



Природа абсурда в прозе Даниила Хармса

© О.Е. ФРОЛОВА,

доктор филологических наук

Обычно, говоря о творчестве Хармса, употребляют термин *абсурд*. Однако само это понятие в искусствоведческих, лингвистических работах и толковых словарях интерпретируется неоднозначно, т.к. абсурд касается разных областей – коммуникации и устройства мира. Словарь под редакцией А.П. Евгеньевой определяет *абсурд* как нелепость и бессмыслицу [1]. Теоретик театра Патрис Пави выделяет «нигилистический абсурд, тормозящий любые попытки получить представление о мировоззрении и тексте.., абсурд как структурный принцип отражения вселенского хаоса, распада языка и отсутствия гармонического образа человечества.., реалистично описывающий мир сатирический абсурд, проявляющийся в отдельных репликах и интриге» [2]. В лингвистической литературе абсурд интерпретируется как нарушение правил коммуникации (постулатов П. Грайса), часто создающее комический эффект [3; 4; 5]. Д. Вайс также трактует данное понятие в терминах прагматики: «Абсурд связан с каким-то намеренным речевым действием, с сознательной “аранжировкой” мыслей.., сам автор умышленно склады-

вает... фрагменты несовместимых миров, с тем чтобы мы обнаружили нелепость...» [5]. А. Циммерлинг видит общность абсурда и парадокса и рассматривает второе понятие как более широкое по отношению к первому [6]. М.Ю. Федосюк выделяет три возможности создания абсурда в литературе: через описание ситуации, поведение персонажей и построение текста [7]. При таком большом «разбросе» толкований термина варьируется также и восприятие абсурда как трагедии, комедии или сатиры.

Для нас важно, что абсурд неодинаково конструируется в диалоге и нарративе. В первом случае он выражается в нарушении однозначности, связности и цельности [4]. Во втором случае, когда читатель знакомится с текстом, описывающим некий возможный мир, интерпретация сложнее: сама действительность теряет осмысленность. Причина этого может быть субъективной и связана с метатекстом – т.е., с речевым поведением автора по отношению к собственному тексту, с наблюдателем – с точкой зрения или с парадоксальным мироустройством. Реальность, созданная в тексте, также неоднородна и может быть чудесной (в волшебной сказке), необычной, сверхъестественной, возникающей в результате исключительного стечения обстоятельств, или фантастической, зависящей от восприятия наблюдателя [8].

Каков же абсурд прозы Д. Хармса? Интерпретации его произведений посвящена обширная литература [9; 10; 7]. Создается ли абсурдность его текстов стилем повествователя, позицией наблюдателя или особой конструкцией мира? Прежде всего, обращает на себя внимание то обстоятельство, что проза Хармса создает принципиально иную абсурдную некомуникабельность, не основанную на нарушениях принципа кооперации и постулатов Грайса.

Рассмотрим повесть «Старуха». Нас будут интересовать: субъект речи, наблюдатель, организация повествования, средства выражения связности, метатекст, конструирование внесязыковой реальности.

В тексте речь идет от первого лица, значит, субъект речи и наблюдатель совпадают. Рассказчик – писатель, в повесть введен текст в тексте – изложение замысла его будущего произведения: «Теперь мне хочется спать, но я спать не буду. Я возьму бумагу и перо и буду писать. Я чувствую в себе страшную силу. Я все обдумал еще вчера. Это будет рассказ о чудотворце, который живет в наше время и не творит чудес. Он знает, что он чудотворец и может сотворить любое чудо, но он этого не делает. Его выселяют из квартиры, он знает, что стоит ему только махнуть платком, и квартира останется за ним, но он не делает этого, он покорно съезжает с квартиры и живет за городом в сарае. Он может этот сарай превратить в прекрасный кирпичный дом, но он не делает этого, он продолжает жить в сарае и в конце концов умирает, не сделав за свою жизнь ни одного чуда».

