

Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak

Творчество Даниила Хармса и философия Анри Бергсона

Polilog. Studia Neofilologiczne nr 2, 117-129

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Elżbieta Tyszkowska-Kasprzak

Uniwersytet Wrocławski
Wrocław, Polska

ТВОРЧЕСТВО ДАНИИЛА ХАРМСА И ФИЛОСОФИЯ АНРИ БЕРГСОНА

Ключевые слова: *Даниил Хармс, Анри Бергсон, русский авангард, философия жизни*

Анри Бергсон был одним из крупнейших философов XX века, представителем интуитивизма и философии жизни. У него не было непосредственных учеников и продолжателей, но его идеи вдохновляли многих философов и художников¹. В начале XX века его идеи стали близки многим интеллектуалам, и не только атеистам, но также католическим интеллигентам. В России работам Бергсона не пришлось долго ждать своего издания: в 1909-1914 гг. были опубликованы в русском переводе почти все сочинения философа – 1911 году в Санкт-Петербурге вышла книга *Исследования об отношении тела к духу*, в 1913 – *Смех в жизни и на сцене*, а в 1914 было издано *Собрание сочинений в 5 томах*, которое содержало самые важные его труды – *Творческая эволюция* была представлена в первом томе, а *Материя и память* – в третьем².

Философией Анри Бергсона увлекался Александр Туфанов. В 1918 году он публикует статью *О жизни поэзии*, в которой, находясь под сильным влиянием Бергсона и, в особенности, под влиянием его книги *Творческая эволюция*, развивает мысли, ставшие определяющими в его будущей поэтике. В частности, в ней встречается пришедшая от французского философа мысль о том, что жизнь есть нечто непрерывное, тогда как разум способен понять лишь то, что определено и лимитировано временем. Мысль о том, что мир – в вечном движении, лежит в основе теории писателя о зауми: только поэзия способна охватить то, что недоступно разуму. Именно тогда поэт начинает говорить о текучести как о поэтическом принципе, который имел влияние и на Даниила Хармса³. Позже, определяя основы заумного языка, Туфанов указывает на идеи Бергсона в контексте понимания пространства и времени:

¹ Zob.: M. Drwięga, *Posłowie do nowego przekładu „Materii i pamięci” Henriego Bergsona*, [w:] H. Bergson, *Materia i pamięć*, przeł. R.J. Weksler-Waszkinel, Kraków 2006, s. 199-202.

² Ф. Нэтеркотт, *Философская встреча. Бергсон в России (1907-1917)*, перев. с французского И. Блауберг, Москва 2008, с. 307-309.

³ Ж.-Ф. Жаккар, *Даниил Хармс и конец русского авангарда*, перев. с французского Ф.А. Перовской, Санкт-Петербург 1995, с. 33.

«Расширение восприятия времени и пространства (Бергсон и Эйнштейн). Время – качественное множество»⁴.

В творчестве Даниила Хармса можно обнаружить много сходного с философией Бергсона, особенно с его теорией познания, памяти, с осмыслением сознания и творчества, а также с концепцией времени. Хармс воспринял некоторые идеи Бергсона не только посредством теории своего мэтра. Можно предполагать, что он читал главные работы французского философа⁵. В дневниковой записи середины 1925 года он отметил, что в Библиотеке новых книг⁶ находятся труды Бергсона *Введение в метафизику, Психофизический параллелизм и позитивная метафизика, Смех, Вопросы философии и психологии, Время и свобода воли, Длительность и одновременность, Материя и память. Исследования об отношении тела к духу, Непосредственные данные сознания, Творческая эволюция, Смех в жизни и на сцене*⁷.

Через Туфанова Хармс позаимствовал у Бергсона понятие «текучести», которое для основателя «Левого фланга» первоначально обозначало, что жизнь непрерывна, подвижна и бесконечна. Позже Туфанов связывает «текучесть» с понятием зауми и призывает отказаться от обычных слов, которые, по его мнению, не выражают реальность, а уродуют ее. Он считает, что только полный отказ от реализма дает возможность проникнуть в тайну жизни: «новый художник создаст красоту природы в восприятии, даст эстетическое ощущение самой жизни, схватит самую сущность бытия и, путем непосредственного постижения, урвет у жизни ее живо-трепещущую тайну»⁸. Эта идея стала близка и Хармсу, а также и нашла свое выражение в лозунгах группировки ОБЭРИУ: «Может быть вы будете утверждать, что наши сюжеты “нереальны” и “нелогичны”? А кто сказал, что житейская логика обязательна для искусства? [...] У искусства своя логика и она не разрушает предмет, но помогает его познать»⁹. Хотя обэриуты резко отрицали заумь, они считали именно нереалистический метод лучшим способом отражения действительности. Понятие текучести стало одной из основных черт творчества Хармса, выражая темпоральные свойства реальности, протекание из прошлого в будущее.

