
«ОПТИЧЕСКИЕ ИЛЛЮЗИИ» ХАРМСА И ЭРКЕНЯ. ЭССЕ-МИНУТКИ О ТОМ, ЧТО МОЖЕТ БЫТЬ АБСУРДОМ

Ж. Хетени

Будапештский университет имени Лоранда Этвёша
1053 Budapest, Egyetem tér 1-3

Эссе посвящено осмыслению таких сложных философско-культурных категорий, как «абсурд» и «гротеск». Автор размышляет о них через творчество Эркена и Хармса. Множество примеров из рассказов-минуток, собственные наблюдения, диахронический анализ феномена «абсурд» позволяют автору прийти к неожиданным выводам, в частности, поместить абсурд в разряд эволюционных, а не деградиционных «символов» человеческой культуры.

Ключевые слова: абсурд, гротеск, постмодерн, эссе-минутки

Тридцать лет

Венгерский писатель Иштван Эркень родился 5 апреля 1912 г. — Даниил Хармс умер 2 февраля 1942 г. Когда Хармс учился в школе, всюду бушевала Гражданская война, до которой были Первая мировая война и революция. Эркень в это время только пошел в школу.

Отец Эркена, пештский зажиточный аптекарь сменил фамилию *Österreicher* на *Örkény*, с еврейской на венгерскую, на имя деревни. Отцом Хармса был бывший сахалинский ссыльный, который был знаком с Толстым и Чеховым, увлекался философией. Хармс родился под фамилией Ювачев. Его псевдоним — это объединение английских слов «*charm*» и «*harm*». (Однажды он шутя заявил своим друзьям, что поменяет имя с «Хармса» — на «Чармс»).

Оба писателя ходили в школы с большой историей: Хармс в немецкоязычное училище Петришуле (основанное в 1709 г.), а Эркень в гимназию пиаристского ордена (основанную в 1717 г.).

К 1934 году, когда Эркень получил первый диплом, основал журнал и начал печататься, Хармс уже успел вернуться обратно в Ленинград из ссылки после своего первого ареста.

Когда Эркень получил свой второй диплом, развелся и его первый сборник был уже в печати, Ленинград уже оказался в блокаде, длившейся 890 дней.

Если бы Хармса не задержали снова и вместо расстрела не поместили бы в сумасшедший дом, они могли бы встретиться в битве у излучины Дона, на дне войны, или, что еще более вероятно, в лагере.

Общая полоса их жизни на этой земле — 30 лет. В течение тридцати лет они одновременно жили на земле, и хотя лишь частично можно провести параллели между их биографиями, прослеживаются общие парадигмы. Общей формулой обоих была огороженность, окруженность, обложенность.

Хармс был «затянут» в целую систему петель: он был окружен герметичными границами Советского Союза, закрытого среди других систем, его стесняло дав-

ление диктатуры, а позже напряжение войны на страну, внутри которой изоляция блокады означала еще одну петлю, внутри которой его проглотила еще более узкая клетка — ловушка тюремной камеры, откуда, притворившись сумасшедшим, Хармс и «вышел на свободу» — в психиатрическую лечебницу.. из которой могла открыться уже только одна дверь — в смерть.

На долю Эркена выпали отбывание трудовой повинности для евреев под надзором вооруженных охранников, битва при излучине Дона, заснеженные ледяные поля, военный плен, колючая проволока лагеря, ложь двойной речи, принужденное молчание и клещи идеологических наступлений.

Обоих авторов рассматривают как юмористических — Эркена скорее как мастера гротеска, а Хармса — абсурда. Талант и аспект юмора — такое убежище, в котором укрепляются шансы на выживание, наверное.

Оба автора распространяли сюрреалистический взгляд и свой юмор на свои артистически сконструированные будни. О них рассказывали анекдоты, мистификации, Хармс старался быть экстравагантным даже в манере одеваться, и оба они охотно рисовали.

Уже несколько лет назад мне бросилось в глаза, что гротескное видение мира Эркена можно полнее истолковать именно с точки зрения русской литературы. С одной стороны, большинство явлений его прозы соотносимы с бахтинскими категориями гротеска, с другой стороны, можно провести параллель между ним и менее известным в Венгрии Даниилом Хармсом. (О Бахтине и Хармсе Эркень вряд ли мог слышать.) Параллель между Эркеном и Хармсом может пролить свет на то, что Эркень в большей степени художник абсурда, чем это принято считать в критической литературе (например, монография Петера Сирака, 2008).

Личное

Я начала писать рассказы-минутки в стиле Эркена в четырнадцатилетнем возрасте, а в пятнадцатилетнем возрасте закончила. Мне были важны в них краткость, неожиданная развязка и философский смысл, вроде хорошей шутки, и я чувствовала, что у Эркена предметы и люди, так же, как и ценности, менялись местами.

Приведу здесь пример своего эпигонства — рассказ-минутку «Призвание».

Еще будучи маленьким мальчиком он добыл где-то вешалку. Это была простая алюминиевая вешалка с пластиковым шариком на конце. Во что бы он ни играл с друзьями — всегда играл роль вешалки. Он играл во все игры: вешалка была и у королей, и у индейцев. Мальчик просто стоял и держал ее. В университетские годы он отличался своими замечательными вешалочными способностями. Позже он вешалничал в разных местах, пока не послали на пенсию. Дома он стоял пустой целыми днями, лишь изредка на него что-нибудь вешали его внуки. На его похороны пришло довольно много людей. Он еще тихонько выкрался из могилы, чтобы повесили на него венки.

В доставшийся мне от родителей сборник Эркена чьи-то заботливые руки засунули несколько страниц, напечатанных ранее то ли в ежедневной, то ли в еженедельной газете; даты, к сожалению, отсутствуют. На обороте одного из клочков газеты была информация о парижской моде и советы по уходу за лицом. (Это большой соблазн, но все же я не могу подробнее остановиться на последнем, суть

которого заключается в том, что утром и вечером нужно стоять у открытого окна и глубоко дышать.) На третьей страничке напечатаны четыре новеллы-минутки Эркенья, написанные скорее всего в 1968 г., так как они вошли только в расширенный сборник 1969 г. — это «Котлета», «Телефон», «Явление», «Последний вопрос». Нам с ним выпало жить одновременно на земле двадцать пять лет.

