

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ**

**На правах рукописи**

**ШИШКОВ**  
**Сергей Михайлович**

**Художественно-философская трактовка «смысла» и «бессмыслицы»  
в творчестве Даниила Хармса**

**Специальность 09.00.13 — религиоведение,  
философская антропология, философия культуры**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**диссертации на соискание ученой степени  
кандидата философских наук**

**Санкт-Петербург**  
**2004**

Работа выполнена на кафедре философии культуры и культурологии философского факультета Санкт-Петербургского государственного университета

Научный руководитель: доктор философских наук, профессор  
Дианова Валентина Михайловна

Официальные оппоненты доктор философских наук, профессор  
Коновалова Жаннетта Федоровна  
кандидат филологических наук, доцент  
Семёнова Татьяна Олеговна

Ведущая организация: Санкт-Петербургский государственный  
университет культуры и искусств

Защита состоится « 9 » сентября 2004 года в 16.00 часов на заседании диссертационного совета Д212232.11 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора наук при Санкт-Петербургском государственном университете по адресу: 199034, Санкт-Петербург, В.О, Менделеевская линия, д. 5, философский факультет, аул 150.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке им. М. Горького Санкт-Петербургского государственного университета

Автореферат разослан « 5 » августа 2004 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета,  
доктор философских наук, доцент

**Е.Г. Соколов**

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования

Последние десятилетия XX века характеризуются всплеском интереса к творчеству Д. Хармса, который выразился не только в многократном издании его произведений, выходе в свет полного собрания сочинений, но и попытками всестороннего изучения его творчества. Появляются литературоведческие и культурологические труды, посвященные исследованию его произведения, причем ученые, рассматривающие в том или ином ракурсе его наследие, с необходимостью сталкиваются с чисто философскими проблемами. Это происходит оттого, что сами по себе тексты Хармса глубоко философичны, дразнят воображение очевидной глубиной и многомерностью, но одновременно и затемненностью смысла. Кроме того, для современной культуры Хармс притягателен именно потому, что говорит с ней на одном языке.

Язык современной культуры обусловлен теми интеллектуально-культурными интенциями, которые обозначились главенствующими в переменах 80-х—90-х годов. Если вспомнить недавнее прошлое, то в общей атмосфере культурного хаоса того времени заметно сильное проявление именно тех направлений, которых условно можно обозначить как «абсурдистские». Ю.М. Лотман в статье «Механизм смуты» говорил о различиях бинарной и тернарной системы, размышляя о смутах в русской истории, как глобальных кризисах, уничтожающих прошлый уклад жизни и кладущих основы абсолютно нового. Последняя русская «смута» характеризуется прежде своей «мягкостью»\* и сравнивая ее с иными историческими катаклизмами можно сказать, что хотя это и смута, но «бархатная» — так как произошедшая структурная перестройка, потрясая основы общественной организации, обошлась почти без кровопролития. Если это и означает некоторое изменение в плане преобразования бинарной системы в тернарную, то не последнюю роль в этом играла (по крайней мере выполняя функции маркировки) та всеобъемлющая ирония, которая в нашей культуре проявилась впервые в творчестве Хармса. Тем и обусловлен возросший интерес к его произведениям именно в 90-е годы прошлого века, что в культуре появились соответствующие настроения, которые в общих словах можно описать как иронично-абсурдистскую трактовку мира, стремление избавиться от «культурных идолов» в поисках аутентичного, живого смысла. Важно заметить, что пафос абсурдистской иронии является антибуржуазным по преимуществу, и тем не менее, органически присущ именно буржуазной культуре, ее формализованности, высокому уровню юридического, бюрократического регулирования. Нонсенс зачастую — антипод «юридической» логики, ее оборотень. Поэтому левые настроения в данном слупе не говорят о радикальной оппозиции в смысле бинарной системы — как оппозиции стремящейся овладеть политической властью, а скорее о культурной рефлексии, провоцирующей изменение интеллектуальной атмосферы в обществе, подготавливающей те самые «постепенные» изменения, которыми по Лотману и характеризуется тернарная структура.

Не менее важное значение для современной философии имеет и тема соотношения смысла и бессмысленного, к которой вплотную подходил в своем творчестве Хармс. Более того, именно о «бессмыслице» можно говорить как о главном термине для понимания его поэтики. Причем можно уточнить, что бессмысленное у Хармса — это одна из определяющих сил, источников жизни в ее темной, скрытой от человечес-



кого разума основе. Это как точка, разворачивание которой дает иные важные, соотносимые с главной, темы – Время, Бог, смерть, влечение, Здесь поэтическое слово Хармса поднимает существенные для каждого проблемы выявления скрытого и потому наиболее важного смысла, спрятанного «по ту сторону» конвенциональных конструкций. И Хармс, и наиболее близкий ему по духу поэт А.В. Введенский стремились прежде всего преодолеть условность языка, увидеть в нем абсолютное, Друскин сказал: «Не передаваемые словами мысли, может, даже немислимые мысли и состояния сознания, сам язык — вот две основы и отдельной человеческой жизни, и всей человеческой культуры Первое, может, доходит и до самой глубины жизни и истинной реальности, но не может быть сказано словами, второе передает жизнь, реальность словами, но передает эту реальность переломленной через язык..Язык делит мир на части, чтобы понять его. И понимает части разделенного языком мира»<sup>1</sup>. Вся суть парадокса, так притягательного для современной логики и логической философии, скрыта в этом положении. Пытаться средствами языка описать то, что принципиально не может быть этими средствами выражено — вот существо поэтики Хармса. И значимость, необходимость предпринимать такие попытки не только в искусстве, но и в философии, подтверждается новейшей историей философии, сближением философии в своих методах с литературой, проявившемся во второй половине XX века.

Темы парадокса и смысла остаются крайне значимыми и для философии, и для культурологии, и для семиотики, а научное исследование творчества Хармса, полагаем, позволяет выйти к неким новым горизонтам их освоения,

#### Степень разработанности темы

Творчество Д. Хармса исследуется в работе прежде всего в ракурсе философского знания. Именно этот подход недостаточно разработан в науке, хотя все исследователи творчества Хармса затрагивали его отношение к философской проблематике. Исследованию творчества Хармса посвящен целый ряд работ, причем в основном изыскания проводились в области искусствоведения такими учеными как А.Г. Герасимова, Н.И. Гладких, Н.В. Глоцер, Л.Ф. Кацис, А.А. Кобринский, М.Б. Мейлах, В.Н. Сажин и др.