⁴ А. Туфанов, *Основы заумного языка*, [w:] *Rosyjskie kierunki literackie. Przelom XIX i XX wieku*, red. Z. Barański, J. Litwinow, Warszawa 1982, s. 581.

⁵ О. Карпакова указывает на связь творчества обэриутов и философии Николая Лосского: О. Карпакова, *Философия Н. Лосского и поэтический язык «обэриутов»*, <http://xarms.lipetsk.ru/texts/karp2.html> (13.09.2011). Вполне возможно, что некоторые идеи Бергсона Хармс воспринял посредством Лосского, мысль которого во время становления обэриутов была необыкновенно популярной. На сходство философии Лосского и Бергсона указывает Френсис Нэтеркотт в книге Ф. Нэтеркотт, *Философская встреча...*

⁶ Библиотека открыта Антониной Яковлевной Головиной в 1925 г. в Петербурге на пр. 25 Октября д. 40/42.

⁷ Д. Хармс, *Дневниковые записи. «Горло бредит бритвою»*, составление и комментарии А. Кобринского и А. Устинова, „Глагол” 1991, № 4, http://lib.ru/HARMS/xarms_diaries.txt (21.09.2011).

⁸ А. Туфанов, *О жизни и поэзии*, [в]: А. Туфанов, *Ушкуйники*, сост. Ж.-Ф. Жаккар и Т. Никольская. (Berkeley Slavic Specialities. Modern Russian Literature a. Culture. Studies and Texts, vol. 27), Berkeley 1991, с. 125, [по:] Е.В. Тырышкина, *Источник инспирации в русском литературном авангарде*, “Russian Literature” 2001, vol. L (50), № 3, с. 319-333, http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/et_quelle.htm#Ftn29 (21.09.2011).

⁹ ОБЭРИУ, [w:] *Rosyjskie kierunki literackie...*, s. 584.

С проблемой времени связана и проблема настоящего. В работе *Материя и память* Бергсон рассуждал: «Что такое для меня настоящий момент? Времени свойственна текучесть: уже истекшее время образует прошлое, настоящим же мы называем то мгновение, где оно течет. Но здесь не может быть речи о математическом мгновении. Без сомнения, существует идеальное настоящее, чисто умо-зрительное, – неделимая граница, отделяющая прошлое от будущего. Но реальное, конкретное, переживаемое настоящее, то, которое я имею в виду, когда говорю о наличном восприятии, необходимо обладает длительностью. Где же расположить эту длительность? Находится ли она по ту или по эту сторону той математической точки, которую я идеально полагаю, когда думаю о мгновении настоящего? Более, чем очевидно, что она располагается сразу и тут, и там, и то, что я называю “моим настоящим”, разом захватывает и мое прошлое, и мое будущее: прошлое, поскольку “момент, когда я говорю, уже отдален от меня”; будущее, потому что этот же момент наклонен в сторону будущего, именно к будущему устремлен я сам, и если бы я мог зафиксировать это неделимое настоящее, этот бесконечно малый элемент кривой времени, то он указал бы в направлении будущего. Надо признать, таким образом, что то психологическое состояние, которое я называю “моим настоящим” – это вместе с тем сразу и восприятие непосредственного прошлого, и своего рода детерминация непосредственного будущего»¹⁰.

Некоторые свои размышления об этих понятиях Хармс включил в работу *О существовании, о времени, о пространстве* (1940). В ней он выделяет три составные времени: прошедшее, настоящее и будущее, которые взаимосвязаны и существуют только вместе. Свои рассуждения писатель доводит до абсурда, утверждая: «мы видим, что прошедшего нет, потому что оно уже прошло, а будущего нет, потому что оно еще не наступило. Значит, остается только одно “настоящее”. Но что такое настоящее?»

Когда мы произносим это слово, произнесенные буквы этого слова становятся прошедшим, а произнесенные буквы лежат еще в будущем. Значит только тот звук, который произносится сейчас, является “настоящим”.

Но ведь и процесс произнесения этого звука обладает некоторой протяженностью. Следовательно какая-то часть этого процесса “настоящее”, тогда как другие части либо прошедшее, либо будущее. Но то же самое можно сказать и об этой части процесса, которая казалась нам “настоящей”.

Размышляя так, мы видим, что “настоящего” нет»¹¹.

Подобные рассуждения можно обнаружить и в произведении Хармса *Я решил растрепать одну компанию*, в котором писатель задумывается над смыслом понятия «настоящий момент»:

«Я слышал такое выражение: “Лови момент!”

