

*Ольга Высоцкая*

**СМЕХ КАК УСЛОВИЕ СМЫСЛОВОЙ  
КОММУНИКАЦИИ  
(АНАЛИЗ ФЕНОМЕНА НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА  
ХАРМСА)**

Глубже всякого дна – поверхность и кожа.  
Делёз Ж. Логика смысла

Проблема коммуникации как проблема понимания, нахождения объединяющих смыслов стала определяющей для философии XX века. Многовариантность языковых форм, полиморфность типов мышления создают поле смысловых возможностей, но, одновременно, обуславливают понятийные искажения, несоизмеримости, симуляцию смыслов и утрату определяющих ценностных ориентаций в современном обществе. Экзистенциальная коммуникация как акт обнаружения Я в Другом оказывается не только проблемной, но и часто невозможной в ракурсе «смерти субъекта», а также социализации понятия взаимопонимания как формализованного момента дискурса (как это, в частности, репрезентуется теорией коммуникации Ю. Хабермаса). Феномен смеха заключается как раз в преодолении разрывов понимания, выступает точкой соприкосновения миров «Я» и «Другого», возможностью для диалога и смыслов творчества как такового. Хармсовский подход к разрешению проблемы коммуникации является наглядным примером «разоружения» смыслового единообразия и установления ситуации диалогичности с читателем. Одновременно творчество Д. Хармса в какой-то степени стало предтечей постмодернистского мироощущения, а также идейным основанием русского литературного постмодерна. Таким образом, **целью** данного исследования стало выявление роли смеха как условия смысловой коммуникации на примере произведений Д. Хармса.

Творчество Даниила Хармса (1905–1942), одного из новаторов советского литературного авангарда 1920–1930-х годов, до сих пор остаётся малоизученным. Только в 2001 году вышло в свет наиболее полное собрание его сочинений [7]. В ракурсе постмодернистского прочтения, философского анализа Хармс не

рассматривался практически никогда. При этом остаётся несомненным влияние Хармса на русский рок (Б. Гребенщиков, А. Гуницкий, В. Бутусов), на современную русскую сказку (Ю. Коваль, Н. Клюев), российский литературный постмодерн (В. Пелевин).

Творчество Хармса несёт на себе печать народной смеховой культуры. Одновременно, абсурдистские темы и сюжеты, присущие произведениям Хармса, содержат огромный потенциал слово- и смысловотворчества и элитарны по своей сути. Поэтому при анализе работ Хармса нас интересовали: сущность влияния его стиха на читателя; структура, конструкция письма; универсальные мотивы письма; бытийные основания стиха; гиперреальность стиха; суть «первописьма»; коммуникативный ряд стиха.

Попадая в мир произведений Хармса, испытываешь странное чувство двойственности смыслов и настроений письма. Абсурд, как главная тема его работ, придаёт образам смеховой характер и, одновременно, сквозь этот смех проступает идея безысходности, отчаяния, смерти. Тем и привлекателен Хармс: эмоциональная и смысловая неоднозначность провоцируют читателя уйти от привычного в мир «беспочвенности».

Хаосмос – таково состояние стиха Хармса. Д. Джойс, введя понятие «хаосмос», соединил в нём понятия хаоса, космоса и осмоса. Хаосмос предполагает отсутствие самой оппозиции «смысл»–«нонсенс» [5, с. 937]. Плюральность стихов Хармса задает возможности для игры, иронии, самоиронии, смеха и страха, «метафизики отсутствия» и «онтологии прорыва».

Отрицание здравомыслия как единственного универсального метода познания, отсутствие раз и навсегда заданного смысла есть условие стиха Хармса как «зауми». «Заумью» называлось направление российской литературной мысли начала XX века, которое мыслилось как выход из заданностей рационального в мир языка. «Заумь» представляет собой языковую игру, цель которой – создание ситуации свободного, «дву-умного» языкового пространства, содержащего плюральные смысловые характеристики и значения [6, с. 279]. Сам дух «зауми» обусловлен временем смещения ценностей и приоритетов русского общества накануне революции 1917 года.

«Всё это движение как раз и было порождено переживанием алогического единства прошлого и будущего, жизни и смерти, отчаяния и энтузиазма, и оно необходимо совмещало в себе эти исходные крайности» [4, с. 118].