Из непосредственно философских источников, используемых при освещении темы, следует назвать труды Р. Барта, А. Бергсона, Н.А. Бердяева, Э. Гуссерля, Ж. Делеза, Ж.-Ф. Лиотара, Н.О. Лосского, Р.у. Эмерсона, К.Г. Юнга и др, а также современных отечественных ученых, исследующих культурологическую и философскую проблематику в искусстве—В.П. Брянского, А.Гениса, Б. Грийса, А.А. Грякалова, В.М. Дианову, И. Евлампиева, А.Л. Казина, М.С. Кагана, И.В. Кондакова, Ж.Ф. Коновалову, А.А. Курбановского, Ю.В. Перова, В. Подорогу, Г. Померанца, М. Рыклина, В.В. Савчука, К.А. Свасьяна, Е.Г. Соколова, Н.А. Хренова, М. Эпштейна, М. Ямпольского и других

Одна из наиболее значимых работ, посвященных в современной философии смыслу в его сочетании с парадоксом, является работа Ж. Делёза «Логика смысла». Исследуя понятие смысла, раскрывая его в новой интерпертации, Делёз отталкивается от книг Л. Кэрролла, указывая, что в его творчестве присутствует «игра смысла и нонсенса,

<sup>1</sup>Друскин Я.С. Звезда бессмыслицы // Сборник друзей, оставленных судьбою М, 2000. т. 1, с. 330.

некий "хаос-космос". Бракосочетание между языком и бессознательным — уже нечто свершившееся»<sup>2</sup>. Для Делёза *важнейшим при создании теории смысла становится представление о времени, о становлении — тем самым можно говорить об универсальности возникающих философий смысла тем, через которые, прежде всего преломляется понимание: становление, событие, время, происходящее.*

Также при работе над диссертацией были использованы искусствоведческие труды ряда отечественных и зарубежных авторов, исследующих проблемы авангардного искусства в широком диапазоне, таких как: Е. Андреева, В.В. Бычков, А.В. Крусанов, С. Савицкий, В. Хофман, А. Якимович, НА Ястребова.

Наиболее значимыми источниками являются авторские монографии, целиком посвященные тем или иным аспектам творчества Хармса. Поскольку их немного, все они могут быть названы и кратко охарактеризованы

Прежде всего это фундаментальный труд швейцарского русиста Ж.Ф. Жаккара «Даниил Хармс и конец русского авангарда», переведенный и изданный у нас в 1995 году. Эта книга представляет собой весьма основательное историко-литературное исследование, в котором детально и последовательно описывается литературно-культурный контекст эпохи творчества Хармса, выявляются литературные влияния на Хармса со стороны В. Хлебникова, А. Кручёных, Н. Туфанова, прослеживается взаимосвязь концепции творчества самого Хармса с теориями К. Малевича и М. Матюшина, а также отмечаются следы воздействия на Хармса других поэтов и философов, входивших в литературно-художественные группы Чинарей и ОБЭРИУ. В книге Жаккара детально исследуется взаимосвязь поэтики Хармса и европейского театра абсурда Э. Ионеско и С. Беккета. Эта работа имеет большое значение как первый полноценный научный труд, исследующий творчество Хармса, характеризуемый блестящим знанием материала не только как такового, но и во всем многообразии его контекстуальных связей, полнотой и последовательностью изложения.

Вторая работа, связанная с изучением наследия Хармса — «Беспмятство как исток: читая Хармса» отечественного культуролога М. Ямпольского. В данной работе сделана попытка во первых исследовать тексты Хармса с позиций ингертекстуальности, причем такая постановка задачи представляется весьма интересной, по нательно стремился построить как бы вневременной текст, вопреки концепции линейного развития литературы и преемственности автора, его зависимости от предшественников. Предметом интереса Ямпольского также выражение в текстах проблемы времени. Парадокс, заключающийся в том, что классическое представление истории как континуума, имеющего единую продолжительность, является чистым умозрением и реальная практика каждого индивида исходит из «атомарных событий», был интeрпретирован Хармсом в его «случаях», которые изначально строились как вневременные, абсолютные события, не укорененные в едином строе происходящего. Главной темой в исследовании творчества Хармса для Ямпольского являются темы времени и памяти в их взаимосвязи, возникновение текста «из ничего», не обусловленность его конкретно-историческими событиями. Предметом исследовательского интереса становится принципиальный отказ поэта от связей с предшествующим литературно-историческим «полем значений». Отсюда возникает и новая роль знака — не отсылки к

<sup>2</sup> Ж. Делёз, *Логика смысла*, М., 1995, с. 4.

«уже известному», не цитаты, как *выражения* меланхолической рефлексии над разрушением мира, а иероглифа выражающие некие абсолютные, вневременные смыслы

Последнее на момент написания настоящей работы значительное исследование творчества Хармса — компаративистский труд Д.В. Токарева «Курс на худшее абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета», вышедший в 2002 году в издательстве НЛЮ. В данной работе исследуется выражение Хармсом и Беккетом одной и той же идеи — абсолютизации абсурдности мира и человека. Автора интересует прежде всего механизм действия причин, побудивших поэта опасаться от теории явления в слове вневременного, божественного смысла и устремиться к созданию литературы, которая видит «единственный смысл своего существования в самоуничтожении, в достижении молчания белой страницы».<sup>3</sup> Работа Токарева является наиболее близкой к собственно философской проблематике творчества Хармса, чем два вышеуказанных труда, хотя и Ямпольский, чья книга изобилует апелляциями к тем или иным философским источникам, отмечает: «Гораздо большее место, чем это принято в филологических текстах, в книге занимает философия. Это обусловлено пристальным вниманием Хармса именно к философским, метафизическим понятиям, к сфере «идей». Существенно однако то, что философия интегрируется Хармсом не в некую философскую систему, а в ткань художественных текстов»<sup>4</sup>. Тем самым заявлено, что исследование творчества Хармса невозможно без привлечения философской проблематики. Тем не менее, до настоящего момента такого специального исследования не было предпринято, что и обуславливает новизну предпринятого научного исследования.