Легко сказать, но трудно сделать. [...] Я ловил момент, но не поймал и только сломал часы. Теперь я знаю, что это невозможно. Так же невозможно “ловить эпоху”, потому что это такой же момент, только побольше. Другое дело, если

¹⁰ А. Бергсон, *Материя и память*, пер. А. Баулер, Москва 1992, <http://elenakosilova.narod.ru/studia2/bergson2.htm> (15.09.2011).

¹¹ Д. Хармс, *О существовании, о времени, о пространстве*, [в]: Д. Хармс, *Неизданный Хармс. Полное собрание сочинений*, Санкт-Петербург 2001, с. 32.

сказать: “Запечатлейте то, что происходит в этот момент”. Это совсем другое дело. Вот например: раз, два, три! Ничего не произошло! Вот я запечатлел момент, в который ничего не произошло. Я сказал об этом Заболоцкому. Тому это очень понравилось, и он целый день сидел и считал: раз, два, три! И отмечал, что ничего не произошло»¹².

Словить настоящий момент – это остановить мир, который в непрерывном движении. «Мир мерцает»¹³, – писал Александр Введенский, что можно понимать как непрерывную повторяемость всего в мире, а также раздробленность и мгновенность всего – даже времени¹⁴.

В начале XX века в искусстве, особенно авангардистском, время становится ведущим принципом творчества¹⁵. Рефлексию обэриутов о времени можно свести к замечанию Введенского: «Наша человеческая логика и наш язык не соответствуют времени ни в каком, ни в элементарном, ни в сложном его понимании. Наша логика и наш язык скользят по поверхности времени»¹⁶. Обэриуты чувствовали связь между временем и языком и считали, что концепция непрерывного прямолинейного времени заложена в самом языке. Пользуясь языком, словом человек заключает любое движение в границы начала и конца, прошлого и будущего. Таким образом, язык становится средством защиты от мира. Разделяя время на части и называя, их человек старается сохранить собственную личность, определяя ее существование во времени. Постоянное деление мира на отдельные составляющие, содержащие еще более мелкие части, напоминает бесконечную западню настоящего времени.

Хармс посвятил проблеме времени много внимания. Его рассуждения нашли свое отражение и в структуре его произведений, между его метафизикой и поэтикой существует прямое взаимодействие, напоминающее принцип дополнительности¹⁷. Как и Бергсон, он выделяет две темпоральные линии: историческую и индивидуальную. Бергсон ввел два различных понятия времени: так называемое *линейное время*, которым оперируют в математике и в естественных науках, и *длительность* – то реальное время, которое мы переживаем. Между этими понятиями времени существует непреодолимая пропасть. Математическое время есть просто некая прямая, в которой различные моменты равноправны друг с другом. На этой прямой совершенно безразлично, прошлое здесь, настоящее или будущее – таких понятий для линейного времени не существует, но для любого человека всегда есть понятие прошлого, настоящего и будущего. Более того, время, понимаемое как единство прошлого, настоящего и будущего, исчезает: прошлого уже нет, будущего еще нет, а настоящее есть неуловимое мгнове-

¹² Д. Хармс, *Я решил растрепать одну компанию*, [в]: Д. Хармс, *Собрание сочинений: в 3 т.*, т. 2, Санкт-Петербург 2000, с. 295.

¹³ А. Введенский, *Серая тетрадь*, [в]: А. Введенский, *Полное собрание произведений: в 2-х т.*, т. 2, Москва 1993, с. 81.

¹⁴ Я.С. Друскин, *Коммуникативность в творчестве Александра Введенского*, „Театр” 1991, № 11, с. 93-94.

¹⁵ В.В. Иванов, *Категория времени в искусстве и культуре XX века*, [в]: *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*, отв. ред. Б.Ф. Егоров, Ленинград 1974, с. 45-46.

¹⁶ А. Введенский, *Серая тетрадь...*, с. 79.

¹⁷ *К вопросу о мерцании мира. Беседа с В.А. Подорогой*, „Логос” 1993, № 4, с. 139-140.

ние, которое поймать невозможно. Это переживание времени Бергсон называет *длительностью*¹⁸.

Сходный с идеей философа подход ко времени находим и у Хармса, что можно проследить на примере темпоральных отношений в рассказе *Утро* (1931). В этом произведении актуализируется свойственный поэтике Хармса прием повторяемости и серийности действий, что также связано с понятием текучести. Повторяющиеся действия выражают уход времени, которое герой рассказа измеряет количеством сигарет, причем его собственное время идет в обратном направлении по сравнению с временем, указанным на часах. В начале произведения рассказчик закуривает папиросу, и у него остается их только две. В повторе он оставляет на утро уже три папиросы, а когда просыпается, закуривает одну из четырех папирос. Повтор охватывает отрывок времени, предшествующий началу рассказа – утро, которое оказывается днем. В воспоминании герой просыпается, однако не днем, как в начале произведения, а ночью; он зажигает свет и замечает, что на часах семь минут пятого. В начале рассказа последний раз зафиксированное время – это половина третьего. Темпоральная конструкция произведения производит впечатление возвращения к исходной точке, но на самом деле это совершенно другое время¹⁹.

