

© Ли Чжи Ен (Республика Корея)

**ПРОБЛЕМА «АВТОРА И ГЕРОЯ» В «СТАРУХЕ»  
ДАНИИЛА ХАРМСА**

(К ДЕШИФРОВКЕ АБСУРДИСТСКОГО ТЕКСТА)\*

Одно из последних произведений Даниила Хармса «Старуха» (1939), считающееся своеобразным художественным завещанием писателя, занимает в его творчестве особое место. Его отличают достаточно традиционная форма повествования и автобиографический сюжет, главным становится отражение пережитых писателем травматических событий. Если раннее творчество Хармса было в основном представлено экспериментальной поэзией и драматургией в духе литературных установок ОБЭРИУ, то после «Старухи» он писал исключительно прозу.<sup>1</sup>

Как правило, исследователи объясняют подобные изменения в позднем творчестве Хармса ослаблением отражавших литературные ориентиры ОБЭРИУ активных художественных установок и отказом от литературного утопизма ранних произведений перед лицом реалий сталинской эпохи: голод, репрессии, общая атмосфера страха. В поздних произведениях Хармса перед нами предстают образы небытия и смерти, в которых отображено мироощущение писателя, окруженного трагизмом жизни.<sup>2</sup> В них незаметны следы энергичной, категорической декларации раннего творчества, в котором сам писатель продемонстрировал гносеологический и эстетический абсолютизм через совершенное опустошение и негацию.<sup>3</sup> Часто две противоречивые и амбивалентные сущности хармсовского понятия «ноля» — «ноль» как «полнота» и «пустота» — понимаются как предвещающее условие внутрилитературной эволюции Хармса. Исследователи отмечают, что в произведениях писателя «полнота» «ноля» постепенно уступает место «пустоте», что подтверждает его поздняя проза, в том числе «Старуха».<sup>4</sup>

Однако окончательно ли отказывается Хармс в «Старухе» от манифеста ранней поэтики ОБЭРИУ? Означает ли это, что в «Старухе» Хармс изображает только один компонент «ноля», пустоту и ничто? Сводится ли роль многочисленных трудных для понимания деталей этого произведения только лишь к изображению абсурда реальности, окружающей писателя? А если это не так, то что эти абсурдные детали означают? Трудно предположить, чтобы замысел Хармса в «Старухе» сводился только к изображению пустоты и игнорировал олицетворение «нолем» чистоты и полноты трансцендентальной реальности.

В поздних произведениях Хармса появляются размышления о проблеме власти автора и его творчества. В цикле миниатюр «Случай» отсутствует заумь ранних обэриутов. Эти миниатюры просты и легко читаемы. Однако, если заумь в его ран-

\* Статья написана при поддержке Корейского Исследовательского Фонда и университета Ханьянг.

<sup>1</sup> См.: Кобринский А. «Я участвую в сумрачной жизни» // Даниил Хармс. Горло бредит бритвою / Сост. и комм. А. Кобринского и А. Устинова. С. 5—17 (Глагол. 1991. № 4).

<sup>2</sup> Об этом см.: Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995; Липовецкий М. Аллегория письма: «Случай» Хармса (1933—1939) // Новое литературное обозрение. 2003. № 63. С. 129.

<sup>3</sup> О концепции «ноля» у Хармса см. в его трактате «Ноль и ноль» (Хармс Д. О явлениях и существованиях. СПб., 2004. С. 303—304). Об этом идет речь и в моей работе (на корейском языке) «„Письмо и событие“: проект „ноль“ Даниила Хармса и его произведение „Случай“» (Rusistika (Seoul). 2005. № 19. С. 141—170). М. Ямпольский также отмечает, что движение Хармса «от утопического сознания к семиотическому хорошо видно в постепенном отходе от заумничества и в нарастающем интересе к проблеме дискурса и феноменологическим аспектам текста» (см.: Ямпольский М. Беспмятство как исток. М.: НЛО, 1998. С. 370).

<sup>4</sup> Об этом см.: Жаккар Ж.-Ф. 1) Возвышенное в творчестве Даниила Хармса // Wiener Slavistischer Almanach. 1994. Bd 34. S. 61—80; 2) Страшная бесконечность Леонида Липавского // Там же. 1991. Bd 27. S. 229—232.

них стихах и драматургических произведениях ориентирована на «слово как такое» — олицетворение чистой формы самого языка, очищенной от конвенциональных оболочек, то далее, в «Случаях», становится очевидной не столько деконструкция самого языка, сколько попытка к устранению всех конвенций, существующих в письме.

