

Ян ШЕНКМАН
ЛОГИКА АБСУРДА
Хармс: отечественный текст
и мировой контекст

Пропасть между новейшей литературой и классическим наследием столь велика, что кажется нереальной. Русский авангард 20-х — связующее звено, мост через эту пропасть. Именно в 20-х по нелитературным причинам российская литература была вынуждена развиваться вне мировых тенденций. Тоска по мировой культуре от этого только усилилась. Страна погружалась в летаргический сон, и лишь немногие художники смогли остаться в общекультурном контексте. С другой стороны, оригинальные черты русской словесности, присущие ей с младенчества, в экстремальной ситуации обострились и сами стали мировым эталоном. Выяснилось, что спрессованный воздух начала века и сознание, которое из него выкристаллизовалось, сфокусировали в себе многие пространства, разные времена.

Тип сознания, присущий Даниилу Хармсу, настолько необычен для традиционной литературы, которая преобладала и преобладает, что его сочинения при первом знакомстве способны вызвать легкий шок, ощущение неуютности. Но, в отличие, например, от Маяковского и сгруппировавшихся вокруг него молодых поэтов, декларировавших чистку на корабле истории, Хармс не собирался порывать с классикой.

Его концепция сочинительства сродни концепции европейских сюрреалистов. Основной сюрреалистический прием — транспозиция (перестановка) предметов и образов, перевод предмета в другую субстанцию путем изменения размеров, формы, путем размножения; включение конкретного предмета в несвойственный ему видоизмененный контекст; экспонирование предмета в его непосредственном, чистом виде, без какого-либо контекста...

Русские сюрреалисты — обэриуты — примерно в это же время призывали «посмотреть на предмет голыми глазами»¹, трансплантировали в инородный контекст русскую классическую традицию.

Идеолог сюрреализма Андре Бретон писал в 24-м: «Сюрреализм представляет собой чистый автоматизм, с помощью которого — словами, рисунком или другим способом — делается попытка выразить действительное движение мысли. Это запись мышления, которая совершается вне всякого контроля со стороны разума и по ту сторону эстетических и моральных соображений... Сюрреализм основан на вере в высшую реальность определенных, до этого игнорировавшихся форм ассоциаций, во всемогущество сна, в нецеленаправленную игру мышления. Его цель — окончательное уничтожение всех других психологических механизмов, чтобы на их место поставить решение важнейших проблем жизни»².

Культ абсурдного сознания в значительной мере определил не только философскую, но и творческую позицию сюрреалистов. «Для того чтобы произведение искусства было бессмертным, необходимо, чтобы оно вышло за пределы человеческого, туда, где отсутствуют здравый смысл и логика. Таким образом оно приближается к сну и детской мечтательности»³. Эти слова принадлежат Джордже де Кирико, повлиявшему на формирование сюрреализма. Кирико подразумевал под «человеческим» обыденное, скованное стереотипами и

¹ Из «Декларации ОБЭРИУ», опубликованной в 1928 году в № 2 журнала «Афиши Дома печати».

² A. Breton, *Manifestos du surrealisme*, Paris, 1963, p. 37. — Цит. по: А. И. Рожин, Сальвадор Дали: миф и реальность, М., 1992, с.10.

³ Цит. по кн.: «Модернизм. Анализ и критика основных направлений», М., 1987, с. 199.

условностями, а в здравом смысле и логике видел покорное следование прописным истинам.

Убедительным подтверждением слов Кирико служат произведения и судьбы обэриутов. Их появление на русском литературном небосклоне было вполне логичным. В сочетании с трагической и абсурдной ментальностью начала века оно дало ошеломительный результат. Тот факт, что эстетическая и философская концепция ОБЭРИУ объединила разных по темпераменту, таланту и творческой индивидуальности художников, наводит на мысль, что появление этой концепции было вызвано объективными причинами и в какой-то степени неизбежно.

Даниил Хармс — «поэт и драматург, внимание которого сосредоточено не на статической фигуре, но на столкновении ряда предметов, на их взаимоотношениях. В момент действия предмет принимает новые конкретные очертания, полные действительного смысла. Действие, перелицованное на новый лад, хранит в себе «классический» отпечаток и в то же время представляет широкий размах обэриутского мироощущения». Это из декларации обэриутов. Говоря о Хармсе, стоит рассматривать прежде всего мироощущение, тип сознания и приемы жизнестроительства, а не текст как таковой.

Его искусство противорассудочно, если под рассудком понимать схематичность, мертвую обязательность, дотошный анализ, исключаящий любой новый синтез. «Когда я пишу стихи, — признавался Хармс в письме к К. Пугачевой, — то самым главным кажется мне не идея, не содержание и не форма, и не туманное понятие «качество», а нечто еще более туманное и непонятное рационалистическому уму... Это — *чистота порядка*. Эта чистота одна и та же в солнце, траве, человеке и стихах. Истинное искусство стоит в ряду первой реальности, оно создает мир и является его первым отражением»⁴.

Под «чистотой порядка» Хармс подразумевал, вероятно, логику искусства — порядок соединения слов, моделирование мира в образах. Соединение это может быть алогичным, но алогичность должна быть «первого порядка» и обладать «чистотой». Ведь главное — точное воплощение художественного образа, не искаженное сопротивлением материала и применением профессионального поэтического инструментария. «Чистота порядка» — результат скорее точного **знания** образа, чем **сознания** того, как он должен выглядеть на бумаге. Под порядком, думаю, имелся в виду порядок аксиомы, а не теоремы, первозданная цельность и стройность, не требующая объяснений и доказательств. Порядок мироздания таков, какой есть, не по определенной причине, а потому, что он — единственно возможный порядок. И следовательно, искусство достигает своей цели лишь тогда, когда точно воплощает и одушевляет архетипы сознания (также не требующие доказательств), а не оценивает их и не замыкается на демонстрации и развитии своих художественных средств.

«Случаи» — едва ли не самая известная работа Хармса. Популярность этого цикла основана на его безошибочной архетипичности и программности по отношению ко всему написанному Хармсом. Цикл из коротких рассказов и сцен — вот что такое «Случаи» с точки зрения формы. Не подборка разнородных произведений, созданных за один и тот же период времени, а именно цикл. Цельный с первой до последней строки, начиная с названия и кончая пунктуацией и разбивкой на абзацы.

Программно само название цикла. Единица цикла — случай. Происшествие, взятое вне общего хода событий. Факт, иллюстрирующий размышления Хармса о закономерном и случайном в жизни человека. Закономерности на проверку оказываются иллюзорными. Случайность, дискретность, разорванность бытия

⁴ Даниил Хармс, Полет в небеса. Стихи. Проза. Драммы. Письма, Л., 1988, с. 483.

выходят на первый план. Действие неумолимо стремится к нулевой отметке. Причинной, логически объяснимой последовательности событий не наблюдается. Не выяснено и само направление, сама цель жизни. А значит, сюжета как такового существовать не может. Цикл — лишь тетрадь наблюдений, отчет о падении тел. И соединен он не событийно, не посредством общего героя или места действия, а однородностью происходящего, с точки зрения наблюдателя.

Цикл собран из произведений разных жанров. Он представляет собой коллаж из прозы, ритмической прозы, стихов и коротких сцен. Рассказы, вмещающие порой всего несколько строк и скорее называющиеся, чем рассказывающиеся или описывающиеся событие, трудно назвать рассказами; сцены, состоящие из нескольких немотивированных реплик, — пьесами. Эти квазирассказы, квазипьесы, квазистихотворения — особый жанр, разработанный Даниилом Хармсом. А между тем все тридцать случаев стилистически однородны и близки композиционно. Каждый из них представляет собой законченное произведение, а все тридцать — цикл.