С понятием времени и особенно текучести связан хармсовский прием повторяемости. Во многих его произведениях действия повторяются, как будто пытаясь задержать время (если действие производит один и тот же персонаж) или передавая процесс неизбежности ухода личного времени. Довольно ярко это выражено в *Случаях*, особенно в *Случае втором* (1936), где повторяется смерть героев: «Однажды Орлов обжелься толченым горохом и умер. А Крылов, узнав об этом, тоже умер. А Спиридонов умер сам собой. А жена Спиридонова упала с буфета и тоже умерла. А дети Спиридонова утонули в пруду»²⁰. Похожий прием находим в произведении *Вываливающиеся старухи* (1936-1037): «Одна старуха от чрезмерного любопытства вывалилась из окна, упала и разбилась. Из окна высунулась другая старуха и стала смотреть вниз на разбившуюся, но от чрезмерного любопытства тоже вывалилась из окна, упала и разбилась. Потом из окна вывалилась третья старуха, потом четвертая, потом пятая»²¹.

Одной из главных проблем, изучаемых Бергсоном в ранний период его творчества, была попытка установления того, возможно ли познание действительности с помощью выхода за рамки однородного времени и пространства. Французский философ опроверг теорию Канта, который утверждал, что способность перцепции фактов как внешнего, так и внутреннего мира возможна лишь способом упорядоченным, причинно-следственным. По мнению Бергсона, исследуя психику, надо отказаться от пространственных и временных схем, которые используем для познания внешнего мира. Он считает, что последовательность психических состояний резко отличается от расположения в определенном порядке предметов, находящихся в пространстве²².

¹⁸ А. Бергсон, *Материя и память...*

¹⁹ М. Ямпольский, *Беспамятство как исток*, Москва 1998, с. 122-124.

²⁰ Д. Хармс, *Случаи*, [в]: Д. Хармс, *Собрание сочинений...*, т. 2, с. 309.

²¹ Д. Хармс, *Вываливающиеся старухи*, [в]: там же, с. 309.

²² J. Kulczycki, *Problem psychofizyczny w filozofii Henri Bergsona*, Kraków 1996, s. 63-64.

По мнению Бергсона, наше познание вещей происходит изнутри и снаружи. Когда мы познаем что-либо снаружи, познание зависит от нашего положения и не учитывает того, что в предмете единственно и неповторимо. Такой подход требует разложения познаваемого на части, которые сможем описать в знакомых нам категориях. Однако в этом случае мы на самом деле познаем не действительность, а только ее элементы, причем они относятся исключительно к нашему способу видения. Другой метод познания – изнутри – требует войти в познаваемую вещь и узнать ее путем «интеллектуальной симпатии», интуиции²³. Эту идею философ выразил в работе *Введение в метафизику*: «абсолютное может быть дано только в интуиции, тогда как все остальное открывается в анализе. Интуицией называется род интеллектуальной симпатии, путем которой переносится внутрь предмета, чтобы слиться с тем, что есть в нем единственного и, следовательно, невыразимого. Анализ же, напротив, является операцией, сводящей предмет к элементам уже известным, т.е. общим этому предмету и другим»²⁴.

По мнению Хармса, познание действительности происходит также с учетом перцепции отдельных ее элементов. Это построение мира из отдельных, отличающихся друг от друга частей писатель осмысляет как принцип и условие существования мира:

«Мир, состоящий из чего-то единого, однородного и непрерывного, не может быть назван существующим, потому что в таком мире нет частей, а, раз нет частей, то нет и целого.

Существующий мир должен быть неоднородным и иметь части.

Всякие две части различны, потому что всегда одна часть будет *эта*, а другая *та*»²⁵.

Такое дискретное видение мира и его элементов заметно также в других произведениях Хармса, например в тех, в которых он изображает людей. Человека можно узнать по определенному телосложению, по отдельным чертам его внешности. В стихотворении *Человек устроен из трех частей* (1930) Хармс описывает человеческое тело как набор разрозненных элементов:

Человек устроен из трех частей,
из трех частей,
из трех частей.
Хеу-ля-ля,
дрюм-дрюм-ту-ту!
Из трех частей человек!

Борода и глаз, и пятнадцать рук,
и пятнадцать рук,
и пятнадцать рук.
Хеу-ля-ля,

²³ См.: L. Kołakowski, *Bergson*, Warszawa 1997, s. 41-42.

