

**LITERATUROZNAWSTWO I PRZEKŁADOZNAWSTWO****Czesław Andruszko**

Instytut Filologii Rosyjskiej

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

**СНОВИДЕНИЯ ДАНИИЛА ХАРМСА.  
КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ****Key words:** dream, oniric motifs, high culture, re-reading, Kharms

Нет необходимости специально доказывать, что феномен сна занимает особое место в творческом наследии Даниила Хармса. Уже беглый взгляд на заглавия его стихотворений и мини-рассказов показывает, что темой многих из них являются сны и сновидения. Их теоретическое осмысление составляют основу предлагаемой статьи. Здесь следует особо подчеркнуть, что Хармса в малой степени интересует семантика сновидений и вытекающая отсюда их профетическая роль. Внимание писателя сосредоточено в первую очередь на культурологическом значении сна и его места в творческом процессе. В этом плане изложения автор обращается к широко понимаемой традиции индуизма, показавшей «относительность» а тем самым и «недействительность» каждого «события» [Eliade 1999, 64]. Творческая связь с индуизмом детерминирует понятие сна у Хармса. Если в европейской традиции сон рассматривается как явление «нереальное» в противовес «реальности» окружающей нас действительности, то в индийской традиции утверждается обратное, – что нет ничего более реального, чем сон, если учесть, что сама жизнь в такой же степени нереальна, что и сон. Иначе говоря, индийская культура отличается от всех других культур своей верой в то, что весь мир является «чем-то вроде сна» [Lewis 1998, 30]. Эта вера служит отправной точкой как для теории абсурда, которой Хармс усиленно занимался в начале творческого пути, так и для познания тайны сна, вписанной в основу его авторского мира. Сам Хармс так писал на эту тему: «Сон в большинстве случаев значит просто обратное (...) Чтобы толковать сны, надо уметь находить обратные явления» [Хармс 1999, II, 236]. Принцип «обратного», указывающий на наличие некой «черты раздела», заставляет связывать конец и начало каждого явления: сна и яви, рождения и смерти, беспомысленства

и памяти и так далее. Рассмотрим эти «обратные» связи на примере мини-рассказа *Сон*, имеющего характер эстетической программы.

В миниатюре *Сон*, расположенной в центральной части повествовательного цикла *Случаи*, рассказывается о том, что некий Калугин «увидел сон, будто он сидит в кустах, а мимо кустов проходит милиционер» [Хармс 1994, I, 268]. Ситуация повторяется пятикратно, с тем однако, что ее участники меняются местами (раз в кустах прячется Калугин, раз милиционер). Вместе с ними чередуются явь и сон, а слово «будто», инициирующее ситуацию сна во всех рассказах Хармса, стирает границу между ними. В последней сцене Калугин «сидит за милиционером, а мимо проходят кусты» [Хармс 1994, I, 268]. После этого Калугин уже не смог проснуться и умер от истощения, а его тело выкинули «вместе с сором» [Хармс 1994, I, 268].

Изложенные в рассказе *Сон* события укладываются в форму цикла, повернутого в сторону древнеиндийской философии, которая показывает, что путь постижения мира связан с непрерывным процессом разрушения всего видимого и обратное его восстановление при прохождении каждого цикла. История Калугина лишена внутренней психологии и свидетельствует об иллюзорной дихотомичности мира. Сон существует за пределами психического «я» персонажа, который, как и большинство героев Хармса, отличается «врожденным невежеством» [Хармс 1994, 236]. Его сущность заключается в тотальном незнании как своей природы, так и природы мироустройства. Именно поэтому хармсовские герои смотрят на мир как на нечто чужое, угрожающее их экзистенции, а смерть воспринимают как необратимый предел, вызывающий чувство метафизического ужаса, от которого столь абсурдным способом пытается спастись главный герой *Сна*.