В качестве главного героя выбран человек, наделенный сверхъестественными способностями, но отказывающийся от каких бы ни было поступков. Отказ от действия объединяет рассказчика и его героя.

Сам рассказчик не способен ни объяснить происходящее вокруг него, ни связать ситуации в единое целое:

«В дверь кто-то стучит.

– Кто там?

Мне никто не отвечает. Я открываю дверь и вижу перед собой старуху, которая утром стояла на дворе с часами. *Я очень удивлен и ничего не могу сказать.*

– Вот я и пришла, – говорит старуха и входит в мою комнату.

Я стою у двери и *не знаю, что мне делать*: выгнать старуху или, наоборот, предложить ей сесть? но старуха сама идет к моему креслу возле окна и садится в него.

– Закрой дверь и запири ее на ключ, – говорит мне старуха.

Я закрываю и запираю дверь.

– Встань на колени, – говорит старуха.

И я становлюсь на колени.

Но тут я начинаю *понимать всю нелепость своего положения. Зачем я стою на коленях перед какой-то старухой? Да и почему эта старуха находится в моей комнате и сидит в моем любимом кресле? Почему я не выгнал эту старуху?*

– Послушайте, – говорю я, – какое право имеете вы распоряжаться в моей комнате, да еще командовать мной? Я вовсе не хочу стоять на коленях. <...>

Я тотчас исполнил приказание...» (Курсив здесь и далее наш. – О. Ф.).

Рассказчик не контролирует собственные действия и не может понять происходящее, что выражено в его вопросах, обращенных к самому себе, в предикатах ментального действия с отрицанием, а также в противительных конструкциях с союзами *а, но*: «От нетерпения я весь дрожу. *Я не могу сообразить, что мне делать*: нужно было взять перо и бумагу, а я хватал разные предметы, совсем не те, которые мне были нужны».

Противительный союз *но* употребляется в повести 22 раза, в семи случаях при субъекте в 1 л. ед.ч. Такие конструкции характеризуют противоречивость желаний и вынужденный характер действий рассказчика:

«Теперь мне хочется спать, *но я спать не буду*»;

«Противная картина, – говорю я, *но закрыть старуху газетой не могу*, потому что мало ли что может случиться под газетой»;

«Она согласилась идти ко мне и пить водку. Мы зашли в магазин, *но из магазина мне пришлось потихоньку удрать*»; «Подожди! – закричали мне мои собственные мысли. *Но я уже повернул ключ и распахнул дверь*»; «Я кинулся обратно, *но вовремя спохватился* и, чтобы не испугать жильцов, прошел через кухню спокойными шагами».

В тексте также 12 раз встречается наречие *вдруг*, возникающее, когда действия персонажей и самого рассказчика противоречат его ожиданиям.

Отказ от целенаправленного действия и осмысления событий связывает два мира: действительность, отображенную в повести «Старуха», и замысел не написанного героем произведения.

Парадоксальность реальности, сконструированной в тексте, выражается в восприятии ситуации с такой точки зрения, которая физически невозможна: «Я лежу ничком, теперь я с большим трудом поднимаюсь на колени. Все члены мои затекли и плохо сгибаются. Я оглядываюсь и вижу себя в своей комнате, стоящего на коленях посередине пола. Сознание и память медленно возвращаются ко мне». Если субъект речи – рассказчик, он не может видеть себя со стороны при отсутствии зеркала.

Точно так же при повествовании от первого лица не существует такой точки зрения, с которой была бы доступна восприятию сцена, описанная рассказчиком как увиденная собственными глазами, так как наблюдатель физически отсутствовал в это время в этом месте: «*И я ушел*. Оставшись один, Сакердон Михайлович убрал со стола, закинул на шкаф пустую водочную бутылку, опять надел на голову свою меховую с наушниками шапку и сел под окном на пол. Руки Сакердон Михайлович заложил за спину, и их не было видно. А из-под задравшегося халата торчали голые костлявые ноги, обутые в русские сапоги с отрезанными голенищами». Пугающая парадоксальность данного фрагмента заключается в том, что из текста неясно, кто же является наблюдателем, чьими глазами увиденное происходит.