Вычленив структуру цикла и системные связи, можно обнаружить сквозные темы: обезличивание человека, автоматизированность бытия, замкнутость и ограниченность пространства и времени... Хармс словно бы экспериментирует с основами существования. Сам термин «случай» он обыгрывает двояко — как происшествие и как случайность.

Среди одномерных, плоских и пародийных персонажей «Случаев» изредка попадаются и иные: такие, например, как молодой человек, выпрашивающий у дворника путь на небо, Калугин, которого выкинули «как сор», Макаров, владеющий таинственной книгой, несчастный Ракукин... Их меньшинство, они принадлежат тому же дисгармоничному миру, что и остальные персонажи, но, в отличие от последних, они — жертвы, попавшие в жесткие тиски случая, а не его инструменты.

Автор не стремится к тому, чтобы мы поверили в реальность происходящего. Сама неправдоподобность случаев — для Хармса лучшее доказательство их подлинности. «Может быть, вы скажете, что наши сюжеты «нереальны» и «нелогичны»? А кто сказал, что «житейская» логика обязательна для *искусства!*.. У искусства своя логика, и она не разрушает предмет, но помогает его познать», — говорится в декларации ОБЭРИУ. У каждого из обэриутов существовала своя система знаков и символов, свой особый условный мир образов, строящийся по индивидуальным законам. В 1928-м кодирование было творческой позицией. Позже оно во многом стало вынужденным и применялось не только в творчестве, но и в разговорах, дневниковых записях, при переписке...

Реальность «Случаев» шифрована, и к ней необходим ключ. Хармс этот ключ предоставил. Одна из главных новаций Хармса — клишированное письмо. Клише — более мелкая, по сравнению со случаем, единица его стиля. Его главный герой — человек-клише, собственно, не человек, а идея человека, не наполненная скольконибудь конкретным содержанием.

И вот, в первой миниатюре Хармс описывает «человека, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно». Отсутствовали и другие части тела. «Ничего не было! Так что непонятно, о ком идет речь». Завершение миниатюры представляет собой нечто среднее между резюме, репликой по поводу и рефреном хора в древнегреческой трагедии: «Уж лучше мы о нем не будем больше говорить». Возможно, это всего лишь дневниковая запись наблюдателя, который олицетворяет в «Случаях» квазиавтора, условное первое лицо. Первое и единственное лицо (остальные, как сказано выше, существуют без лиц) ничего не утверждает и не декларирует, а лишь высказывает желание отвернуться. Перспектива осуществления этого желания — вот драматическая коллизия всего цикла.

Поговорим о человеке, описанном Хармсом. Человек здесь — условная единица. Я взял бы это слово в кавычки. Или написал его с большой буквы, как Леонид Андреев в «Жизни Человека», но тогда возникло бы явное смещение акцентов, ведь Хармс придавал этому слову сугубо нарицательное значение. Итак, «человек» не имеет никаких отличительных признаков. Он находится вне контекста — социального и культурного. Еще вопрос, место ли ему в литературном тексте.

Пушкин, Гоголь, Достоевский немало написали о психологии «маленького человека», открыли эту сложную тему. Но с тех пор их герой перешел в другое качество. «Маленький человек» превратился в «человека», застил собой общественный горизонт. Если раньше о «человеке» шла речь как об одном из социальных и психологических типов, причем в основном в страдательных интонациях, то теперь столкновение человека с «человеком» стало неизбежным и переросло в эсхатологическую проблему. Думаю, Хармс занимался этим героем не из метафизических или этических соображений, а постольку, поскольку тот настойчиво попадал в его поле зрения, стеснял его творческую и человеческую — без кавычек — свободу.

«Человек» существует до тех пор, пока наблюдатель смотрит в его сторону. Для Хармса-наблюдателя его герой — предмет взгляда. Думаю, именно это побудило Хармса сделать его предметом речи.

Попытаемся дать характеристику этому предмету. Итак, «человек» — просто соединение частей тела или состояние их стабильного распада. Он материален, но не обязательно реален и прекрасно становится в ряд с любым предметом мебели. Это качество определяет и его действия: они не уникальны, но повторить их нельзя. Ведь «человек» взят Хармсом как таковой, вне индивидуальности и даже вне функции. Мощный художественный образ, созданный Хармсом, держится, я думаю, на чисто психологической пружине, на противоречии, порожденном оптическим обманом. Герой видит себя действующим лицом, тяготеет к тому, чтобы быть субъектом повествования, но ведет себя как объект. Он уверен в конечности и замкнутости действия на нем, но автор постоянно создает сюжетные барьеры, о которые разбивается эта уверенность.

В работе «О времени, о пространстве, о существовании» Хармс вводит категорию «препятствия» как творца, «который из «ничего» создает "нечто"», и увязывает ее с протяженностью во времени: «Настоящее является только «препятствием» при переходе от прошлого к будущему, а прошлое и будущее являются нам как *это* и *то* существования времени»⁵.

Одна из миниатюр так и называется — «Оптический обман». Ее герой Семен Семенович смотрит на сосну, надев концептуальные очки, но она не вписывается в его стереотип сосны: «на сосне сидит мужик и показывает ему кулак». Тогда «Семен Семенович не желает верить в это явление и считает это явление оптическим обманом». Другой пример — «Сундук», который заканчивается репликой «человека с тонкой шеей»: «Значит, жизнь победила смерть неизвестным для меня способом».

Герой внеконтекстуален и потому (возможно, из инстинкта самосохранения) склонен вписывать реальность в удобный для себя контекст. Но самой речью Хармс восстанавливает субъектно-объектные отношения и показывает, что объективная реальность внеположна контексту и может адекватно восприниматься лишь индивидуальным зрением. С другой стороны, хотя «человек» и лишен индивидуальности, но интересен и опасен тем, что является слагаемым, составной частью вполне самостоятельной и обладающей мощной волей к действию силы. Имя этой силе — массовое сознание.

⁵ «Логос», 1993, № 4, с. 103—104.

Итак, объект повествования тяготеет к тому, чтобы быть субъектом. Однако из-за того, что он объект по своей природе, тяготение это приобретает однообразный и механистичный характер. Объекты «Случаев» отличаются друг от друга лишь чертами, второстепенными для них самих. Эти второстепенные черты столь разнообразны и столь несущественны, что образ, созданный Хармсом, смело можно считать универсальным и архетипичным.

Индивидуальная особенность «человека» — рыжие волосы — контрастирует с его полной безликостью и, благодаря этому контрасту, демонстрирует, что цвет волос может быть любым. Мир, где люди отличаются друг от друга лишь цветом волос и безропотно поддаются манипуляциям, не терпит проявлений индивидуальности и описывается лишь количественными категориями.

Другой вопрос: как взаимодействовать с текстом, где практически любой элемент заменим? Кажущаяся необязательность, одинаковость речи служит у Хармса указателем внутренней неправды, фальши предмета речи, но не самого текста. Хармс не стремится к достоверности во что бы то ни стало. Художественная правда, как индикатор, выявляет правду действительности, верней, она и есть действительность, она реальна. Ведь и та и другая реальности в конечном счете определяются зрением.

Такой текст, при условии, что он достоверен по отношению к самому себе, требует от автора крайне радикальных и индивидуальных (то есть несводимых к банальности и защищенных от тиражирования) решений и — имея в виду работу с готовыми блоками — глубоких комбинационных способностей.