По мнению М. Липовецкого, в «Случаях» Хармса остается лишь одно «бесстрастное безличное повествование» в качестве «нулевой степени письма».<sup>5</sup> Исходя из этого замечания, можно предположить, что в «Случаях» Хармса происходит переход от прежних направленных на разрушение языка концепций зауми к абсолютному речевому акту, свободному от правил и конвенций речи и письма. Иными словами, это может быть истолковано как постановка вопроса об абсолютной чистоте на прагматическом уровне. Таким образом, в «Случаях» воспроизводится не ранняя лексическая и фонетическая заумь, а реализуется заумь на прагматическом и метаязыковом уровне. М. Липовецкий же отмечает, что в творчестве Хармса происходит не отказ от концепции «ноля» как трансцендентального абсолюта, а усиливается стремление к воплощению данной концепции иным способом, а именно методом апофатической теологии.<sup>6</sup> Вместе с тем, видимо, в поздней прозе Хармса усиливается стремление утвердить власть автора. В данной статье мы попытаемся рассмотреть произведение «Старуха» именно как манифест о власти автора и абсолютности *письма*.

По замечанию Р. Милнер-Гулланд, «Старуха» Хармса открыта для разных истолкований: к ней применялись двенадцать различных подходов — интертекстуальный, психологический, гротескный, религиозный, мифологический, биографический, социологический, философский, аллегорический, бахтинский, метафизический и иронический.<sup>7</sup> Иногда эти интерпретации противоречат друг другу, но в то же время каждая имеет свою собственную логику и поэтому не может быть полностью отвергнута. Такую ситуацию, в частности, создают многие детали в «Старухе», которые, несмотря на применение всего множества указанных интерпретационных подходов, до сих пор не объяснены в своей совокупности.

Однако при тщательном анализе философских трактатов и литературных манифестов автора абсурдные детали в содержательном плане «Старухи» обнаруживают свои смыслы. Одна из главных целей данной статьи — объяснить эти многочисленные непонятные моменты, такие как часы без стрелок у старухи, ее визит, смерть и последующие перемещения ее мертвого тела, исчезновение вставной челюсти старухи, сорванная занавеска и звук отскакивающей эмали от дна кастрюльки в доме Сакердона Михайловича, образ инвалида с улицы, смещение временных рамок произведения и пр. В своем исследовании мы опираемся на точку зрения М. Бахтина, которая представлена в труде «Автор и герой в эстетической деятельности»,<sup>8</sup> и в соответствии с ней рассматриваем проблему автора и героя в «Старухе» Хармса, выявляя скрытый процесс рождения настоящего автора с его абсолютной властью через жертвоприношение героя. Это в свою очередь позволит раскрыть апофатическую стратегию *письма* Хармса, повествующего о жизни через художественное творчество в осознании аморальности и жестокости внешнего мира.

<sup>5</sup> Липовецкий М. Аллегория письма: «Случаи» Д. И. Хармса (1933—1939). С. 127—128.

<sup>6</sup> Там же. С. 125.

<sup>7</sup> Milner-Gulland R. «This Could Have Been Foreseen»: Kharms's *The Old Woman (Старуха)* Revisited. A Collective Analysis // Neo-Formalist Papers. Contributions to the Silver Jubilee Conference to mark 25 years of the Neo-Formalist Circle Held at Mansfield College, Oxford 11—13 September, 1995. Amsterdam; Atlanta, 1998. P. 102—122 (Studies in Slavic Literature and Poetics, XXXII).

<sup>8</sup> Бахтин М. М. «Автор и герой в эстетической деятельности» // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2003. Т. 1. С. 69—263.

\* \* \*

Художественный мир в «Старухе» дуалистичен, но при этом два разных и даже противоположных мира пересекаются. Переплетаются в нем сон и явь, сознание и подсознание героя. Вполне понятно, что Ю. Хейнонен начинает свою энциклопедическую работу, посвященную данному произведению, именно с интерпретации философского трактата Хармса «О существовании, о времени, о пространстве»,<sup>9</sup> в котором автор размышляет над структурой мира с помощью триады «это», «то» и «препятствие».<sup>10</sup>