²⁴ А. Бергсон, *Введение в метафизику*, пер. с французского В. Флеровой и И. Гольденберг, [в]: А. Бергсон, *Творческая эволюция. Материя и память*, Москва 1999, http://www.philosophy.ru/library/berg/bergson_metaphysics.html (12.09.2011).

²⁵ Д. Хармс, *О существовании...*, с. 33.

дрыум-дрыум-ту-ту!
Пятнадцать рук и ребро.

А, впрочем, не рук пятнадцать штук,
пятнадцать штук,
пятнадцать штук.
Хеу-ля-ля,
дрыум-дрыум-ту-ту!
Пятнадцать штук, да не рук²⁶.

В свою очередь, в произведении *Голубая тетрадь № 10* (1937) писатель перечисляет части тела, которые свидетельствуют о существовании человека: «Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно. Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было. У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего у него не было. Так что непонятно, о ком идет речь»²⁷.

Такое видение человека обнаруживается также в изображении процесса умирания. В *Смерти старичка* (1936) из умирающего выпадают странные предметы, и таким образом смерть приобретает внешний характер: «У одного старичка из носа выскочил маленький шарик и упал на землю. Старичок нагнулся, чтобы поднять этот шарик, и тут у него из глаза выскочила маленькая палочка и тоже упала на землю. Старичок испугался и, не зная, что делать, пошевелил губами. В это время у старичка изо рта выскочил маленький квадратик. Старичок схватил рот рукой, но тут у старичка из рукава выскочила маленькая мышка. [...] Так настигла коварная смерть старичка, не знавшего своего часа»²⁸.

И в этом произведении Хармс изображает человеческое тело как состав частей-предметов, причем наполнение ими тела непредсказуемо. Процесс, происходящий в организме, писатель представляет как отдельные внешние явления. Как и в случае «рыжего человека», тело старичка можно рассматривать как предмет, который, обнаруживая свои составные элементы, исчезает²⁹.

Однако Хармс, как и Бергсон, ставит под сомнение возможность познать действительность по обособленным ее элементам, понимает, что перцепция мира исключительно снаружи неполная. Только погружение в мир, растворение в нем позволит охватить его существо, узнать его истину. Об этих двух способах видения действительности он рассуждает в рассказе *Мыр* (1930): «Я говорил себе, что я вижу мир. Но весь мир недоступен моему взгляду, и я видел только части мира. И все, что я видел, я называл частями мира. И я наблюдал свойства этих частей, и, наблюдая свойства частей, я делал науку. [...]

И вдруг я перестал видеть их, а потом и другие части. И я испугался, что рухнет мир.

²⁶ Д. Хармс, *Человек устроен из трех частей*, [в]: Д. Хармс, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 197.

²⁷ Д. Хармс, *Голубая тетрадь № 10*, [в]: там же, т. 2, с. 308-309.

²⁸ Д. Хармс, *Смерть старичка*, [в]: там же, с. 160-161.

²⁹ См.: М. Ямпольский, *Беспамятство...*, с. 40-41.

Но тут я понял, что я не вижу частей по отдельности, а вижу все зараз. Сначала я думал, что это НИЧТО. Но потом понял, что это мир, а то, что я видел раньше, был не мир»³⁰.

В познании мира Хармс ставит перед собой цель проникнуть в действительность саму по себе, не искаженную человеческой логикой и номинацией. Он выделяет четыре рабочих и пятое сущее значение предметов: «Человек, вступая в общение с предметом, исследует его четыре рабочих значения. При помощи их предмет укладывается в сознании человека, где и живёт. [...]

Пятым, сущим значением, предмет обладает только вне человека, т. е. теряя отца, дом и почву. Такой предмет “реет”»³¹.

По мнению писателя, автоматизм мышления, рациональные способы познания оказываются непродуктивными, и только интуитивные методы, лишённые стереотипов и привычек, способствуют проникновению в действительность и суть предметов.

В философии Бергсона особенно важной и тесно связанной с теорией познания стала концепция сознания, в которой философ исходит из того, что сознание не поддается теоретическому анализу в рациональных и пространственных категориях. Субстанциональная концепция сознания у Бергсона включает в себя следующие аспекты: темпоральную длительность; восприятие и память.

Дневное сознание позволяет видеть мир очень простым и логичным, а противоречия и затруднения, изредка возникающие в нем, являются исключениями из правил. Ночное сознание, особенно измененное – сон, галлюцинации - безотчетное, не вполне поддающееся контролю рассудка. Опыт ночного сознания и особенно изучение измененных его состояний помогает понять как сложность мира, так и многомерность сознания и психики³².

