

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ИНОБЫТИЕ КАК ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД (на примере произведений Д. Хармса)

Н.Р. Саенко, М.Б. Панферова

Исходным вопросом для нас стало методологическо-познавательное своеобразие знания о культуре. Что и как мы можем знать о культурном феномене? Изучение бытия культуры нуждается во введении моделей и понятий некоего “промежуточного” состояния (и бытийственного, и небытийственного одновременно). Для развития этого подхода целесообразным кажется привлечь идущую от И. Канта идею об условном модусе существования культурных феноменов. Это так называемый принцип “как если бы”. Кант полагал, что многие принципиальные для человека основания его жизни и деятельности (например, идея Бога) либо не имеют объективного онтологического основания, либо таковое не может быть ни доказано, ни опровергнуто.

Бытие предмета природы и бытие предмета культуры отличаются вмешательством сознания во второе. Все элементы культуры (как материальной, так и духовной) существуют в качестве представляемого предмета или в форме фантазии. Словом, и природный предмет, и предмет культуры, и образ фантазии в какой-то степени все-таки существуют. Но что означает здесь “степень”? То, что, бытие культуры включает разные объемы небытийных характеристик. Обладают ли природные предметы и культура общим, одним бытием или они имеют разные (иные по отношению друг к другу) существования? Отвечать на этот вопрос мы беремся на материале художественных текстов, в которых раскрывается механизм конструирования инобытия, т.е. обнажается внутренняя форма феномена культуры.

Для русской лингвокультуры (и в частности, поэзии) характерен принцип “иного”,

в отличие от западного понятия “противоположное”, поэтому точнее будет говорить “русское инобытие”, нежели “русское небытие”. Семен Франк назовет, например, свое важнейшее метафизическое произведение “Непостижимое”. Однако это не гносеологическое табу, наложенное в Европе на небытие со времен Парменида: *Небытия ни познать (непостижимо) не сможешь, // Ни в слове выразить...* [1]. Это психологическое ощущение соприкосновения с инобытием, которое внешне воспринимается (а может быть, проявляется) как политическая и социальная апатия, лень, непродуктивная созерцательность, как абсурдная акция, нарушение смысловой структуры в художественном тексте и т.п. На самом деле такое мысленное нахождение на пограничье “бытие/небытие” является источником творчества. Хотя и в самом русском искусстве время от времени властвует атмосфера инобытия – апатии, размытости (излюбленные темы русской литературы – тоска, болезнь, дорога, ветер, дремота, хандра и т.п.).

Явления природы и феномены культуры обладают принципиально разными типами бытия. Природный объект телесен, проявлен, существует в пространстве. Культурный феномен бытийствует как тело, имя, знак, символ, идея, значение, смысл, функция, ценность, конвенция, что позволяет нам говорить об инобытии культуры. Постсовременная культура порождается на всех инобытийных уровнях с яркими небытийственными чертами: виртуальность, нецелостность, симулятивность, ризоматичность, потенциализм, пустотность, принципиальная незаконченность. Поэтому ключевым понятием в онтологии посткультуры (превращающим ее в нигитологию) становится “небытие”. Небытие – это перманентное становление или разруше-

Саенко Наталья Ряфиковна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и истории культуры Волгоградского государственного педагогического университета, 400131, г. Волгоград, пр. Ленина, 27, e-mail: rilke@rambler.ru, т. 8(8442)302855;

Панферова Мария Борисовна – соискатель той же кафедры, e-mail: culture1@mail.ru, т. 8(8442)302855;

Natalia Saenko – Ph.D. of philology, the senior lecturer of the Theory and a Cultural History Department at the Volgograd State Pedagogical University, 27 Lenin's avenue, Volgograd, 400131, e-mail: rilke@rambler.ru, ph. +7(8442)302855;

Maria Panferova – degree-seeking student of the same Department, e-mail: culture1@mail.ru, ph. +7(8442)302855.