Важнейшими источниками для настоящей работы являются тексты философчиной — Я.С. Друскина и Л.С. Литовского, вошедшие в двухтомник «Сборище друзей, оставленных судьбою». В указанный сборник вошла значительная часть философских текстов, которые имеют первостепенное значение для понимания творчества Хармса, в том числе такие статьи Друскина как «Чинари» и «Звезда бессмыслицы», в которых философ вплотную приближается к теме бессмыслицы в творчестве Введенского и Хармса.

## Цель и задачи исследования

Целью диссертационного исследования является анализ трактовки понятий смысла и бессмысленного в творчестве Хармса. В связи с этим ставятся следующие задачи:

- исследование философских источников творчества Хармса;
- выявление философской проблематики в текстах Хармса;
- изучение роли влияния эзотерических учений на творчество Хармса;
- установление значения осуществленной Хармсом критики рационализма;
- исследование творчества Хармса как элемента смеховой культуры;
- определение значения творчества Хармса в общем контексте философских исканий русского авангарда;

## Методология исследования

<sup>3</sup> Токарев Д.В. Курс на худшее абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэля Беккета. М., 2002, с. 14.

<sup>4</sup> Ямпольский М. Бесластичество как исток (чтение Хармса). М., 1998, с. 14.

Исследование проводится в междисциплинарном пространстве философии культуры эстетики и литературоведения, что обуславливает применение соответствующего комплекса методов и стратегий. При написании работы использовались:

- метод исторического и теоретико-философского анализа;
- методы системного анализа, дающие возможность рассматривать различные, не связанные явно между собой эмпирические данные как элементы единой мировоззренческой структуры;
- компаративистский метод, позволяющий сопоставлять единовременные и разновременные явления и выявлять логику их трансформации.
- стратегии текстового анализа, разработанные в семиотике и постструктурализме;

### Новизна исследования

В исследовании впервые ставится задача собственно философского анализа текстов Хармса. Философскую «нагруженность» текстов Хармса отмечают все исследователи, так или иначе причастные к изучению его творчества. Отсутствие в наследии Хармса философской системы в «чистом» виде тем не менее не исключает возможности изучения присутствующих в его текстах идей философского характера, явно философской проблематики. Такой подход оказывается продуктивным как для более глубокого понимания творчества писателя, так и для изучения роли и значимости затронутых им тем в современной отечественной культуре и философии.

### Апробация работы

ОСНОВНЫЕ положения и результаты диссертационного исследования апробировались при выступлениях на научном форуме «Игровое пространство культуры» (Санкт-Петербург, 2002 г.); Международной научной конференции «Образ современности: этический и эстетический аспекты» (Санкт-Петербург, 2002 г.); Днях петербургской философии — 2002 г.; Международной конференции «Жизненный мир поликультурного Петербурга» (Санкт-Петербург, 2003 г.); Международной научной конференции «Культурология как строгая наука», (Санкт-Петербург, 2003 г.), проводимой Межрегиональной ассоциацией фундаментальных исследований культуры им А. и В. фон Гумбольдтов, основанной в 2002 году при философском факультете Санкт-Петербургского государственного университета.

Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры философии культуры и культурологии философского факультета СПбГУ.

## Структура диссертации

Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка использованной литературы

## ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении обоснована актуальность исследования, сформулированы его цели и задачи, определена научная новизна, теоретическая и практическая значимость, указаны методологические принципы исследования, показана степень разработанности темы и изложены результаты апробации работы

В *первой главе* «философские основы творчества Д. Хармса в контексте философии чинарей» речь идет о наиболее важных с философской точки зрения темах в творчестве Хармса, отразившихся также в философии участников кружка чинарей.

В *первом параграфе* «Возвышенное как метафизическая проблема» рассматривается философско-эстетическая категория возвышенного, ее интерпретация в искусстве авангарда,

Об особом подходе к пониманию возвышенного в искусстве авангарда писал Ж-Ф. Лиотар, поднимая вопрос о возможности соседства возвышенного и «случающегося», происходящего «здесь и сейчас». Для Лиотара главным в чувстве возвышенного предстает его связь с тревогой или страхом перед, условно говоря, остановкой времени — страх перед тем, что ничего не произойдет, таинственным образом сопряженный с удовольствием: «...противоречивое чувство, сочетающее удовольствие и муку, радость и тревогу, предельное возбуждение и глубокую подавленность окрестили, а точнее перекрестили между XVII и XVIII веками в Европе именем возвышенное».<sup>5</sup> Идея возвышенного, по мнению Лиотара, нарушает гармонию настроек, создаваемую идеей *techné*, «общепринятых и выработанных» вкусов, Хармс, с этой точки зрения, как нельзя лучше подходит в качестве творца возвышенных текстов — его отрицательный настрой в отношении всякого «общепринятого» был своего рода *credo*, некоей глобальной установкой.

Применительно к проблеме возвышенного важно указать на придуманную Хармсом категорию «чистоты порядка», которая означает высшую реальность. С точки зрения поэта гениальное произведение и есть само по себе реальность, а не является отражением, знаком, символом, отсылающим к «настоящей реальности». «Кажется эти стихи, ставшие вещью, можно снять с бумаги и бросить в окно, и окно разобьется. Вот что могут сделать слова»<sup>6</sup>. Таким образом функция возвышенного в стихах Хармса, возмможно состоит в том, чтобы выйти за пределы той области, которая отведена поэзии в современном мире — области чисто эстетического, вернуть поэту право говорить о первоосновах бытия. Такое устремление могло быть основано на общем для той эпохи

<sup>5</sup> Лиотар Ж-Ф. *Возвышенное и авангард // Метафизические исследования. Вып. 4. СПб, 1997, с. 227.*

<sup>6</sup> Хармс Д. *Неизданный Хармс. Полн. собр. соч. СПб, 2001, с. 80.*



чувстве «заката», вырождения цивилизации.

Во *втором параграфе* «Бессмысленное в трактовке и оценке Хармса» говорится о ключевом для понимания теории творчества Хармса понятии бессмысленного. При анализе данного понятия осуществляется исследование отношения смысла к бессмыслице, нонсенсу.

