский филологический курьер. 2007. № 6. С. 285–293.
10. Гервер Л. Л. В продолжение знакомства с музыкальными случаями Даниила Хармса: идеи и осуществления // Музыкальная академия. 2023. № 1. С. 166–193. <https://doi.org/10.34690/297>
11. Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001.
12. Шэнь Я. Неделание и молчание как восточные идеи в творчестве Д. Хармса // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2019. № 4. С. 139–150.
13. Crescenzi C. Mutatis mutandis, architettura e narrazione. L'arte di Guarino Guarini // Connettere. Un disegno per annodare e tessere. Atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione. Connecting.

Drawing for Weaving Relationships. Proceedings of the 42th International Conference of Representation Disciplines Teachers / a cura di A. Arena e a. Milano: Franco Angeli, 2020. P. 1119–1138. <https://doi.org/10.3280/oa-548.63>

References

1. Shchedrina, I. O. (2017). The New Aspects of Contemporary Narratology (Reflections on Book). *Questions of Philosophy*, (9), 82–90. (In Russ.).
2. O'Rourke, R. (2020). *Representation, Emotion, and the Madrigal in Sixteenth-Century Italy*. [Unpublished PhD Thesis]. Columbia University. <https://doi.org/10.7916/d8-55hh-bd17>
3. Stoianova, I. (2021). Narrative Strategies in Contemporary Opera: Case Study of the Gesualdo Story in the Works by Schnittke and Sciarrino. *Journal of Moscow Conservatory*, 12(4), 156–173. (In Russ.). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2021.47.4.08>
4. Bakhtin, M. M. (2003). Towards a Philosophy of Action. In M. M. Bakhtin, *Collection: in 7 Volumes* (vol. 7, pp. 7-68). Russian Dictionaries. (In Russ.).
5. Jena, N. & Das P. K. (2023). Hypertextuality of Oral Literature(s): Reading the Architectonics of Indian Folklores in Digital Archives. In D. Mishra & S. R. Samanta (Eds.), *Digitalization of Culture Through Technology. Proceedings of the International Online Conference On Digitalization And Revitalization Of Cultural Heritage Through Information Technology*, 23–24 Nov 2021, KIIT University, Bhubaneswar (pp. 204–208). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003332183>
6. Gerver, L. L. (2023). “The Riddle” about the Centre in the Fifth Movement of Anton Webern’s Cantata op. 31. *Contemporary Musicology* (2), 95–115. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-2-095-115>
7. Tokarev, D. V. (2002). *Kurs na hudshee: absurd kak kategoriya teksta u Daniila Harmsa i Semyuelya Bekketa* [Course for the Worst: Absurdity as a Category of Text in Daniil Kharmas and Samuel Beckett]. New Literary Review. (In Russ.).
8. Maroshi, V. V. (2006). On the Genesis of the Narrative of the Absurd: L. N. Tolstoy and D. Kharmas. *Critique and Semiotics*, (10), 98–112 (In Russ.).
9. Cvigun, T. V. (2007). “Or Maybe that Word never Existed...”: Narrative Operators in the Poetics of D. Kharmas. *Baltic Philological Courier*, (6), 285–293. (In Russ.).
10. Gerver, L. L. (2023). Continuing on the Introduction to Daniil Kharmas’ Musical Cases: Ideas and Realizations. *Music Academy*, (1), 166–193. (In Russ.). <https://doi.org/10.34690/297>
11. Gerver, L. L. (2001). *Muzyka i muzykal'naya mifologiya v tvorchestve russkikh poetov (pervye desyatletiya XX veka)* [Music and Musical Mythology in the Works of Russian Poets (First Decades of the 20th century)]. Indrik. (In Russ.).
12. Shen, I. (2019). Inaction and Silence as Eastern Ideas in D. Kharmas’ Works. *Lomonosov Philology Journal*, (4), 139–150. (In Russ.).
13. Crescenzi, C. (2020). Mutatis mutandis, architettura e narrazione. L’arte di Gua-rino Guarini. In A. Arena et al. (Eds.), *Connettere. Un disegno per annodare e tessere. Atti del 42° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline*

della Rappresentazione. Connecting. Drawing for weaving relationships. Proceedings of the 42th International Conference of Representation Disciplines Teachers (pp. 1119–1138). Franco Angeli. <https://doi.org/10.3280/oa-548.63>

Информация об авторе:

Гервер Л. Л. — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Российская Федерация

Information about the author:

Larisa L. Gerver — Dr. Sci. (Art Studies), Professor, Analytical Musicology Department, Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russian Federation

Статья поступила в редакцию 06.10.2023;
одобрена после рецензирования 07.11.2023;
принята к публикации 15.12.2023.

The article was submitted 06.10.2023;
approved after reviewing 07.11.2023;
accepted for publication 15.12.2023.