Согласно трактату Хармса, «существующий мир должен быть неоднородным и иметь части». Эти различные части он называет по дуалистической модели «этим» и «тем». Он же постулирует еще один концепт — «препятствие», которое, будучи «не тем и не этим», является «переходом от одного к другому», т. е. чисто умозрительным пограничным существованием. В результате получается триада существования — «это», «то» и «препятствие». Далее показано, как «небытие» превращается в «нечто существующее», переходя пограничное, хотя бы незримое существование «препятствия», и как через бесконечные разделения «препятствием» в этой троичной модели существования создается настоящее бытие. И наконец, в финальной строке трактата присутствует утверждение, завершающее процесс создания бытия, — последняя декларация: «Я есмь». Трактат, начатый с неуверенности в существовании невидимого мира, заканчивается обозначением активной позиции: «Я» помещает себя в «Узел Вселенной». «Время, пространство и материя, пересекаясь друг с другом в определенных точках», образуют «Узел Вселенной». Точка пересечения, которая также похожа на бесконечное деление и даже приближение к бесконечно малой величине в логике *cisfinitum* Хармса, создает трансцендентальный хронотоп абсолютного *настоящего*.<sup>11</sup>

Мир, изображенный в «Старухе», повторяет эту троичную модель. Важнейшая роль здесь принадлежит «препятствию». Мир «Старухи» можно считать даже метатекстом, демонстрирующим процесс создания «этого» и «того» через «препятствие». Действительно, пространство «Старухи» наполнено образами «препятствия», неких границ, которые не позволяют герою оставаться в одном мире, а насильственно заставляют его переходить из одного мира в другой. Внезапно вторгающаяся в жизнь героя старуха — репрезентация этого пограничного существования. Она существует на границах между реальностью и фикцией, между мирами «этого» и «того», тем более между реальностью мира героя и *трансгрессивным* ему миром всевидящего автора произведения. Циферблат без стрелок у часов, являющихся символическим атрибутом старухи, напоминает образ «ноля» ранних произведений Хармса. Он, как пустота и полнота, олицетворяет трансцендентальный мир абсолюта, отличный от реальности героя. Вполне понятно, что произведение начинается именно с появления читающей время по пустому циферблату старухи, которую можно считать посланцем невидимого и неосознаваемого, но существующего мира истинной реальности в духе обэриутов.

Интересен тот факт, что названное старухой время «без четверти три» совпадает с общеизвестным временем смерти Пушкина. Момент смерти Пушкина становится началом самого этого произведения. Для Хармса же Пушкин, как бы сотворивший мир демиург, был воплощением власти автора-творца. Д. Токарев, анализируя рисунки Хармса, обращает особое внимание на один из этих рисунков под названием «Чудо».<sup>12</sup> На нем изображена гигантская голова наблюдателя, что отсы-

<sup>9</sup> Хейнонен Ю. *Это и то* в повести *Старуха* Даниила Хармса. Helsinki, 2003. С. 8—10 (Slavica Helsingiensia, 22).

<sup>10</sup> См.: Хармс Д. О явлениях и существованиях. С. 315—320.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Токарев Д. В. Рисунок как слово в творчестве Даниила Хармса // Русская литература. 2003. № 3. С. 63.

лает к другому рисунку — «Астроном», репрезентирующему образ демиурга. Как отмечает исследователь, курчавые волосы наблюдателя подчеркивают его сходство с поэтом.

При этом стрелки часов, указывающие время «без четверти три», выстраиваются на циферблате почти в прямую линию. На пустом циферблате появляется пересекающая его линия. Она же, как и пересечение знака «ноля», разделяя пустой круг на две части и одновременно творя мир «этого» и «того», трансформирует невидимый мир «ноля» в видимый, превращает небытие в бытие. В этом смысле пересекающая пустой циферблат линия невидимых стрелок — «препятствие», постулированное в трактате Хармса «О существовании, о времени, о пространстве».

В философских трактатах Хармса и в других его ранних работах содержится намек на то, что «ноль» — парадоксальное воплощение бесконечного и абсолютно, но сам по себе он не представим. Его наличие обеспечивают отрицание и деконструкция. Пересечение «ноля» — метафора акта отрицания, создания «препятствия», которое парадоксальным образом превращает пустоту в пространство творения и существования.<sup>13</sup> В этом смысле старуха-«препятствие», вопреки своей отрицательной, деконструктивной стихии, обнаруживает творческую силу, способствующую развитию повествования, и мир «Старухи» становится пространством, в котором воссоздаются границы двух миров и происходит их соприкосновение. Событие в «Старухе» — «препятствие» существующего мира, в то же время оно и событие *письма*. Сам текст является процессом сотворения мира, существенного для хармсовской поэтики гносеологического предмета.<sup>14</sup>