Бессмысленность, интересовавшая Хармса, не вполне совпадает с обычным значением этого слова, особенно как обозначающего нечто никчемное. Хармса интересует бессмыслица (бессмысленные случаи, события, явления) как проявление в жизни противоречий, выражающих некоторую, очень глубинную сущность бытия, Друг Хармса, участник сообщества чинарей философ Яков Друскин, указывает на то, что Хармс пытался вскрыть «противоречивый алогичный принцип, заложенный в самой жизни».

Бессмысленное, непонимание, отрицание возможности досконально выразить смысл того или иного явления выступает как позитивное понятие. Здесь можно привести некоторые аналогии из истории философии: *ἐλοχή* — воздержание от суждения Пиррона; *docta ignorantia* Николая Кузанского; парадокс Кьеркегора; снова *ἐλοχή*, как термин феноменологической философии Гуссерля.<sup>7</sup>

В третьем параграфе «Критика рационализма» говорится о негативной оценке рационализма, вытекающей из признания ценности бессмысленного как сверхсмыслеволевой категории.

Хармс указывал именно на невозможность, абсурдность определенного пути в понимании жизни и мира, пути, обозначенного им самим как «рационалистический». К такому выводу можно прийти сопоставив критические высказывания в адрес «рационализма, логики, науки», встречающиеся во многих текстах Хармса. Позиция Хармса не была, тем не менее, выражением ортодоксальности, мистицизма, как не была и самодовольной насмешкой над научным знанием. Пожалуй, таким образом он возражал против формализации знания, поверхностной научности, усиливающейся бюрократизации туки.

Затемнение смысла в произведениях Хармса, Введенского — это игра с сознанием читателя, попытка стронуть его с привычной колеи рассуждения и восприятия. Хармс не отрицает науку и научное познание с **ортодоксальностью** мракобеса, его позиция не ангирациональна, но скорее обоснована желанием освободить сознание от коности, насаждаемой грубым материализмом. Критикуя рационализм, Хармс располагал собственным метафизическим проектом, связанным с познанием. Можно сделать вывод, что он полагал объединить науку и искусство в некую «творческую дисциплину», лишенную, в частности, такого недостатка современного ему научного знания, как утилитаризм.

В *параграфе четвертом* «Эзотеризм и иррациональное в творчестве Хармса» дается оценка влиянию на философские взгляды и творчество Хармса разного рода эзотерических учений: оккультизма, магии, герметизма, каббалы; алхимии и т.п. Увлечение Хармса такими учениями можно попытаться объяснить общей склонностью художественной интеллигенции первой четверти XX в. к мистицизму и иррациональности. Россия этого времени, находясь на пороге глобальной **смуты**, будто предчувствовала её и в истории духовных исканий это отразилось весьма широко — здесь можно приве-

<sup>7</sup> Друскин Я.С. *Звезда бессмыслицы* // Сборище друзей, оставленных судьбою М., 2000, т. 1, с. 332.

ти в пример распространение учений Гурджиева, Успенского, Лодыженского, популярного в России французского оккультиста Жерара Анкса (Пагаоса). Интересно и примечательно то, что Хармс интересовался множеством такого рода вещей, которые с точки зрения его интересов, вероятней всего, имеют один корень. Все они являются странными, отвергнутыми современным ему рационализмом альтернативными системами знания. Примечательно, что сам Хармс не был адептом ни одного из подобных учений, ни одно из них даже не повлияло на него сколько-нибудь значительно, скорее он сам объединил их все в своеобразный диковинный синтез, придающий его стихам особый дух мудрствования, свой стиль некоего мистицизма,

Рассматривая причины увлечения Хармса эзотерическими учениями и то влияние, которое было ими оказано, можно отметить, что герметизм, например, в своем учении о сотворении мира, был весьма близок к христианскому учению о троице. В то же время поздний, пантеистический герметизм уже был чужд аскезе и не считал чувственность грехом. В этом с герметизмом сходилась и астрология. Вот что указывает по данному вопросу Ф.Ф. Зелинский: «Осуждение аскетизма повело вообще к снисходительному взгляду на человеческие слабости. Содействовала этому и астрология: планетные божества заранее определили человеку его жизненный путь. Одна только добродетель и один грех всецело зависят от человека и имеют поэтому решающее влияние на его восхождение или нисхождение; эта добродетель—благочестие, этот грех—нечестие».<sup>1</sup> При этом под нечестием понималась измена религии (в данном случае - герметизму), вероотступничество.

Итак, высокий уровень спекулятивного мышления, отказ от аскезы, склонность к мистицизму—все это создавало особое чувство любви к миру, открытости мира и свободы человека от греха. Это в достаточной мере соответствует духу настроению Хармса, его творческим амбициям, определяет его понимание мира и человека.

В *пятом параграфе* «Знаки в творчестве Хармса» речь идет о роли знаков в произведениях Хармса и о важном для него и других чинарей понятии *иероглифа* как способе обозначения невыразимого.

Знаки играют в творчестве Хармса и его теоретических построениях очень существенную роль. В качестве примера можно привести знак окна. Окно («форточка возвышенных умов») обозначает возможность связи с трансцендентным, выхода за пределы обыденного мира, выход к сверхсознанию. В увлечении Хармса символикой, как и в других его занятиях, прослеживается стремление создавать некие универсалии, позволяющие овладеть мощным источником знания, достигнуть просветления. Говоря о существенно важном для Хармса знаке окна, для которого даже была создана монограмма, М. Ямпольский вспоминает о *Monas Hieroglyphica* Джона Ди.<sup>2</sup> Этот иероглиф включал в себя знаки планет, зодиака, стихий, основных геометрических фигур, разнообразные алфавиты. Это был своего рода универсальный магический символ, содержащий в себе как бы все знания без обращения к слову, создающему дистанцию между созданием познающего и познаваемым объектом.

Иероглиф соединяет в себе черты графемы монограммы и поэтического текста. Это случай, когда образ, слово выступают как сверхмысловый элемент текста, несут

<sup>1</sup> Зелинский Ф.Ф. *Гермес Триклявемический. Гермес Триемист и перметическая традиция Востока и Запада*. М., 2001, с. 357.

