

УДК 821.161.1–3.09

## Людмила Губа



### САТИРА И АБСУРД КАК СПОСОБЫ РЕАЛИЗАЦИИ КОММУНИКАТИВНОЙ ФУНКЦИИ ЛИТЕРАТУРЫ

*У статті розглядається трансформація сатиричних принципів відображення світу та прийомів типізації М. Є. Салтыкова-Щедрина в абсурдистській прозі Д. Хармса як реалізація комунікативної функції літератури.*

**Ключові слова:** абсурд, сатира, теорія умовної реальності, гротеск.

*В статье рассматривается трансформация сатирических принципов изображения мира и приемов типизации М. Е. Салтыкова-Щедрина в абсурдистской прозе Д. Хармса как реализация коммуникативной функции литературы.*

**Ключевые слова:** абсурд, сатира, теория условной реальности, гротеск.

*The the transformation of satiric principles of world representation and type-making ways by M. Saltykov-Shchedrin in D. Kharm's absurd prose as the implementation of literature communicative functions are under study in this thesis.*

**Key words:** absurdity, satire, the theory of the conditional reality, grotesque, literature communicative functions.

Салтыков-Щедрин и Хармс — такая параллель кажется несколько натянутой. Слишком разнятся их художественные принципы и мировоззренческие установки. С одной стороны — классик русского реализма, сатирик, ставивший её общественные задачи на первое место, писатель, заявивший, что «литература и пропаганда — одно и то же» [4, т. 13, 112], критик литературы, защищавший тенденциозность в смысле сознательного служения передовым общественным интересам своего времени. С другой — один из основоположников новейшей европейской литературы абсурда, записавший в своем дневнике: «Меня интересует только “чушь”, только то, что не имеет никакого практического смысла. Меня интересует жизнь только в своем нелепом проявлении» [6, т. 2, 270]. И хотя имя великого сатирика иногда упоминается, когда речь заходит о классических кор-

нях творчества Д. Хармса, дело ограничивается лишь констатацией факта. Именно этим и обуславливается наш интерес к проблеме, а также *актуальность* данного исследования. *Целью* работы является проследить, каким образом абсурдистская линия русской литературы, представленная Д. Хармсом, трансформирует сатирические принципы изображения мира, разработанные М. Салтыковым-Щедриным. *Задача* нашей статьи — выявить те приемы щедринской сатирической типизации, которые использовал в своих произведениях Д. Хармс.

«Он <рассказ> до такой степени беспределен, до такой степени вне нашей (да и всякой) действительности, до такой степени обнаруживает необузданность фантастического воображения — что перестает даже смешить и просто является каким-то бессмысленным набором совершеннейших нелепостей» [цит. по: 3, 295]. Приведенный фрагмент вполне может быть отнесен к творчеству Хармса, но эти слова сказаны о Салтыкове-Щедрине, чьи образы представляются нам сейчас если не совершенно прозрачными, то, по крайней мере, понятными. О его очерках писали: «просто вздор», «искажение реальных черт», «чистое глумление», «нахальное, наглое обращение с предметами» [цит. по: 3, 296]. А ведь и произведения Хармса и его товарищей по ОБЭРИУ оценивали почти так же, правда, отзывы эти имели еще и политико-криминальный оттенок — «реакционное жонглерство», «литературные хулиганы». Сейчас очевидна несправедливость оценки «Истории одного города» Н. Страховым: «...речи совершенно бессмысленные и самую свою бессмысленностью выражающие презрение к тому, о чем говорится» [цит. по: 3, 296]. Но в то время многие (хотя и не все) критики склонялись к этому мнению. Салтыков-Щедрин же, в отличие от Хармса, имел возможность не только печатать свои «бессмысленные» произведения, но и публично отвечать оппонентам.

В процессе полемики Щедриным была разработана оригинальная теория условной реальности. Суть ее заключается в том, что литературному исследованию подлежат не только осуществленные действия и произнесенные слова, но и те поступки, которые человек совершил бы, и слова, которые сказал бы, если бы имел смелость. «Развяжите человеку руки, дайте ему свободу высказать *всю* свою мысль — и перед вами уже встанет не совсем тот человек, которого вы знали в

обыденной жизни, а несколько иной <...>. Но это будет не преувеличение и не искажение действительности, а только разоблачение той другой действительности, которая любит прятаться за обыденным фактом и доступна лишь очень и очень пристальному наблюдению». [4, т. 8, 190–191].