Творчество Хармса – это вторая, уже послереволюционная волна крайне левого футуристического движения. В отличие от работ В. Хлебникова, произведения Д. Хармса не несут серьезных концептуальных интенций. «Смысловая бессмыслица» – вот главный принцип Хармса. При этом основой перехода к смысловой бессмыслице оказывается рассмотрение реальности сквозь призму смеха. Поэтому более правильно было бы определить настроение произведений Хармса как «хохмос». Это понятие вбирает в себя посмодернистский «хаосмос» и «хохму» как продукт славянской смеховой культуры.

Другим моментом произведений Хармса является их природная, абсолютно естественная абсурдность. Согласно Ж. Делёзу, абсурд есть «то, что существует без значения», но создает возможности для его проявления [3, с. 123]. Абсурд письма представляет собой протест против заданности, навсегда и окончательно определённого смысла. Одновременно – это потенциальность смысла, точка перехода к осмысленности, точка прорыва языка сквозь старое значение к новому. Нонсенс и смысл, таким образом, представляют собой два взаимодополняющих элемента движения мысли, реализуемые в смехе. Как замечает Ж. Делёз, «Если ирония – это соразмерность бытия и индивидуальности, или Я и представления, то юмор – это соразмерность смысла и нонсенса» [3, с. 189]. Смех раскрывается как установление взаимности, со-присутствия смысла и нонсенса в диалоге.

Чувство абсурда является смысловым моментом письма как абсурда. Переживание абсурдности жизни, смещения вещей мира, их взаимный переход друг в друга, неясность их естества, сопряжённость жизни со смертью, смеха – с отчаянием, создают гипертекст, где первый смысл – только маска для второго. Бессмысленность существования, «колесо» повторений событий и героев у Хармса-автора вводят читателя в экзистенциальный диалог с Хармсом как человеком. Таким образом, сутью экзистенциальной коммуникации оказывается сам момент не-

сокрытости боли и страха, а также их раскол посредством смеха. Смех выступает способом сближения автора и читателя, раскрытием «Я» в «Другом», разрушением всяческих границ в процессе личного общения.

Творчество Хармса также обусловлено определённым историческим мироощущением как ответом на социальные изменения русского общества начала XX века. «Будетлянство» – это протест против манипуляций смыслом, его программная цель – желание придать слову самоценное значение. Русский авангард связывал себя с анархизмом как политическим и мировоззренческим движением. Именно поэтому творчество Хармса контркультурно по своей направленности. Это радикальный опыт видения мира посредством разрушения традиционных нормативно-аксиологических шкал. Отсюда – стремление к низвержению авторитетов. Средством подобного процесса является анекдот (анекдоты о Пушкине, Гоголе, Достоевском и т. п.), а также «сказки». Способом изложения – детский взгляд на события, в котором простота, безыскусность восприятия разрушают «здравый смысл» и «взрослые» стереотипные представления о реальности. Его произведения апеллируют к так называемому «чистому» сознанию – сознанию без норм и точно определённых понятий. Движение от комического к трагическому, от апофатического – к апокалипсическому и снова – от слёз к смеху – вот движение настроений стиха Хармса.

Но что скрыто под маской кажущейся простоты произведений Хармса? Его стих очень личностен. Поэтому уход от логики не осознаётся как уход, а как свой собственный, уникальный взгляд человека, который привык именно так оценивать события. Стих, отрицающий смысл привычного, создаёт почву для нового смысла. «Чем глубже отрицание, тем мощнее утверждение...» [4, с.122]. Интенции Хармса, как и самого движения авангардистов, не подразумевают разрушение истинных смыслов. Они разрушают лишь наносное, окостеневшее в слове, возвращают к первоисходам и первоистокам слова.

Первоистоками слова являются сами моменты бытия как такового. Бытие как неведомое, сокрытое. И бытие как не-сокрытость. Не-сокрытость предстаёт как язык, символика

времени. Будетляństwo, русский авангард начала XX века, стали первым отзвуком революций и падения жизнеустройства русского общества. Русский постмодерн конца XX века вобрал в себя всё те же черты разрушения старого посредством искажений, смещений смыслов, абсурда, ироничности. Но в отличие от начала XX века, его конец знаменуется критикой, пессимизмом и неверием в «светлое» будущее. Творчество Хармса, эволюция стиха которого прошла от веры к безверию, от оптимизма к безысходности, может раскрыть все перипетии этого перехода.

