

Czesław Andruszko

Дхарма Даниила Хармса

Polilog. Studia Neofilologiczne nr 4, 79-85

2014

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.

ДХАРМА ДАНИИЛА ХАРМСА

Czesław Andruszko

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Poznań, Polska
andrus@amu.edu.pl

Ключевые слова: *дхарма, Пуруша, рождение, смерть, перевоплощение*

Современные исследователи творческого наследия Даниила Хармса концентрируют внимание на раскрытии религиозно-философских систем, которые связаны с развиваемой им теорией абсурда и выделяются в его произведениях как особо сложный художественный феномен. Широко образованный и владеющий несколькими иностранными языками писатель создал свою «тайнопись», выносящую на поверхность следы влияний оккультизма, еврейской кабалы, египетской нумерологии и гностических учений. Как неоднократно подчеркивалось, для Хармса важнее то, что скрывается под поверхностью его текстов и проявляет себя как абсурд. В настоящее время проблема эта разрабатывается хармсоведением и здесь уже достигнуты определенные результаты. В дальнейшем, однако, открытой остается проблема иерархии составных элементов авторского миропонимания. Есть все основания полагать, что творческое «я» зиждется на санскритской традиции, сыгравшей первостепенную роль в формировании культуры Европы и Азии. Хармс пользуется санскритом дважды, причем в пределах лишь одного короткого произведения, озаглавленного *Lana*. Это два слова: «агам» и «Пуруша» [Хармс 1994: 48, 56]. Первое значит «я» и выделяется в творческом плане, второе является именем одного из самых популярных персонажей индийской мифологии, послужившего началом эволюции человека и Вселенной. Их присутствие в тексте, полном абсурдных звучаний проходит почти незамеченным и не поддается первому прочтению, но их удельный вес в целом настолько велик, что можно говорить об их особом структурно-семантическом назначении.

Санскритская линия, выходящая из слова «агам», ставит проблему личности в космических масштабах и, на наш взгляд, как раз и соответствует авторской «онтологической необходимости достигнуть новой чистоты, чистоты, присущей целому мирозданию» [Жаккар 1995: 72]. Чтобы возвести в творче-

ский принцип эту первичную чистоту, необходим новый язык, способный выразить мир и человека в их исходной целостности. В авторском монологе, озаглавленном абсурдно *Мыр*, ставится казалось бы, неразрешимая на первый взгляд дилемма: «А мир не я. А я мир» [Хармс 1994, т. 2: 28]. Но прочтение смысла этих двух предложений с учетом места, какое здесь занимает авторское «я» – раз в конце, а раз – в начале – наглядно показывает, что человек тождественен миру и предвосхищает его создание, причем созданный мир уже не тождественен человеку и содержит в своей структуре разрушительный, негативистский фактор. Иначе говоря, на поставленный в *Лане* вопрос: «А что такое агам?» – автор отвечает в духе древнеиндийской космогонии, запечатленной в образе Пуруши, который стоит у истоков древних представлений о происхождении космоса и обозначает первого человека, пожертвовавшего своим телом для того, чтобы из его частей могла образоваться Вселенная и вселенская душа Я. Когда автор на схожем мифопоэтическом языке говорит: «Это не небо // это ладонь // крыша пуруша и светлый огонь», – то имеет в виду то важнейшее для своей мировоззренческой позиции обстоятельство, что расчленение на части единого и в сущности своей неделимого способствовало и способствует освобождению истинно духовного творческого «я». Творческий принцип расчленения, изъятый автором из древнеиндийского мифа о Пуруше, конкретизируется на уровне текста как сегментация, а на уровне фабулы – как членовредительство. Таких случаев, когда герои наносят друг другу телесные повреждения, у Хармса множество: в рассказе *Суд Линча* главному герою отрывают голову, в рассказе *Грязная личность – ухо*, в рассказе *Охотники* – ногу. В построенной на абсурде *Истории Сдыгр Анпр* детально излагается, как человек с оторванной рукой становится жертвой «знаменитого» хирурга и вдобавок ко всему теряет еще и уши. Поскольку процесс членовредительства распространяется практически на все части тела и обретает самые изощренные формы, ограничимся лишь одним, но зато самым ярким примером, знаменитым рассказом *Голубая тетрадь № 10*, открывающим цикл *Случаи*. Здесь не названный по имени «рыжий человек» по очереди лишается всех атрибутов своей телесности: волос, глаз, усов, рта, носа, рук, ног, живота, спины, хребта, внутренностей, чтобы постепенно погрузиться в некую космическую пустоту, где явятся и исчезают хармсовские антимирры.