Финал истории Калугина разрешается сверхъестественным образом – против героя рассказа выступают кусты, в которых он прячется, припоминая тем самым знаменитую финальную сцену из трагедии Шекспира *Макбет*. Здесь, как известного, против главного героя выступает лес, предвещая тем самым его поражение и смерть. Хармс дает пример «обратного» прочтения Шекспира – вписывает финал *Макбета* в контекст своего коротенького рассказа, имея ввиду уникальное для мировой литературы значение как самой сцены, так и ее автора. Ссылки на Шекспира расширяют семантическое поле рассказа, помогают преодолеть абсурд, заложенный в его финале. Детальное совпадение обеих сцен снимает явление «случайности» на высшем творческом уровне, связанным со сном. У Хармса налицо литературная атрибутика сна, преломленная в уникальных творениях Шекспира. Под его влиянием автор *Сна* нарочито устраняет границу между сном и явью, чтобы показать, как трудно отделять одно от другого и каким абсурдом является деление неделимого. Герой *Сна*, втянутый в нескончаемый процесс переживания своего ужаса перед смертью, не в состоянии вырваться из круговорота явлений мирского бытия, называемого в индуизме *сансарой*.

В анализированном рассказе Хармса есть одна знаменательная деталь, смещающая все бытовые акценты на творческий уровень сна. Такую роль выполняет в структуре рассказа газета, которую вторично проснувшийся Калугин подклады-

вает себе под голову, – «чтобы не мочить слюнями подушку» [Хармс 1994, 236]. Этот продукт ежедневной информации образует проницаемую «черту раздела» между явью и сном и определяется как текст хроники, построенной, казалось бы, по принципу «случайности». Критикой уже отмечалось, что мини-рассказы Хармса «откровенно ориентированы на этот газетный жанр» [Ямпольский 1998, 11], но это не дает оснований столь безоговорочно утверждать, что «Хармс строит свою литературу как антилитературный факт» [Ямпольский 1998, 10]. Такой подход не учитывает проблемы читателя, на активную роль которого возлагает все свои надежды писатель. Так или иначе, в свернутых до абсурда текстах Хармса прочитываются, образно говоря, следы авторского вмешательства, восстанавливающего «обратную» связь с избранными литературными источниками. Трагическое время Хармса совпадает с трагическим временем Шекспира, но здесь нет никакой тождественности. Одно дополняет другое по принципу творческой аналогии. Искусство, как его понимает автор *Сна*, ничего не объясняет, оно объединяет мир в одно целое.

В анализированном рассказе, занимающем главное место среди хармсовских *Случаев*, сон восстанавливает целостность мироощущения, поскольку создает пространство для перехода из одного в другое. На этом фоне отсутствие сна показывает мир в состоянии деструкции. Такую цель преследуют рассказы *Случай с Петраковым*, *Потери* и *Сон дразнит человека*, составляющие свой внутренний мини-цикл и рассчитанные на творческую активность читателя. Если Калугин из рассказа *Сон* испытывает ужас от невозможности проснуться, то герои этих рассказов – и Петраков, Мясов, Марков – страдают от невозможности заснуть, что в итоге приводит их в бешенство. Поиск значений отсутствия сна и прямого воздействия реальности на психику человека ведется с таким расчетом, чтобы в нем прозвучала главная идея рассказа Чехова *Спать хочется*. Заглавие рассказа служит здесь своеобразным творческим сигналом для целой группы *Случаев*. В этом известном произведении, написанном в мрачных тонах, рассказывается, как девочка-подросток, именно из-за отсутствия сна, сходит с ума и совершает убийство. Хармс по-своему, в форме абсурда, показывает то же «чеховское» бездушие и автоматизм повседневной деятельности, ставящей его героев на грани безумия.

Идея безысходности бытия, лишённого своего онирического компонента, получает адекватное выражение в повести *Старуха*, где пытающемуся заснуть рассказчику на какой-то миг показываются «отвратительные кухонные часы, и стрелки у них были сделаны в виде ножа и вилки» [Хармс 1994, I, 298]. Составные элементы сна несут в себе все то, что наиболее значительно с точки зрения автора. В данном случае, когда герой пребывает в состоянии полусна, уже прямо говорится о «проедании» жизни и безвозвратной утрате времени, которая переключается с заглавием появившемся в начале века циклом романов Марселя Пруста *В поисках утраченного времени*. Оба писателя по-разному показывают культурное невежество современного им человека и недостоверность его представлений о мире. Предельно сжатые тексты Хармса, преобразующие реальность по логике сновидения, создают свое особое поле напряжения, в котором прочитывается их

литературная направленность. В данном случае здесь «обратно» переосмысливается прустовская идея о человеческом существовании как об утраченном времени, если оно реализуется без участия творческого «я» и за пределами памяти о культурном достоянии человечества.