<sup>2</sup> Ямпольский М. *Бестыямлетство как исток* (читая Хармса), с. 49.

несоизмеримо большее значение чем непосредственный их смысл (который строго говоря, по законам жанра, отсутствует). Возможно, для чинарей символ-иероглиф был возможностью связать разные уровни реальности, идеальное и материальное, в единое целое Термин «иероглиф» в его специальном для чинарей смысле ввел философ Л. Лигавский. По словам ЯС Друскина, «иероглиф - некоторое материальное явление, которое я непосредственно *ощущаю*, чувствую, воспринимаю и которое говорит мне больше того, что им непосредственно выражается как материальным явлением. Иероглиф двузачен, он имеет собственное и несобственное значение Собственное значение иероглифа—его определение как материального явления—физического, биологического, физиологического, психо-физиологического Его несобственное значение не может быть определено точно и однозначно, его можно передать метафорически, поэтически, иногда соединением логически несовместимых понятий, то есть антиномией, противоречием, бессмыслицей. Иероглиф можно понимать как обращенную ко мне непрямую или косвенную речь нематериального, то есть духовного или сверхчувственного, через материальное или чувственное»<sup>10</sup>.

Хотя иероглифом может быть и природное явление, например огонь или листопад, сам по себе иероглиф создается именно в произведении искусства. В этом смысле иероглифами являются очень многие образы стихотворении Хармса и Введенского. На первый взгляд бессмысленные ситуации или образы предназначены к тому, чтобы объяснять и показывать, передавать «месседж» не прибегая к разделяющей, аналитической мысли, причем сделать это посредством слова, то есть как бы вернуть слову первоначальную ценность Собственно, об этом речь шла в Декларации ОБЭРИУ: «В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства. В поэзии — столкновение словесных смыслов выражает этот предмет с точностью механики. Вы как будто начинаете возражать, что это не тот предмет, который вы видите в жизни? Подойдите поближе и потрогайте его пальцами. Посмотрите на предмет голыми глазами, и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты»<sup>11</sup>. Таково объяснение концепции бессмысленного самими обэриутами — в действительности, это попытка освобождения языка, слова, смысла от автоматизма, механичности, устоявшегося восприятия. В этом заключается как раз новаторский пафос, не воспринятый современниками. Бессмысленное у чинарей всегда лишь кажущееся, привычные объекты представлены всегда как бы сдвинутыми при помощи вполне определенного метода, понимаемого скорее интуитивно Иероглифом может выступать некий странный предмет, неожиданно возникающий в стихотворении, или взгляд на события с крайне странной, необычной точки зрения. В этом контексте иероглиф дает ту необычность среза реальности, которую сообщают стихи обэриутов.

Во второй главе «Философско-художественная теория Д. Хармса» речь идет о понятиях, выдвинутых Хармсом и имеющих философское значение Исследуются философские взгляды чинарей на время, число, а также созданные ими понятия «некто-

<sup>10</sup> Друскин ЯС. Звезда бессмыслицы // Сборище друзей, оставленных судьбой, т. 1, с. 324-325

<sup>11</sup> См: Хармс Д. Жизнь человека на ветру. СПб, 2000, с. 447.

рого отклонения с небольшой погрешностью» и цисфинитной логики.

В *первом параграфе* «Время, счет и их место в поэтической системе Хармса» речь идет о понимании времени чинарями, о взаимосвязи восприятия времени с представлениями о числе и счете.

В работе ЯС Друскина «Разговор о времени»<sup>12</sup>, построенной в форме разговора Фалеса со своим учеником о соотношении времени и движения, говорится о том, что в данный момент времени ничего не происходит, все стоит неподвижно. События возникают лишь в памяти, в прошлом, а настоящее не имеет определенности (завершенности), границы Сейчас (т.е. в настоящем) событий не бывает. Мгновение, которое есть сейчас, не соединено с другими. Событиям принадлежит «нечистое» - завершение, отход в прошлое, прекращение — равносильное смерти. В каждый момент существования мы удерживаем лишь некую определенную картину, которую можно определить как мгновение, принадлежащее прошлому. Нельзя физически «потрогать» течение времени, в особенности, если обратить на это внимание, попытаться (о чем в гротескной манере говорит Хармс) «уловить момент». Такая бессмысленная попытка удержания времени может вводить в состояние отстранения от мира, вытаскивать человека из реки времени в континуум, где «ничего не происходит» и который как раз и является временем как таковым. Время — это однообразие, пустота, скука между двумя мгновениями, которые оно соединяет. Но время дает соединение и происхождение событий.

Физическое ощущение течения времени, длительности своим абстрактным выражением имеет представление о бесконечной прямой, идущей из ниоткуда в никуда, что создает ощущение тяжести проживаемого времени. Этому ощущению и связанному с ним представлению о счислении времени, образу времени как бесконечного счета и ожидания, Хармс противопоставляет образ мгновения, когда чувство длительности исчезает, предметы и люди как будто оказываются в невесомости. Тогда перестает ощущаться тяжесть времени, происходят события, Это мгновение, которое стало вечностью — и перевод времени в этот регистр, возможно и есть чудо, которого Хармс ждал. Но в «Старухе», одном из последних произведений Хармса, речь идет уже лишь о надежде на чудо, на мгновение. Время в повести представлено именно в негативном модусе—длительности, абстрактно-бесконечного движения, которое создает тяжесть бытия. Указанные два модуса восприятия времени (или модусы времени) являются взаимозависимыми, соотносятся друг с другом как противоположные. Но в то же время существует и третий модус, гораздо более близкий «обычному» человеку. Это состояние занятости, вовлеченности в ряд происходящих событий. При этом акцент ставится на процесс и состояние, а не на результат или смылдействий. Такое состояние противоположно двум первым. Процедурная, инструментальная занятость «обычного» человека исключает и характерную тоску по абсолюту и «полет в небеса» - то есть как негативное переживание длительности времени, выражающееся в ощущении бессмысленности абстрактной бесконечной прямой, устремленной из ниоткуда в никуда, так и выход из такого состояния во вневременную свободу вечности. Состояние инструментальной занятости проявляется в практическом взгляде на мир, а также в признании

<sup>12</sup> См. Друскин ЯС. *Разговор о времени* // *Сборник друзей, оставшихся судьбой*, т. 1, сс. 524-525.

