

УДК 821.181.1Хармс.06

***D.B. Dyadyk**, dean of the Faculty of Social and Cultural Activities of the South Ural State Institute of Arts named after P.I. Tchaikovsky, PhD of philology; e-mail: demyandyadyk@rambler.ru*

“THE OLD WOMAN” D. KHARMS: FUNCTIONAL ANALYSIS
(Ending. Beginning at № 2 (06) 2013)

The article considers the central prose work of Daniil Kharms “The Old Woman” from the position of direct perception of the reader in the context of the whole short prose of the writer. The author in his article demonstrates the advantages of the functional approach to the literary work.

Key words: artistic text, conceptualism, perception of the work, image.

***Д.Б. Дядык**, декан факультета социокультурной деятельности Южно-Уральского государственного института искусств им. П.И. Чайковского, кандидат филологических наук; e-mail: demyandyadyk@rambler.ru*

«СТАРУХА» Д. ХАРМСА: ФУНКЦИОНАЛЬНЫЙ АНАЛИЗ
(Окончание. Начало в № 2 (06) 2013)

В статье рассматривается центральное прозаическое произведение Даниила Хармса «Старуха» с позиций непосредственного восприятия читателем и в контексте всей малой прозы этого писателя. Автор в своей статье демонстрирует преимущества функционального подхода к литературному произведению.

Ключевые слова: художественный текст, концептуализм, восприятие произведения, образ.

В литературном произведении все – сюжет, герои, детали – в разной мере служит раскрытию центральной темы. Это «обрамление» способствует наиболее полному восприятию читателем, восприятию «стратегическому», при котором гораздо важнее воздействие, оказываемое текстом через неделю, месяц, годы после его прочтения. Как только замысел автора определен читателем, мысль, заключенная в произведении, исчерпана, активные процессы в сознании читателя по поводу этой мысли заканчиваются. С писательской позицией в данном конкретном вопросе можно согласиться, не согласиться, согласиться частично, но в любом случае, проблема признается решенной, коль скоро читательское отношение к ней однозначно определено.

Латентное воздействие литературного произведения начинается тогда, когда одна (не значимая на самом деле) тема обозначена как главная, а остальные присутствуют в виде намеков и иносказаний, т.е. скрыты от взора читателя [1]. Метод перевода очага психической активности воспринимающего на уровень подсознания реализован в сочинениях многих русских писателей, в том числе Л. Толстым, Ф. Достоевским, А. Чеховым, Н. Лесковым, М. Салтыковым-Щедриным.

ОБЭРИУтов также волновала эффективность средств воздействия (в первую очередь, воспитательного) на читателя, что побудило их подвергнуть критике привычные творческие методы. В наследии Хармса есть множество примеров переосмысления литературных приемов. В «Четвероногой вороне» (1938) критике через абсурдизацию подвергается не только конкретное произведение И. Крылова, но и сам жанр басни и даже прием аллегории в литературе. В сборнике «Случаи» практически каждый рассказ сводится к деструкции литературного текста через доведение до абсурда какого-либо одного принципа художественного анализа действительности. В «Голубой тетради № 10» (1937) герой разбирается на части, и выясняется, что его не существует. В рассказе «Случаи» (1936) элементы фабулы подаются таким образом, что текст теряет содержательность. Напрашивается мысль: Хармс провоцирует читателя задаться вопросом – «к чему это все?» – и сам отвечает на него, подводя в конце абсурдный, никак не вытекающий из текста вывод: «Хорошие люди, и не умеют поставить себя на хорошую ногу». «Вываливающиеся старухи» (1936–37) – произведение, в котором логика романного

нарратива (связывание между собой элементов фабулы) доводится до абсурда, замыкаясь кольцом. Здесь нет начала и нет конца: от чрезмерного любопытства (вызванного чем?) старуха падает из окна; заинтересовавшись ее падением, другая старуха валится вниз. Падения старух символизируют события, связанные в романе или повести причинно-следственной связью; это и есть основа фабулы, с которой сняты реалистические мотивировки.