После этого включение в текст сна, ситуации, порожденной сознанием рассказчика, кардинально не меняет странного мира, созданного Хармсом (см. [12]). Реальность сна предстает как увиденная, что выражено соответствующим предикатом: «Мне снится, что сосед ушел и я, вместе с ним, выхожу на лестницу и захопываю за собой дверь с французским замком. Ключа у меня нет, и я не могу попасть в квартиру. Надо звонить и будить остальных жильцов, а это уж совсем плохо. Я стою на площадке лестницы и думаю, что мне делать, и вдруг *вижу*, что у меня нет рук. Я наклоняю голову, чтобы лучше рассмотреть, есть ли у меня руки, и *вижу*, что с одной стороны у меня вместо руки торчит столовый ножик, а с другой стороны – вилка.

– Вот, – говорю я Сакердону Михайловичу, который сидит почему-то тут же на складном стуле. – Вот видите, – говорю я ему, – какие у меня руки?

А Сакердон Михайлович сидит молча, и я *вижу*, что это не настоящий Сакердон Михайлович, а глиняный».

Статус фрагмента остается неясен: либо это восприятие рассказчика, отражающее объективную реальность, либо чудесная действительность,

не совместимая с обыденной и противоречащая законам физики, или сверхъестественные события, происходящие благодаря удивительному стечению обстоятельств. Фрагмент также представляет собой сцену, увиденную рассказчиком.

Следующий пример может быть интерпретирован как фантастический (по Ц. Тодорову), когда наблюдатель становится свидетелем чего-либо, но истинная природа происходящего остается неясной ни ему, ни читателю: «Я заглянул в приотворенную дверь и, на мгновение, застыл на месте. <Я увидел, что> Старуха на четвереньках медленно ползла ко мне навстречу.

Я с криком захлопнул дверь, повернул ключ и отскочил к противоположной стенке».

Наряду с описанием сна Хармс включает в текст фольклорные нарративы о встречах с покойниками и нечистой силой, известные как былички. Особенность данного жанра в том, что в отличие от волшебной сказки, в которой изображена заведомо вымышленная действительность, говорящий верит в реальность событий: «Спросите любого сторожа из мертвецкой. Вы думаете, он для чего поставлен там? Только для одного: следить, чтобы покойники не расползались. Бывают, в этом смысле, забавные случаи. Один покойник, пока сторож, по приказанию начальства, мылся в бане, выполз из мертвецкой, заполз в дезинфекционную камеру и съел там кучу белья. Дезинфекторы здорово отлупцевали этого покойника, но за испорченное белье им пришлось рассчитываться из своих собственных карманов. А другой покойник заполз в палату рожениц и так перепугал их, что одна роженица тут же произвела преждевременный выкидыш, а покойник набросился на выкинутый плод и начал его, чавкая, пожирать. А когда одна храбрая сиделка ударила покойника по спине табуреткой, то он укусил эту сиделку за ногу, и она вскоре умерла от заражения трупным ядом».

Таким образом, сон, быличка, сцена, воспринятая невозможным неизвестным наблюдателем и рассказчиком, представляют собой четыре способа конструирования действительности: а) создание параллельного мира сна, б) отражение необычных явлений в фольклорном нарративе, в) описание правдоподобного события, воспринятого кем-то несуществующим и неназванным, независимо от рассказчика и г) воссоздание фантастического неправдоподобного события, увиденного самим рассказчиком.

Повествовательные тексты Хармса лишены фабулы, в традиционном понимании термина [10; 13]. Если фабула – цепь событий, то в тексте она должна быть представлена рядом предикатов, выраженных глаголами физического действия и речи. Так построена и повесть «Старуха». Однако в тексте не прослеживается причинная связь между эпизодами. Впечатление развивающегося действия снимается не на уровне отдель-

ного эпизода, а на уровне их цепи, так как ситуации связаны только временной последовательностью. В тексте создается впечатление непредсказуемой бессобытийности.