Способы проявления автором творческого «я» в контексте санскритской традиции подводят вплотную к проблеме его литературного псевдонима. За время своего короткого творческого пути Хармс испробовал около 30 разных псевдонимов, чтобы со временем, где-то с 1924 года, отдать предпочтение одному из них, ставшему впоследствии его фамилией. Хармс как поэт глубоко верил в магическую силу своего псевдонима и соответственно вкладывал в него свой особый, сокровенный смысл. На тему родословной фамилии писателя накоплена уже богатая литература, представляющая целый ряд интерпретаций – от филологических до философских и религиозных [Букс 2004: 375-393]. Правы оказались те исследователи, которые смысл избранной писателем фамилии усматривали в санскритском слове «дхарма». В свете оговариваемой здесь проблемы такое прочтение авторского псевдонима не оставляет никаких

сомнений. В священных книгах индуизма слово «дхарма» могло означать просто «путь» или же «долг», «обязанность» и «самая главная цель жизни». Каждый человек должен иметь свою дхарму, определяющую нормы поведения в соответствии с его натурой, чтобы в конечном итоге исполнить свою главную обязанность – службу и добродетель олицетворяющую любовь [*Mitologie świata* 2007: 145, 168]. Дхарме Хармса присуще особо обостренное восприятие творческого долга как пути, ведущего к добродетели. И как ни странно это может казаться, идея добродетели определяет авторскую позицию и присутствует во всех его текстах, нацеленных, что следует особо подчеркнуть, не на ее раскрытие, а на сложности, связанные с ее реализацией.

Творческое использование Хармсом санскритских «заимствований» показывает, что главным источником знаний на их тему служит писателю пураническая литература, называемая также пуранами. Это древнейший в Индии тип литературного творчества, традиции которого культивируются по сегодняшний день. Для современных последователей индуизма важнейшим среди 18 сохранившихся пуранов является текст *Гаруда-Пурана*, включающий в себя богатый материал на тему рождения, смерти, загробной жизни и космических аспектов бытия. *Гаруда-Пурана* по праву считается лучшим достижением общеиндийской мысли и часто сравнивается с деревом, корнями своими уходящим в дхарму [Кос 1989: 10-23]. Основные положения этой древнейшей «энциклопедии» входят в состав творческой дхармы Даниила Хармса.

В сочинениях Хармса ничто не привлекает так внимания, как огромное количество смертей, причем лишенных какой-либо внешней мотивировки. Хармсовские герои или просто умирают на работе, как кассирша в одноименном рассказе, или становятся жертвой беспричинной агрессии толпы, как в рассказе *Суд Линча*, или же гибнут в драке со своим собеседником, как в рассказе *Машкин убил Кошкина*. В миниатюре *Случай* из цикла *Случаи* вскрывается автоматизм повторяющихся банальных случаев смерти: «Однажды Орлов объелся 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» [Хармс 1994: 258]. Проявление смертей самое разнообразное, но у них есть один общий, заимствованный из пуранической литературы, знаменатель – «падение». Это излюбленная Хармсом тема, упреждающая свою связь со смертью в таких рассказах, как *Упадание* и *Вываливающиеся старухи*. В первом из них показано в замедленной проекции упадение с крыши пятиэтажного дома «двух людей», закончившееся смертельным ударом «об унылую клеть нашей будущности» [Хармс 1994, т. 2: 105]. Во втором рассказе глазами автора представлена поочередно смерть шести старушек, разбившихся «от чрезмерного любопытства» [Хармс 1994, т. 1: 259]. Фокусируя свое внимание на падении обозначающем смерть, автор заявляет о своей приверженности пуранической традиции, по которой причиной смерти является не грех или грехопадение, а рождение. На таком взаимообусловленном противостоянии смерти и рождения строится рассказ *Теперь я расскажу, как я родился* и своеобразное его приложение *Инкубаторный период*. В них в типичной для Хармса игровой форме показан целый комплекс явлений, связанных с древнеиндийскими