У истоков щедринской теории стояли «Губернские очерки», с которых и началась литературная деятельность сатирика. Это произведение вызвало своеобразный «переворот» в сознании публики. Книга поставила читателя лицом к лицу с такой правдой жизни, которая показывала сдвинутость естественных представлений о человеческих отношениях, о нравственных ценностях. Писатель заставил удивиться и ужаснуться тому, что совершается вокруг и становится нормой жизни. Но это было не ново. Книги Гоголя и его последователей служили той же цели. Открытием Салтыкова-Щедрина было создание типа чиновника и — шире — человека, который не только не скрывал своих пороков и преступлений, а открыто ими хвастал. Литература рубежа XX–XXI века давно освоила этот образ, но для человека XIX века, сохранившего «души прекрасные порывы» или хотя бы воспоминание о них, признать право таких типов на существование было равносильно падению в бездну порока.

Фактически в каждом из очерков цикла, затрагивающих разные стороны жизни, возникают неожиданные для нормального человеческого сознания драматические ситуации, раскрывающие изломанность жизни, перепутанность понятий добра и зла. В социальной сфере этот сдвиг проявляется в том, что чиновник-«живоглот», вроде какого-нибудь Порфирия Петровича, на деле оказывается «полезнее» чиновника не-«живоглота», а в острог попадает не взяточник и казнокрад, а сердобольный крестьянин «за свою добродетель»: пожалел больную старуху, взял к себе, а та умерла («Неумелые»). В частной жизни происходят не менее странные явления, всегда обманывающие ожидания рассказчика и читателя: княжна Анна Львовна с волнением ждет от героя, который на коленях целует ей руки, признания в любви, а слышит «покорнейшую просьбу» «похлопотать» о месте станowego пристава («Княжна Анна Львовна»); хозяйка «приятного семейства» имеет особую «тактику» общения с гостями: за один раз она «желает сделать возможно большую сумму зла и уязвить своим жалом несколько персон вдруг» [4, т. 11, 503] («Приятное семей-

ство»); маленький оборвыш, которого пожалел и привел к себе герой рассказа «Елка», ведет себя нахально, требует вина, напивается пьян.

Конечно, Салтыков-Щедрин преследует прежде всего сатирические цели. Но талант его шире узкообличительных рамок, и поэтому сатира поражает не только самодержавный строй, но и вечные общечеловеческие пороки. И именно тогда писатель наиболее глубоко сходится с Хармсом, как, например, в приведенном выше очерке «Елка», где дело не столько в том, что «патриархальные» представления несовместимы с мерками современной жизни, сколько в проявлении даже в ребенке черт, несовместимых с разумными понятиями о добре, человечности, благодарности. А если так — откуда они? Не заложены ли они в самой человеческой природе? И поэтому в русле щедринской теории условной реальности лежат не только его «История одного города», «Помпадуры и помпадурши» и другие произведения, но и миниатюры Хармса, такие, например, как «Начало очень хорошего летнего дня», «История дерущихся» или «Машкин убил Кошкина». Последний текст описывает убийство, причиной которого является оскорбительный с точки зрения товарища Машкина танец товарища Кошкина, и легко интерпретируется как реализация потаенных желаний маленького униженного человечка, который, превратившись в «товарища», наконец-то сам может унижать и даже истреблять тех, кто ему противен по тем или иным причинам. Причем весомость этих причин значения не имеет.

Несомненно, было бы ошибкой утверждать, что теория условной реальности, как ее понимал Щедрин, лежит в основе творчества Хармса. Можно быть уверенным, что рассказы, подобные «Голубой тетради № 10», «Случаям», «Сонету», «Сну» и многим другим, Салтыков-Щедрин назвал бы пустопорожным фантазированием, не опирающимся ни на какие реальные факты и приобретающими самоцельный характер, — то, против чего он всю жизнь выступал. И художественные, и философские взгляды обоих писателей в большинстве случаев не соприкасаются. Однако среди произведений Хармса есть такие, в которых явственно ощущается отпечаток сатирической линии русской литературы, причем тогда, когда сатира эта носит философский характер.