ние, но никогда не ставшее (иначе это бытие) и никогда не исчезнувшее (иначе это ничто). По Гегелю, инобытие – это обретенное бытие в другом (в другом месте и времени, в другой форме, на иной основе) или видоизмененное бытие, отличное от прежнего состояния. Бытие культуры, на наш взгляд, не является неподвижным, а с течением времени переходит в одну из форм своего инобытия, некоторые из которых человеческое сознание склонно воспринимать как абсурд, небытие, смысловую пустоту. Приемы намеренного построения инобытия, как это ни странно, позволяют прояснить, оживить бытие культуры. Инобытийные явления снимают “замыленность” взгляда как на обыденность, так и на сакральность. Парадокс, неожиданность, абсурд выводят человека в ситуацию первотворения, или, по крайней мере, первовидения.

Г.Г. Почепцов называет структуру инобытия “мягкой”, в отличие от “жесткой” структуры” действительного бытия [2, с. 203]. Пластичность инобытия снимает оценочную сетку с бытийственной системы культуры, – и становится основой новой онтологии постсовременной культуры. Богатым ресурсом инструментария онтологии культуры, на наш взгляд, является художественная система Д. Хармса.

Мир Хармса как мир случайных событий построен на “мягких” структурах бытия, в то время, когда вокруг нас государственная машина, СМИ, другие писатели порождают мир “жестких” событий. Условный пример: если бы Хармс написал об извержении вулкана (“жестком” событии), то и в нем он нашел бы набор “мягких” (менее вероятных) событий или интерпретаций событий. Реальный пример: в качестве меры (измерителя мира) Хармс предлагает *саблю* [3, с. 283–284]. Г.Г. Почепцов так оценивает этот прием: “Перед нами разворачивается активное порождение альтернативной модели мира, настолько отличающейся, что можно говорить о введении иноморы. Нормальное, обыденное, с точки зрения Хармса, является абсолютно ненормальным с точки зрения читателя” [2, с. 203].

Вопрос иноморы у Хармса по-своему осветил М. Ямпольский в книге “Беспмятство как исток”, посвященной анализу цикла Хармса “Случаи”, – а через него и всей художественной философии писате-

ля. М. Ямпольский связывает эстетическую философию Хармса с феноменом “исчезновения действительности”, который обсуждается в этой книге еще и в связи с творчеством Мандельштама и Вагинова, а также с русской метапрозой в целом. По мнению ученого, “метод” Хармса позволяет создавать тексты, не столько описывающие, сколько демонстрирующие сам процесс исчезновения реальности [4, с. 10]. Все то, что в раннем авангарде используется для магического преобразования действительности, у Хармса используется для “деконструкции” самого понятия “действительность” и для введения собственной реальности.

В текстах Хармса можно выделить следующие особенности, характеризующие присущее его художественной манере инобытие:

1. *Случайный поступок становится знаковым.* Хармс создает тексты, построенные на гиперболизации случайного. У него случайный тип события начинает задаваться как настоящий текст [2, с. 202]. Никак логически не связанное с текущим планом повествования, как бы выпадающее из общей канвы сюжета, это событие радикально перестраивает ткань текста, переводя его “на новые рельсы” и переставляя читателя на точку зрения, о существовании которой он не подозревал. Однако читатель, усвоивший стиль изложения Хармса, уже ждет определенного “подвоха”: когда же, наконец, появится нелепица, случайность, которая в корне поменяет привычную картину. Почти всегда ожидания оправдываются, потому как у Хармса любое изложение событий служит идее иноморы. Его “случайности” трансформируют мир “нелепиц” в мир предельной упорядоченности.

2. *Случайное переводится в системное.* Хармс делает из аномального события норму. Однако когда он пытается строить на этой новой норме сюжетный текст, то начинает быстро исчерпываться, поскольку на единичном нарушении нормы нельзя построить развитие сюжета [2, с. 203]. Показательным примером в этой связи является цикл коротких рассказов “Случаи”, где повествуется и о вываливающихся из окон старухах, и о рыжем человеке, “у которого не было глаз и ушей”, и об Орлове, который “объелся толченым горохом и умер” [3, с. 220–223]). На помощь реализации сюжетной линии приходит нехитрый, но оригинальный прием: чтобы трансформировать мир случайных (хотя и зна-

ковых) событий в сюжет, Хармс прибегает к тому, что переводит случайное в системное. Получается, что любая инонорма, вводимая Хармсом в повествование, отныне действует не как оторванная от жизни реалья, “странность”, а как занимающая свое место в мире ячейка. Для этого всего лишь требуется повторить “случайное” событие пару раз (с оговорками изменение контекста) и подтвердить поведением действующих лиц правомерность этой нормы.