представлениями о зачатии, рождении и перерождении, в результате которых рождение оборачивается смертью, смерть рождением.

В пуранической традиции зачатие человека, а, следовательно и его рождение не является делом случая и соответственно рассматривается как результат общего баланса добрых и плохих поступков. Элементы «математического» расчета в родительских действиях, предшествующих зачатию автора рассказа, служат шутивным комментарием к такому общему для индуизма положению. В схожей манере описан сам процесс рождения, представляющий собой, согласно индуизму, соприкосновение чистой, свободной и вечной души с нечистой материей бытия. Рождение являет собой повторяющееся без конца упадание в клоачную яму полную человеческих нечистот. Оно вовлекает человека в нескончаемый жизненный круговорот, заранее предвещающий выбор неправильного пути. Таким экзистенциальным смыслом наделяется рассказ Хармса о своем рождении, изложенный им – для усиления парадоксальности случившегося – с позиции очевидца. Здесь уместно будет вспомнить Андрея Белого, досконально знающего индийскую культуру, и его слова: «В *Упанишадах* я жил до рождения» [Белый 1922: 150]. Обладающий тем же, что и автор *Петербургa*, сверхчувственным опытом, Хармс соприсутствует при своем рождении, причем дважды и даже трижды. Первое рождение произошло на четыре месяца раньше срока, что не вызывает особых эмоций у автора-рассказчика (вероятно это объясняется тем, что, по пуранам, самосознание дается человеческому плоду лишь на седьмом месяце его утробной жизни). Больше места, времени и пикантных подробностей, что у Хармса значимо, занимает второе рождение, когда перепуганная акушерка «запахнула» новорожденного «да второпях не туда». Роженице пришлось принять «хорошую порцию английской соли. Родительницу пронесло, и таким образом я вторично вышел на свет» [Хармс 1994, т. 2: 79]. Согласно индуизму, только «дважды рожденные» в состоянии вырваться из порочного круга бытия и проложить себе путь к достижению высшей цели, составляющей их личную дхарму.

Хармс – как ни курьезно выглядит его «второе рождение» – ставит себя среди тех избранных, которые в состоянии достичь стадии духовного восхождения личности, но проблему осложняет его обремененный самосознанием взгляд со стороны на свое бытие во времени и пространстве. Изложенная автором в шутивном тоне история получает свое реальное продолжение в инкубаторе, в котором ему пришлось провести четыре недостающих месяца и «как бы» родиться «в третий раз» [Хармс 1994, т. 2: 79]. Если второе рождение проблематично, то третье уже абсурдно и никакой высшей цели не служит. Следующее за ним в *Инкубаторном периоде* число «четыре» обозначает уже предел всему видимому и, как уже отмечалось, связывается у Хармса со смертью [Сабо 2005: 210]. В циклически движущемся мире все, что имеет начало, имеет также свой конец и находит свое проявление в неизбежности смерти. А поскольку абстракция смерти недоступна нашему сознанию, то ее можно изобразить лишь в форме абсурда. Таким идейным и творческим содержанием наполняется авторский «инкубаторный» период. Человеческий зародыш, сброшенный в ограниченное время и тесное пространство бытия, лишенный сво-