Важнейшим «инструментом» сатиры, как известно, является гротеск. Салтыков-Щедрин, как правило, использует его наравне с

другими художественными приемами. И только в «Истории одного города» гротеск выступает в качестве творческого принципа, который организует не те или иные моменты повествования, а образную систему в целом. Иными словами, «гротеск становится здесь художественной структурой» [3, 169]. А ведь именно для абсурда характерно такое применение гротеска.

Однако необходимо подчеркнуть существенную деталь: в «Истории одного города» гротеск создается преимущественно пересечением реального и фантастического планов, достоверного и недостоверного, смещением исторических времен. Сатирик создает гротескные образы, построенные, например, по принципу соединения человеческой фигуры с неодушевленным предметом (Прыщ, Брудастый или Органчик). У Хармса образов такого масштаба мы не найдем<sup>1</sup>. Гротеск Салтыкова-Щедрина, призванный обнажить мертвенность и автоматизм жизни, выражает себя на уровне физического строения его героев. У Хармса с помощью этого приема описываются действия героев, которые отражают их внутренний мир, точнее, его отсутствие — тот ужас пустоты, который делает возможным происходящее. Персонажи рассказов Хармса — внешне совершенно нормальные люди, похожие друг на друга, как две капли воды, люди толпы. И у Салтыкова-Щедрина мы можем найти образ, близкий художественной системе Хармса, — это образ глуповцев. Сам по себе это образ реалистический, и действия жителей города не заключают в себе ничего фантастического, но Салтыков-Щедрин освещает их под таким углом, что создается впечатление фантазмагии.

«Образ глуповцев — это образ массы, толпы, народа», — отмечает Д. Николаев [3, 223]. А вот что писал сам сатирик по этому поводу: «Средний человек, человек стадный, вырванный из толпы — вот достояние современной беллетристики. Взятый сам по себе, со стороны своего внутреннего содержания, этот тип не весьма выразителен <...>, но как выразители общей физиономии жизни, эти люди — не оценённые. <...> нет нужды, что эти люди чересчур похожи друг на друга, что они руководятся одними и теми же побуждениями, а потому имеют одну или почти одну и ту же складку, и что все это, вме-

---

<sup>1</sup> Есть, правда, герои, из которых время от времени выпадают детали, назначение которых мы никогда не узнаем. Другие персонажи могут функционировать, лишившись какой-то части тела. Но их сравнительно немного.

сте взятое, устраняет всякую идею о разнообразии типов: ведь здесь идет речь собственно не о типах, а о положении минуты, которое выступает тем ярче, чем единодушнее высказывается относительно его лагерь, видящий в чечевичной похлебке осуществление своих идеалов» [4, т. 10, 530]. Несомненно, что глуповцы — собирательный образ не какого-то одного сословия, будь то крестьянство, мещанство или дворянство. Это широчайшее обобщение, в котором нашли отражение черты, свойственные всем слоям общества, находящегося в социальном и духовном рабстве: неиссякаемое терпение, слепая вера в начальство, «ликующая бессознательность», агрессивность и т. п. Именно «стадные люди», люди, пригнетенные «прахом прошедшего», «злые сердцем, но нищие разумом» [4, т. 14, 224, 482] становятся и объектом художественного внимания Хармса. Как, например, в «симфонии», как определяет Хармс жанр своей миниатюры, «Начало очень хорошего летнего дня», где первопричиной огромного количества бессмысленных насильственных действий становится обыватель Тимофей, который, «чуть только прокричал петух, выскочил из окошка на крышу и напугал всех, кто проходил в это время по улице» [5, 394]. И если Салтыков-Щедрин показывает собирательный образ глуповцев, то Хармс в большинстве своих рассказов (за исключением «Суда Линча») как бы выдергивает из толпы первого попавшегося человека и описывает момент, в который упал на него взгляд художника («Победа Мышина», «Потери» и многое другое).