Обращаясь к критике классических структур текста, Хармс демонстрирует читателю их искусственность и беспомощность. Однако, берясь за «Старуху», Хармс обращается к высмеянным им самим принципам художественного осмысления действительности. За все время работы с прозой он сумел существенно расширить свой взгляд на литературные приемы. Для своей последней повести он отобрал наиболее эффективные из тех, которые сам же ранее подвергал деструкции. Ситуация со «Старухой» имеет аналогии в творчестве другого авангардного литератора – Маяковского, который разрабатывал новый строй стиха и поэтическую лексику, однако стихотворения, адресованные буржуазии («Вам», «Нате!») писал в наиболее привычной форме; литературный эксперимент в них был сведен к минимуму. Точно так же «Старуха» выделяется на фоне остальных текстов Хармса, поскольку главная ее мысль адресована не только и не столько чинарям, сколько читателям, привыкшим воспринимать классические образцы текстов.

Смешение уровней действительности. Анализируя «Старуху», многие исследователи отмечают, что герой словно теряется между пластами реальности. С самого начала повествования он уже не может быть совершенно уверен, находится ли он в подлинном мире, во сне или внутри художественного пространства собственных текстов. Этот прием выделения нескольких уровней действительности и наложения их друг на друга служит Хармсу способом вовлечения читателя в текст.

Наиболее простым приемом «переключения» с одного уровня действительности на другой в литературе может быть описание сна героя, его галлюцинаций, фантазий с четким очерчиванием моментов перехода от действительности и обратно. Примерами могут служить сны Обломова, Татьяны Лариной, Веры Павловны; галлюцинации отца Федора, Ивана Карамазова; фантазии Иудушки Головлева. Такие переходы от одного уровня художественной действительности к друго-

му и обратно используются для раскрытия определенных черт характера, объяснения поведения – в том случае, когда достичь этого, оперируя одним уровнем реальности, затруднительно.

В некоторых случаях автор намеренно «размывает» границы между реальным и фантазийным, стремясь так построить повествование, чтобы читатель не был уверен, явь ли описана или сон (фантазия, бред). Так построен «Нос» Гоголя, в конце которого мы затрудняемся точно сказать, было ли все описанное сном героя или реальными событиями, точнее сказать, было ли все фантазией автора или фантазией героя. Сологуб в «Мелком бесе» с помощью такого приема выражает нарастание ужаса у обезумевшего Передонова.

В некоторых случаях слоев реальности в произведении может быть много, и они словно бы перекрывают друг друга. При этом текст может выглядеть целостным (как, например, в «Generatin P» Пелевина), а может представлять бессистемное перебрасывание читателя из одного хронотопа в другой (как в романах битников Берроуза и Керуака или «гонзо» литературы Хантера Томпсона).

Обращение к сну героя становится предметом переосмысления и у Хармса. Самый простой пример – «Сон дразнит человека» (1936–38), герой которого, Марков, пребывает в необычном состоянии: его сильно клонит в сон, но как только он ложится в кровать, дремота пропадает. Это очередной пример выявления и доведения до крайней формы чистого художественного приема – использования двух уровней реальности для раскрытия основной идеи произведения.

В рассказе «Судьба жены профессора» Хармс несколько усложнил традиционную схему разделения реальности с помощью сна и бодрствования. Сначала идет линейное повествование (само по себе пародирующее структуру фабулы), постепенно переходящее в сон. Семантика сна как бы нарастает по мере развития событий: случайно встретившийся матрос («какой-то матрос», безличный, как персонаж сна) пристаёт к героине, предлагая «спать». Непристойное предложение героиня воспринимает как абсурдный императив: «Зачем же днем спать?» – недоумевает она. Но матрос оказывается проводником в другую реальность.

Чего стремится достичь автор, максимально расслаивая реальность в произведении? Во-первых, таким хронотопом могут быть проиллюстрированы отдельные аспек-

ты главной мысли произведения. Во-вторых, такая нарративная техника позволяет сделать максимально гибкой образную систему, сочетать фантастику, гротеск, реалистические описания [1]. Однако самое существенное в том, что если уровней действительности слишком много, а границы между ними размываются, текст либо перестает восприниматься вообще, либо в сознании создается особая ниша «альтернативной реальности» и произведение воспринимается как описание событий совершенно особого мира. В последнем случае сознание читателя сразу настраивается таким образом, что он готов воспринять плоды авторской фантазии, а автор обретает известную степень свободы в создании образов. Он получает возможность *сразу и прямо определить характер описываемой действительности*.