Автор *Сна* разрушает традиционное представление о времени. Время сновидений остановлено и течет в обратном направлении, показывая, что сокрыто от человека. И тогда «случается» непредвиденное и необъяснимое – как в истории «одного человека», который «лег спать верующим, а проснулся неверующим» [Хармс 1994, II, 127].

В *Случаях* кульминационным обобщением темы «утраченного времени» служит рассказ *Потери*, герой которого теряет при разных «случайных» обстоятельствах все то, что он приобрел на рынке – фитиль, колбасу, кефир, французскую булку. Но на этом процесс потерь не прекращается. Вернувшись домой, рассказчик ложится спать, и с трудом засыпая, видит «будто он потерял зубную щетку и чистит зубы каким-то подсвечником» [Хармс 1994, II, 274]. Следует особо подчеркнуть, что последний элемент текста связан уже со сферой сна и представляет собой некую «чистую» случайность, открывающую истинное положение вещей и вынуждающее литературный контекст их восприятия. Взятые вместе – фитиль и подсвечник – связывают конец и начало произведения, показывая в новом свете «предполагаемый» смысл текста и такой его расшифровки, которая абсурдное делает не случайным. В *Потерях* «обратно» прочитывается прустовская идея о том, что любое случайное событие в прошлом может вызвать к жизни целый ряд явлений, составляющих основу литературного творчества, в котором сокрыта высвобождающая энергия текста. А здесь уже ничего случайного нет и быть не может. Все творческое наследие Хармса представляет собой «обратную» сторону случайного, предрасполагающего к домысливанию роли и значения культуры в профанном обществе.

В онирических произведениях Даниила Хармса разгадка сна несет с собой все то, что наиболее существенно с авторской точки зрения. Наиболее показательным в этом отношении является рассказ *Утро*, показывающий значение сна как творческого приема. Герой *Утра* видит сон о собаке, которая «лизала камень, а потом побежала к реке и стала смотреть в воду» [Хармс 1994, II, 31]. Стремление рассказчика «обдумать сон до конца» [Хармс 1994, II, 32] уже явно сопряжено с установкой на «додумывание» конкретного литературного источника. Абсурдный в своей изменчивости мир *Утра* то теряет, то меняет краски, обнаруживая свою устойчивую связь с *Невским проспектом* Гоголя, а, точнее, с «обратным» его осмыслением. На этом фоне реализуется авторский сон о собаке, смотрящей в воду. В традиционном толковании собака обозначает людей со звериными отклонениями, вода же символизирует земной быт. Человек-зверь, наблюдающий за течением времени, видит мир в перевернутом состоянии, заставляющем усомниться в его достоверности. Возможность «обратного» прочтения данности рассчитана здесь на читателя с максимально широким культурным кругозором. В открывающем *Утро* фрагменте сна сходятся несколько характерных для многих хармсовских

текстов мотивов, среди которых главное место отведено гоголевской традиции. Она в большей степени чем другие претендует на роль универсального ключа, помогающего «открыть» герметически замкнутый текст Хармса. Регрессивная функция сна выносит на поверхность времени знаменитую гоголевскую формулу бытия, исходящую из того, что «на свете нет ничего долговременного, а потому и радость, в следующую минуту за первую, уже не так жива; в третью минуту она становится еще слабее и, наконец, незаметно сливается с обыкновенными положениями души, как на воде круг, рожденный падением камешка, наконец сливается с гладкою поверхностью», [Гоголь 1913, 280]. Хармс делает эту художественную формулу составной частью своего творческого метода. В написанном уже после *Утра* стихотворении *О водяных нулях* автор открыто призывает: «Бросайте, дети, в воду камни. // Рождает камень круг, // а круг рождает мысль» [Хармс 1994, I, 247]. Творческая переключка Хармса с Гоголем служит обнажением приема, заложенного в глубине каждого самопознающего сознания. Собаки и дети здесь скорее сближены, чем разделены, что и создает определенный, рассчитанный на «домысливание», тип незнания. Хармсовская онирическая тема показывает, что все явления, в том жизнь и смерть, неотделимы друг от друга и могут переходить одно в другое. Как жизнь, так и смерть связаны у него со стихией воды, а брошенный в воду камень, вызывающий на ее поверхности смысловые круги, является единственной формой борьбы с мыслительными застоями, обозначающими смерть. Другими словами, свою творческую программу в ее исходном понимании Хармс приравнивает к известной гоголевской формуле «омертвления», передающего «обмеление души, примитивизацию движений и чувств» и следующее за этим «окаменение» как «высшую степень страдания» [Манн 1978, 354]. Мир Хармса постоянно показывает свою относительность, а тем самым и нереальность, и подобно сновидениям является проекцией нашего образа мышления. Его творчество рассчитано на читателя с предельно широким культурным диапазоном. Творческая трагедия автора *Сна* заключалась в том, что единственным адресатом, к которому он апеллировал, был практически он сам.