Наиболее ярко у Салтыкова-Щедрина образ толпы выступает в «Сказании о шести градоначальницах» («История одного города»), где поступки глуповцев едва ли не замечательнее действий претенденток на градоначальнический пост: «Анархия началась с того, что глуповцы собрались вокруг колокольни и сбросили с раската двух граждан: Стёпку да Ивашку<sup>1</sup>. Потом пошли к модному заведению француженки, девицы Сан-Кюлот, и, перебив там стекла, последовали к реке. Тут утопили еще двух граждан: Порфишку да другого Ивашку и, ничего не доспев, разошлись по домам». После свержения очередной претендентки «опять шарахнулись глуповцы к колоколь-

---

<sup>1</sup> Использование слова «граждане» в таком контексте приводит на память рассказ Хармса о товарище Машкине, который убил товарища Кошкина. И у Салтыкова-Щедрина, и у Хармса эти слова с высоким значением служат средством иронической дискредитации образов.

не, сбросили с раската Тимошку да третьего Ивашку, потом пошли к Трубочистихе (она же девица Сан-Кюлот. — *Л. Г.*) и дотла разорили ее заведение, потом шарахнулись к реке и там утопили Прошку да четвертого Ивашку» [4, т. 8, 292, 294]. И при всех последующих сменах градоначальниц сценарий действий глуповцев был прежним — бессмысленным, жестоким, кровожадным. Но эти убийства, судилища, даже пытки, не вызывают у читателя естественных в таком случае эмоций, потому что «граждане» города Глупова напрочь лишены человеческого содержания. Это не люди, это толпа. И в этом Салтыков-Щедрин предвосхищает Хармса, который дал свою интерпретацию образа толпы, однако в ней чувствуется влияние великого сатирика: «Петров садится на коня и говорит, обращаясь к толпе, речь о том, что будет, если на месте, где находится общественный сад, будет построен американский небоскреб. Толпа слушает и, видимо, соглашается. Петров записывает что-то у себя в записной книжечке. Из толпы выделяется человек среднего роста (подчеркнуто нами. — *Л. Г.*) и спрашивает Петрова, что он записал у себя в записной книжечке. Петров отвечает, что это касается только его самого. Человек среднего роста насаждает. Слово за слово, и начинается распря. Толпа принимает сторону человека среднего роста, и Петров, спасая свою жизнь, погоняет коня и скрывается за поворотом.

Толпа волнуется и, за неимением другой жертвы, хватается человека среднего роста и отрывает ему голову. Оторванная голова катится по мостовой и застревает в люке для водостока. Толпа, удовлетворив свои страсти, — расходится» [5, 376] («Суд Линча»).

Глуповцы совершают дикие поступки, но Салтыков-Щедрин все-таки указывает объективную причину: жители города делают это «с испугу», в мирное время они также глупы, но совсем не кровожадны. У Хармса же поводом для убийства служит кривой взгляд, плохое настроение, не вовремя сказанное слово. Если для героев Салтыкова-Щедрина такие поступки — способ заглушить страх перед жизнью в «смутные времена», то для персонажей Хармса — способ существования. Поэтому нет причины абсурдных происшествий в «симфонии» Хармса, но легко выявляется толчок — крик петуха, возвестивший начало обычного дня и — шире — жизни, в которой все эти чрезвычайные события естественны. Щедринские Дунька и Матренка «выходили на улицу и кулаками сшибали проходящим головы, ходили в

одиночку на кабаки и разбивали их, ловили молодых парней и прятали их в подполье, ели младенцев, а у женщин вырезали груди и тоже ели. Распустивши волосы по ветру, в одном утреннем неглиже, они бегали по городским улицам, словно иступленные, плевались, кусались и произносили непотребные слова» [4, т. 8, 301]. Но все-таки Дунька и Матренка — пародия на власть предрержащих, все остальные глуповцы скопом убивают и пытаются в состоянии растерянности и страха. У Хармса же из таких поступков складывается система поведения «среднего» человека: «Тут же невдалеке носатая баба была корытом своего ребенка. А молодая, толстенькая мать терла хорошенькую девочку лицом о кирпичную стену. Маленькая собачка, сломав свою тоненькую ножку, валялась на панели. Маленький мальчик ел из плевательницы какую-то гадость. У бакалейного магазина стояла длинная очередь за сахаром. Бабы громко ругались и толкали друг друга кошелками. Крестьянин Харитон, напившись денатурату, стоял перед бабами с расстегнутыми штанами и произносил нехорошие слова» (совпадение с Салтыковым-Щедриным почти дословное. — Л. Г.) («Начало очень хорошего летнего дня») [5, 394].