3. *Введение определенной структурной ошибки, эстетизация структурной ошибки.* Текст Хармса строится на введении определенной структурной ошибки. Перед нами всегда структура с нарушением. Затем эта асистемная структура эстетизируется, получая тем самым право на самостоятельное существование, на тиражирование или пересказывание [2, с. 204]. Эстетизация ошибки у Хармса схожа с остранением В. Шкловского, применившего изначально этот прием для изображения вещей у Л.Н. Толстого. Шкловский так определяет “прием остранения”: «Не приближение значения к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, создание “видения” его, а не “узнавания”» [5]. При остранении вещь не называется своим именем, а описывается как в первый раз виденная. Читаем у Хармса: *Красивая дама, как видно, ждала трамвая или автобуса. Она вынула из рта папироску, бросила ее на землю и затоптала ногой. Вдруг к этой даме подошел интересный молодой человек, одетый во все клетчатое. Видно было, что он только что из парикмахерской, где его побрили, но нечаянно полоснули бритвой по щеке, потому что поперек лица молодого человека шел свежий еще пластырь. Подойдя к даме, молодой человек, в знак приветствия, поднял обе руки, причем от этого движения справа под мышкой у него лопнул пиджак и оттуда выглянуло что-то фиолетовое* [3, с. 310]. Видим, что стандартное событие также может служить материалом для текста Хармса. По типу контекста, окружающего дальнейшую структурную ошибку, Г.Г. Поченцов относит «... данный текст не к “запискам сумасшедшего”, а к художественной коммуникации, где также есть право на нарушение» [2, с. 204–205].

Само отрицание категории сюжета, присутствующее текстам Хармса, тоже представляет собой определенную структурную ошибку. Бессюжетность не применима к произведениям, основанным на логичности, линейности по-

вестования. Потому главный упрек, который чинари делают традиционной реалистической литературе, состоит в том, что она удовлетворяется описанием цепляющихся друг за друга событий, то есть основана на сюжете [6, с. 108]. Как утверждает идеолог Объединения реального искусства Л. Липавский, “сюжет – причинная связь событий и их влияние на человека. Теперь, мне кажется, ни причинная связь, ни переживания человека, связанные с ней, не интересны. Сюжет – несерьезная вещь” [7, с. 34]. Выходит, что настоящая связь вещей не видна в их причинной последовательности, и именно структурная ошибка, нарушающая ход линейного повествования текста, помогает увидеть истинную суть происходящего. Повествовательные приемы, которые Хармс использует в своей прозе, – бесстрастное, лишенное психологизма фиксирование абсурдной действительности, нарушение связной речи, незаконченность текстов и т.п. – являются результатом сознательной инверсии всех ценностей классической литературы. В “Разговорах” Липавский зафиксировал следующее высказывание Введенского: “Сомнительность, неукладываемость в наши логические рамки есть в самой жизни. И мне непонятно, как могли возникнуть фантастические, имеющие точные законы миры, совсем не похожие на настоящую жизнь” [7, с. 35].

Получается, что структурная ошибка у Хармса позволяет увидеть мир более реальный, чем бытописание в “классических” произведениях. Причем, по мысли чинарей, такие произведения отнюдь не извращают жизнь, но пытаются копировать действительность, которая есть лишь временная последовательность неких событий, объединенных причинно-следственной связью. Такая действительность, по Введенскому, недостойна художественного воплощения. Ту же реальность, которая состоит из независимых друг от друга мгновений, Введенский называет единственно подлинной. Достигнув подобной реальности, человек забывает о прошлом [7, с. 34]; вообще, ему нет нужды вспоминать, поскольку для него каждое мгновение открывается как новый, насыщенный мир. Через это сплетение случайных и одновременно фантастических, знаковых событий и реализуется инобытие Хармса, не имеющее ничего общего с подлинной реальностью.