Заменяемость элементов — как условие существования — сродни пустоте, темноте, невесомости. «Человек» в ней одинок, беззащитен и смешон. Его — как предмет — можно переставить с места на место, дать ему любое название, убить — и это не станет трагедией. Ведь его существование ничего не дает наблюдателю, кроме временного захламления пространства.

«Человеку» не больно, когда ему отрывают руки и ноги, он вообще не испытывает никаких чувств, начисто лишен рефлексии. Ему нанесен лишь пространственный, а не временной, не сущностный урон. Время стоит, как студень, и место, где оно стоит, живет по собственным законам. «Постепенно человек теряет свою форму и становится шаром. И, став шаром, человек утрачивает все свои желания». О человеке, не подверженном законам причинности, оставшемся один на один с пустотой и равнодушном к этому, утратившем свои желания, и пишет Хармс.

Лучше не говорить о нем, предупреждает нас автор. Своевременная остановка речи, умолчание о ее результате, возможно, и есть производная ужаса. Занавес скрывает от наблюдателя экзистенциальный тупик — видение того, что любое действие сводится к результату, к цели, обесценивающей средства. Благородная бесцельность действия придает ему эстетический смысл. Превратившись в клишированный элемент, занавес означает уже не конец действия, а скорее завесу, охраняющую наблюдателя от перегрузок зрения.

Думаю, то же ощущение пугало и Ж.-П. Сартра (неизвестного Хармсу), когда он писал свою «Тошноту». Ощущение тошноты было свойственно тому времени и, быть может, всем временам. Времени как таковому. «И исходило это ощущение от камня, я уверен, это передавалось от камня моим рукам. Вот именно, совершенно точно: руки словно бы тошнило... Я ВИЖУ будущее. Оно здесь, на этой улице, разве чуть более блеклое, чем настоящее. Какой ему прок воплощаться в жизнь? Что это ему даст? Старуха, ковьяля, уходит дальше, останавливается, направляет седую прядь, выбившуюся из-под косынки. Она идет, она была там, теперь она здесь... Не пойму, что со мной — вижу я ее жесты или предвижу? Я уже не отличаю настоящего от будущего, и, однако, что-то длится, что-то постепенно воплощается, старуха плетется по пустынной улице, переставляя грубые мужские ботинки. Вот оно, время в его наготе, оно осуществляется медленно, его приходится ждать, а когда оно

наступает, становится тошно, потому что замечаешь, что оно давно уже здесь. Старуха дошла до угла, теперь она превратилась в узелок черного тряпья. Что ж, пожалуй, это что-то новое, только что она была не такой, когда находилась в той стороне. Но новизна эта тусклая, заезженная, не способная удивить. Сейчас старуха свернет за угол, старуха сворачивает — проходит вечность».

Героя тошнит от вечности. Об этом, видимо, и миниатюра Хармса «Встреча». «Вот однажды один человек пошел на службу, да по дороге встретил другого человека, который, купив польский батон, направлялся к себе восвояси. Вот, собственно, и всё». Этого действительно вполне достаточно. Хармс наполняет пространство конкретным содержанием, то есть действием, которое и является «"препятствием" при переходе от прошлого к будущему». Фактически это действие — единственное, что реально существует. Его длительность и есть, как писал Анри Бергсон в «Длительности и одновременности», субъективное переживание времени. Ни прошлое, ни тем более будущее (если понимать их как «уже прошедшее» и «еще предстоящее») никогда не будут адекватны нашим представлениям о них, так как они не делятся. Понимание тошнотворной однородности, конкретности времени и неадекватности ожиданий передано в стихотворении Иосифа Бродского:

Что, боги, — если бурое пятно в окне символизирует вас, боги, — стремились вы нам высказать в итоге? Грядущее настало, и оно переносимо; падает предмет, скрипач выходит, музыка не длится, и море все морщинистей, и лица. А ветра нет.

Необходимость метафизического утешения в виде ответа на поставленный Бродским вопрос (она же — тоска по «ветру») и формирует творческие потребности человека. В «Рождении трагедии из духа музыки» Фридрих Ницше трактовал метафизику «тошноты» следующим образом: «В осознании раз явившейся взорам истины человек видит теперь везде лишь ужас и нелепость бытия, теперь ему понятна символичность судьбы Офелии, теперь познал он мудрость лесного бога — Силена; его тошнит от этого»⁶. Пугающая непрерывность и отвратительная реальность происходящего, статичность истин — все это мощные стимулы прервать причинно-следственную цепь и превратиться из объекта в субъект, заговорить действительность, с облегчением отвернуться в сторону. Отсюда недалеко до признания агрессивной, разрушительной природы творчества. При таком раскладе и самоубийство — вид творческой активности.

Концовки многих случаев напоминают (интонационно, композиционно и концептуально) рефрены трагедийного хора. Видимо, это и есть поиск «метафизического утешения», попытка защититься от действительности, ставшей литературой. «Труды и дни Свистонова» Константина Вагинова так и заканчиваются: «Где бы Свистонов ни появлялся, всюду он видел своих героев. У них были другие фамилии, другие тела, другие волосы, другие манеры, но он сейчас же узнавал их. Таким образом, Свистонов целиком перешел в свое произведение».

Драматическая коллизия произведения из сферы сюжета (оппозиция автора и героя) переходит в область стиля. Части текста, отстранение повествующие о случае, вступают в противодействие с частями, выражающими индивидуальное и заинтересованное отношение к случаю, и с композицией всего цикла. Причем индивидуальная часть текста совсем не обязательно вложена в уста первого лица. И тем не менее ее можно легко выделить по живой и неожиданной интонации. Каждая фраза парадоксальна: ее вторая часть смеется над первой, развенчивает ее. Кассирша грустно улыбается и вынимает изо рта молоточки. Пушкин вместо того, чтобы писать стихи, кидается камнями...

Как ни парадоксально, автор действительно выполняет функции хора, который, по определению Ницше, — «живая стена, воздвигнутая против напора

⁶ Фридрих Ницше, Сочинения в двух томах, т. 1, М., 1990, с. 83.

действительности, ибо он — хор сатиров — отражает бытие с большей полнотой, действительностью и истиной, чем обычно мнящий себя единственной реальностью культурный человек»⁷. Это, на мой взгляд, главное поэтическое достижение цикла, ведь «сфера поэзии лежит не вне пределов мира, как фантастическая невозможность, порожденная поэтически настроенной головой: она стремится быть чем-то прямо противоположным этой невозможности, неприкрашенным выражением истины, и оттого-то и должна отбрасывать лживый наряд мнимой действительности культурного человека»⁸. Хармс выходит за пределы так называемой интеллигентской культуры.

Сравним это с установкой обэриутов на очищение действительности «от ветхой литературной позолоты». Они хотели выявить природу предмета как такового, избежать умирания героя вместе с очередным стилем, умирания авторского «я» при перемещении взгляда, то есть с каждым следующим объектом описания.

Отсюда и виртуозное владение специфическим квазистилем, игнорирующим жанровые, сюжетные и прочие различия. По этой причине «Случаи» представляют собой сколь угодно вольные импровизации на заданную тему. Творческий потенциал Хармса и его мировоззрение не позволяли оставить тему в рамках канона. Это было бы выражением отчужденности по отношению к миру, перманентной духовной смертью, а Хармс жил и писал по закону избыточности.