Таким образом, опознавательным знаком онирической модели Хармса является реализующаяся в ней установка на литературный дискурс, в котором играет первостепенную роль. Открытая на литературные влияния, форма сна «обратно» расширяет семантическое поле свернутых хармсовских текстов, делая их «читабельными». Посредством сна литературное произведение обретает здесь «удвоенную» жизнь, слагаемым компонентом которой являются традиции Шекспира, Чехова, Пруста, Гоголя. Сновидения Хармса прочитываются в широком литературном контексте. За всем этим скрывалась последовательно проводимая Хармсом попытка создания элитарной литературы, ориентированной на лучшие образцы мировой культуры. Круг ценностей, рассчитанный на творческое «я», здесь подчеркнуто высок и превращается «в разновидность (или подобие) тайного, сакрального, эзотерического знания, табуированного для остальной массы, а ее носители превращаются в своего рода «жрецов» этого знания, избранников богов» [*Культурология. XX век.*

*Словарь* 1997, 557]. Предпринятая писателем попытка создания элитарной литературы в условиях тоталитарного общества была, конечно, утопией, и автор *Утра* отдавал себе в этом отчет. Но он также до конца осознавал свою миссию в культуре, рискуя быть непонятым современным ему читателем. Хармс по сегодняшний день показывает себя писателем неповторимым, ощущающим сильнее всех магическую действенность сновидений связанных с литературой и питающихся литературой. В этом плане изображения Хармс существенно отличается от современной ему русской литературы, концентрирующей свое внимание на нирванической функции сна и воспринимающей смерть как желаемый предел бытия. Уникальность идейной позиции Хармса заключается в том, что его творчество – столь глубоко насыщенное сновидениями – открыто на поиск смысла, свидетельствующего о неистребимости жизни в духовном и творческом значении этого явления. Как говорит рассказчик в рассказе *Сундук*, признаваясь в своем неведении, «жизнь победила смерть неизвестным для меня способом» [Хармс 1994, II, 265]. Можно без преувеличения сказать, что Хармс подвергает своих героев крайнему эксперименту, чтобы дать им хоть на миг почувствовать, что за абсурдной раздробленностью бытия скрывается целостность миропорядка, доступная высокому искусству.

### Библиография

- Cirlot J. E., 2012, *Słownik symboli*, Kraków.  
Eliade M., 1999, *Mity, sny i misteria*, Warszawa.  
Lewis J. R., 1998, *Encyklopedia snu*, Cibet.  
Rinpoche T. W., 2000, *Tybetańska joga snu i śnienia*, Poznań, 25.  
*Культурология. XX век. Словарь*, Санкт-Петербург, 1997.  
Манн Ю., 1978, *Поэтика Гоголя*, Москва.  
Хармс Д., 1994, *Сочинения*, в 2 томах, т. I, II, Москва.  
Ямпольский М., 1998, *Беспамятство как исток (Читая Хармса)*, Москва.

### Summary

#### DREAMS BY DANIIL KHARMS

Dreams in Daniil Kharms' works are formed on the basis of Hinduism which treats a dream as a special kind of reality. They assume the shape of a literary dimension and refer to the rich oniric problems found in the works by Shakespeare, Proust, Gogol, and Chekhov. Beyond the limits of absurdity connected with reality, Kharms hides another fully-dimensional world, open for individuals who are deeply involved in the process of literary creation.