Мотив сна как пример измененного сознания часто встречается в творчестве Хармса. Писателя интересует не только семантика сновидений, но и сон как состояние ночного сознания, переход из сознания дневного в ночное и обратно. Поэтому его герои засыпают, просыпаются, пытаются уснуть, реже видят сны.

Концепция сна у Хармса сходна с рассуждениями Бергсона, который отвергал теории о полной изолированности спящего от внешнего мира. Его концепция сна является продолжением теории памяти и близка проблематике творчества и личности.

В произведениях Хармса фамилия французского философа появляется только в одном стихотворении, причем именно в контексте сна:

Шел Петров однажды в лес.
Шел и шел и вдруг исчез.
“Ну и ну, – сказал Бергсон, –
Сон ли это? Нет, не сон”.
Посмотрел и видит ров,
А во рву сидит Петров.

³⁰ Д. Хармс, *Мыр*, [в]: Д. Хармс, *Собрание сочинений...*, т. 2, с. 287-288.

³¹ Д. Хармс, *Предметы и фигуры, открытые Данишлом Ивановичем Хармсом*, [в]: там же, с. 286.

³² J. Kulczycki, *Problem psychofizyczny...*, s. 100-103.

И Бергсон туда полез.
и лез и вдруг исчез.
Удивляется Петров:
“Я, должно быть, нездоров.
Видел я: исчез Бергсон.
Сон ли это? Нет, не сон”³³.

Как и другие философы, Бергсон поддерживал теорию соматических стимулов, или «оптическую» теорию сновидений, согласно которой некоторые из визуальных образов, характеризующих сновидения, могут быть результатом стимуляции зрительного нерва. Однако Бергсон понимал, что соматические стимулы являются всего лишь следствием биологической основы процесса сновидения, и утверждал, что необходим дальнейший их анализ, в котором следует принимать во внимание и механизм памяти³⁴.

В ранних работах Бергсон закладывает основу для создания теории сновидений, согласно которой сны являются связующим элементом между памятью и восприятием. Бергсон поддерживал идею о том, что человек ничего не забывает, и все прошлые переживания, ощущения, мысли и эмоции накапливаются в памяти. Таким образом, сновидение формируется из воспоминаний, хотя часто человек не признает этого, так как эти воспоминания очень старые или забываются в дневное время; в них заключена память о предметах, которые воспринимались рассеянно в течение дня, или же они являются фрагментами разорванных воспоминаний, которые память собирает вместе в неузнаваемую картину.

Пример такого сновидения, которое тесно связано с образами памяти, дает произведение Хармса *Утро*. Его герой-рассказчик засыпает и видит предметы и сцены, которые всплывают в его памяти. Поскольку он помнит, что это реальные образы, не может понять: сон это или явь.

«Я лег на левый бок и стал засыпать.

Я смотрю в окно и вижу, как дворник метёт улицу.

Я стою рядом с дворником и говорю ему, что, прежде, чем написать что-либо, надо знать слова, которые надо написать.

По моей ноге скачет блоха.

Я лежу лицом на подушке с закрытыми глазами и стараюсь заснуть»³⁵.

В процессе засыпания особенно интересно для Хармса, как в мозгу человека возникают образы без видения предметов. Это явление можно определить как память впечатления, которое совершенно отличается от галлюцинаций. Здесь, независимо от дневного сознания, возникают образы реальных элементов, которые зрение и мозг зафиксировали в состоянии бодрствования. Такой процесс анализировал Бергсон, утверждая, что сновидения рождаются из эмоций, а эмоции наполнены впечатлениями прошлого. Таким образом, сновидения и эндооптические иллюзии являются переживанием прошлого.

Писателя особенно интересовал процесс засыпания/пробуждения как переход таинственной границы между сном и явью. Многие герои его произведений про-

³³ Д. Хармс, *Шел Петров однажды в лес...*, [в]: Д. Хармс, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 346.

³⁴ J. Kulczycki, *Problem psychofizyczny...*, s. 100-105.

³⁵ Д. Хармс, *Утро*, [в]: Д. Хармс, *Собрание сочинений...*, т. 2, с. 50.

сыпаются, чтобы снова уснуть, или борются с бессонницей. Марков, персонаж произведения *Сон дразнит человека* (1936-1938), бесполезно пытается уснуть: «Марков снял сапоги и, вздохнув, лег на диван. Ему хотелось спать, но как только он закрывал глаза, желание спать моментально проходило. Марков открывал глаза и тянулся рукой за книгой, но сон опять налетал на него, и, не дотянувшись до книги, Марков ложился и снова закрывал глаза. Но лишь только глаза закрывались, сон улетал опять»³⁶. Это бессилие в овладении сном Хармс изобразил и в других произведениях, например, в миниатюре о сне Петракова или во *Сне* (1936).