В противовес исповедуемым персонажами «Случаев» однозначности и конечности бытия, Хармс видел свою функцию в том, чтобы вывести сознание за грань физических отправления и физической смерти. На эту задачу работают стиль и композиция «Случаев». Каждый элемент текста говорит о том, что помимо непрерывного падения есть еще полет в небеса, «указует на вечную жизнь... ядра бытия при непрерывном уничтожении явлений... символика сатирического хора выражает в подобии это изначальное отношение между вещью в себе и явлением»⁹.

Казимир Малевич, весьма почитаемый обэриутами, в 1927 году дарит Хармсу свою книгу «Бог не скинут» (Витебск, 1922) с надписью: «Идите и останавливайте прогресс. К. Малевич. 16.4(7)27 г.»¹⁰. Фраза, достаточно точно определившая приоритеты Хармса в 30-е годы.

Прогресс — линейное, нарастающее развитие событий. В литературном плане — это сюжет, в метафизическом — судьба. Речь идет прежде всего об оппозиции жизни и судьбы, предопределения и свободы воли, сюжета и стиля. Или, иначе говоря, о суеверии и истинной вере. О разнице между правдой и истиной. Высказывание Хармса в письме к К. Пугачевой («Я думал о том, как прекрасно все первое!»¹¹) позволяет нам уточнить понятие «прогресса» через понятие «первого». И то и другое не хронологические, а эмоциональные термины. Термины, относящиеся скорее к восприятию действий, чем к последовательности.

Стоит приложить душевное усилие, навести зрение на резкость, чтобы получить то самое «первое» восприятие. Но как только ослабишь внутреннее внимание, наполняющее индивидуальным содержанием и смыслом все зримое, сразу попадешь в круг мертвых предметов, в сферу стертого восприятия. В том же письме есть строки, непредставимые в контексте «Случаев», прямо противоположные их эмоциональной скудости и отрешенности, но, на мой взгляд, целиком совпадающие со «Случаями» по идее и авторскому подходу к действительности:

⁷ Там же.

⁸ Фридрих Ницше, Сочинения в двух томах, т. 1, с. 84.

⁹ Там же.

¹⁰ Цит. по: Д. Хармс, Горло бредит бритвою. — «Глагол», 1991, № 4, с. 171.

¹¹ Даниил Хармс, Полет в небеса, с. 482.

«Как прекрасна первая реальность! Прекрасно солнце, и трава, и камень, и вода, и птица, и жук, и муха, и человек. Но так же прекрасны и рюмка, и ножик, и ключ, и гребешок. Но если я ослеп, оглох и потерял все свои чувства, то как я могу узнать все это прекрасное? Все исчезло, и нет для меня ничего. Но вот я получил осязание, и сразу почти весь мир появился вновь. Я приобрел слух, и мир стал значительно лучше. Я приобрел все следующие чувства, и мир стал еще больше и лучше. Мир стал существовать, как только я впустил его в себя. Пусть он еще в беспорядке, но все же он существует! Однако я стал приводить мир в порядок. И вот тут появилось Искусство. Только тут понял я истинную разницу между солнцем и гребешком, но в то же время я знал, что это одно и то же. Теперь моя забота создать правильный порядок. Я увлечен этим и только об этом думаю. Я говорю об этом, пытаюсь это рассказать, описать, нарисовать, протанцевать, построить. Я творец мира, и это самое главное во мне. Как же я могу не думать постоянно об этом! Во все, что я делаю, я вкладываю сознание, что я творец мира. И я делаю не просто сапог, но, раньше всего, я создаю новую вещь. Мне мало того, чтобы сапог вышел удобным, прочным, красивым. Мне важно, чтобы в нем был тот же порядок, что и во всем мире...»¹²

Хармс верил в абсолютную гармонию мира. Не было идеи более враждебной ему, чем идея раздробленности и хаотичности бытия. Тем не менее он честно, пунктуально и кропотливо отображал последствия этой раздробленности. Но идеалом его оставалась целостность восприятия и открытость миру. Он «приводил мир в порядок».

Если в «Случаях» дается детальный портрет «человека» и описывается траектория его падения, то в дневниках 1938 года Хармс наиболее четко формулирует свое понимание человека:

«1-а. Цель всякой человеческой жизни одна: достижение бессмертия.

2. Один стремится к бессмертию продолжением своего рода (отсюда, мне кажется, демонстративная неприязнь Хармса к детям. — *Я. Ш.*), другой делает большие земные дела, чтобы обессмертить свое имя (один из любимых приемов Хармса — пародирование «знаменитых имен». — *Я. Ш.*). И только третий ведет праведную и святую жизнь, чтобы достигнуть бессмертия, как жизнь вечную.

3. У человека есть только два интереса: земной — пища, питье, тепло, женщина и отдых — и небесный — бессмертие.

4. Все земное свидетельствует о смерти.

5. Есть одна прямая линия, на которой лежит все земное. И только то, что не лежит на этой линии, может свидетельствовать о бессмертии.

6. И потому человек ищет отклонения от этой земной линии и называет его прекрасным или гениальным»¹³.

Хармс приходит к понятию чуда, близкому, но не тождественному абсурду. «Верую, ибо абсурдно» — гласит знаменитая максима Тертуллиана. Чудо в нашем восприятии: источник удивления, неожиданное вмешательство в сюжет, воздаяние скорей по вере, чем по делам, и, наконец, обман ожиданий, питаемых формальной логикой. В свою очередь обман ожиданий, питаемых верой, и есть метафизическое клише, повтор уже воспринятых и более невоспринимаемых элементов жизни.

Что же такое абсурд? В первую очередь — очевидное нарушение формальной логики. И тем не менее абсурд — явно логическая, а не хаотическая категория. Он знаменует собой иную точку зрения на явления и предметы и основан на особом типе логики — на логике, свободной от стереотипов обыденного сознания, от клише и всего того, что лежит на линии «земного» (хотя нередко и использует готовые блоки

¹² Даниил Хармс, Полет в небеса, с. 282—283.

¹³ Д. Хармс, Горло бредит бритвою, с. 139—140.

обыденного сознания, но лишь затем, чтобы их дискредитировать). Рассматривая логику абсурда в качестве логики восприятия жизни, нетрудно заметить: только она свободна от клише, только она реальна и дает подлинное изображение. Если принять максимуму Кальдерона «Жизнь есть сон», можно сказать: абсурд — средство проснуться не менее действенное, чем смерть. Возможно, в чем-то параллельное смерти средство. Не случайно обэриутов так занимали проблемы человеческого предела. Время и смерть — наиболее частые мотивы их творчества. Произведения Хармса вообще представляют собой ряд работ по ликвидации конечности бытия. Физическая смерть воспринималась им как наиболее точная метафора духовного умирания. Основная тема его творчества — ценность человеческой жизни и личности, определяемой как уникальный духовный космос. Трагичность в раскрытии этой темы — не злой умысел, не вина, а беда Хармса и его времени.

Становясь художественным приемом, способом постижения мироздания, абсурд начисто отвергает клишированное восприятие, существует помимо опыта. Первой реальностью становится не мышление, а речь и взгляд. Взгляд этот устремлен в индивидуальное будущее наблюдателя, у него травматические отношения с настоящим, он не приемлет прошлого. Главное отличие абсурда от категорий формальной логики в том, что абсурд первично эмоционален, так как невозможность осознать и логически проанализировать абсурдное резко усиливает непосредственное чувственное восприятие.