боды и воли, рождается в очередной раз, чтобы попасть в адский круговорот жизни, из которого единственным выходом является смерть. Такую «адскую» идейную подоплеку имеет ненависть писателя к детям. Концепция ада утверждается у Хармса путем прямых аналогий с пуранической традицией, которая, в отличие от христианства, обозначает не столько преисподнюю, где грешники подвергаются вечным мукам, сколько чистилище, где душа человека очищается от скверны рождения и бытия. И только тот не рождается вторично, кто проходит свой цикл бытия незапятнанным и тем самым избегает «адских» мук. Пураны описывают 7 основных разновидностей такого чистилища, одна из которых называется Нипатана, что значит «Падение». Здесь наказываются те, которые отвергли учение священных книг, то есть, истинное знание, а мерой наказания является сбрасывание грешников с высоты. Рецепция автором этой «высшей» меры наказания проливает окончательный свет на все «случаи» падения и заставляет видеть в каждом из них аллегорию духовной деградации человека. Автор знаменитых *Вываливающихся старух* показывает идущую в века косность современного ему героя, названного уже «недочеловеком» (термин Я. Друскина). И хотя в дхарму Даниила Хармса вписана высоконравственная, проявляющая добродетель служба, но какая-либо общность между ним и его героем оказывается невозможной – разве что на уровне его собственного падения, зафиксированного в рассказе о своем рождении. Отсюда столь трагически звучит у Хармса – особенно в его позднем творчестве – идея жертвенности, распространяющаяся на все уровни бытия. Напрашивается аналогия со знаменитой повестью Федора Сологуба *Мелкий бес*, поскольку и здесь и там герои живут и действуют в мифологическом времени, со всеми трагическими последствиями этого факта. В обоих случаях миф выводит на прямую связь с жизнью как таковой. Время у Хармса предельно концентрировано, из-за чего контуры древнеиндийского мифа проступают здесь резче и явственнее, чем у других. Непрерывная цепь «перерождений» жизни в смерть и смерти в жизнь, называемое «колесом дхармы», лишает человека воли и способности подняться над биологическим уровнем своего бытия, чтобы за пределами смыслов увидеть единый высший смысл, заложенный в основу мироздания. Отсюда их озлобленность, агрессивность, восприятие жизни как насилия и автоматизм действий, приводящий на мысль образы-марионетки Гоголя.

Принцип падения вписывается в художественную систему Хармса как особый творческий феномен, по которому определяется состояние современного общества и проявляется главная структурообразующая мысль его произведений. Это слово-ключ, изъятое писателем из пуранической концепции ада, наглядно показывает, что существование мира феноменов реализуется путем циклического становления и разрушения. Среди части исследователей Хармса принято считать, что его идейное и творческое развитие представляет собой «курс на худшее», который «отражает борьбу автора за исчезновение текста и тем самым за исчезновение жизни как таковой» [Токарев 2002: 48]. Но это далеко не так. В мире Хармса, подверженном реинкарнации, никто не умирает до конца. Наглядным примером служат его оживающие старухи и «прочие» покойники, называемые из-за своей мобильности «беспо-

койниками» [Хармс 1994, т. 1: 310]. В таком «избыточном» состоянии жизни просматривается Вечность и скрывается залог неистребимости жизни. В рассказе *Сундук* умирающий герой переступает через границу жизни и смерти, чтобы неожиданно для себя открыть, что каким-то «неизвестным» способом «жизнь победила смерть» [Хармс 1994, т. 1: 265]. Героям Хармса дается лишь предчувствие Вечности, что и вызывает у них реакции, граничащие с умопомешательством. Что же касается «смерти текста», то она также немыслима из-за своей имманентной принадлежности принципу цикличности. По пуранической традиции, разделяемой Хармсом, движение каждого цикла связано с процессом созидания и антисозидания. Большинство произведений писателя открыто укладывается в циклы, а каждый из составных элементов такого цикла – «история» или «случай» – начинается с творческой мысли, которая почти моментально сворачивается и падает в пустоту, где реальное становится нереальным, тяготеющим к недостижимому полному полному освобождению от воплощения. Крайним примером такого свернутого текста, определяющего некий минимум творчества, является состоящий из двух предложений рассказ *Встреча*, причем последнее из этих двух предложений формулируется категорично по-хармсовски: «Вот, собственно, и все» [Хармс 1994, т. 1: 277]. Число «два» обозначает столкновение противоположностей, чем по сути и исчерпывается сюжет встречи. Но это отнюдь не предвещает смерти сюжета, а как раз наоборот – его нескончаемые перерождения. Ужас, испытываемый писателем под конец жизни, вызывает «адская» повторяемость переходов через различные состояния и развернутая в бесконечность цепь смертей и рождений, образующих «колесо дхармы», каждое прохождение которого отодвигает человека от первоначального смысла и источника духовности. И тогда впервые обращается писатель непосредственно к Всевышнему с просьбой: «Поверни, Господи, колею живота моего, чтобы двинулся паровоз могущества моего» [Хармс 1994, т. 1: 253].