Вверх ногами

Всем известно определение гротеска Эркенья:

Расставьте, пожалуйста, ноги врозь, наклонитесь вперед — голову пониже, вот так! — и, оставаясь в этой позе, смотрите назад. Благодарю. А теперь давайте оглянемся по сторонам, и что же мы видим?

Все верно: окружающий мир встал на голову. Мужчины дрыгают ногами в воздухе, отчего брючные штанины сползают к коленям, а девушки... ах, девушки! — обеими руками прижимают юбки к телу. («Что такое гротеск»)

Сравним это со словами другого автора:

Попытайтесь наклониться и снизу посмотреть назад между коленями — вы увидите мир в совершенно ином свете. Сделайте это на пляже: очень забавно смотреть на идущих вверх ногами людей. Кажется, что они с каждым шагом высвобождают ноги из клея гравитации, не теряя при этом достоинства.

Эти слова написал Набоков в своей университетской лекции про литературные приемы Джойса. По мнению Набокова, благодаря «этому трюку с изменением взгляда, изменением угла и точки зрения... вы видите траву более яркой, а мир обновленным».

Перевернуть мир вверх ногами для Набокова — не привилегия гротеска, а то качество художественного видения, для которого в кругу формалистов Виктор Шкловский придумал специальный термин — «остранение». Это слово переводится в некоторых вариантах (в английском языке это *estrangement* или *defamiliarization*), а главное, переводится оно новым словообразованием, ибо и в русском языке не существовало раньше этого слова.

В создании гротеска Эркенья меняет местами не только «верх» и «низ», ставя даже собор вверх ногами, но еще и комическое с трагическим. «Впрочем, не искать ли нам зрелище повеселее? Вот, кстати, похороны!» — приглашает Эркенья к дальнейшему осмыслению гротеска. Эта горькая ирония взялась не просто из воздуха, здесь прослеживается восточноевропейский топос. Рассказчик «Шолома-Алейхема» Тевье-молочник, который от главы к главе рассказывает о своей все более горькой судьбе, в конце поворачивается к своему товарищу со словами: «Давайте поговорим о более веселых вещах. Что слышно насчет холеры в Одессе?» Перевернув с ног на голову похороны, Эркенья превращает их в веселый и искренний праздник, в такой карнавал, который Бахтин характеризует теорией культуры народного смеха, опирающейся на произведение Рабле. Веселое дельце — кидаться камнями в гробы умерших. Одним из самых убедительных примеров гротеска в мировой литературе является новелла Богумила Грабала «Похороны».

То, что ты сегодня съешь

В теории карнавала Бахтина ключевое место занимает акт приема пищи, повторяющийся живительный круговорот природы — заходящее «сверху» в человеческое тело пожирание и распитие, и выходящее «снизу» низменное опорожнение, регенерирующее природу.

Как в текстах Эркена, так и Хармса прием пищи является ключевым, но у обоих пища становится враждебной, вместо оживляющей — умертвляющей. В этой *punctum saliens* хорошо улавливается различие между абсурдом и гротеском: в отличие от гротеска, в абсурде пища не воспроизводящий, а *обособленный* враждебный элемент. Один из персонажей Хармса задохнулся от горошка, другого убили огурцом, ударив по голове, а в двадцатой миниатюре «Случаев» («Неудачный спектакль») всех персонажей друг за другом без причины рвет, вот и все действие. Остается вопросом и зависит от аспекта: весь мир ли театр и рвота, или только советский?

В рассказе-минутке Эркена «Убийственная жареная картошка» (*A Halált okozó rósejbní*) не нужно менять ни одной буквы, чтобы она подошла к циклу Хармса.

Вдова Лаврентия Ковача, пенсионерка, проживающая в старой Буде, вечером изжарила картошку на ужин. Едва съела первый кусок как хватилась за живот да померла.

А у Хармса второй текст из «Случаев» начинается так: «Однажды Орлов объелся толченым горохом и умер...», а след за ним, один за другим помирают и остальные. Эркень тоже охотно прибегает к разновидности абсурдных народных сказок, рассказ цепной структуры. В рассказе «Рок» один-единственный противень отравленных нечаянно инсектицидом пирожных убивает сначала семью, потом оплакивающих их родственников и соседей, и после них врачей скорой помощи... И только водитель не любит пирожные, но все же он заботливо берет несколько в подарок кому-нибудь и вот идет себе по дороге домой...

Ряд чисел прерывается

В абсурде цепи прерываются, в то время как в гротеске числа, как правило, мифологически архетипичны. Таким может быть и твердое единство сказочных чисел три или двенадцать, с множеством возможных значений. По мнению Швейка, нужно, чтобы в Конопиште развевалось двенадцать траурных флагов — «для ровного счета — дюжина. Так считать легче, да на дюжину все дешевле продается...» В романе Гашека гротескно преобладают числа, выражая скрытый хаос порядка в разлагающейся Австро-Венгерской монархии.

В абсурде, наоборот, целостность и порядок чисел нарушаются, спутываются. У Эркена в семье всего два ребенка, а для преуспевания в жизни, как он отмечает, не хватает третьего. У Хармса отсутствие выражается подтверждающим абсурдность действительности нулем, дырки — перспективой, идущей в никуда («Сонет»). В городе никто не знает, что следует после 6: 7 или 8, но у каждого ряд прерывается как раз на восьми (знака бесконечности), тем самым вопрос переакцентирован в экзистенциальную проблему. С одной стороны, если мир нельзя измерить рядом чисел, то он иррационален, и, будучи лишенным перспективы продолжения, он и неполноценен и редуцирован. С другой стороны, из-за тоталь-

ности и круглости восьмерки он недостижим и непостижим. После восьмерки, в «конечном (!) счете», ничто и не может идти, ведь это одновременно и бесконечность, и край ничего.