Процесс засыпания Хармс представляет как переход в другое состояние, состояние душевное. Сон связан с полетом души, которая отрывается от тела. Парящая душа и неподвижное тело появляются в одной из хармсовских миниатюр в описании состояния на грани сна и бодрствования: «Когда сон бежит от человека, и человек лежит на кровати, глупо вытянув ноги, а рядом на столике тикают часы, и сон бежит от часов, тогда человеку кажется, что перед ним распахивается огромное чёрное окно, и в это окно должна вылететь его тонкая серенькая человеческая душа, а безжизненное тело останется лежать на кровати, глупо вытянув ноги, и часы прозвенят своим тихим звоном: “Вот ещё один человек уснул”, и в этот миг захлопнется огромное и совершенно чёрное окно»³⁷.

Дуальность отношения тело/душа свойственна также философии Бергсона³⁸. Писатель, как и французский философ, связывает состояние полета души с таинственным явлением вдохновения, озарения, проявления творческих возможностей, которые он определяет как чудо и о которых просит Бога. В рассказе *Старуха* (1939) герой сначала пытается уснуть, потом борется со сном и обдумывает сюжет рассказа о чудотворце, который не совершает чудес. Сам герой тоже не творит чудес, так как не создает своего произведения³⁹. Чудо как вдохновение появляется также в рассказе *Утро*: «Передо мной лежала бумага, чтобы написать что-то. Но я не знал, что мне надо написать. Я даже не знал, должны быть это стихи, или рассказ, или рассуждение. Я ничего не написал и лег спать. Но я долго не спал. Мне хотелось узнать, что я должен был написать. Я перечислял в уме все виды словесного искусства, но я не узнал своего вида. Это могло быть одно слово, а может быть, я должен был написать целую книгу. Я просил Бога о чуде, чтобы я понял, что мне нужно написать»⁴⁰.

Это признание похоже на запись из дневника Якова Друскина, участника группы Чинари: «Каждый день я жду чуда, и особенно перед сном, и ночью прошу у Бога чуда»⁴¹. Хармс так же, как и Друскин, обращается к Богу с просьбой о чуде в момент засыпания, между явью и сном. Это чудо связано с творчеством,

³⁶ Д. Хармс, *Сон дразнит человека*, [в]: там же, с. 327-328.

³⁷ Д. Хармс, *Когда сон бежит от человека*, [в]: там же, с. 195.

³⁸ Основной мотив *Материи и памяти* Анри Бергсона – это преодоление разделения телесного и духовного, утверждение неоправданности выведения одного из другого – материи из духа или духа из материи.

³⁹ О проблеме чуда в творчестве Хармса смотри: А.Г. Герасимова, *Даниил Хармс как сочинитель (Проблема чуда)*, „Новое литературное обозрение” 1995, № 16, с. 129-139.

⁴⁰ Д. Хармс, *Утро...*, с. 49-50.

⁴¹ Я.С. Друскин, *Дневники*, Санкт-Петербург 1999, с. 61, [за:] Ф.В.Кувшинов, Е.Н. Остроухова, *Сон и явь как ТО и ЭТО у Д.И. Хармса*, <http://xarms.lipetsk.ru/texts/kuv7.html> (12.09.2011).

понимаемым как пересоздание действительности в художественный текст, в котором писатель в идеале и является чудотворцем. Чудо должно произойти не в окружающем мире, а в самом писателе и дать ему возможность узнать и сотворить необыкновенное: «Да да, надо чудо. Все равно какое чудо.

Я зажег лампу и посмотрел вокруг. Все было по-прежнему.

Да ничего и не должно было измениться в моей комнате.

Должно измениться что-то во мне»⁴².

По мнению Хармса, поэт никогда не должен забывать о существовании номенальной сферы – того идеала, к которому он рассчитывает приблизиться с помощью своей поэзии. «Только так он может уподобиться Богу-Творцу как конкретной Личности, которой присуща аффективная и эмоциональная жизнь. Таким образом, [...] творческий акт подразумевает погружение в область бессознательного, нужно все-таки добавить, что реализация его невозможна без радикального преобразования этой области тьмы в область света»⁴³. В произведении *Старуха* заглавный персонаж выступает как персонификация бессознательного, которое ведет к освобождению от пут реалистического искусства, ибо задачей художника не является отражение реальности.

Понимание вдохновения и творческого процесса как проявления работы души близко также Бергсону. В работе *Творческая эволюция* он представляет концепцию творчества как непрерывного рождения нового, что составляет сущность жизни. Философ осмысляет возникновение гениального произведения как его рождение из неповторимой и невыразимой эмоции. В акте творчества он противопоставляет интуицию интеллектуальным возможностям человека – для него именно интуиция является главным орудием художника-творца, позволяющим ему познать и создать то, что интеллекту кажется невозможным. Работа разума, по Бергсону, не способна создавать новое, а лишь комбинирует старое⁴⁴.