Итак, чудо и абсурд похожи тем, что являют собой прорыв косности традиционного мышления. И то и другое — открытое свидетельство о бесконечности мира по сравнению с конечностью человеческого сознания. Однако чудо — в отличие от абсурда — почти всегда окрашено этически. Вернее, в нашем сознании чудо всегда конструктивно, а абсурд деструктивен и ассоциируется с энергией разрушения. Он практически не несет позитивной этической окраски и связан прежде всего с понятиями «ошибка», «глупость» и смеховой культурой в целом.

Тем не менее нарушение формальной логики, как ни странно, оказывается вполне нравственным и логически обоснованным шагом. Действовать разумно и действовать добродетельно — две разные вещи, считал Шопенгауэр. Свобода, достигаемая при сломе формальной логики, трансцендентальна и в то же время экзистенциальна, конкретна. Слова Пушкина о покое и воле в этом контексте можно трактовать так: нет счастья полного предопределения, но есть свобода воли, выраженная в поливариантности и неизбежной ответственности за выбор пути.

Иосиф Бродский в «Письме генералу Z.» так описывает детерминированность абсурда:

Генерал! Пусть меня отдадут под суд!

Я вас хочу ознакомить с делом:

сумма страданий дает абсурд,

пусть же абсурд обладает телом!

И да маячит его сосуд

чем-то черным на чем-то белом

Ключевая дефиниция здесь, я думаю, «сумма». Не так важно качество опыта, как его избыточность и однородность. Качество обесмысливается и обесценивается количеством. Достоевский в «Записках из Мертвого дома» писал, что, если заставить арестанта много раз переливать воду из ушата в ушат, от этой бесполезной работы он непременно покончит с собой. Пытка однообразием и бессмысленностью действует сильнее физических мучений. Она отличается от простых истязаний тем, что делает из человека «человека», а мир вокруг него — нереальным. Именно в этом смысле «первое», независимо от своей этической окрашенности, прекрасно, ибо воспринимается и существует на самом деле. Хармс достигает эффекта абсурда именно суммой описаний повторения лишенных смысла, но внешне целесообразных

действий. Он демонстрирует здесь не ту «чистоту порядка» и логику искусства, о которых писал в письме к Пугачевой, а именно формальную логику, но доведенную до логического предела и выведенную за этот предел. Поэтому можно как угодно относиться к самому тексту, но к персонажам — лишь равнодушно. Ни смерть старух, ни злключения столяра Кушакова, в результате которых его перестали идентифицировать с ним самим, ни «История дерущихся» не воспринимаются как страдания. Они, что называется, за гранью добра и зла.

Абсурд — проявление дионисического начала, которое, по Ницше, бессознательно, центрировано, имеет своей аналогией опьянение, тяготеет к беспредельному и непосредственному выражению воли и проявляется через хаос, чудо, абсурд. Доминанта дионисического начала — боль, страдание. Оно прочно связано с реальностью и безжалостно по отношению к любому проявлению индивидуального.

Именно избыточность и дискретность действий и персонажей лишают их внутреннего содержания. Поэтому ни Пушкин, ни Гоголь, ни Сусанин не несут персонифицированных черт и не поддаются идентификации иначе как через имя. Собственные имена стали знаками, не несущими индивидуального смысла, и превратились в нарицательные. Пушкин, Гоголь, Сусанин в произвольной, вариативной ситуации ведут себя так же, как Пушкин, Гоголь, Сусанин, а так же Кушаков, Петраков, Калугин, Петров и так далее...

В своей работе «Смех» (1900) Анри Бергсон¹⁴, философ, повлиявший практически на всю современную литературу, ставит своей задачей «определить способы производства комического»¹⁵. Он рассматривает комическое в совокупности с человеческим вообще, называет человека умеющим смеяться животным. Одним из главных признаков комического Бергсон считает нечувствительность: «Равнодушие — его естественная среда. У смеха нет более сильного врага, чем переживание... Попробуйте на минуту проявить интерес ко всему тому, что говорится и делается вокруг, действуйте, в своем воображении, вместе с теми, кто действует, чувствуйте с теми, кто чувствует, дайте, наконец, вашей симпатии проявиться во всей полноте: сразу, как по мановению волшебной палочки, вы увидите, что все предметы, даже самые неприметные, станут веселее и все вещи приобретут оттенок значительности. Затем отойдите в сторону, взгляните на жизнь как безучастный зритель: многие драмы превратятся в комедию. Достаточно заткнуть

¹⁴ В дневнике Хармса за 1925 год есть следующая запись: «Книги из Библиотеки новых книг:

... А. Бергсон, т. V:

1) Введение в метафизику

2) Психофизический параллелизм и позитивная метафизика

3) Смех Т. IV:

— Вопросы философии и психологии.

— Время и свобода воли.

— Длительность и одновременность.

А. Бергсон:

Материя и память. Исследования об отношении тела к духу.

Непосредственные данные сознания, т. II Творческая эволюция.

Бергсон. Смех в жизни и на сцене».

Собрание сочинений Анри Бергсона в 5-ти томах было издано в СПб. в 1914 году. Работа «Материя и память» составила третий том, а «Творческая эволюция» — первый. «Исследования об отношении тела к духу» были изданы в СПб. в 1911 году; «Смех в жизни и на сцене» — в СПб в 1913 году.

¹⁵ А. Бергсон, Смех, М., 1992, с. 7.

уши, чтобы не слышать музыки в зале, где танцуют, танцующие тотчас покажутся нам смешными. Сколько человеческих действий выдержало бы подобного рода испытание? И не превратились бы многие из них из значительных в забавные, если бы мы отделили их от той музыки чувств, что служит для них аккомпанементом? Словом, комическое для полноты своего действия требует как бы временной анестезии сердца. Оно обращается к чистому разуму»¹⁶.

Попробуем определить природу и предмет комического у Хармса. Смех его контекстуален и общественно значим. Иначе мы не смогли бы оценить его юмор. Двойственное восприятие «Случаев» достигается именно за счет тех двух подходов, о которых говорит Бергсон. Причина смеха — внеположение наблюдателя по отношению к происходящему. Из-за этого происходящее эмоционально не окрашено. Любая индивидуальность в тексте непредставима. Она вызвала бы личное участие, разрушила бы художественную ткань...

Мольеровского Скупого невозможно представить себе на месте реального человека. Скупой навсегда останется ролью, условным обозначением скупости. Зато скольких людей можно представить на месте Скупого! Комический эффект и эффект узнавания — порождение чрезмерного выделения одного порока, тогда как нормой является сбалансированность. Умелый и ловкий злодей — персонаж драмы. Но человек, идущий на поводу у своего порока так далеко, что это перестает быть реальным (например, гоголевский Подколесин, робость которого доходит до того, что он выпрыгивает из окна во время церемонии сватовства), явно метит в герои комедии.

С персонажами Хармса все обстоит несколько иначе. Акцент ставится не на то, какое именно качество доведено до абсурда, а на сам абсурд, на примат формальной логики. Предметом комического у Хармса служит не повод, а сама причина смеха — косность во всех ее проявлениях. Эффект комического усиливается еще и потому, что Хармс манипулирует своими персонажами. Бергсон писал по этому поводу: «...когда известный комический эффект происходит от известной причины, то эффект нам кажется тем более смешным, чем естественнее кажется причина... Еще более смешной будет для нас рассеянность, если она возникает и усиливается на наших глазах, если ее происхождение нам известно и мы можем проследить весь ход ее развития»¹⁷.