Достижение реалистичности текста. Ранее уже отмечалось, что в «Старухе» Хармс отходит от своего обычного принципа создания текста. Ему необходимо ввести в произведение «точку отсчета» – уровень действительности, признаваемый главным героем как объективный. Это очень важно, поскольку иначе невозможно выявить несколько уровней реальности, различающихся степенью субъективности. Здесь Хармс попадает в собственную ловушку. Создавая ранее тексты с таким расчетом, чтобы грани между субъектом и объектом описания в них практически отсутствовали (повествование от первого лица в рассказах можно понимать как выражение собственных мыслей и чувств то автора, то героя-рассказчика), писатель последовательно использовал все привычные для реализма средства. Поэтому ко времени написания «Старухи» у него практически не осталось художественных средств, позволяющих создать художественную модель действительности, классифицируемую читателем, знакомым с остальным творчеством, как однозначно реалистическую.

В числе недоступных средств оказалось обозначение степени реальности происходящего при помощи имен героев. В рассказах и драмах, написанных до «Старухи», наличие или отсутствие у героя имени обозначали степень их соотношения с действительностью. Так, совершенно нереальные, ходульные персонажи (чаще всего в произведениях, пародирующих художественные тексты), наделяются собственными именами, притом либо с нарочито русской, простой ономастической структурой (Бобов, Бубнов, Марков, Попугаев), либо неестественно сложной

(Хвилищевский, Гиммелькумов, Обернибесов). Героям, представляемым как более реальные, имен собственных не дается вовсе; они обозначаются с помощью местоимений.

М. Ямпольский рассматривает наличие или отсутствие имени героя у Хармса с позиции памяти в его творчестве. «Имя, с которым прежде всего связана память о человеке и роде, в данном случае¹ как будто испытывает сами возможности запоминания, существуя почти на границе амнезии. Накопление имен и их безостановочная комбинаторика делают запоминание невозможным. Память дает сбой, и сослуживцы Петрова превращаются в некие безличные функции. Характерно, что Хармс сам в конце концов путается в именах и называет Карла Ивановича Карлом Игнатьевичем, но эта ошибка не имеет существенного значения и едва ли обнаруживается читателем» [2, с. 24]. Наблюдение Ямпольского очень важно, поскольку исследователь обнаруживает главное свойство имен у Хармса – их неестественность и зыбкость. Применительно к предмету исследования наблюдение Ямпольского подтверждает связь собственного имени у Хармса с высокой степенью нереальности. Герой в такой степени является порождением живой фантазии, что даже имя его то деформируется, то вовсе забывается.

Очевидно, что разделение персонажей на более и менее реальных посредством имен происходит внутри априорно нереального текста. Все это – не более чем игра с читателем, в которой ему предоставляется постоянно определять, на каком уровне действительности происходят описываемые события.

В каких текстах у героев нет имен? В пародийных произведениях, когда текст, по замыслу автора, находится, говоря словами Бахтина, в тесном контакте с действительностью. Так, в рассказе «Встреча» доводится до абсурда стремление максимально точно зафиксировать проявления жизни. Персонажи здесь безымянны, их индивидуализируют только действия: один идет на службу, другой – из булочной. Герои носят несколько обобщенный характер, под ними можно понимать любого человека, а следовательно, они в большей степени реальны, нежели полностью вымышленный индивидуализированный герой. И наоборот: Хвилищевский и Гиммелькумов, чьи поступки, мысли и отношения подробно описаны, совершенно не соотносятся с реальностью. Хармс даже считает нужным акцен-

тировать внимание на абсурдности их действий и рассуждений (диалог о числе в виде будочника). Эта закономерность – наделение именем как обозначение нереальности – проявляется во многих рассказах и сценках. Бессмысленно дующий во флейту Евстигнеев, плюющий в чашку хозяин летающей собаки Антон Семенович, Бубнов, покупающий новую шляпу при виде своей соседки, и его родители – Фы и Хню. Все они неестественны до абсурда, и все наделены именами.