Оптическая реальность

У обоих авторов есть произведение под названием «Оптический обман» — ни что не указывает лучше на то, что реальность у них зависит от видения мира, а не наоборот. У Эркеня близорукая мать воспитывает пятно с наволочки, «которое» строит карьеру, и никто не замечает этой небольшой загвоздки. У Хармса близорукий Семен как только снимает очки, перестает видеть сидящего на дереве мушкетера. В обоих рассказах связь между читателем и миром нарушается дисфункциональной позицией. Эркеня позволяет разрастись инфекции оптического обмана, ведь карьера пятна подразумевает абнормальное окружение — этот обертон отсылает нас к жанру сатирического гротеска. У Хармса же ничего особенного не происходит, обычное явление — близорукий не видит без очков, а в очках — да. Это только он думает, что мир особенный и непостижимый, и в итоге ему кажется, что становится жертвой оптического обмана.

И у Эркеня встречаем реальные истории, «невероятность» которых совпадает с самыми реальными корреспонденциями с мест. Он дает холодный диагноз абсурдности действительности в рассказе о девочке, которая вдруг начинает смеяться под виселицей, где висит ее мать, и немецкий солдат даже прогоняет ее, чтобы не мешала ему делать снимки («Луковица в снежном пейзаже»). Или, к примеру, в портрете венгерского военнопленного в России, который съедает вшей с собственного тела в уверенности выжить от возвращения своей крови в свое тело («Perpetuum mobile»). Не менее точна одноминутка «1949»: «Министр внешних дел, боец партии со стажем Ласло Райк по собственной просьбе был приговорен к смертной казни. Расстрел прошел в узком кругу приглашенных гостей, в обстановке взаимопонимания и доверия». От этого недалеко нужно отойти в воображении, чтобы представить, что над нами кружатся две луны («Вернулась на Землю венгерская лунная ракета»).

Одной из центральных проблем прозы в русской литературе 1920-х гг. является противопоставление широкой перспективы и близкой картины деталей, общественной действительности и личного взгляда снизу. Юрий Олеся отметил эту дихотомию в «Зависти» то в дальней картине телескопа, то в отражении-рефлексии мира на пуговицах, в ложках, на очках или витринах.

Повторение — еще, и, да, тоже

Хармс использует до скуки однообразные повторения и в «Оптическом обмане». Комизм практики непрекращающегося «приканчивания» (умирания) в средневековом гротеске являлся высмеиванием смерти, а у Жарри выступал еще в роли пародии на Макбета. По теории карнавала Бахтина на средневековых ярмарочных играх непрерывно умирающие фигуры выполняют функцию осмысления цикла вечного возвращения, высмеивания смерти.

Во многих культурах известен танец смерти, который в XIX в. переходит на социальный крупный план в стиле Достоевского в Сцене Лондонса в «Трагедии

человека» Имре Мадача и в «Открытии моста» Яноша Араня, если говорить о венгерской литературе. Но падающие из окна старушки Хармса или убийство персонажей, названных «детьми» вне зависимости от возраста в действии «Елки у Ивановых» Александра Введенского не объясняется ни общественными причинами, ни вообще причинно-следственными действиями. Если задним числом нам видится то скрытое, что Хармс подразумевает в своем творчестве уже в 1928 году (чистка сталинских времен, постоянное исчезновение людей), то отчасти можно говорить о повышенной чувствительности, интуиции и пророческой гениальности артиста, отчасти о его трезвой проницательности. Вопрос Хармса относится не к бессмысленной смерти, а к бессмысленной жизни — как это показывают 13-й, 15-й и 21-й тексты «Случаев».

Эркень показывает повторение в более мягкой форме. Он говорит о застрявшей, безвыходной жизни с эффектом заевшей пластинки. Слова, высказанные много раз, теряют свой смысл. «Выкручивает бумагу из пишущей машинки. Вставляет новый лист. Кладет копирку между листами. Пишет». Последнее слово повторенных строчек, похожих на стихотворные, как будто произносимы бесконечными «ииииии» — «пийишет». «Ее зовут Вольфнэ. Запомните: Вольфнэ, Вольфнэ, Вольфнэ»... Тройное повторение возможно понимать как основной элемент устного народного творчества, воплощением «венгерской тройной истины» (как твердит пословица об этом), или троекратность музыкальной гармонии, однако, здесь чувствуется эхо волчьих законов (в имени Вольфнэ — она жена Вольфа, ср. нем.: Волк) и дьявольский круг поторений тройки («Трилла»).

Для Эркена повторение — это стук бессмысленности, будь то пишущая машинка Вольфнэ или языковые игры, верчение-выворачивание слов запрещающей таблички как самоцель («Вариации»):

По газонам не ходить
Не ходить по газонам
Ходить запрещено ходить
Ходить ходить ходить
Ходить запрещено запрещено
Запрещено запрещено запрещено
Запрещено.

Этот хитрый текст, с одной стороны, вымывает значение из слов, с другой стороны, строчки получают совершенно новый смысл. Этот игривый-игровой способ совсем не игра, а как раз-таки ее искоренение. Песенная форма приводит в ужас, потому что в ней слышится угроза ходьбы (*ходить, ходить*) и настойчивость диктатуры (*запрещено запрещено...*). Слово «газон» окончательно исчезает из песенного ужаса строчек, остается настойчивое «запрещено», которое втаптывает человека в землю, как окурок.

В тексте «Посмотрим в светлое будущее!» Эркень полностью изменяет значение слова тем, что прячет его в упаковку повторения:

... вместо слова «ваниль», которое является иностранным, к тому же утратило свое старое значение, становится общеизвестным слово «война». В Вишеграде в кондитерской над прилавком с мороженым будет написано: Земляника, пунш, война, шоколад. Так будем жить.

Хармс разбирает и слова, но не для того, чтобы сделать их бессмысленными, а чтобы придать им новое, порою роковое значение. В имени Бергсон — «сон», и в имени Петров — «ров». Из фрагментов слов получается двузначная загадка действия, включенная в стихотворение с двумя действующими лицами. Если Петров исчезнет во рву, а Бергсон, который ползет следом, тоже исчезнет, но их голоса слышны, тогда они оба (где-либо) размышляют, видят сны или же нет? (Из этого примера становится понятно, какие шансы у художественного перевода Хармса).