Немало места в своих рассуждениях Бергсон посвящает также проблеме гениальности, определяя ее как высшую степень интуиции. Гениальный художник посредством экстатических духовных актов постигает сущность вещей, проникает в мир глубже чем обычный человек, который ограничивается «чтением наклеенных на предметы ярлыков». Философ утверждал, что гений не должен изучать мир, чтобы его изобразить, он сам создает его. Все гениальное встречается с сопротивлением со стороны обычных людей, так как гениальные работы превосходят их, люди не в состоянии присвоить себе дух этих трудов.

Хармс тоже обращается к вопросу о гениальности, порой мечтая о ней, а порой в ней сомневаясь. В 1933 году он пишет Клавдии Пугачевой: «Я творец мира, и это самое главное во мне. Как же я могу не думать постоянно об этом! Во всё, что я делаю, я вкладываю сознание, что я творец мира. И я делаю не просто сапог, но, раньше всего, я создаю новую вещь»⁴⁵. Это осознание собственной гениальности писатель связывает именно с созданием мира, новых его элементов.

⁴² Д. Хармс, *Утро...*, с. 50.

⁴³ Д.В. Токарев, «Старуха» Даниила Хармса как объект «пристального чтения» (Хейнонен Ю. *Это и то в повести «Старуха» Даниила Хармса. Helsinki: Helsinki University Press, 2003. 231 p. (Slavica Helsingiensia. T. 22)*), „Русская литература” 2004, № 2, с. 260.

⁴⁴ См.: F. Maj, *Zarys filozofii twórczości Henryka Bergsona*, Warszawa 2008, s. 70-71.

⁴⁵ Письмо Д. Хармса к К.В. Пугачевой 16 октября 1933, [в]: Д. Хармс, *Неизданный Хармс...*, с. 79.

В стихотворении *Я гений пламенных речей* (1935) Хармс подчеркивает связь гениальности со свободой мысли, с полетом духа над реальностью:

Я гений пламенных речей.
Я господин свободных мыслей.
Я царь бессмысленных красот.
Я Бог исчезнувших высот.
Я господин свободных мыслей.
Я светлой радости ручей⁴⁶.

Здесь заметно различие между эмпирическим, логическим и интуитивным познанием мира, между творчеством и наукой. То же произведение содержит размышления об отношении обыкновенных людей к гению – их непонимание, неспособность принять его идеи и произведения:

Когда в толпу метну свой взор,
Толпа как птица замирает
И вокруг меня, как вокруг столба,
Стоит безмолвная толпа⁴⁷.

Произведения Хармса обнаруживают влияние философской системы Анри Бергсона как в идейном плане, так и в поэтике. Эта интертекстуальность основана на бергсоновской теории познания и сознания, философии творчества, концепции времени. Хармс, как и французский философ, многие свои рассуждения выводит из достижений науки, но одновременно подчеркивает весомость подхода интуитивного, эмоционального.

Вышеуказанные сходства произведений Хармса с идеями Бергсона не исчерпывают темы влияния философских систем на творчество писателя. Творчество Хармса, как и других обэриутов и шире – авангардистов, обусловлено влиянием идей не только Анри Бергсона, но и Семена Франка, Освальда Шпенглера, Альберта Эйнштейна, Николая Лосского, Петра Успенского и др.

Summary

The writings of Daniil Kharmis and the philosophy of Henri Bergson

In Daniil Kharmis's writings there can be observed a significant convergence with Henri Bergson's philosophical system. The concept of time found in the Russian vanguard artist's works seems to be similar to that of Bergson. Kharmis perceives time as a category of reality unknowable to the human mind. Time is bilinear: objective – as a category of physics, and subjective – as the time of human existence.

Kharmis also explores the problem of perception of reality and, like the French philosopher, distinguishes between two kinds of cognitive processes: the rational, external one and the intuitive one – getting to the core of the subject and enabling true cognizance.

⁴⁶ Д. Хармс, *Я гений пламенных речей*, [в]: Д. Хармс, *Собрание сочинений...*, т. 1, с. 320.

⁴⁷ Там же.

Bergson's influences are also visible in Kharms's concept of various states of consciousness, especially sleeping and falling asleep. In many works, Kharms expatiates on the subject of the artist, inspiration and masterpiece, approaching Bergson's philosophy of creativity and genius. The French philosopher's influence is discernible on the ideological level as well as in Kharms's poetics. Shaping his ideas Kharms, like Bergson, is inspired by scientific achievements, while emphasizing the importance of the intuitive approach.

Key words: *Daniil Kharms, Henri Bergson, Russian avant-garde, philosophy of life*