События в «Старухе» развиваются через постоянное пересечение «границ» — переход из сна в реальность, переступание через порог комнаты, выход из дома на улицу, возвращение с улицы в дом и т. п. Наряду с этим, герой постоянно передвигается по комнате, переступая через труп умершей в его квартире старухи. Время в «Старухе» также не единое, и создается впечатление присутствия времени двух миров. В начале произведения герой спрашивает у старухи о времени, хотя у него в кармане есть свои часы. Об этом можно узнать из мимолетно описанной сцены, в которой герой возвращается в квартиру и вешает на стену часы.<sup>15</sup> Время в произведении представлено с особой точностью, вплоть до минут (298, 301). Однако это время выглядит фиктивным или, по крайней мере, не относится к реальности *этого* мира. Подобная абсурдность времени как будто намекает на колебание героя между двумя мирами, каждый из которых находится в своей собственной временной плоскости. Это подчеркивают также и частые чередования настоящего времени с прошедшим, особенно сильно в сценах, изображающих встречи героя с милой дамой и с Сакердоном Михайловичем (302—308). «Я» раздвоено на наблюдателя (настоящее время) и повествователя (прошедшее).

Текст «Старухи» — пространство встречи двух миров. Встреча эта происходит именно в самом *письме* героя. В этом рассказе главный герой — «я» — пишет свой собственный «рассказ о чудотворце». Он в самом начале говорит о своем литературном замысле и записывает одно предложение: «Чудотворец был высокого роста» (299). В этом предложении, точнее в акте его написания, происходит пересечение составляющих текст «Старухи» двух миров. Это предложение является одновременно и содержанием написанного героем текста, и материализованным письменным текстом в окружающей его реальности.

<sup>13</sup> О диаграмме перечеркнутого «ноля» А. Введенского см.: *Ямпольский М.* Указ. соч. С. 304.

<sup>14</sup> В трактате Хармса «О кресте» изображен процесс превращения бесконечной прямой, которая не имеет частей и, следовательно, не может быть названа существующей, в нечто существующее с помощью пересекающей ее вертикальной линии (*Хармс Д.* О явлениях и существованиях. С. 322—323).

<sup>15</sup> *Хармс Д.* Соч.: В 2 т. М., 1994. Т. 1. С. 297. Далее ссылки даются в тексте с указанием страницы.

Другими словами, для читателя это предложение является текстом двух уровней. Оно, как реальность текста героя и одновременно реальность текста автора-творца «Старухи», есть сигнал, отсылающий к началу текста, где сам герой становится автором. В начале «Старухи» вместо автора-творца присутствует лишь писатель-персонаж («Я»), от лица которого, за некоторыми фрагментарными исключениями, ведется повествование и который оказывается не в состоянии последовательно реализовать свой замысел рассказа о чудотворце. Этот факт помогает понять, почему сразу после записывания этого предложения в дом к герою приходит старуха (299). Старуха требует, чтобы он запер дверь и лег на живот, уткнувшись лицом в пол. Герой выполняет ее приказание. Лежа на полу, герой видит перед собой «правильно начерченные квадраты» (299), что, по замечанию Ю. Хейнонена, напоминает тетрадь в клетку, в которой герой до произошедшего события начал писать собственный рассказ.<sup>16</sup> Таким образом, вместе с визитом старухи бумага перестает быть одним из предметов окружающего мира — она превращается в пространство существования героя, тетрадный лист теперь оказывается окружающим героя миром. Герой становится не просто действующим лицом «Старухи» Хармса, но и героем своего собственного текста. Через написание собственного рассказа статус героя повышается до статуса автора.

Герой — «я» — заходит в гости к Сакердону Михайловичу, и тот спрашивает его о том, сколько он написал. На что герой отвечает: «исписал пропасть бумаги» (305). Все это выглядит абсурдно, если вспомнить, что в начале произведения рассказывается, что герой ничего не смог написать, кроме одного предложения. Однако если предположить, что происходившие после визита старухи события являются частью написанного героем рассказа, его ответ Сакердону Михайловичу становится правдивым. В целом тексте автора герой «я» — всего лишь неудачливый писатель, не сумевший написать больше одной строчки. Однако если считать эти события реальностью в рассказе героя, то он становится не только главным героем «Старухи», но и автором своего собственного рассказа о чудотворце. Сложность этого произведения заключается в том, что эксплицитное «я» подразумевает одновременно и героя, и автора, т. е. написанный автором текст сосуществует и пересекается с текстом, написанным героем-повествователем.