Выбор дхармы согласно со своей натурой был для Хармса творческой программой, цель которой – показать непреходящее значение древнейшей из мифологий. Современному интеллекту все труднее пробиться через толщу времени, чтобы узреть чистый источник духовности. Сложность проблемы усугубляется тем, что жесткие контуры космогонического мифа лишь слегка проступают через языковую ткань произведений, а его действенная сила глубоко сокрыта в принципах построения художественного мира, то есть, в поэтике Хармса. Его творчество требует вертикального (сакрального) прочтения, к которому апеллируют его укладывающиеся в мини-цикл молитвы. Устойчивый в творчестве Хармса подспудный мотив связи водяных кругов, водяных колес мельницы и жерновов с «колесом дхармы» открывает бесконечный ряд первопричин, без которых невозможен творческий дискурс. Это, в сущности, просьба о духовном соавторстве, которое поможет преодолеть абсурдную «случайность» бытия и восстановить причинно-следственную связь между оторванными во времени явлениями. И как при каждом повторном сотворении, мир заново обретает статус божественности, обнаруживая бесконечность, которая не требует жертвенного разделения. Творческая драма Хармса заключалась

в осознаваемом до конца бессилии создать свой особый поэтический язык, способный измерить глубину открывшейся Вечности.

Данная статья не претендует на полное изложение проблемы, связанной с рецепцией творческого наследия Даниила Хармса. Ее цель – расширить круг Хармсовских чтений за счет пуранической литературы, сыгравшей главную роль в формировании писательского мирозерцания. В древнейшей из всех индийской мифологии нашел Хармс свой не обремененный временем источник знаний, по которым проверяется кондиция современного ему человека, развивается идея о цикличности Вселенной, ее периодическом разрушении и воссоздании.

Библиография

- Кос В.Ж., 1989, *Między śmiercią a narodzinami*, Poznań.
Mitologie świata, 2007, oprac. zbiorowe, Ożarów Mazowiecki.
 Белый А., 1922, *Записки чудака*, Берлин.
 Букс Н., 2004, *Имя как прием: К загадке псевдонима Даниила Хармса*, [в:] *Абсурд и вокруг*, ред. О. Буренина, Москва.
 Жаккар Ж.-Ф., 1995, *Даниил Хармс и конец русского авангарда*, Санкт-Петербург.
 Сабо Б., 2005, *Немого о числах у Д. Хармса*, [в:] *Столетие Даниила Хармса*, ред. А. Кобринского, Санкт-Петербург.
 Токарев Д., 2002, *Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Даниила Хармса и Сэмюэла Беккета*, Москва.
 Хармс Д., 1994, *Сочинения*, в 2 томах, т. 2, Москва.

Summary

Dharma of Daniil Kharms

This article concerns the concept of dharma in the works of the Russian writers Daniil Kharms (1905-1942). This original Sanskrit word plays an essential role in his short stories and provides an intertextual reading, based on Hindu mythology and Puranic literature. As a result, Kharmsian output includes “similar” description of death as a consequence of birth.

Key words: *dharma, Purusha, birth, death, rebirth*