На кусочки

У Эркена не встречаются массовые сцены садистской резни, как у Хармса в 23-м и 25-м текстах «Случаев», и расчленение появляется только в национальной исторической перспективе («Мысли язычника Шуттофия Шутто во время четвертования его тела по приказу Венцеллина, абадсалоцкого проректора»). Хармсу так же нравятся субверсивные уроки истории, Иван Сусанин у него становится трусливыми червяком («Исторический эпизод»). Тело ни у Хармса, ни у Эркена не является ни святым, ни неуязвимым, ни оболочкой души, только незначительным элементом нашей земной фауны, менее ценным, чем предметы. Если сравнить отчет о смерти отца и описание умирания сифона для газированной воды, только во втором могут присутствовать чувства (Эркен: «Без извинения», «Стеклянная смерть»).

Имя — это не отличительное, не «собственное» имя, которое упорядочивает мир, а лишь условный и присваиваемый ярлык. «Запомни, Малышка, нет на свете двух одинаковых людей с именем Клара Нора Аннамария Ольга Воразлички» — говорит старый, лысый, одноглазый дядька молодой стройной девушке с таким же именем («Книга памяти»). Одинаковой может быть только та единственная шляпа, которая продается как три разные — явление можно расценить как феномен либо теории познания, либо дефицитной экономики («Выбор»). Именно поэтому бестелесные вещи, например, душа телефонной будки пронизываются чувствами, и описание умирающего сифона получает более трагичное описание, чем любое млекопитающее. «Быть трусиками — не ахти какое разнообразие, тем не менее, есть в нем некоторая пикантная прелесть».

Изувеченное тело, метафора распада целого, реализованная в телесную, физическую плоть является основным мотивом русского авангардного искусства. Футуристическая опера 1913 г. «Победа над солнцем» была создана путем смешения, чтобы сломить традиционное искусство и синтез стилей. Все участвующие в этом деятели были учителями Хармса. Музыка Михаила Матюшина распалась на диссонантные звуки, заумь Крученых разбила язык на элементы, и во втором представлении в 1920 году декорация Малевича расшаталась, огромные картонные фигуры по очереди теряли члены своего тела, распались. То же самое происходит у Хармса в 12-м тексте «Случаев», во «Сне» — человек постепенно распадается на свои части и, преобразовавшись, выбрасывается в мусор.

Хармс обрисовывает действия и взаимосвязи людей независимо и даже вопреки логике и какого бы то ни было характера, в вырванных из контекста и действия, независимых сценах. В отличие от авангарда, у Хармса отсутствует уто-

пическая картина будущего, ни свет, ни мессианское будущее, никакая перспектива не может появляться. Когда язык распадается, новые элементы не обретают нового значения, потому что остается только самый обыкновенный корень слов, вроде пустого ствола — множество невнятных междометий, короткие изъяснительные и повелительные предложения, опустошенные фразы изображают двумерные, плоские фигуры людей.

И Хармс (см. «Старуху» или его эротические стихи), и Эркеня используют прием повествования от первого лица, однако у обоих лишь косвенно можно обнаружить некоего «рассказчика». В то время как художники-авангардисты (Маяковский или Малевич) помещают в центр мира отдаленное и преувеличенное Я, в мире абсурда нет места личности (для-одного-меня). Не смешное или ироническое дистанцирование, а самая грубая форма юмора: парадоксальные явления становятся преобладающими. Жизнь — ряд случайностей, нет цепочки причины и следствия. Перечисление пережитого, жизненный опыт может быть единственным ориентиром, таким, как веревка, за которую держались раньше детсадовцы на прогулках. Художник же абсурда взрослый и независимый, потому что отпускает ту веревку, которая может отвести искусство к воспитательнице непрерывности культуры. «Случай», как и «Минутки» исходят из того, что каждая ситуация уникальна, нет образцов и ключей к разрешению.

«Расширяющаяся вселенная»

Эркеня остается безличным и тогда, когда за чередой событий обнаруживаются абсолютно конкретные автобиографические элементы. На тихом семейном ужине белая скатерть превращается в леденящее снежное поле, где нужно бороться за выживание, и солонка не может быть достигнута в «расширяющейся вселенной» даже за три дня («Путь к солонке»). Что же могло вызвать в памяти снежное поле в мирное время... если только не присутствие прелестной, светловолосой гостьи, молодой немки, и вместе с ней и воспоминание, всегда настоящего времени, о Донской луке (1). Это парадоксально похоже на изменения измерения стола в первом приключении Алисы в Стране чудес, где Алиса сначала сжимается, а затем непропорционально увеличивается.

Похожее происходит с фигурой Хармса, которая исчезает из мира, возможно потому, что ее разрывает растущее желание:

— Говорят, все хорошие бабы — толстозадые. Эх, люблю грудастых баб, мне нравится, как от них пахнет!

Сказав это, он стал увеличиваться в росте и, достигнув потолка, рассыпался на тысячу маленьких шариков. Пришел дворник Пантелей, собрал эти шарики на совок, на который он собирал обычно лошадиный навоз, и унес эти шарики куда-то на задний двор.

А солнце продолжало светить по-прежнему, и пышные дамы продолжали по-прежнему восхитительно пахнуть. («О том, как рассыпался один человек»)

Быстрое падение

Но книга Льюиса Кэрролла, классика английского абсурда, «Алиса в Стране чудес», которую можно читать и как детскую книжку, и как философскую, на-

чинается не так, а со стремительного падения. Алиса «на самом деле» (если эти слова применимы к Кэрроллу) «падает» в сон (falls asleep, т.е. засыпает), и языковой поворот оборачивается происшествием (реализуется), когда Алиса, следуя за говорящим кроликом, беспокоящимся из-за времени, проваливается в нору. Замедленное падение Алисы служит изменению времени и пространства, и мы переносимся в мир сказки. Во время падения у Алисы много времени, она успевает вспомнить несколько жизненных уроков, проносясь мимо этажей полок, достать банку с полки и поставить ее обратно на пару этажей ниже. У Эркена таким же образом замедляется время перед пистолетом убийцы, несущего смерть (к этому я еще вернусь).