необходимости и приоритетности такого взгляда. Именно принятие необходимости как абсурдное и отвергается Хармсом в прозе конца тридцатых годов.

Для определения времени становится важным вопрос ритма — как раз несоответствие ритмов дает возможность почувствовать время: «Время — несоответствие ритмов». Отсюда и определение настоящего — это время, охваченное одним ритмам. Вы водом из таких размышлений становится концепция времени как волны или струны. По словам Литовского, Хлебников первым почувствовал то, что лучше всего назвать волновым строением мира, ощутил время как струну, несущую ритм колебаний, а не случайную и аморфную абстракцию. Отсюда делается вывод, что восприятие времени зависит от состояния человека. Так, если событие является приятным для него, то колебания (волна) этого события, являющегося внешним временем для человека, совпадает с его собственной «волной» и время перестает ощущаться как внеположенное человеку течение, состояние отчужденности пропадает. И наоборот, если событие; либо ожидание события, неприятно для человека, особенно если присуплвует фактор внеиг него давления на него, то тогда время (колебание или «волна») внешнего мира проявляет себя и влияет на человека особнным способом: время отсчитывается, тянется, мучительно воздействует на человека.

Во *втором параграфе* «Цисфинитум (третья цисфинитная логика бесконечного небытия)» речь идет об одном понятии, придуманном Хармсом и оказавшем определенное влияние на его творчества В.Н. Сажин<sup>13</sup>, объясняя возникновение тия цисфинитума, ссылается на книгу мистика П. Успенского «Tertium organum ключ к загадкам мира», где автор, анализируя предполагаемый мир четвертого измерения, проводит аналогию с двумя математиками: конечных, постоянных чисел (finitum) и бесконечных, нарушающих аксиомы привычной логики (transfinitum). Также можно исходить из обычного противопоставления конечного-бесконечного, и более того, для тяготеющего к аллогизмам и парадоксам Хармса вполне уместно было бы изобрести понятие, означающее синтез, т.е. нечто вроде «бесконечного в конечном». Цисфинитум дословно значит «числа ограниченного поюсторотсго пространства», вероятно по смыслу значит «числа, обладающие свойством бесконечности, но доступные по сию сторону», т.е. числа «поведение» которых нарушает законы обычной логики. Более того, поскольку цисфинитной назвалась система счисления, поэтому здесь, скорее всего, Хармс пытается ввести новую область мышления для «творческих дисциплин». В это понятие Хармсом были заложены реальные; метафизические представления, поэтому оно значимо для анализа определенного типа мировоззрения, выраженного его творчеством.

Что еще важно в понятии цисфинитума — это обозначение цисфинитной логики как логики, принадлежащей искусству. В письме к Липавскому Хармс говорит о творческих дисциплинах, противопоставляя их научным, опирающимся на научную логику. Творческие отличнытем, что не опираются на постулаты логики. Творческая наука основана на новой, нулевой системе счисления, область исследования такой дисциплины и называется «цисфинитум». Цисфинитум тем самым является областью, в которой счисление осуществляется с помощью нуля. Сам цисфинитум есть видимо, все таки

<sup>13</sup> См: Хармс Д. Полн. собр. соч. СПб., 1997, т. 1, с. 382.

временная категория, т.е. «бесконечное небытие», «вечное сейчас».

Циффинитум напрямую связан с нулем, имеющим у Хармса сложную символическую нагрузку, ставшим едва ли не определяющим понятием. О ноле говорится в нескольких теоретических трактатах Хармса. По мнению ЖФ Жаккара символику ноля для Хармса во многом актуализировали идеи творчества К. Малевича. В основе теории супрематизма как раз и лежал принцип отказа от «привычных» разуму форм, принцип отталкивания от «нулевой» точки в восприятии мира.<sup>14</sup> О значении ноля Малевич говорит в манифесте «Супрематическое зеркало», где указывает на наличие неизменной сущности всех явлений природы, на то, что область исследования нуля неисчерпаема и не ограничена, что ноль возведен в ранг основного принципа науки, искусства и религии. Малевич также выдвинул ряд идей, достаточно сильно повлиявших на творческие установки Хармса. Наиболее примечательным является интерес к проблеме бесконечного и ее религиозная трактовка. Общим для Хармса и Малевича было противопоставление идеям жесткого разграничения, определения предметов в реальности. Здесь проявляется принцип стремления к представлению реальности как слитного, текущего потока, призрачности и условности внешней формы предмета. Примечательно, что такие высказывания по смыслу приближены к буддийской философии и пониманию принципа пустотности. Так, в «Трактате о пробуждении веры в Махаяну», говорится: «Сознание как истинная реальность является единым дхармовым миром, в совокупности объемлющим все дхармы в качестве их субстанции. Об этом и говорят: природа сознания не рождается и не гибнет. Все дхармы различаются лишь постольку, поскольку они опираются на ложную различающую мысль».<sup>15</sup> В творчестве Хармса как будто можно увидеть стремление к устранению свойств предметов. Так, в обоих рассказах «О явлениях и существованиях» выказана гипотеза о несуществовании феномена, отрицается реальность присущих ему качеств и свойств. Однако к выводу буддийской философии об иллюзорности субъекта Хармс не приходит, даже наоборот, делает шаг в ином направлении — к утверждению реальности, конкретности предмета, правда воспринятого с помощью особого, «шестого» чувства, некой высшей интуиции. Хармс пишет о пятом, сущем значении всякого предмета, значении, свободном от практического характера причинных связей. Не шкафа для хранения фарфоровых фигурок, а шкафа как таковой, свободный от «обязанности служить», «реющий» - как говорил сам Хармс

В *третьем параграфе* «Круг, ноль и бесконечность» речь идет о понимании Хармсом бесконечности, важных для воссоздания этого представления понятиях круга и ноля.

Трактат «Ноль и ноль» начинается с утверждения независимости чисел в численном ряду. Каждое число представляет собой самостоятельную сущность и расположение его в ряд с другими, придание ему жестких взаимосвязей в таком ряду является произвольным утверждением рассудка, и поэтому такая система связей не должна рассматриваться как единственно возможная. Исходя из приведенной выше критики причинно-следственных связей такой вывод является логичным. Поскольку числа создают законы существования, их «освобождение» может позволить такие законы изменить или отменить — возможно, интенция рассуждения именно такова.