Хармс редуцирует трагические события (боль, унижения и смерть персонажей) — до анекдота. Но при желании анекдот легко разворачивается обратно, в трагедию. И тогда смех Хармса становится сакральным. Он учит нас, по выражению Ницше, терпеть собственную жестокость.

В основе бергсоновских принципов смешного — несоответствие следствия причине. Рассмотрим, как воплощены эти принципы у Хармса. Эффект повторяемости в миниатюре «Вываливающиеся старухи» он использует для создания впечатления затертости, незначительности смерти. «Карточный домик» рушится из-за чрезмерного любопытства. За смертью первой старухи с нарастающей силой следуют шесть смертей. Далее герой делает попытку выволить свое зрение из рабства строго регламентированного пространства. Он идет туда, где, возможно, произошло или происходит нечто несистематизируемое, неразлагаемое на части: чудо. Главный же источник смешного в «Вываливающих старухах» — художественный и метафизический произвол автора. Об одушевленном говорится как о неодушевленном, о смерти — как об обыденном. Источник смешного и в том, что старухи совершают действия автоматически, как заведенные. Не по своей воле, а как бы по инерции. Инерция, косность, неадаптированность к реальной, а не

¹⁶ Там же. с. 16.

¹⁷ А. Бергсон, Смех, с. 12.

квазиреальной жизни — вот то, на что нацелен «черный» юмор «Случаев» и энергия ницшеанского хора.

Бергсон замечает: «Жизнь и общество требуют от каждого из нас неустанного и настороженного внимания, позволяющего вникать в каждое данное положение, а также известной гибкости тела и духа, позволяющей нам приспособляться к этому положению. *Напряженность и эластичность* — вот две взаимно дополняющие друг друга силы, которые жизнь приводит в действие. А если их нет у тела? Это приводит к разного рода несчастным случаям, увечьям, болезням. А если их лишен ум? Отсюда всевозможные формы психических расстройств и помешательств. Если, наконец, то же происходит с характером, то мы являемся свидетелями глубокой неприспособленности к общественной жизни, нищеты, а порой и преступности»¹⁸.

Хармса, вслед за Фрейдом и сюрреалистами, интересовали пограничные состояния: сон (метафизике сна посвящены три случая: «Случай с Петраковым», «Сон» и «Сон дразнит человека»), визионерство, детская ментальность и психика «первобытного типа», свободная от ограничений и запретов цивилизации (например, «История дерущихся», «Суд Линча», «Машкин убил Кошкина», «Пакин и Ракукин»).

«Опасность для общества, — продолжает Бергсон, — заключается теперь в том, что каждый из нас, почувствовав биение самой жизни и удовлетворившись этим, во всем остальном может довериться автоматизму приобретенных привычек. Ему следует также опасаться того, что составляющие его члены, вместо того чтобы стремиться ко все более и более согласованному равновесию своих волений, довольствуются соблюдением лишь основных условий этого равновесия: обществу недостаточно раз и навсегда установленного согласия между людьми, оно требует от них постоянных усилий ко взаимному приспособлению. Малейшая косность характера, ума и даже тела должна, стало быть, настораживать общество как верный признак того, что в нем активность замирает и замыкается в себе, отдаляясь от общего центра, к которому общество тяготеет... Оно стоит перед чем-то, что его беспокоит, но это всего лишь симптом, едва ли даже угроза, самое большее — жест. Следовательно, и ответить на это оно сможет простым жестом. Смех и должен быть чем-то в этом роде — видом *общественного жеста*... Смех, стало быть, не относится к области чистой эстетики, поскольку он преследует (бессознательно и в большинстве случаев нарушая требования морали) полезную цель общего совершенствования. В нем есть, однако, и нечто от эстетики, потому что комическое возникает в тот самый момент, когда общество и личность, освободившись от забот о самосохранении, начинают относиться к самим себе как к произведениям искусства»¹⁹.

Речь идет о том, что Сартр называл *затвердением выбора*. Оно равносильно смерти. Вечную жизнь — в этом смысле — обеспечивают лишь промежуточные, перманентно возобновляемые цели, иллюзия целесообразности и сам процесс пути. Абсурдное существование, думаю, можно считать вполне гуманным, так как оно обесмысливает конечный результат и создает возможность — пусть даже иллюзорную — соприкоснуться с бесконечностью бытия. Однако движение, лишённое цели и смысла, повторение ряда недетерминированных действий и тому подобное — все это не менее абсурдно, будучи воспринято с точки зрения формальной логики и массового сознания. Персонажи Хармса смешны не менее, чем в свое время сам Хармс, окруженный своими персонажами.

«Человек для человека служит просто зрелищем, остается известная косность тела, ума и характера, которую общество тоже хотело бы устранить, чтобы получить

¹⁸ А. Бергсон, Смех, с. 19—20.

¹⁹ А. Бергсон, Смех, с. 20, 21.

от своих членов возможно большую гибкость и наивысшую степень общности. Эта косность и есть комическое, а смех — кара за нее»²⁰.

Текст «Случаев» построен так, что кажется смешным лишь для стороннего взгляда, а изнутри — ужасает. Внешний план смешон своими несоответствиями привычной логике рассуждений. От чрезмерного любопытства старухи вываливаются из окна (одна и та же ошибка повторяется шесть раз), Евдоким Осипович как заведенный повторяет свое бессмысленное «тюк». Но, поставив себя на место первого лица, на место наблюдателя (возможно, самого Хармса), мы становимся свидетелями шока, полученного человеком, шедшим к себе домой, а попавшим в музей восковых фигур. У каждой из них вместо имени и речи — табличка с названием и аннотацией.

Хармсу, стоящему посреди музейной залы, не было нужды прибегать к формальной логике через понятия. Чтобы смягчить шок и забыть об одиночестве, автор обращается к своим персонажам, к экспонатам музея, с вопросами и шутками, оскорбляет их, пританцовывает и подпрыгивает на одной ноге, закрывает и открывает глаза, проверяя зрелище на реальность. Но он не получает ответа и вообще никакой реакции на свое присутствие. Время здесь остановилось. Как, впрочем, и в любом музее. О времени можно судить и определять его лишь по своим собственным ощущениям, каждым своим действием и словом доказывая, что ты еще жив.

Это совпадает по мысли и с дневниковой записью Хармса 30-х годов: «...невозможно «ловить эпоху», потому что это такой же момент, только побольше. Другое дело, если сказать: «Запечатлейте то, что происходит в этот момент». Это совсем другое дело. Вот, например: раз, два, три! Ничего не произошло! Вот я запечатлел момент, в который ничего не произошло»²¹.

Обэриуты усердно работали над вопросом ощущения движения времени, пытались художественными средствами понять причинную последовательность действий. В этой связи уместно привести высказывание Леонида Липавского, центральной фигуры «Кружка малограмотных ученых» (основной круг общения Хармса в первой половине 30-х): «Поэмы прошлого были по сути рассказами в стихах, они были сюжетны. Сюжет — причинная связь событий и их влияние на человека. Теперь, мне кажется, ни причинная связь, ни переживания человека, связанные с ней, не интересны. Сюжет — несерьезная вещь. Недаром драматические произведения всегда кажутся написанными для детей или для юношества. Великие произведения всех времен имеют неудачные или расплывчатые сюжеты. Если сейчас и возможен сюжет, то самый простой, вроде — я вышел из дому и вернулся домой (см. случай Хармса «Встреча». — *Я. Ш.*). Потому что настоящая связь вещей не видна в их причинной последовательности»²².