У Хармса в третьем тексте «Случаев» старухи, одна за другой высовываются из окон и выпадают. В «Упадении» (1940-е гг.) такая же чередка картин показывает даже и то, чем занимаются на разных этажах Иды Марковны, которые видны стремительно пролетающими мимо падающими. (Имя здесь тоже лишь ярлык, а не «собственное». ведь на всех этажах живут Иды Марковны). Внизу с интересом наблюдают за этим собравшиеся, ожидая. Лениво приходит милиционер. Домоуправ разгоняет зевак, чтобы падающие не раздавили их. Можно привести вопрос из Эркена, ибо звучит, как будто из Хармса:

Наивный падающий: Смотри-ка, бедная, вот та женщина с большой грудью, как быстро она бежит... Неужели подумала, что я на нее хочу упасть? («Еще спросил»)

Хармс в 1928 г. написал также стихотворение «Падение с моста». Для него, как и для Эркена, падение людей — это эксперимент, проведенный по временно-пространственной теории Эйнштейна и Бергсона: это — превращение относительности движения и статики, да и растянутого времени перед смертью в формулу жизни. «Бинарная амбивалентность» Бахтина, этот карнавальный разворот «верха» и «низа» (с которым рифмуется дихотомия «святой и мирской», созданная Мирча Элиаде параллельно в то же время), и система отношений архетипических хронотопов реверсированных в сферу мелочности.

Гротеск может проявляться даже в одном единственном забавном слове, состоящем из противоречивых элементов, как «червякосахар» у Эркена, или у Хармса в том, что запах махорки и нафталина изображают борьбу жизни и смерти («Сундук»). Высмеивания перевернутого наголову собор или любая другая святость у Хармса встречается редко, ему не хватает возвышенного (верхнего) полюса, если только великие имена национальных героев не считать святыми.

Cisfinitum

Хармс после ранних экспериментов с языком (заумь) начал экспериментировать с формами пения-молитвы, затем, после изменений устного суперматематического искусства, первый период его творчества определила идея Cisfinitum. Между законченностью (finitum) и невыразимой бесконечностью (infinitum) находится изобразимая бесконечность (cisfinitum) — («сего мира» — cis-finitum). Его текст о cisfinitum, пестрящий математическими и логическими формулами, ставит своей задачей определить творческую, непостулируемую науку («Письмо Леониду Липавскому», 1930). Ноль, который не эквивалентен нулю-зеро, насто-

ящее время между прошедшим прошлым и еще не наступившим будущим, и поэтому только «здесь» и «сейчас», когда встречаются время и пространство, вселенная может существовать. «Как страшно, если миг один до смерти, // но вечно жить еще страшнее» — завершает одно стихотворение Хармс («Мне все противно», 1933).

Тот же самый вопрос задает Эркень в конце «Последнего вопроса». Он замедляет движения гостя, прибывшего, чтобы застрелить его, и ускоряет мысли и поступки будущей жертвы, релятивизируя субъективное время Бергсона и релятивное Эйнштейна; потому что в своеобразных координатах времени уничтожает гармонию общего пространства, как будто убийца действовал вдоль одной оси, а жертва вдоль другой, в другом темпе. Жертва, помимо прочего, пишет пару писем, проводит несколько разговоров по телефону, разговаривает и со своим врачом, чтобы он помог ему в выборе между быстрой и безболезненной смертью или рискованной жизнью, в которой любая болезнь может ему принести долгие страдания. «Как человек, я бы посоветовал постараться жить. Но как врач, скажу, что нельзя упускать такой удобный случай».

«Мы все выходим из ничего и возвращаемся в огромное вонючее ничто»

Объективное описание смерти само по себе скорее философское действие, нежели литературное. Натуралистичное описание излучины Дона и фиксирование «случаев» не удовлетворило Эркена, только с помощью приема комизма он смог передать то, что об этом невозможно писать. После войны и плена, и из-за них даже в мирные дни смерть стала значить для него нечто другое. Не то чтобы смерть постоянно занимала его, но она просто стала отправной точкой.

Хайдушкане («Ничего нового») воскресла, вышла из могилы, но после того как узнала, что после освободительной войны 1848 года не произошло ничего существенного, темы исчерпаны, разговор о погоде сошел на нет, и она возвращается в могилу. Она вежливо прощается: «До встречи!» (интересно, где же?), а живые вежливо помогают ей, затем желают всего хорошего (интересно, к чему и в чем?). Актер даже после смерти сыграл короля Лира, хотя несколько вяло, и его смерть на сцене на самом деле кажется вполне реальной и правдоподобной («Смерть актера»). У Эркена существует такое само собой разумеющееся движение между этим и потусторонним миром, которое может осуществить только тот, кто вернулся оттуда с широкофокусной точкой зрения свыше, с такой особой оптикой, в которой смерть — состояние, которое неподалеку поджидает нас, состояние, в которое можно мгновенно перепрыгнуть.

Шандор Петефи, национальный поэт, тоже может кому угодно позвонить оттуда, правда, время разговора так же, как и в случае с международными звонками в те времена, три минуты, поэтому, увы, у нас нет времени придумать, что же у него спросить («Телефонный звонок на рассвете»).

У Хармса великие люди нации не отличаются в роли памятников, он лишь высмеивает их имена в подлых «анекдотах». Болваны Пушкин и Гоголь и их потомки-идиоты недостойны никакого уважения и делают одни глупости («Пушкин и Гоголь»; «Анекдоты из жизни Пушкина»), оперный герой Иван Сусанин в страхе ползет, как червь, по навозу («Исторический эпизод»). В сказке Эркена из-

вестные личности спокойно бредут рядом друг с другом на войне («Великий марш»).

У Хармса главный герой «Сундука» проводит научный эксперимент с умирающим, он ищет ту невидимую линию, которая разделяет жизнь и смерть. «Покуда мы есть, нет смерти, а когда есть смерть — нет нас», — говорит Эпикур, и Ричард Рорти добавляет (что применимо и к Хармсу), что здесь одна пустота сменяет другую. (Рорти, Р. «Случайность, ирония и солидарность»). Неудача этого опыта с сундуком заключается в том, что герой остается жив. Лишенная содержания, наивная, патетическая фраза из этого текста — «жизнь победила смерть» — означает, что это отрицательное событие.