<sup>14</sup> См: Жаккар ЖФ. *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. СПб, 1995, с. 72.

<sup>15</sup> См: *Философия китайского буддизма / Пер. с кит. Е.А. Торчинова*. СПб, Азбука-классика, 2001, с. 50.

Хармс утверждает, что только ноль может включать в себя понятие о бесконечности и отличает ноль от нуля. Ноль находится в центре цифровых рядов — отрицательно-го и положительного, а также является символом как начала так и конца. Кроме того, символом ноля является круг, который, в свою очередь, представляет собой наиболее совершенную фигуру. Корни этого совершенства находятся в бесконечности — ведь круг, как говорит Хармс, представляет собой прямую, сломанную бесконечное число раз, одновременно во всех ее точках: «Бесконечное количество изменений прямой делает ее совершенной. Кривая не должна быть обязательно бесконечно большой. Она может быть такой, что мы свободно охватим ее взором, и в то же время она останется непостижимой и бесконечной. Я говорю о замкнутой кривой, в которой скрыто начало и конец, И самая ровная, непостижимая, бесконечная и идеальная замкнутая кривая будет КРУГ». Далее Хармс указывает на то, что условием совершенства вещи является нечто, что не позволяет ей стать до конца изученной. Какая-то часть вещи или нечто в ней должны остаться непостижимыми, чтобы вещь могла быть наделена качеством совершенной.

Ноль стал числом, то есть как раз «чем-то» именно с появлением отрицательных чисел. Более того, появления отрицательных *чисел* как раз является нонсенсом с точки зрения здравого смысла или житейской логики и означает достаточно высокий уровень абстракции. Безусловно, парадоксальность категории ноля и отрицательных чисел и привлекла внимание Хармса к этому вопросу. В этих идеях изначально заложено нечто, не укладывающееся в сознании, будоражащее его. Ноль, являющийся символом пустоты и в то же время с иной точки зрения являющийся центром всех чисел, при определенных допущениях можно считать алогичным источником чисел. В этом смысле ноль будет совпадать с положительным понятием пустоты, как вмещающего в себя все вещи контингуума, Жаккар делает следующий вывод из трактата о бесконечном: "Мы можем вывести следующее уравнение если, с одной стороны; бесконечность есть ответ на все вопросы, с другой стороны, эта самая бесконечность сводится к нулю (ничто), тогда ответом на все вопросы также является ничто, ноль."<sup>16</sup> Однако вопрос о бесконечном, представленном рядом натуральных чисел, начинающимся с единицы вопрос о реальном бесконечном, будоражащем сознание, так и остался не решенным.

С вышеуказанными суждениями о нуле и значением этого понятия (скорее иероглифа), а в особенности — с представлением о не связанности чисел порядком их ряда у Хармса сочетаются и размышления об измерении вещей, и о новой мере вещей. Здесь проявляется идея освобождения языка и мышления путем признания условности вводимой человеком «меры». Тогда предметы и слова освобождаются, «летят». Все идеи как бы выстраиваются в определенную гармонию ноля как полное неизвестности, всевмещающее ничто, не связанность чисел в числовом ряду, скачущие предметы и слова, относительность «меры» и введение новой меры, отвечающей требованиям относительности — парадоксальной сабли — все это и создает своеобразную хармсову цисфинитную логику овладения миром через творчество.

В *четвертом параграфе* «Абсурд и черный юмор как средства художественной деструкции» речь идет в *основном*, о прозе Хармса и культурном значении выраженной им в своих произведениях воли к разрушению субъекта и окружающего ми-

<sup>16</sup> Жаккар Ж.Ф. *Далини Хармс и конец русского авангарда*. СПб, 1995, с. 88.

ра. Ставится вопрос о возможности оценки поэтики Хармса как негативной в целом

Применение к произведениям Хармса термина «литература абсурда» столь же распространено, сколь и спорно. Важное для определения творчества Хармса понятие бессмысленности как выражения поисков высшего смысла, сверх-смысла иногда относят только к его поэзии, в то время как смешное и страшное в отношении мира, выявление его негативной бессмысленности, состоявшееся в прозаических произведениях, называют литературой абсурда. Делению на поэзию и прозу соответствует и разделение надва хронологических этапа. Первый из них относится к 1926-1931 гг. и характеризуется в основном поэзией. Это период формирования концепции творчества Хармса, его теоретических установок, с помощью которых: он предполагал создать новый поэтический язык. Во втором периоде творчества, после ареста и ссылки в Курск, по мнению Жаккара, происходит крушение этого амбициозного проекта Хармса, следствием чего и является переход поэта к прозе, причем в характерной форме короткого абсурдного рассказа. Так или иначе, весьма критичное отображение Хармсом жизненных реалий, в определенном смысле противостоящее выраженным в его же ранней поэзии надеждам на глобальное переосмысление бытия, как бы делает очень удобным применение такой, хорошо складывающейся, зеркальной схемы, представленной бинарными оппозициями: подъем — падение, поэзия — проза, амбициозный проект — его крушение. Возможно, все это можно представить и не с такой степенью однозначности. В этом смысле важным является характеристика творчества Хармса, данная Друскиным, оценивающим творческий путь Хармса как «победу в поражении». И действительно, именно короткие рассказы представляют собой новую, оригинальную форму в литературе, и более того, дают начало ряду культурных феноменов, проявившихся уже в послевоенное время.

В текстах Хармса через выявление бессмысленного всегда нечто и утверждается, отрицание смысла в данном случае не является стремлением выразить негативную пустоту небытия, а устанавливает нечто положительное — наличие некоей сферы, расположенной между смыслом и антисмыслом, между + и — высказывания. Опровержение смысла, борьба со смыслом — об этом Хармс говорит еще в ранний период творчества. Друскин в своем исследовании бессмыслицы в творчестве Введенского говорит о том, что в отличие от абсурда Ионеско, выраженного в отрицании постулатов нормальной коммуникации, бессмыслица Введенского находится к категории смысла не в контрарном, а в контрадикторном противоречии. *Это* же рассуждение вполне применимо и к случаю Хармса, творчество которого очень близко творчеству Введенского по духу. Таким образом, речь идет об обнаружении «божественного смысла» посредством отрицания ценности обычной причинности.