4. *Противоречие с официальной стихией.* Инобытие, представленное в текстах Хармса, создавая альтернативную картину видения законов жизни и самого мира, противоречи-

ло официальной стихии страны, в которой родился, жил и творил писатель. Понятным кажется то, что герои “с сумасшедшинкой”, у которых нарушено правильное, с точки зрения идеологии, понимание сути вещей, выраженное в кажущемся отсутствии моральных устоев (*Я не люблю детей, стариков, старух и благоразумных пожилых, Я уважаю только молодых и здоровых пышных женщин. К остальным представителям человечества я отношусь подозрительно, Всякая морда благоразумного фасона вызывает во мне неприятное ощущение* [3, с. 362]), а порой банальном неумении быть человеком в человеческом обществе, не могли быть адекватно “вписаны” в строго ограниченную систему строительства советского общества. В то же время инобытие Хармса предполагает не только предельную негероичность, абсурдность жизни человека, но и зачастую абсурдность его смерти.

5. *Абстрактность хронотопа.* Большое количество сценок и новелл Хармса имеет крайне абстрактный хронотоп, нет четко обозначенного места, где происходят события. М. Ямпольский, говоря об этом, особое место отводит циклу “Случаи”, единственному известному исследователям сборнику, составленному самим Хармсом. “Случаи” стали чрезвычайно важным текстом для исследования, воспринимавшимся (уже тогда) как своего рода прототип или предвестие постмодернизма или, во всяком случае, искусства гораздо более позднего времени.

Целый ряд “случаев” разворачивается в буквальной степени *нигде* – в пространстве чистого письма: таковы “Голубая тетрадь № 10”, “Петров и Камаров”, “История дерущихся”, “Математик и Андрей Семенович”, “Встреча”, “Четыре иллюстрации того, как идея огораживает человека к ней не подготовленного”, “Макаров и Петерсен № 3”, “Машкин убил Кошкина”. Действие нескольких текстов происходит в пространстве подчеркнуто искусственном – на сцене, которая у Хармса становится своего рода аналогом письма: таковы “Пушкин и Гоголь”, “Неудачный спектакль”, “Тюк!” (на сценичность пространства в этом тексте указывает, в частности, последняя ремарка “Занавес медленно опускается”). В цикл включены несколько новелл, где пространство становится, так сказать, цитатным, – это пародийные стилизации “Исторический эпизод” (пародия на возобновленную оперу “Иван Сусанин”) и “Анекдоты из жизни Пушкина”. Приме-

чательно, что только в этих двух новеллах возникают некие исторические приметы – но появляются они исключительно благодаря стилизации, т. е. тоже замкнуты в сфере языка [8]. Остальные новеллы лишены каких бы то ни было знаков времени, хотя в них и встречаются более конкретные пространственные детали: как правило, это комната, кровать (диван), магазин, улица, а на улице – общественный сад или лес. Показательно, что эти детали редко соотносены друг с другом или с другими пространственно-временными ориентирами. Иногда встречаются демонстративно точные указания: в “Сонете” магазин – это гастроном на углу Знаменской и Бассейной; Марков из новеллы “Сон дразнит человека” мчится в сторону Таврического сада; повествователь в “Вываливающихся старухах” отправляется на Мальцевский рынок. Но эти указания обычно возникают на фоне совершенно абстрактного хронотопа предыдущего действия и тем самым лишь подчеркивают его “нигдежность”. В известной степени проза Хармса в целом представляет собой первый в русской литературе пример того, что Ролан Барт называл “нулевой степенью письма” или “белым письмом”: “...стиль, основанный на идее отсутствия, которое оборачивается едва ли не полным отсутствием самого стиля” [9]. Получается, что единственным “предметом” многих текстов Хармса становится собственно язык, а точнее, письмо в его “нулевой степени”, очищенной и от “истории”, и от субъективности.

6. *Фрагментарность бытия.* Фрагментарность, охватывающая описываемую действительность, является важнейшим принципом творчества Хармса, особенно позднего. Как отмечает Ж.-Ф. Жаккар, “реальность представляется ему под узким углом: он видит лишь изолированные части мира, будь то следствия без причин или причины без следствий” [10]. “Случай” как особый, созданный Хармсом жанр хорошо передает ощущение вырванности из контекста, невозможности соединить разные фрагменты в единую, целостную картину. Как замечает М. Ямпольский, «короткие тексты Хармса сами по себе даются как законченные “атомы”. Его “обломки” не являются руинами отсылающими к некой высшей целостности, они самодостаточны» [4, с. 10].