Трансцендентальности конец

В «Случаях» Хармса («Молодой человек, удививший сторожа») застенчивый молодой человек спрашивает у сторожа путь в небо, затем неожиданно взлетает. Быстрое чередование сна и не сна, бодрствования и небытия показывает иррациональные события как банальные, как не заслуживающие внимания законченные факты (например, «Макаров и Петерсен»).

«Исчезновение возвышенных элементов сопровождается жестоким молчанием Бога, поэтому второй период творчества Хармса характеризует абсурд, как форма экзистенциализма», — пишет Жан-Филипп Жаккар, автор первой монографии о Хармсе (1991).

У Хармса, в отличие от Эркена, завершение носит не шуточный характер, а создает эффект пощечины, иногда даже грубого удара кулаком. Под конец оба обычно бросают фразу вроде «Вот» или «Вот так», или «Вот, собственно, и все», или «Конечно, иначе и быть не может». Незаконченность сама по себе — форма абсурда, а законченная незаконченность — это принятие фиаско осмысленности, примирение с тем, что смысл исчез.

Буквально соответствуя требованиям реализма, смерть доктора К.Н.Г. осуществляет тему исторического абсурда («In Memoriam Dr. K.H.G.»). Ведь вероятно, чтобы представители народа Гельдерлина, Гейне, Шиллера и Рильке стояли возле ямы, которую роет еврей для дохлой лошади, как и еврей Геза Коложвари Хаваш, сотрудник журнала «Прекрасное слово» («Szép szó»), не может рыть яму для дохлой лошади по приказу и под прицелом немца.

Главной темой, наряду с абсурдностью эпохи, является эфемерность человеческой жизни. Даже законы линейного времени не в силе, ведь тот, кто должен умереть как раз во время наступления конца света, в глубине души хохочет — ему уже не о чем жалеть. Вообще-то даже ось времени может повернуться вспять, в новом отделении завода по производству заячьего гуляша вскрывают банки и заново собирают зайцев, затем отпускают их на волю («Объявление общества защиты животных»). Может также измениться и иерархия отношений между живущими: «В провернутое мясо добавляют яйцо, булку, размоченную в молоке, соль, перец, и затем на жире или масле жарят котлеты. Внимание! Для нас, млекопитающих, отнюдь не второстепенный вопрос, мы провертываем мясо или мы провернуты на фарш» («Фарш»). В будапештском представлении «Проект Дани-

ила Хармса» в 2006 г. на спектакле один из актеров просолил свое тело и начинал есть его ножом и вилкой.

Йожеф Переслени, рабочий по доставке материалов («Водитель машины»), сегодняшнюю газету не получил, а вот завтрашнюю — да, и в ней он может прочитать о завтрашнем фильме, и также о своей смерти у кинотеатра с многозначным названием: «Stáció», на Вокзальной улице, где он в самом деле погибает с завтрашним номером газеты в кармане («Водитель машины»). Судя по всему, предыдущий день воплощается в следующем, таким образом текст пишет жизнь. Также можно прочитать «Положение о смертной казни», чтобы убедиться в великой власти документов.

Единственное доброе существо из цикла Хармса — это ангел смерти, покровительствующий душе человека, которая даже после смерти ненавидит. и все же дрожит — от холода ли, от страха или от ненависти, неизвестно.

Что такое абсурд?

Однажды в семидесятые годы, после пары курса «Мировая литература», в аудитории третьего этажа в старом здании «Б», откуда открывался вид на мост Эржебет, гору Геллерт и на трамвайные пути, я и несколько молодых людей (их было немного на филологическом факультете) увлеклись беседой о жанрах. Мы, опираясь на эстетику жанров по критериям ценности, тогда еще безбахтинской головой, разбирали довольно свежую тему — гротеск, которую мало обсуждали в университете.

— Ну а абсурд? — бросил кто-то.

Кроме французов, наверное, мы знали еще Мрожека и Грабала. Наступила мертвая тишина. Бывает, какое-нибудь озарение снисходит на человека.

— Абсурд, — сказала я, — это, когда ценностей уже нет.

Прогремел трамвай и одобрил мои слова. Затем мы быстро разошлись. Молодые люди были будто оскорблены.

С тех пор я не встречалась со своей университетской трактовкой в специальной литературе, не знаю, записал ли кто-нибудь до или после меня такую банальную правду, с помощью которой я для себя разрешила этот вопрос.

Справочники и классические источники обычно объясняют понятие «абсурда» следующими словами, цитируя Камю или Ионеско: непонятный, нелогичный, бесцельный, иррациональный, полная девальвация языка, неожиданный, непредвиденный, ненужный, анти-нечто, крайняя фантастика, безобразный, смешной.

Со временем этот список становится все длиннее. Его появление датируется рождением французской драмы абсурда во главе с Ионеско, вслед за которым сформировалась передовая линия экзистенциализма и, будто в сопровождении, примкнула к нему более поздняя, склонная к постмодерну литература, с многочисленными авторами. Будто бы время, отправившись из пункта «Ионеско», двигается только вперед, а абсурд считается вроде какого-то направления. А ведь абсурд зародился не в семидесятые годы, и это не направление, даже не индивидуальное стилистическое явление, которое способны создать исключительно говорящие на французском языке иностранцы со спутанными биографией, созна-

нием и душой, как в наши дни склонно считать общественное сознание англосаксов и франкофонов.

Современное расширение литературы абсурда произошло в Центральной Европе, здесь его дом, в этом нечистом и заброшенном дворе Европы с уккусными деревьями. Отсюда это вынес для себя Ионеско. Однако, Эркень настиг его, когда в 1970 году в Париже за произведение «Семья Тотов» он получил Премию за черный юмор (*Grand Prix del'Humour Noir Xavier Forneret du Spectacle*).

Генеалогическое дерево вечного абсурда

Абсурд — это форма существования мира, проявления которой можно встретить в искусстве, литературе любой эпохи. Каждый народ имеет свои абсурдные сказки. Венгерские плутовские сказки могут родниться с Эркением так же, как русские докучные сказки являются предками Хармса (см. Göbler, Frank: *Daniil Charms' "Slucaï" [Fälle] und die russischen Volksmärchen. Zeitschrift für Slavische Philologie* 55. 1. [1995/96] 27–52.). Сказка тоже передразнивает и регистрирует комичность невразумительности мира, собирает в поэтический образ.