\* \* \*

Рассказ начинается с необъяснимого появления старухи и завершается ее внезапным исчезновением. Старуха-посланец как бы репрезентирует власть автора над героем. Вместе с тем старуха — угроза для жизни героя, которая ставит его в затруднительное положение, мешает его личному счастью (из-за нее он не может назначить свидание в собственной квартире). Старухе противостоит встреченная в булочной милая дама. Они схожим образом попадают в жизнь героя, но оказываются представительницами разных миров. Если старуха является женским началом в реальной жизни героя, то дама в булочной — идеальная Прекрасная дама в создаваемой им текстовой реальности. Примечательно, что именно разговор с этой дамой отличается подчеркнутым настоящим временем, как в драматургическом диалоге (303). Выйдя на улицу с чемоданом, в котором находится труп старухи, он не может окликнуть милую даму, равно как ранее не мог пригласить ее к себе из-за находившегося в доме тела старухи. Учитывая все эти сюжетные коллизии, можно сказать, что эпизод с милой дамой можно понять как аллегорию творчества, которое требует пожертвовать собственным счастьем в реальном мире.

Загадочен и эпизод с Сакердоном Михайловичем, к которому попадает скрывающийся от дамы герой. Сакердон Михайлович — персонаж, встречи с которым происходят во время перехода «границ» (вначале после случайного столкновения

<sup>16</sup> Хейнонен Ю. Указ. соч. С. 78—79.

со старухой, затем после встречи с милой дамой). В его внешности и манере поведения присутствует некая священная аура в подтверждение этимологии его имени («священный»)<sup>17</sup>. На вопрос, верует ли он в Бога, Сакердон отвечает в парадоксальной форме: «Неприлично спросить у человека пятьдесят рублей в долг, если вы видели, как он только что положил себе в карман двести» (307). Его ответ можно считать аллегорией, подразумевающей неуместность обращения с подобным вопросом непосредственно к лицу Бога, следовательно, реплика намекает на сакральность данного персонажа.

Однако во сне героя Сакердон Михайлович оказывается всего лишь сделанным из глины, причем образ молчаливо сидящего глиняного человека напоминает персонажа еврейской мифологии Голема, который создан не Богом, а человеческими руками и оживает с помощью оккультных знаний. Сакердон Михайлович является для героя также и конкурентом в творчестве и вместе с тем писательским арбитром. Следовательно, в нем объединяются два образа: образ полубога и образ писателя-конкурента. Он, будучи промежуточным существом между старухой и героем, богом и человеком, а также и между двумя статусами героя («я» как автор и «я» как герой), репрезентирует собой некую границу, т. е. «препятствие».

После ухода героя из дома Сакердона Михайловича в тексте происходит нарративный перелом: повествование начинает вестись с точки зрения всезнающего автора. Покинув квартиру, герой рассказывает о том, что там произошло. Подобная нарративная ситуация возможна только при условии изменения статуса героя — его превращения во всезнающего автора. Это подтверждает следующий эпизод: Сакердон Михайлович срывает с окна занавеску, чтобы снять с плиты кастрюльку (субститут циферблата с пересекающей его прямой линией), от которой с треском отскакивала эмаль (семантика нарушения status quo)<sup>18</sup>. Значит, герой мог заглянуть в квартиру с улицы, так как занавеска уже была сорвана с окна. Срывание занавески с окна, этот совсем незначительный случай, служит важным событием, которое, открывая несовершенному герою возможность нового видения, трансцендирует его к *кругозору* всезнающего автора. И в этом смысле его можно назвать *чудом*.

В «Старухе» *чудо* является особой, скрытой в структуре произведения темой. Оно соотносится с творчеством. Само чудо в тексте не эксплицировано. Существует только рассказ о «чудотворце», который может творить чудеса, но не делает этого. На образ чудотворца (благодаря его высокому росту) проецируется образ героя и даже самого Хармса. Вместе с чудотворцем в произведении трижды упоминается инвалид на механическом протезе (298, 308, 313). Образ неспособного самостоятельно стоять на ногах инвалида становится метафорой героя повести, который не может «продвигать» свое собственное творчество. Самому же автору удается завершение творческого акта (т. е. создание повести «Старуха»). Герой дважды видел инвалида из окна квартиры, т. е. из своего собственного творческого пространства. Если в начале произведения после появления инвалида «я» пишет фразу «Чудотворец был высокого роста», то в конце, симметрично с началом, инвалид попадает в поле зрения героя вслед за лежащим на письменном столе листом бумаги, на котором написана та же фраза «Чудотворец был высокого роста». В середине произведения герой встречает инвалида по дороге домой, т. е. на «границе» между улицей и домом.