Также важной чертой поэтики Салтыкова-Щедрина является отсутствие ясных мотивировок описываемых им событий. Благодаря этому его гротеск часто граничит с абсурдом, который становится его естественным продолжением. «Эстетика гротеска как бы не нуждается в логически объективированной мотивировке: гротеску свойственно резкое смещение “форм самой жизни”, захватывающее не отдельные слои, а все художественное пространство произведения, — пишет Ю. Манн. — Сама форма гротеска освящает вольность вымысла, обуславливает совмещение полярностей, разрушает общепринятые “застывшие” формы мышления и поведения во всех сферах бытия» [2, 79]. Конечно, на самом деле мотивировки в гротеске сохраняются, но они не сюжетные и не бытовые, а функциональные, тесно связанные с концептуальной мотивировкой, зависящей, в свою очередь, от мировоззрения писателя [3, 323–324]. Мир гротеска строится по своим законам, отличным от законов реального мира: в нем совершенно нормальны такие поступки, какие в обычной жизни невероятны. Но взаимосвязь и взаимозависимость явлений, их причинно-следственная обусловленность существует, хотя имеет специфический характер. В модернистском искусстве мотивировки



не исчезают, искушенное сознание человека нового времени просто глубже их прячет или видоизменяет. По крайней мере, в произведениях Хармса наличие функциональных мотивировок несомненно. Конечно, нельзя определить, почему в рассказе «Суд Линча» Петров садится на коня и говорит речь, обращаясь к толпе. Но совершенно ясно функциональное значение этих действий: автор показывает образ толпы, являющейся главным действующим лицом эпохи. Художник сумел передать безликость, агрессивность, единство этого чудовищного организма, который лишен способности самостоятельно мыслить и чувствовать, а может лишь следовать своим инстинктам — уничтожать того, кто хоть чем-то выделяется из нее. Это — тоже гротеск, ужасный мир материализовавшихся мыслей «стадного» человека, то, что случилось бы, если бы вдруг «каким-то волшебством» (как любил писать Салтыков-Щедрин), желания людей по отношению к ближнему вдруг стали исполняться. Таким образом, гротеск, демонстративно освобождаясь от ожидаемых мотивировок, постепенно превращается в абсурд.

Салтыков-Щедрин создает еще один образ, который позволяет нам с полным правом назвать его одним из предшественников литературы абсурда на русской почве. Это образ «оно», появляющийся в заключительных абзацах «Истории одного города». Вообще такой образ был характерен и для романтического гротеска. Салтыков-Щедрин переосмысливает его и сопрягает не с таинственным и неясным, находящимся за пределами человеческого понимания, а с силами, оказывающими решительное влияние на жизнь общества при самовластии. Но образ «оно» у Салтыкова-Щедрина многоплановый. Это не только мрачное царствование Николая I и страшная реакция при Александре II, это одновременно широчайшее обобщение всего, что враждебно человеку, народу, общественному развитию, жизни в целом. Поэтому итоговый гротескный образ появляется, с одной стороны, как нечто необычное, ни на что не похожее, грозное и непонятное, а с другой — как нечто безымянное, безличное. И именно эти черты предвосхищают появление абсурдного «оно» — непостижимой, безличной и бесчеловечной силы, играющей людьми. Книга Салтыкова-Щедрина заканчивается приходом «оно», а во что превратился человек, живущий под его игом, когда «история прекратила течение свое», — показала литература абсурда. У Хармса нет подоб-

ного образа, но присутствие этой силы ощущается и в рассказах, и в единственной его повести «Старуха», где мертвая женщина является воплощением безликого и ужасного «нечто», внезапно вторгающегося в жизнь героя и разрушающего ее.