Неопределенность в начале текста задает цепочку недосказанностей, которые остаются непроясненными: «Старуха кричит мне *что-то* вслед, но я иду не оглядываясь».

В повести не дается мотивировок действий героев, объяснения истинной природы происходящих событий и не предполагается ответов на вопросы, куда отправлялся рассказчик вначале, почему старуха пришла к нему домой, почему она имеет такую власть над ним, почему она умерла, что произошло с ее телом, как разрешилась эта история, имеющая детективный характер.

Фабульная немотивированность появления персонажей, их реплик и поступков, а также роль живых существ и предметов характеризуют и нарративные фрагменты, и диалоги повести: «Я иду в лесок. Вот кустики можжевельника. За ними меня никто не увидит. Я направляюсь туда.

По земле ползет *большая зеленая гусеница*. Я опускаюсь на колени и трогаю ее пальцем. Она сильно и жилисто складывается несколько раз в одну сторону».

Диалоги персонажей у Хармса отличаются немотивированными вопросами, не вытекающими из левого контекста и не имеющими развития в правом:

«ОНА: Вы любите пиво?

Я: Нет, я больше люблю водку.

ОНА: Я тоже люблю водку.

Я: Вы любите водку? Как это хорошо! Я хотел бы когда-нибудь с вами вместе выпить.

ОНА: И я тоже хотела бы выпить с вами водки.

Я: Простите, можно вас спросить об одной вещи?

ОНА (сильно покраснев): Конечно, спрашивайте.

Я: *Хорошо, я спрошу вас. Вы верите в Бога?*

ОНА (удивленно): *В Бога? Да, конечно.*

Я: А что вы скажете, если нам сейчас купить водки и пойти ко мне. Я живу тут рядом.

ОНА (задорно): Ну что ж, я согласна!».

Поскольку у Хармса нет фабулы в традиционном понимании этого термина, повторы не формируют действия, а обеспечивают формальную связность текста и служат средством эмоционального усиления. Повторы пронизывают повесть и касаются самых разных групп лексем и синтаксических единиц: предметных и личных имен, антропонимов, реплик персонажей.

В тексте дважды повторяется вопрос о вере в Бога: «– Я хочу спросить вас, – говорю я наконец. – *Вы веруете в Бога?*»

У Сакердона Михайловича появляется на лбу поперечная морщина, и он говорит:

– Есть неприличные поступки. Неприлично спросить у человека пятьдесят рублей в долг, если вы видели, как он только что положил себе в карман двести. <...> Это неприличный и бестактный поступок. И спросить человека: “*веруете ли в Бога?*” – тоже поступок бестактный и неприличный».

Повторы формируют также предметное имя *часы*, нарицательное личное имя *старуха* и антропоним *Сакердон Михайлович*.

Покажем, как построен подобный повтор на предметном имени. «На дворе стоит старуха и держит в руках *стенные часы*. Я прохожу мимо старухи, останавливаюсь и спрашиваю ее: “Который час?”

– Посмотрите, – говорит мне старуха.

Я смотрю и вижу, что *на часах нет стрелок*.

– Тут нет стрелок, – говорю я.

Старуха смотрит на циферблат и говорит мне:

– Сейчас без четверти три.

– Ах так. Большое спасибо, – говорю я и ухожу.

Я прихожу домой, снимаю куртку, вынимаю из жилетного кармана *часы* и вешаю их на гвоздик.

Мне вспоминается старуха с *часами*, которую я видел сегодня на дворе, и мне делается приятно, что на ее *часах* не было *стрелок*. А вот на днях я видел в комиссионном магазине отвратительные *кухонные часы*, и *стрелки* у них были сделаны в виде *ножа и вилки*.