Противопоставлены комната героя и улица. Часто герой занимает позицию, располагающуюся вне описываемой им улицы. Он смотрит на улицу, где идет ин-

<sup>17</sup> См.: Хармс Д. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драммы. Письма. Л., 1988. С. 531 (прим. А. А. Александрова).

<sup>18</sup> А. Нахимовская рассматривает данный поступок как прообраз просветления героя. См.: Stone Nakhimovskiy A. Laughter in the void. An Introduction to the writings of Daniil Kharmis and Aleksander Vvedenskii // Wiener Slawistischer Almanach. Sbd 5. Wien, 1982. P. 92.

валид, сверху. Улица, в отличие от комнаты, являющейся творческим пространством героя, отражает реальность Хармса-человека. Происходит раздвоение не только героя «я», но и самого Хармса на два статуса — «я» как автор и «я» как герой, т. е. автора-творца и автора-человека. На образ глядящего из окна на улицу героя налагается образ наблюдающего за собой и своей реальностью самого автора. Персонаж постоянно перемещается с позиции автора на позицию героя и обратно, подобно тому, как и в самом произведении повествование колеблется между настоящим и прошедшим временем.

Как отмечает Бахтин в работе «Автор и герой в эстетической деятельности», автор полностью обладает героем: «Сознание автора есть сознание сознания, т. е. объемлющее сознание героя и его мир сознание, объемлющее и завершающее это сознание героя моментами, принципиально трансгредиентными ему самому, которые, будучи имманентными, сделали бы фальшивым это сознание».<sup>19</sup> Автор обладает «избытком видения» по отношению к герою. Однако когда речь идет об автобиографическом жанре, автор в нем видит себя как героя, естественно, в этом случае предпосылкой эстетического сознания автора становится саморефлексия. То есть самосознание автора объективирует себя и свою жизнь в тексте. Он внеадекватен даже в отношении к самому себе. Отсюда раздвоение авторского «я» на «я-для-себя» и «я-для-другого». «Я» как объект описания не тождествен «я» как субъекту. «Я сам не могу быть автором своей собственной ценности»,<sup>20</sup> поскольку это требует, чтобы «я» существовало вне самого себя.

Хармс пытается реализовать в своем тексте именно это неосуществимое требование. В своем незаконченном произведении «Мальтониус Ольбрэн» Хармс изображает человека, желающего подняться в воздух, чтобы разглядеть картину, которая не видна ему.<sup>21</sup> Увидеть картину ему мешает шкаф, стоящий под картиной. Каждый день он часами стоит перед шкафом, в конце концов ему начинает являться некое видение. Однажды он встает на стул и видит, что на картине изображено то, что он созерцал в своем видении. И человек вдруг понимает, что он уже поднялся в воздух и видел эту картину.

Значит, герой-наблюдатель, не осознавая того, поднимался от земли и смотрел на картину. Это намекает на разделение героя между собственным «я», находящимся на земле, и «я», парящим в воздухе, смотрящим на самого себя сверху. В произведениях Хармса часто появляются летающие предметы — вещи, освободившиеся от земных оков и тем самым преодолевшие смерть.<sup>22</sup> Таков и герой в «Мальтониусе Ольбрэне». Для осуществления этого гносеологического требования, т. е. для обретения нового видения, ему было необходимо разделение на стоящего на земле и на поднимающегося в воздух: только при таком условии он смог увидеть и самого себя на земле, и картину, расположенную (скрытую) за препятствием. Текст «Мальтониус Ольбрэн», в котором происходит превращение человека во всевидящего наблюдателя, напоминает абсурдное всемогущество героя «Старухи», описывающего Сакердона Михайловича вне собственного (героя) поля зрения.

Свойственная творчеству Хармса проблема наблюдателя тематизируется и в его автопортрете у окна. Автопортрету присуще дистанцирование автора от самого себя, т. е. его эстетическая самообъективация. На автопортрете Хармса изображен стоящий у окна человек без лица. На месте лица всего лишь черное пятно. Этот автопортрет загадочен, поскольку в нем одновременно изображены и внутреннее пространство комнаты, и «схематически изображенный ландшафт». Как отмечает Ямпольский, в нем «внешнее и внутреннее пространства зеркально взаимоотнози-

<sup>19</sup> Бахтин М. М. Указ. соч. С. 95.

<sup>20</sup> Там же. С. 132.

<sup>21</sup> Хармс Д. О явлениях и существованиях. С. 281—282.

<sup>22</sup> У Хармса часто встречается «шкаф», который означает гроб и смерть. Пространство за «шкафом» можно понять как существующий за *этим* миром мир трансценденции.