Литературное генеалогическое дерево Эркения можно также возвести к форме анекдота, сравнимого с притчей (эту же линию развития прошла генеалогия анекдота). Хармс тоже писал сказки, но его генеалогическое дерево в русской литературе скорее тянется от Гоголя, от Чехова и других. Некогда Капошварский театр выразил абсурдные отношения в драмах Чехова с помощью того, что Дёрдь Шпиро (будучи тогда и драматургом театра) заменил старые, слабые, «неверные» венгерские переводы очень точными своими переводами. Шпиро не только знаток русского языка и культуры, и вообще языка и культуры Центрально-Восточной Европы, но и ближайший родственник Эркения. Способ изображения абсурда как будто у него в крови, будь то либо «Зимородок», либо «Династия Арпадов», отчитывающаяся о прошлом и настоящем нации, либо повседневный «Прах».

Абсурд встречается в любой эпохе, он всегда находит путь в искусство. Должно быть, читатели Рабле были знатоками абсурдного воззрения. Вероятно, картины Иеронима Босха современный зритель относил к сфере абсурда. Альфреду Жарри было достаточно одного надоедливового учителя-тирана, чтобы из школьного микропроизвола создать королевство нелепости.

Франц Кафка часто упоминается как предшественник абсурда, хотя в определенном смысле это скорее поучительный антипример. У него как будто слишком серьезное отношение к литературе, у него не обнаруживается «нигил» смешного, объявляющий все недействительным и обесцененным. Ведь мир очень скоро перевернулся с ног на голову, подобно тому по сути смешному жуку, брыкающемуся на своей каменной спине, над которым нельзя смеяться. Как указывает на это Набоков, на основе энтомологических характеристик описываемому жуку также полагались крылья, и если бы он разок-другой ударил ими, он бы смог перевернуться на живот. Набоков, конечно, ясно понимал, что мы не можем приравнять действительность к реальности, и что мир надо рассматривать не с точки зрения систематики видов Дарвина, а как раз наоборот, чтобы в действительности увидеть его.

Абсурд всего-то подтверждает (и дает нам понять), что вещи способны совершенно необузданно освобождаться от законов и выпадать из логического ряда, раздвоиться. В конце «Явления» Эркеня пробка тонет в воде, и приводится вывод: «Объяснения нет».

Литература абсурда пытается отобразить хаос, и как будто самим этим делает попытки разгадать природу хаоса. В XX веке абсурд — это не только эстетическая констатация опрокинутых вещей и дел в мире, не только нарушение логики, но и одна из разновидностей метафизического ужаса. После атомной войны еще может помочь привезенное сало (Эркеня: «Будапешт»), смех гротеска еще может способствовать выживанию. Однако на заснеженных полях скатерти никогда нельзя добраться до постоянно отдаляющейся солонки.

Тотальный абсурд

Среди главных причин распространения абсурда в XX веке появляются мировые войны, появление в истории тоталитарных государств и террора. Все это раздавило человека, который лишенный мифов, под опустошенным небом не способен уже видеть ни перспективы перед собой, ни причинно-следственные связи вокруг.

Завоевание абсурдом литературных территорий — это логичная фаза «развития», следующая за антиутопией, которая в свою очередь идет вслед за авангардом. Абсурд — это первая форма проявления постмодернизма, и в таком случае мы можем говорить не о завоевании территорий, а о потере литературных территорий не-абсурда.

Абсурдный аспект мира становится центральным пунктом самой абсурдностью действительности, и делается единственным адекватным образом мышления. В области философии стадия абсурда стала обязательной отправной точкой ко всему тем, что сам язык ставится под вопрос. Трава зеленая. А что, если трава зеленится, или зелень травянится? Мы приближаемся к последним вопросам Витгенштейна, он говорил: «язык вводит в заблуждение». Существующий язык заманивает нас в ловушку, но существует ли то, чему нет еще названия, и будет ли существовать то, что мы назовем?

Связи с ОБЭРИУ

Одним из тезисов ОБЭРИУ было то, что абсурдность советской реальности исключает миметичность действительности искусства, таким образом настоящим реальным искусством может быть только крайне абсурдное изображение. Хотя непосредственными предками членов ОБЭРИУ несомненно являлись футуристы, для первых было недостаточно находящегося за гранью понимания языка футуристов, как и была неприемлема фактическая поэзия актуальности. Искусство обэриутов характеризуется раздробленностью вообще, двухмерностью фигур, распадающихся на части, диалогами, лишенными логики и интерперсональности, господством насилия, полным и, главное, трагичным отрицанием актуального и линейного времени.

В эти годы рождается теория карнавала Бахтина, которую он начал создавать в ссылке после ареста в 1928 году и закончил к 1945 году. В ней средневековая церковь, «официальная» культура — метафора диктатуры советского тоталитарного государства (а не его научная аналогия, как полагают крипто-бахтинисты), и в противоположность этому карнавал — субверзивный, разрушающий смех, «базарная» субкультура всех времен — метафора и авангарда. Этот смех — отрицание угрозы вечной смерти и ему же отказ, и поэтому смех сохраняет жизнь. Он — возвышение-отдаление от мира всего, создатель духовного и душевного коллектива. Михаил Бахтин останавливается на понятии, созданном Рабле, который называл не умеющих смеяться людей без чувства юмора агеластами. Литературоведение постмодернизма, восходящее к Ницше, все чаще поднимает вопрос о природе смеха, определяя искусство как отблеск божественного смеха (Милан Кундера «Искусство романа»), Фуко изображает историю как «синхронизированный карнавал», постоянную смену масок, а Рорти в связи с иронией производит очную ставку с Фрейдом и Кантом. Перспектива для применения этих теорий в анализах широка.