Потом предметные детали – руки в виде ножа и вилки перейдут в сон рассказчика. Повтор обнажает конструкцию повести, ее каркас.

Финал текста создает впечатление незавершенности и сводит на нет коммуникативное намерение рассказчика: «На этом я временно заканчиваю свою рукопись, считая, что она и так уже достаточно затянулась».

Эта фраза возвращает читателя к повести о чудотворце, которая остается ненаписанной. Словосочетание *временно заканчиваю* создает ситуацию неоднозначности, так как неясно, от чьего имени идет речь – рассказчика или автора.

Теперь попытаемся дать ответ на вопрос, поставленный в начале статьи. Истоки абсурда Хармса не в речевой стихии, он вырастает из авторского конструирования мира, действительности, в которой нет внутренних связей, поэтому нарратив лишен фабульного действия, а реплики, действия персонажей и появление предметов не мотивированы. И уже эта странная действительность определяет ее восприятие. С нашей точки зрения, нарушение постулата о детерминизме, о котором писали О. Ревзина и И. Ревзин, не определяет парадоксальной действительности Хармса [3. С. 243]. Можно сказать, что конструкция мира диктует у него композицию текста. Статус реальности в прозе Хармса трудно опреде-

лить, читатель сам должен решить: это трагический разобщенный мир, структурный принцип или игра, предполагающая комическую реакцию адресата. Подобная неопределенность, с одной стороны, узнаваемого, с другой – парадоксального мира – черта абсурдистской манеры Хармса. С лингвистических позиций абсурд его прозы строится на серии отказов: на уровне текста – от реализации авторского замысла, намерения создать законченное вербальное произведение, на уровне фабулы – от значимости событий и отражения их причинно-следственной связи, на уровне эпизода – от выделения участников, на уровне персонажей – от выбора значительного героя или даже от признания существования персонажа, на уровне события – от намерения персонажа осуществить свою цель и достичь какого-либо результата, на уровне диалога – от выявления и успешности реализации интенции говорящего.

Литература

1. Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А.П. Евгеньевой. 2-е изд., испр. и доп. М., 1981. Т. 1. С. 20.
2. Цит. по: *Буренина О.* Что такое абсурд, или По следам Мартина Эсслина // *Абсурд и вокруг*: Сб. ст. М., 2004. С. 38.
3. *Ревзина О., Ревзин И.* Семиотический эксперимент на сцене: Нарушение постулата нормального общения как драматический прием // *Учен. Зап. Тартуского гос. ун-та (Труды по знак. системам. Вып. 5)*. Тарту, 1971.
4. *Падучева Е.В.* Тема языковой коммуникации в сказках Льюиса Кэрролла // *Семиотика и информатика*. М., 1997. Вып. 35.
5. *Вайс Д.* Абсурд как преддверие смеха // *Абсурд и вокруг*: Сб. ст. М., 2004. С. 260.
6. *Циммерлинг А.* Логика парадокса и элементы абсурдистской эстетики // *Абсурд и вокруг*: Сб. ст. М., 2004.
7. *Федосюк М.* Постулаты построения художественного прозаического текста на материале рассказов Даниила Хармса // *Opuscula Polonica Et Russica* 4. 1996. S. 25.
8. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М., 1997.
9. *Жаккар Ж-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995.
10. *Ямпольский М.* Беспамятство как исток (Читая Хармса). М., 1998.
11. *Хейнонен Ю.* *Это и то* в повести «Старуха» Даниила Хармса // *Slavica Helsingiensia*. 22. Helsinki, 2003.
12. *Кувшинов Ф.В., Остроухова Е.Н.* Сон и явь как ТО и ЭТО у Д.И. Хармса // <http://xarms.lipetsk.ru/texts/kuv7.html>
13. *Цвигун Т.В., Черняков А.Н.* «Смерть сюжета» в поэтике Д. Хармса // <http://xarms.lipetsk.ru/texts/zvig1.html>