Постмодернизм как мироощущение расставания с определёнными современной культурой оказался неспособным выявить коммуникативные смыслы новой, только возникающей эпохи. В отличие от футуризма («будетляństwa»), эстетика которого может быть названа «эстетикой трагического рождения» [4, с. 132], постмодернизм пронизан эстетикой смерти («смерть субъекта», «смерть автора», «смерть Бога») и, хотя смерть как таковая является важнейшей темой человеческих интенций на протяжении всей истории, здесь выход из ситуации «смерти» старых методологий обнаруживается лишь в расщеплении смыслов, их коллаже в виде цитат и фрагментарных повторений.

Постмодернизм, рождённый внутри культуры модерна, изначально также содержал в себе революционизирующий момент. Социальные революции конца 60-х годов XX века, на волне которых поднялся литературно-философский постмодернизм (как единое мировоззренческое направление), способствовали ценностной трансформации западных обществ.

Обращённость к проблеме языка у постмодернистов не случайна. Язык, его формы есть отображение мироощущения человека. Проблема языка – это прежде всего проблема метода познания. Мыслеформы всегда сопряжены со способами анализа окружающей реальности. Разрушение устаревших мыслеформ также осуществляется посредством языка. Это понимали, в частности, на заре XX века футуристы. Это же осознавали идеологи советского общества, избрав именно футуристов в качестве «рупоров» нового мироустройства (В. Маяковский, эволюция его стиха – яркий тому пример). Как это ни парадоксально, футуризм сыграл решающую роль в утверждении коммунистической идеологии как своеобразного «будетляństwa».

Судьба футуризма трагична. Утратив свой анархический, контркультурный дух, он потерял как внутреннюю, смыслотворческую, так и внешнюю, социально преобразующую значимость и к началу 30-х годов сошёл на нет. Те же, кто остался верен литературной «зауми» (Д. Хармс – один из них) были «раздавлены» сталинской «машиной» репрессий.

Постмодернизм как первоначально контркультурное движение прошёл сходную эволюцию. Цепь самоубийств французских постмодернистов в начале 90-х, ассимиляция их идей идеологией «информационного общества» и «общества потребления» (в частности, Ж. Бодрийяр и многие другие постмодернисты более всего популярны в США, нежели в родной Франции) – всё это свидетельствует об исчерпании самого движения. Русский литературный постмодерн стал предтечей «перестройки» и позднее использовался новой идеологией, стремящейся бороться с языковыми «метастазами» советской культуры. Особенностью расщепления постмодернизма в идеологии является размывание границ между «высоким» и «низким», элитарным и массовым. Для футуризма характерна почти та же картина: понимаемый и оцененный только десятком поэтов В. Хлебников, поднятый на «знамя» советской «массовой» культуры В. Маяковский и, наконец, Д. Хармс, сознательно редуцирующий «высокое» искусство к лубочным простонародным историям...

Сейчас, в начале XXI века, литературный постмодерн пронизывает настроение безысходности и почти «мазохистской» самоиронии. Если взять временные «точки» двух эпох – эпохи «угасания» возможности существования «зауми» как контркультуры в середине 30-х годов XX века и эпохи первого десятилетия XXI века, эпохи крушения как идеологии коммунизма, так и самой веры в позитивность какой бы то ни было борьбы с нарождающейся квазикапиталистической системой – то результатом подобной виртуальной «синхроничности» окажется мир Хармса и смех как его пространство. Среди современных авторов, близких в наибольшей степени мироощущению Д. Хармса можно назвать В. Пелевина. Творчество этого автора передаёт время «обратной апокалиптичности» (Ф. Джемисон) как переживание абсолютного

конца без выхода на что-то иное, когда одни идеалы утратили свою ценностную значимость, а иные так и не сформировались. Как итог – мотивы абсурда и трагического смеха, смещения и размывания смыслов, а также попытка выйти путём деконструкции ценностей-идеалов к новому миропониманию.

Отсюда следует, что постмодернизм можно рассматривать как проявление любой радикальной смены культурных парадигм и идеологий. Каждая новая эпоха предваряется своим собственным «постмодернизмом». Единственной возможностью преодоления современного постмодернизма в себе самом является его обращённость к сокровитному в языке сквозь смех как главное орудие ищущего разума, а также основное условие неискажённой коммуникации.