Сопоставляя художественные методы Хармса и Салтыкова-Щедрина, необходимо коснуться и природы их смеха. Когда «История одного города» вышла в свет, А. С. Суворин обвинил автора в глумлении над народом. Критик не смог понять природы щедринского смеха и его функции. Смех стал основным оружием его сатиры. «Это оружие очень сильное, — говорил Щедрин, — ибо ничто так не обескураживает порока, как сознание, что он угадан, и что по поводу его уже раздался смех» [4, т. 3, 509]. По его собственному признанию, юмор всегда составлял его главную силу.

Щедрин — самый яркий продолжатель гоголевской комической традиции. И вместе с тем есть большая разница в идейных мотивах и формах проявления юмора у этих двух писателей, которую важно определить в связи с проблематикой нашей статьи. «Если к гоголевскому юмору приложима формула “смех сквозь слезы”, то более соответствующей щедринскому юмору будет формула “смех сквозь презрение и негодование”», — отмечает А. С. Бушмин [1, 147]. К какому виду смеха ближе хармсовский «черный юмор»? Вряд ли мы можем говорить о глубоком сочувствии автора к своим героям-«недочеловекам» (термин Я. С. Друскина), но он и не осуждает их. Более того, нередко сочинитель присоединяется к своим персонажам, становясь полноправным обитателем их (или своего?) мира. Принцип описания мира подобен регистрации происходящего ужаса, не имеющего никаких разумных объяснений. И мы бы определили хармсовский смех как «смех сквозь ужас», который достигает своего апогея в последних рассказах Хармса (в частности, в тексте «Реабилитация»).

Конечно, щедринский смех — это политически и общественно направленный смех. Главным его назначением Салтыков-Щедрин считал возбуждение чувства негодования и активного протеста против социального неравенства и политического деспотизма. Такой цели Хармс перед собой не ставил, и вовсе не потому, что ни о каком влиянии его рассказов, обреченных на писание в стол, на общественную мысль не могло быть и речи. Художник был убежден, что различ-

ные социальные системы, подавляющие человека и человечность, суть временная оболочка вечного зла. Но его честная «регистрация зла» выполняла ту же функцию, что и обличительная сатира Щедрина, — обнажение скрытой от большинства неприглядной истины о большом мире, обществе и человеке. Ведь недаром Хармс любил повторять: «Лечить может каждый дурак, главное — правильно поставить диагноз».

*Выводы.* Таким образом, можно полагать, что художественные принципы М. Е. Салтыкова-Щедрина близки Д. Хармсу. Щедринский гротеск, порой граничащий с абсурдом, переосмысление типа мотивировок в структуре художественного произведения, психологический анализ «стадного человека», создание образа толпы и почти абсурдистского образа «оно», — все это подготовило почву для возникновения литературы абсурда в России.

#### БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Бушмин А. С.* Художественный мир Салтыкова-Щедрина / А. С. Бушмин. — Л. : Наука, 1987. — 365 с.
2. *Манн Ю.* О гротеске в литературе / Ю. Манн. — М. : Художественная литература, 1966. — 161 с.
3. *Николаев Д.* Сатира Щедрина и реалистический гротеск / Д. Николаев. — М. : Художественная литература, 1977. — 358 с.
4. *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собрание сочинений в 20 т. / М. Е. Салтыков-Щедрин. — М. : Художественная литература, 1965–1977. — Т. 3. — 1965. — 651 с. ; Т. 8. — 1969. — 614 с. ; Т. 10. — 1970. — 839 с. ; Т. 11. — 1971. — 655 с. ; Т. 13. — 1972. — 815 с. ; Т. 14. — 1972. — 703 с.
5. *Хармс Д.* Полет в небеса / Д. Хармс. — Л. : Наука, 1988. — 496 с.
6. *Хармс Д.* Собрание сочинений в 2 т. / Д. Хармс — М. : АО «Виктори», 1994. — Т. 1. — 320 с. ; Т. 2. — 1995. — 320 с.