Хармса, который и сам неоднократно участвовал в любительских фильмах, явно притягивала эстетика кино. В этой связи интересна особая кинематографичность «Случаев» и схожесть их по воздействию с мультипликацией.

Сходства начинаются с того, что действия персонажей физически недостоверны и в то же время находятся в пределах конкретного смысла. Сознание читателя не опережает изображения, а следует за ним. Эффект достигается за счет соединения абстракции и конкретной реальности. Хармс дает очень короткий план и изолирует кадры друг от друга. Таким образом, резко возрастает скорость происходящего. Высокая скорость действия и есть, по сути, причина нарицательности персонажей. На такой скорости различимы лишь силуэты.

²⁰ Там же, с. 21.

²¹ <Я решил растрепать одну компанию...>. — Цит. по: Даниил Хармс, Полет в небеса, с. 448—449.

²² «Логос», 1993, № 4, с. 14.

Объемное изображение вычленилось и стало самостоятельной художественной задачей. А физически реальное пространство как бы вдавилось в плоскость, и времени там стало просто тесно. Похожий процесс происходил и в живописи Малевича. У Малевича понятие времени возникает из-за наложения одного предмета на другой, как если бы на один и тот же негатив произвели несколько снимков. Объемное, то есть временное, решение достигается Хармсом через общую композицию всего цикла. Если рассматривать всех персонажей «Случаев» как разные ипостаси одного собирательного героя, мы получим кинематографическое, а вернее — скульптурное изображение каждого действия. Можно представить себе это действие в объеме, взглянуть на него как бы с разных сторон.

Рассмотрим, например, как Хармс изображает падение. После того как «Голубая тетрадь, № 10» задала общий план «человека», уже во второй миниатюре Хармс касается этой темы. Вместо экспозиции он перечисляет несчастные случаи, происшедшие с разными людьми, и резюмирует: «Хорошие люди и не умеют поставить себя на твердую ногу». Как не вспомнить булгаковского Воланда с его теорией внезапной смертности! Следуют разные планы падения: вываливающиеся от любопытства старухи; спотыкающиеся друг о друга Пушкин и Гоголь; столяр Кушаков, не стоящий на ногах настолько, что лицо его превратилось в сплошной пластырь; Пушкин и его сыновья, падающие со стульев... Квасисюжетные столкновения персонажей заканчиваются, как правило, одним и тем же: «Писатель стоит несколько минут потрясенный этой новой идеей и падает замертво. Его выносят». Или же: «Коратыгин схватился руками за голову, упал и умер», «Тов. Кошкин растянулся на полу и умер. Машкин убил Кошкина». Или: «Патриот Сусанин рухнул на землю и умер». И наконец, развязка: «Минут четырнадцать спустя, из тела Ракукина вылезла маленькая душа и злобно посмотрела на то место, где недавно сидел Пакин. Но тут из-за шкапа вышла высокая фигура ангела смерти и, взяв за руку ракукинскую душу, повела ее куда-то, прямо сквозь дома и стены. Ракукинская душа бежала за ангелом смерти, поминутно злобно оглядываясь. Но вот ангел смерти поддал ходу, и ракукинская душа, подпрыгивая и спотыкаясь, исчезла вдали за поворотом».

Несмотря на прерывистость изображения, мы получаем полную картину падения. Герой Хармса предстает перед нами в деталях, объемным и художественно цельным. Образ его складывается из безликих и гротескных фигур Петраковых, Калугиных, Мясовых...

Вопрос о причинной последовательности действий приводит нас к вопросу о моно- или поливариантности их направления. Здесь уместно говорить не только о плоском изображении «Случаев», но и о линейном, жестко заданном развитии действия, которое Хармс взламывает против воли своих героев. «Случаи» написаны автором — об этом свидетельствует вся поэтика произведения, — располагающим художественной свободой, свободой духа, гораздо большей, чем это может быть допущено любым социальным статусом.

Случаи даны глазами наблюдателя. Его свобода выше свободы того, что он наблюдает. Проявление высшей свободы и силы наблюдателя в том, что он (как кинооператор) может поменять точку зрения, отвернуться и, наконец, просто закрыть глаза (выключить камеру). Свобода отвернуться и служит основным отличием человека от «человека».

Рассмотрим ситуацию изнутри. Смерть старух не удивляет, ведь формальная логика автоматически связывает понятие «смерть» с понятием «старость». То, что старухи любопытны, также вполне обычно. Происходящее — последовательно и непрерывно. Оно вовлекает в свой механизм и наблюдателя, исключая для него неожиданности, не допуская возможности прорыва сознания, через который и обнаружится «настоящая связь вещей». Возникает жуткое ощущение, что исходное

действие или состояние будет продолжаться всегда. Происходящее внушает страх, сознание собственного бессилия, приобретает оттенок нереальности. Источник ощущения нереальности — в отсутствии свободы предмета наблюдения. По Бергсону, реальная жизнь сознания — непрерывный поток возникновения нового. Я бы сравнил ощущения наблюдателя с буддийским страхом перед реинкарнацией, с невозможностью вырваться из бесконечной последовательности перерождений и ненастоящих, по сути, смертей к одной подлинной — смерти сознания. Это и было бы истинным бегством от времени посредством зрения. А так — время стоит на месте и не выпускает тебя из рук. Мысль о том, что смысл человеческой жизни целиком находится за ее пределами, возможно, тоже источник тошноты.

Хармс говорит о смерти, и предельная ясность изображения, граничащая со схематичностью, лишает подтекста не только событие, но и само восприятие. Действие, долженствующее вызвать чувство страха, вызывает не страх, а антураж страха, представляет собой пустой знак, страх как таковой, полую форму страха, не перерастая в эмоциональный прорыв. Герою становится просто скучно. Он меняет интерьер в надежде, что это даст новое восприятие и новое понимание происходящего. Он идет туда, где, «говорят, одному слепому подарили вязаную шаль».

Это производит удивительный эффект. Меняя контекст столь резко и заканчивая на этом рассказ, Хармс достигает нового метафизического смысла, прорывается сквозь конечность вещей и выходит за их пределы. Художественная интуиция Хармса осуществляет «жизненный прорыв», на который не способен интеллект, характеризующийся естественным непониманием жизни. Интуиция — мистическая способность и в то же время огромное напряжение воли, которое позволяет двигаться вглубь, а невширь, и переноситься внутрь предмета, чтобы слиться с тем, что есть в нем единственного и невыразимого.

Но каким образом добиться этого эффекта в художественном произведении? Исчерпывающий, как мне показалось, рецепт дает в своей «Поэтике» Аристотель: «...задача поэта — говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости»²³. Именно это имели в виду обэриуты, когда противопоставляли реальное искусство и реализм, правду и правдоподобие.

И еще одна цитата из Липавского: «Вещь должна быть бесконечной и прерываться лишь потому, что появляется ощущение: того, что сказано, довольно»²⁴. Интересно сравнить это с тем, как Аристотель заканчивает главы своей «Поэтики». Он заканчивает их блоками: «сказанного об этом довольно», «сказанного нами достаточно», «вот все, что говорят об этом», «на этом можно остановиться» и т. п. И высказывание Липавского, и концовки Аристотеля перекликаются с хармсовской манерой заканчивать рассказ (например, фразой: «Вот, собственно, и все») и хармсовским способом организовывать пространство художественного текста.