Фрагментарность всего сущего у Хармса потому и является разновидностью бытия альтернативного, инобытия, что видится не про-

сто как прием, но как способ художественного мышления. Текст будто бы формируется наложением случайных пазлов, которые намеренно складываются автором неправильно, в хаотичном порядке, и соединение их изначально не предусмотрено. В мире, где *ничто* заменило существование, трансценденцию, все происходит “здесь и теперь” – и в этом смысл барочного уподобления мира театру, суть которого тоже априори фрагментарна и не подчинена причинно-следственным связям прошлого. Вот почему проза Хармса так преждевременно становится уходом от манеры модернизма, который связывает все со всем и учитывает единство всего происходящего (в работе Липовецкого упоминается термин “узел Вселенной”, который характеризует сведение разных фрагментов в единое целое). У Хармса таким “узлом” становится не происходящее, а само письмо, на которое обращены главные силы творчества (известно, какое значение у Хармса придавал форме). То есть при целостности и безупречной отлаженности формы письма содержание его остается до крайности фрагментарным. Само письмо при таком взгляде становится в свою очередь аллегорией хаоса, смерти субъекта и исторической катастрофы – тем самым оно стирает само себя и взрывает представление о значимом центре картины мира.

Таким образом, анализ художественной манеры Д. Хармса показал, что бытие куль-

туры по своим характеристикам соотносимо с бытием текста и художественного образа, т.е. условно, перманентно и мгновенно изменяемо.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Парменид*. О природе (Поэма) / Пер. М. Дынника // Античная философия (Фрагменты и свидетельства). М.: Политиздат, 1940. 212 с. С. 22.
2. *Почепцов Г.Г.* “Грамматика” Хармса, реклама и “Голлем” Майринка // Г.Г. Почепцов. Семиотика. М.: Рефл-бук, К.: Ваклер, 2002. С. 199–211.
3. *Хармс Д.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2: Новая Анатомия. СПб.: Азбука, 2000. 416 с.
4. *Ямпольский М.* Беспамятство как исток (Читая Хармса). М.: Новое литературное обозрение, 1998. 384 с.
5. *Квятковский А.П.* Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966. 376 с. С. 188–189.
6. *Токарев Д.В.* Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Самюэля Беккета. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 336 с. С. 108.
7. *Липавский Л.* Разговоры // Логос. 1993. № 4. С. 7–75.
8. *Липовецкий М.* Аллегория письма: “Случай” Д.И. Хармса (1933–1939) // Новое литературное обозрение. 2003. № 63. С. 125–132.
9. *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. 616 с. С. 362.
10. *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995. 512 с. С. 42.

26 октября 2010 г.

УДК 81.22

СЕМАНТИКО-ПРАГМАТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КАТЕГОРИИ КОНТРАСТА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ДИСКУРСЕ Б. ПОПЛАВСКОГО

Л.В. Драгалева

Представители литературы младшего поколения первой волны русской эмиграции, как отмечают исследователи, достаточно рано осознали потребность в закреплении информации

о себе в культурологической памяти соотечественников и последующих поколений [1]. В связи с этим в рамках данной литературы (20–30 гг. XX в.) была выработана радикальная реконфигурация способов понимания

Драгалева Людмила Викторовна – ассистент кафедры социально-гуманитарных дисциплин Донского государственного технического университета, соискатель кафедры русского языка и теории языка Педагогического института Южного федерального университета, 344007, г. Ростов-на-Дону, ул. Б. Садовая, 33, e-mail: luda2009@inbox.ru, т. (8632)404538.

Ludmila Dragaleva – assistant of Social and Humanitarian Science Department at the Don State Technical University, post-graduate student of Russian Language and Language Theory Department at the Pedagogical Institute of Southern Federal University, 33, B. Sadovaya Street, Rostov-on-Don, 344007, email: luda2009@inbox.ru, ph. +7(8632)404538.