В творчестве Хармса как в первый, так во второй период, наблюдается попытка реализовать все ту же идею поиска содержания существования, «исключенного» бинарной оппозицией смысл/антисмысл. Так, Друскин, осмысливая творчество Хармса говорит, что в нем проявлены как опровержение механицизма существования, осмеяние автоматической жизни, так и поиск алогичного принципа, являющегося существом жизни. Это необходимо учитывать, говоря об «абсурде» у Хармса и сравнивая его творчество с послевоенной литературой абсурда, философией абсурда А. Камю и Ж. П. Сартра. Если осмеяние автоматизма существования выступает скорее отрицательной категорией, суть которой заключается в выявлении антисмысла в том, что считается ос-



мысленным, то поиск алогичного принципа жизни выступает положительной категорией, поиском «божественного смысла», который не положен смыслу человеческому.

Д. В. Токарев указывает, что *разочарованный, крушением* своего метафизического проекта очищения слова и мира посредством реального искусства, Хармс, в прозе 30-х годов приходит к тому же пафосу отчаяния и стремления к небытию, к полному уничтожению, что и Беккет. Все же и в самых мрачных текстах Хармса нельзя обнаружить выражения окончательного и бесповоротного стремления к небытию, неверия. Эта разница будет заметной, если проследить отношение Хармса к миру вещей, предметов. Безусловно ему чуждо потребительское отношение к вещам, та ситуация, когда вещи овладевают человеком, контролируют его и задают определенные направления развития событий. Предметы воспринимались во всей их вещественной конкретности, но одновременно с этим говорилось и о единой взаимосвязи между всеми вещами, взаимосвязи, не явленной обычным формам восприятия мира.

В прозе Хармса можно выделить и другие направления, кроме смешных или страшных (страшно-смешных) рассказов—это очень короткие, нарочито непонятные истории. В них ярко проявляется стремление к выражению алогизма. Описание не поддающихся пониманию событий выступает здесь как «иероглиф», вызывающий медитативное состояние, как бы размышление над непостижимостью мира. Привычные вещи, взятые в таком ракурсе, начинают излучать несколько иные смыслы, как бы открываются иному видению. Возможно, Хармс пытался достичь состояния «расширенного смотрения»<sup>17</sup> на вещи. Бессюжетность и алогизм позволяют увидеть подлинную красоту мира, его истинный смысл, тогда как причинно-следственные связи и логичность оправданы лишь относительно, в очень ограниченных рамках Последовательность, ясность и связность лишь кажущиеся состояния мира, тогда как в действительности зга связность покоится на своей полной противоположности — хаосе. Замкнутость на фрагменте мира, ограниченном понятными связями, обеспечивает видимость спокойного существования — но такая искусственная успокоенность чревата инструментализмом, отстранением от глобальной оценки ситуации, вне ее привычно-инструментального контекста. Речь здесь не идет об отрицании необходимости рационального устройства общества, дальнейшего движения по пути технического и культурного прогресса. В «абсурде» Хармса скорее опровергается тот упрощающий, инструментальный, равнодушный подход ко всему, который, выступая искажением внимательного, углубленного, «всматривающегося» способа восприятия всего многообразия вещей и отношений в современном мире, являющем собой крайне сложное соотношение порядка и хаоса. Картина «понятного» мира классического рационализма перестала соответствовать напору реальности и слишком явственными становятся как голоса интеллектуалов, обвиняющих мир и западное общество в безумии, самоубийственном беге к пропасти, так и равнодушные обвиняемого к этим воззваниям. Важно не просто констатировать абсурдность и безумие мира, но представить как некую данность способ иного, помимо инструменталистского, потребительского подхода к вещам. Выявление абсурдности потребительски и равнодушно понятого мира, а точнее—мирка, позволяет остановиться, увидеть ошибочность понимания жизни как основанного на

<sup>17</sup> Метод в философии творчества художника М. Маткшина, под которым понималась способность видеть мир под углом 360°.

произволе и хаосе насильственного бега по кругу. И возможно в этой ситуации «встряски» появляются условия для некоторого, пусть небольшого исправления. Для поддержания равновесия необходима эта отклоняющаяся точка, способность перевернуть мир и проверить его прочность, может быть, чтобы увидеть нечто, действительно поддерживающее хрупкую структуру бытия. Возможно, именно к этому и устремлялся Хармс в своих «абсурдных» сценках и рассказах.

В Заключении подводятся итоги исследования, формулируются основные выводы и намечаются перспективы дальнейших исследований.

ОСНОВНЫЕ положения диссертации нашли отражение в следующих публикациях:

1) Шишков С.М. Феномен игры в жизни и творчестве Даниила Хармса // Игровое пространство культуры Материалы научного форума 16-19 апреля 2002 г. СПб.: - Санкт-Петербургское философское общество, 2002, - Од пл

2) Шишков С.М. Эстетизация выхода за пределы обыденного состояния // Образ современности: этические и эстетические аспекты Материалы международной научной конференции 21 октября 2002 г, - СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. - 0,1 ПА

3) Шишков С.М. Чинари в культурном пространстве Санкт-Петербурга // философия в Санкт-Петербурге. СПб, 2002. - 03 п.л.

4) Шишков С.М. Абсурдный анекдот в культуре // Анекдот как феномен культуры Материалы круглого стола 16 ноября 2002 г, Санкт-Петербург.- СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. - 03 п.л.

5) Шишков С.М. Современное прочтение философских идей в творчестве Даниила Хармса // Жизненный мир поликультурного Петербурга. Материалы международной конференции Санкт-Петербург. 6-9 октября 2003 г. СПб.: 2003. - 0,1 п.л.

Отпечатано в ООО "Стампо" (типография "ЦветГочная").  
СПб, ул Цветочная, 19. тел. (812) 373-7745  
[www.tsvettochnaya.ru](http://www.tsvettochnaya.ru), [maketstampo@westcall.net](mailto:maketstampo@westcall.net)  
Подписано в печать 12.07.04  
Тираж 100 экз.

№ 1 4 3 0 9