Русский абсурд снова входит в моду, также как и формы его появления, культивируемые в 1920-ые гг., перформансы. Для постмодерна абсурдное отношение стало исходной точкой. Виды искусства смешиваются, снова переплетаются, на первый план выходит черный юмор. Пространства, где протекает жизнь, все больше подходят для изображения абсурдного, как и у Хармса — улица, квартира, магазин, общественные места. В современной русской литературе, например, у Владимира Сорокина, все более важное место занимают болезненные, жестокие детали, встречающиеся у Хармса. Продолжается линия таких принципов, как распад объективного мира на части, господство парадокса во всем, потому что поиски трансцендентального по-прежнему безуспешны. Интересный пример «русского происхождения», соединяющий три континента и три века, опера Шостаковича «Нос», созданная по произведению Гоголя, поставленная на сцене Метрополитен в Нью-Йорке южноафриканским художником и режиссером Уильямом Кентриджем, деятельность которого во многом и открыто определяется художественным смешением жанров и перформансами русского авангарда и ОБЭРИУ.

Multum in parvo

Что касается генеалогического дерева короткого жанра, в нем можно добрать-ся до начала времен, до притч, объединяющих в себе разные жанры, из которых посредством анекдотов (быль) в конце XVIII века образовалась шутка, столь близкая к Эркеню. Короткие лирические этюды или стихотворения в прозе только благодаря своей плотной структуре могут иметь общее родство с рассказами-минутками и текстами Хармса, которым, на самом деле, даже название «скетч» или «виньетка» не подходят. Джеймс Джойс называл свои ранние, написанные в подростковом возрасте короткие произведения силуэтами, а позже эпифаниями. Они появились только на английском, но как раз в 1956 году, поэтому Эркень, вероятно, мог их знать, а вот Хармс — никак нет. Джойс передал и отправил своему брату семьдесят коротких рукописей, написанных в период между 1898 и

1904 годами, и отдал распоряжение, чтобы после его смерти эти рукописи были отправлены во все крупные библиотеки мира. Часть эпифаний обнаруживается в тексте «Улисса», а на страницах раннего произведения «Герой Стивен» мы можем прочитать следующее: «Под эпифанией Стивен понимал внезапную манифестацию духовного в беседе, в жесте или в ходе мыслей, достойных запоминания». Все может «эпифанизироваться» в мире в этих моментальных снимках без комментария и контекста: банальный, услышанный на улице диалог, гротескный в своей бессмысленности, посещение родственников, но что важно: почти всегда Джойс фиксирует случайно выхваченный кусочек действительности, абсурдность которого обеспечена серыми дублинскими буднями.

Рассказы-минутки Эркена и короткие тексты Хармса не имеют такой связи с действительностью. Концовки Эркена хотя и неожиданные, но по крайней мере передают впечатление законченности, закругленности истории. А вот уже у Хармса целью выступает фрагментарность, «нелитературность» (лишение литературности), словом — эстетическая пощечина.

Хармс по-венгерски, Эркень по-русски — переводы

Среди вышедших на русском языке произведений Эркена встречаются и такие, которые были переведены не один раз. «Кошки-мышки» и «Семья Тоттов» даже ставились на сценах нескольких театров, и жанр рассказов-минуток тоже известен многим.

В Венгрии первым известным произведением Хармса стала пьеса «Елизавета Бам», поставленная на сцене группой «Хойагциркус». Русский абсурд был представлен еще в театре Катона (в его «Каморке») пьесой «Елка у Ивановых» Александра Введенского (постановщик: Петер Готар). Журнал «2000» опубликовал уже короткие прозаические произведения Хармса (переводчики: ныне покойные Ласло Братка и Илдико Клаус, кроме них Ева Келети, Андраш Козма, Эрна Палл), но еще раньше их Анна Феньвеш и Тамаш Гереб поместили в интернете свои переводы. Я сама с 1990-х годов раздавала этюды Хармса студентам на семинарах перевода. Первый томик Хармса, в нем полные, связанные друг с другом «Случаи» в оригинальном порядке, и образцы разных жанров писателя впервые были опубликованы на венгерском языке в 2013 году (составление, перевод и предисловие — мои, издательство Типотех).

Мне приходит на ум одна детская шутка. Повторяющимися движениями, сжимая пальцы одной руки, делаем так, будто мы достаем что-то из сжатого кулака второй руки. Затем задаем вопрос кому-нибудь из удивленной публики: «Знаешь, что это?» Обычный ответ: нет.

На что мы говорим: «И я не знаю, давай положим обратно».

Ну, вот так.

ПРИМЕЧАНИЕ

- (1) В Донской луке венгерские войска, будучи частью гитлеровских, потерпели поражение зимой 1942—1943 года. Погибло не меньше чем 120 тысяч венгров, среди них — те евреи (в большинстве ассимилированные), которые насильно были взяты в трудовые батальоны, без оружия. Эркень был одним из них, и попал в советский плен, в лагерь.

ЛИТЕРАТУРА

[1] *Эркень И.* Избранное: сб. / пер. с венгр. М.: Радуга, 2000. 320 с.

Для цитирования: Хетени Ж. «Оптические иллюзии» Хармса и Эркенья. Эссе-минутки о том, что может быть абсурдом // Вестник РУДН. Серия: Вопросы образования: языки и специальность. 2016. № 4. С. 128—144.

“OPTICAL ILLUSIONS” OF HARMS AND ORKENY. MINUTES-ESSAYS ABOUT THINGS THAT MAY BE ABSURD

Zs. Heteni

Budapest Eötvös Loránd University
1053 Budapest, Egyetem tér 1-3

The essay is devoted to understanding such complicated philosophical and cultural categories as “absurd” and “grotesque”. Author reflects on them through the literary text by Erken and Harms. Many examples of minutes and stories, personal observations, diachronic analysis of “absurd” phenomenon allows the author to come to unexpected conclusions, in particular, to put the category of absurd in evolutionary paradigm of human culture.

Key words: absurd, grotesque, postmodern, essays-minutes

REFERENCES

[1] Erken’ I. Izbrannoe: sbornik. per. s vengr. M.: Raduga, 2000. 320 s. [Örkény I. Selected works. Trans. from Hung. Moscow: Rainbow, 2000. 320 p.]

For citation: Heteni Zs. «Opticheskie illyuzii» Harmsa i Erkenya. Esse-minutki o tom, chto mozhet byt’ absurdom [“Optical illusions” of Harms and Orkeny. Minutes-Essays about things that may be Absurd] Bulletin of the Peoples’ Friendship University of Russia. Education Issues Series: Languages and Specialty. 2016, no. 4, pp. 128—144. (In Russian)