Теперь рассмотрим, как реализуется этот принцип именований в «Старухе». События разворачиваются вокруг главного героя, который реален в той мере, в какой это возможно у Хармса. Также не имеют собственного имени все, кроме Сакердона Михайловича. Исключение составляет и сосед героя – машинист Матвей Филиппович. Но обращение к нему по имени имеет место только один раз, исходя из сюжетной необходимости. В основном же герой называет его «сосед» или «машинист». Отметим такую закономерность: ситуации общения с машинистом и Сакердоном Михайловичем противоположны: к первому герой обращается по имени, имя второго называется только в тексте.

Выделяющийся на фоне всех персонажей Сакердон Михайлович представляется наименее реальным. Сомнения в его реальности зарождаются в сцене сна и затем усиливаются на протяжении всего текста. Даже если рассмотреть фабулу «Старухи» с позиций чистой логики, становится очевидным, что никакого Сакердона Михайловича могло и не быть, поскольку встречи с этим персонажем никоим образом не влияют на развитие событий. О встрече и обеде в трактирчике известно только главному герою и его другу: съесть сардельки, изменившие ход событий, и выпить водку герой мог и один (ведь Сакердон Михайлович подвинул сардельки герою, а сам ел вареное мясо). Другие герои своими поступками влияют на события в повести, все они связаны реалистичной мотивировкой (хоть и в разной степени).

Таким образом, можно выделить один из уровней действительности, связанный с Сакердоном Михайловичем. Этот уровень мало связан с объективным миром. Героя можно идентифицировать как воображаемого собеседника, с которым обсуждаются свои дела,

¹ Речь идет о рассказе «Однажды один человек по имени Андриан...».

как собеседника, более материального, чем собственные мысли, но менее реального, чем девушка.

При всей внешней сложности «Старухи», наиболее неоднозначным в плане художественного содержания представляется финал. Герой сходит с поезда, утратив чемодан со старухой и, очевидно, опасаясь преследования. Наступает кульминация кошмара – появляется ощущение безвыходности и непоправимости. Что в этой ситуации делает герой? Он обращается к тому уровню действительности, который сложился на основе коллективных представлений – к религии. В ситуации неопределенности единственным критерием истинности оказывается признание другими. Здесь, конечно же, можно говорить о религиозности самого Хармса, но речь идет не о частных конфессиональных предпочтениях, а о чувстве защищенности, которое дает причастность к уровню действительности, актуальному для целой группы. Реальность зыбка до тех пор, пока она существует

в представлении одного человека (поэтому события, связанные со смертью старухи, известны только главному герою).

Страх героя усиливается от того, что он не знает, кому в этой многоуровневой действительности можно верить. Наверное, это и является самым опасным последствием смешения действительности и вымысла. Герой не доверяет своей страшной тайны ни вполне реальной девушке, ни полуреальному Сакердону Михайловичу, ни собственным мыслям, которые обрели статус самостоятельного персонажа.

Подводя итоги исследования, можно сказать, что в «Старухе» Хармс поднимает привычную тему писателя и его творчества, однако осуществляет он это в несколько новой форме. Литературная деятельность здесь служит только предлогом. На самом деле речь идет, скорее, о той власти, которую имеет над человеком его собственное воображение, о силе эстетического отношения к действительности.

Библиографический список:

1. Фрейденберг, О.М. Поэтика сюжета и жанра [Текст] / О.М. Фрейденберг. – М.: Лабиринт, 1997. – 449 с.
2. Ямпольский, М.Б. Беспамятство как исток (Читая Хармса) [Текст] / М.Б. Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 384 с.

Bibliography:

1. Freydenberg, O.M. Poetics of plot and genre [Text] / O.M. Freydenberg. – M.: Labirint, 1997. – 449 p.
2. Iampolski, M.B. Unconsciousness as source (read Kharms) [Text] / M.B. Iampolski. – M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 1998. – 384 p.