лись, проникли друг в друга».<sup>23</sup> Здесь перед автором не зеркало, а окно. На живописной плоскости происходит встреча точек зрения наблюдающего и наблюдаемого. Не отличается автор вне дома от автора внутри комнаты, и человек, изображенный на автопортрете, является одновременно и абсолютным наблюдателем, и объектом наблюдения.

Окно для Хармса означает границу между двумя мирами и одновременно самостоятельный мир «препятствия», который обретает свое существование только через пересечение двух миров. В поэтике Хармса окно, будучи монограммой, производной от латинского слова «astrum» (звезда), являлось не только отражением его эстетического идеала, гносеологического абсолюта,<sup>24</sup> но также и альтернативой такого идеала, означающей пространство творчества, *письмо* как таковое. Таким образом, этот автопортрет обречен стать манифестацией собственного творчества, собственной онтологии автора-творца. В текстовом пространстве Хармса, во время абсолютного настоящего его творения, т. е. в *событии письма*, происходит встреча наблюдающего с наблюдаемым, автора-творца со своим героем.

С этой точки зрения происходящие вокруг «я» события в «Старухе» можно считать неким автопортретом «я», существующего вне самого себя, созерцающего самого себя как героя. Он является героем, сталкивающимся с абсурдностью этого мира, и вместе с тем трансцендентальным субъектом творения, который приводит к завершению жизнь героя. Внезапное исчезновение чемодана с трупом старухи в конце произведения можно назвать, по Бахтину, «эстетическим завершением» жизни героя самим автором.<sup>25</sup> Последние слова «я» в конце произведения: «Во имя Отца и Сына и Святого Духа, ныне и присно и во веки веков. Аминь...» (316) — исповедальные слова «я» как героя к всемогущему автору-Богу, к Сакердону Михайловичу-полубогу, становящемуся двойником «я» и посредствующему между «я» и Богом, к старухе — посланнику из мира всемогущего автора-Бога. Эти слова также и религиозная декларация абсолютной веры в автора-Бога и самое творчество.

В момент осознания своей собственной власти как автора герой «я» завершает свою жизнь в этом мире и переходит в мир другой, мир абсолютной трансценденции. И тем же самым он в своем тексте реализует *существование через отрицание*, через «препятствие» и утверждает сосуществование двух несовместимых миров, эстетический идеал «ноля», который в самом начале произведения репрезентировали часы без стрелок, а в конце он же намечен раскаленной кастрюлькой. Как доказывается во многих трактатах и произведениях Хармса, смерть в реальности часто становится единственным способом достижения «ноля». Она также и единственный способ увидеть самого себя извне. Многозначие после последних слов героя означает его молчание в реальном мире, его смерть. Вполне понятно появление авторского эпилога именно после этого многозначия. Итак, жизнь героя завершается автором, однако автор сам продолжает свое существование внутри текста, в самом *письме*. «Я»-герой при своей смерти наконец завершает становление — автором. Совершается и переход к трансценденции, осуществляется репрезентация мира «ноля», к созерцанию которого, к его художественному воплощению всю жизнь стремился сам Хармс в своих непрерывных экспериментах отрицания и деконструкции.

Образ проползающей перед героем гусеницы ассоциируется с образом «я» как героя. Безногая гусеница и инвалид на протезе принадлежат к единому семантическому полю. «Я», раздавливающий ползущую гусеницу, есть превращенный в автора герой, созерцающий самого себя как героя. Образ «я», наблюдающего за раздавливаемой гусеницей, — это автопортрет «я» как другого, который извне наб-

<sup>23</sup> Ямпольский М. Указ. соч. С. 55.

<sup>24</sup> Об этом см. письмо Поляковской: Хармс Д. Соч.: В 2 т. Т. 2. С. 187—188.

<sup>25</sup> Бахтин М. М. Указ. соч. С. 157—158.



людает за своей жизнью в качестве героя. Этот образ ползущей гусеницы напоминает образ Козлова из рассказа «Охотники» (цикл «Случаи»). Воплощающий в себе авторскую власть и управляющий миром текста посредством слов Окнов (от слова «окно») отрубает руки и ноги Козлову и тот ползет, как змея. Семантика фамилии Козлова ассоциируется с жертвоприношением, следовательно, его убийство можно понять как некий ритуал жертвоприношения, посредством которого Окнов демонстрирует свою абсолютную власть. Стадии уничтожения героя парадоксальным образом являют собой процесс рождения автора, т. е. процесс его творчества. Лишившееся конечностей тело Козлова похоже на столь важный для Хармса образ круга, «ноля». Процесс отрыва конечностей — не что иное, как характерная для Хармса деконструкция, его апофатический метод достижения эстетического идеала.