Корни Хармса в мировой литературе достаточно изучены. Не случайно в его дневнике упоминаются: футуристы (Хлебников и Бурлюк), Гоголь (вспомним фантазмагорию частей тела и предметов быта в «Петербургских повестях» и тотальное разодушевление в «Мертвых душах»), Козьма Прутков («Случаи» представляют собой стилизованную пошлость в квадрате: пошлый герой описан пошлым языком, и эта двойная маска так напоминает ту, которая в свое время была надета А. К. Толстым и братьями Жемчужниковыми), Мили, Кэрролл и Эдвард Лир (детская поэзия с преобладанием игрового сознания, нонсенсами и перевертышами по большому счету началась в России с обэриутов), Рабле и Скаррон (средневековая

²³ Аристотель, Сочинения в 4-х томах, т. 4, М., 1983, с. 655.

²⁴ «Логос», 1993, № 4, с. 14.

смеховая культура), Розанов с его уникальным жанром «случайных записей», Гамсун (аллюзиями на «Мистерии» Хармс неоднократно пользовался в повести «Старуха», а стилистика последних полудокументальных произведений Гамсуна близка стилистике «Случаев»), Мейринк с его ожившим гомункулом Големом, поразившим воображение Хармса, Кафка и Достоевский...

Камю в эссе «Кириллов» пишет о герое «Бесов». «Он чувствует, что Бог необходим и надо, чтобы он существовал. Но он знает, что Бога нет и не может быть»²⁵. «Если Бога нет, Кириллов — бог... Важно прежде всего заметить, что человек, выдвигающий столь безумное домогательство, вполне от мира сего. По утрам он делает гимнастику, чтобы поддержать свое здоровье... Он по-детски простодушен и гневлив, страстен, последователен и чувствителен. От сверхчеловека у него только логика и навязчивая идея, весь остальной набор свойств — от человека»²⁶. «"Все хорошо", «все позволено», «ничто не заслуживает презрения» — все это суждения абсурдного толка... И никто, конечно же, не сумел придать абсурдному миру таких знакомых нам и таких мучительных достоинств, как это сделал Достоевский»²⁷.

Эта, казалось бы, точная характеристика героя «Случаев» неверна лишь в одном: он напрочь лишен притягательности. Здесь принципиальное расхождение Хармса с Достоевским. Князь Мышкин, по Камю, «живет в вечном настоящем, то расцветенном улыбками, то источающем безразличие, и это блаженное состояние могло быть той вечной жизнью, о которой он говорит». Следовательно, хармсовское препятствие, гарантирующее переход времени, здесь не преодолено, не соблюдены даже формальные признаки жизни.

«Выходит, — продолжает Камю, — с нами ведет разговор романист не абсурдный, а экзистенциалистский»²⁸. «Подойдя к концу, творец делает свой выбор в противовес своим же героям. И это противоречие позволяет нам уточнить: в данном случае мы имеем дело не с абсурдным творчеством, а с творчеством, в котором ставится вопрос об абсурде. Ответ Достоевского — уничтожение, «стыд» согласно Ставрогину. Напротив, абсурдное произведение не дает никакого ответа. Заметим под конец: абсурду в этом творчестве противостоит не христианский дух, а то, что здесь провозглашается вера в загробную жизнь»²⁹.

Хармс — писатель не экзистенциальный. Его творчество питает не надежда, а знание. Он, повторю, романтик гораздо в большей степени, чем Достоевский. И тем не менее, изображая абсурд, не дает никакого ответа на вопрос, поставленный им самим: «Есть ли чудо? Вот вопрос, на который я хотел бы услышать ответ»³⁰. Существуют и прямые совпадения слов Кириллова и Ставрогина со следующими дневниковыми записями Хармса: «Сомнение — это уже частица веры», «Есть люди, которые не *верят* и не *не верят*, потому что они не хотят верить и не хотят *не верить*. Так, я *не верю* в себя, потому что у меня нет хотения *верить* или *не верить*»³¹. Аналогичные куски текста легко встретить и в повести «Старуха».

Хармс лишь пытается честно служить проводником творческой энергии, не подменяя ее идеями, убеждениями и моралью. Ответы за него дает сам язык, сам

²⁵ Альбер Камю, Творчество и свобода. Статьи, эссе, записные книжки, М., 1990, с. 97

²⁶ Альбер Камю, Творчество и свобода. Статьи, эссе, записные книжки, с. 98.

²⁷ Там же, с. 100.

²⁸ Там же, с. 100—101.

²⁹ Там же, с. 101.

³⁰ Д. Хармс, Горло бредит бритвою, с. 135.

³¹ Д. Хармс, Горло бредит бритвою, с. 135.

стиль, которым он пишет. Ядро «метафизического утешения» перенесено Хармсом с темы на вариацию...

В мифе о «человеке», созданном Хармсом, зеркально отразился миф о человеке — о его истории, религии, его цивилизации. Человеческая психика изображена как арена борьбы двух сил, из которых сила уничтожения (и самоуничтожения) неизменно одерживает верх в отдельном существе; но неизбежно возрождаются вера и любовь как основы существования. Тем не менее цивилизация (тот прогресс, который требовалось остановить) подводит психику к рубежу, где относительное равновесие двух сил нарушается. Инстинкт разрушения и саморазрушения перевешивает.

Абсурдное восприятие, несомненной производной которого является разрушение психики, становится неизбежным, реальным и вполне закономерным. Обретает свою логику и настаивает на ней. И напротив — некогда закономерные проявления жизни выглядят искусственными, отчужденными, фантастичными и случайными на фоне общего потока существования, развивающегося в русле хаоса. Таков, видимо, главный урок перевернутого изображения. Он в том, что хаотично, по сути, лишь восприятие. Вещи же сами по себе обладают мощной внутренней логикой и сами следят за закономерностью кажущихся нам случайными явлений.

Достаточно осознать и описать это, чтобы внутренняя гармония стала проявленной. Хармс вышел победителем из поединка с раздробленностью и хаотичностью абсурдного мира, так как описал этот мир настолько предметно, что одно это описание способно избавить нас от ужаса незримого присутствия героя Хармса рядом с нами. Теперь мы знаем его в лицо. Взбунтовавшиеся было персонажи оказались в полной власти автора. Об этом свидетельствует прежде всего то, с какой неумолимой логикой, целостностью и мастерством описал Хармс разорванный, дисгармоничный и полный случайностей мир абсурда.

Подражателей у Хармса теперь едва ли не больше, чем в свое время читателей. Литераторы восприняли не только художественную, но и методологическую ценность его сочинений. Впрочем, популярность закономерна для художника, сделавшего мифом не только собственную литературу, но и жизнь. В XX веке любая стройная мифология обречена на успех. Прибавим к этому мощнейший пласт мировой культуры, стоящий за Хармсом, и при виде такого фундамента у нас отпадет мысль о случайности его творчества.

Хорошо известны аллюзии Хармса на Лао-Цзы, дзэнских патриархов, Гете, Пушкина, Ницше, Пруста, Бергсона... А также композиционные, стилистические, сюжетные, концептуальные и иные совпадения и аналогии с Андре Бретоном, Гамсуном, Роб-Грийе, Сартром, Ионеско, Беккетом, американскими битниками и т. п. — то есть теми, кто работал в литературе одновременно с ним и после него. Таким образом, Хармс, всю жизнь писавший о раздробленности и хаотичности бытия, Хармс, жизнь которого — воплощение идеи изолированности и отсутствия будущего, посредством литературы, а значит на метафизическом уровне, оказался прочно связан с миром по горизонтали, то есть в пространстве, и по вертикали — во времени. Изоляция была преодолена. Это вполне логично.