Перемещающаяся по квартире героя, словно живая, вставная челюсть старухи также может быть истолкована в том же плане. Вставная челюсть — метонимия рта, органа для еды и слова; образ вбирает в себя две центральных темы произведения — жизнь и творчество. Как было отмечено выше, загадочную смерть старухи можно интерпретировать как ритуал, необходимый для перерождения героя в автора. Текст «Старухи» становится пространством, где одновременно происходит гибель героя и завершение его текста.

Произведение — это всегда место встречи автора и героя. Автор в отношении к своему герою является всемогущим и всезнающим Богом. Справедливость сформулированных Бахтиным отношений между автором и героем подтверждает «Старуха» Хармса. Абсурдные детали в ней основаны на ограниченности героя и абсолютной власти автора. Однако в ней же происходит рождение героя в новом плане бытия, его онтологическое приращение, которое возможно в результате эстетической деятельности, хотя бы ценою его жизненных неудач.

Хармс изображает невозможность для героя стать писателем и в то же время осуществляет процесс реализации авторской власти в текстовом пространстве именно через воплощение невозможного. На этом тяжелом и исполненном непрерывных помех пути к творчеству Хармс, опираясь на ранний литературный манифест и концепцию «ноля» как репрезентацию нерепрезентируемой трансценденции, приобретает возможность реализации отдельных положений манифеста в классическом прозаическом жанре.

\* \* \*

Стремление продолжать литературное творчество в условиях ситуации экзистенциального страха и репрессий сталинского террора, когда многие писатели стали подобны чудотворцу из задуманного героем рассказа, который может творить чудеса, но не делает этого, было для Хармса ничем иным, как совершением *чуда*.

В произведении Хармса старуха по отношению к герою играет амбивалентную роль. Ее амбивалентность исходит из двойственности образа автора. По существу абсолютная власть автора-творца, который по своей воле создает и разрушает мир героя, имеет много общего с политической властью сталинского режима и проецируется на реальную жизнь самого Хармса. Заметим, что псевдоним «Хармс» означает одновременно и «очарование» (charm), и «вред» (harm). Вспомним попытки героя преодолеть свой предел и стать автором. Писатель хочет наделить себя авторской властью, обретение которой было эстетической задачей, столь существенной для деятелей русского авангарда. «Старуха» не избавлена от следов романтических устремлений, свойственных ранним экспериментам Хармса и литературному проекту ОБЭРИУ в целом, напротив, она утверждает свою причастность к ним.

Для героя «Старухи» творчество есть жизнь. Жизнь героя как писателя, процесс создания им своего собственного произведения скрываются под нарративной структурой повести.

«Старуха» — это рассказ о герое, стремящемся преодолеть свою ограниченность и стать автором, но в то же время и рассказ о написанном им самим рассказе. Большую часть произведения составляет монолог героя «я». Но его монолог можно понять и как некий диалог между «я»-героем и «я»-автором. Как диалог между главным героем и его двойником-писателем, можно представить и разговор героя-повествователя с Сакердоном Михайловичем.

Именно с этой точки зрения можно понять загадочный эпиграф из романа Кнута Гамсуна: «...И между ними происходит следующий разговор». Местоимение «они» здесь, возможно, указывает либо на самого героя и его двойника-писателя Сакердона Михайловича, либо героя как двойника Хармса и самого Хармса как автора «Старухи». Этот «разговор между ними» может означать и разговор Хармса-«романтика», непрестанно стремящегося к реализации эстетической утопии, с Хармсом-«реалистом», который осознает, что осуществление подобных стремлений возможно только посредством отрицания реальности. Но это можно считать и диалогом Даниила Ивановича Ювачева,<sup>26</sup> вынужденного жить в эпоху «большого террора», с обэриутом Даниилом Хармсом, который даже в фарсовом перевертыше трагедии и бессмысленных знаковых играх так и не сумел отказаться от присущей русскому авангарду воли к утверждению абсолютной власти автора.

<sup>26</sup> Ювачев — настоящая фамилия Хармса. О значении псевдонима «Хармс» существуют разные версии, см.: *Остроухова Е., Кувшинов Ф.* Псевдонимы Д. И. Хармса // <http://xarms.lipetsk.ru/texts/ostr1.html>; *Букс Н.* Имя как прием: К разгадке псевдонима Даниила Хармса // *Абсурд вокруг.* М., 2004. С. 375—393, и др.