Смех как таковой деконструктивен. Смех ориентирован на выявление искажений и несоответствий между понятиями о вещах и самими вещами. Комическое возникает в момент разрыва формы и содержания, когда содержание изменяется (или подменяется чем-то иным), а форма остаётся всё той же. Комическое, таким образом, передаёт застывшесть, автоматичность проявления каких бы то ни было личностных или социальных феноменов, вследствие чего последние перестают соответствовать «духу времени», устаревают.

Комическое содержится в том, что лишено спонтанности, естественности. А. Бергсон связывал комическое с автоматизмом, с механическим, которое завладевает живым [1, с. 1306]. Г. Дебор настаивал, что «спектакль» как основное состояние современного общества отрицает и преследует любое проявление человеческой спонтанности или свободы [2, с.146–147]. Ценности «общества спектакля» тоталитарны, а их реальное содержание лишь видимость. Здесь налицо диктат формы над содержанием. Если проанализировать те моменты смешного, которые наблюдал советский человек в эпоху кризиса коммунистической идеологии, – это будут моменты несоответствия формальной и содержательной стороны его жизни. Сейчас, живя в обществе новой, квазикапиталистической формации, мы обращаем внимание на такие же несоответствия (наиболее ярким примером тому является реклама, где значимость того или иного товара искажена). Подобный феномен А. Бергсон называл «идеей административной

регламентации жизни» [1, с. 1308].

У Хармса комическое манифестируется не только подобным образом. Несответствия здесь не просто смысловые, они имеют прежде всего экзистенциальную значимость. Смыслы смещены и перетасованы в силу гротескности переживания самого бытия. «Тотальная инверсия» как основополагающий онтологический принцип мироощущения в поэзии Хармса означает ориентацию на всеобщую смену знака: «жизнь, всё поюстороннее, природа, чудо, история, наука, личность – ложная реальность; потустороннее, смерть (небытие), неживое (камень), безличность – истинная реальность» [7, с.10]. Современное постмодернистское мироощущение также несёт в себе дух «тотальной инверсии» как саморазрушения. Выходом из сложившейся ситуации может быть лишь новое обращение к сокрытому в языке.

Сокрытость, неведомое есть первописьмо. «Первописьмо» – это голос не-человека в языке, энергетика не-Я в каждом, стирание культуры. Освобождение от Я в первописьме диктует дух освобождения в жизни индивидуума. Желание освободиться – одно из главных моментов человеческой экзистенции. Освобождение через трансценденцию, индивидуальный творческий акт. Или же освобождение как дионисийство в человеке, желание утратить «Я» посредством растворения культурного, ценностно-нормативного элемента самосознания, единения с миром как таковым.

Первописьмо фиксирует оба эти состояния. Смех, удивление – точка перехода, прорыва к свободе. Смех всегда коммуникативен, поскольку выступает ответом на определённое проявление искажений восприятия реальности, являясь одновременно сигналом для установления диалога. «Смешное не может нравиться тому, кто чувствует себя одиноким. Смех словно нуждается в отклике... это – нечто, стремящееся продлиться...» [1, с. 1281]. Коммуникация возможна лишь вследствие взаимной отсылки знаков к каждому из её членов. Идеальным результирующим моментом коммуникации посредством смеха является освобождение индивидуумов, мыслеформ, социальных институций от зафиксированных состояний. А. Бергсон, анализируя феномен смеха, писал, что смех подобен пене на



поверхности волнующегося моря. «Он подаёт знак, появляясь на поверхности общественной жизни, что существуют поверхностные возмущения. Он моментально обрисовывает изменчивую форму этих потрясений. Он – та же пена, главная часть которой соль» [1, с. 1404]. Смех – это «скольжение» по «поверхности», «коже» смыслов, «энергетика» движения мысли, только благодаря которой и возможно понимание.

**Выводы.** Анализ творчества Хармса (хотя сами его произведения не цитируются в силу невозможности их смыслового «разрыва» в тексте) позволяет по-новому взглянуть на феномен смеха как момента смысловой коммуникации. Смех обнажает искажения смыслов. Смех – главная составляющая экзистенциальной коммуникации. Смех подразумевает несокрытость смыслов. Смех – единственное оружие против эстетики смерти в постмодернизме. Смех всегда останется символом свободы человека и главным атрибутом человеческого бытия.

1. Бергсон А. Смех. // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память: Пер. с фр. – Мн: Харвест, 1999.- С.1278-1404.
2. Дебор Г. Общество Спектакля. – М.: Логос-Радек, 2000. – 184 с.
3. Делёз Ж. Логика смысла. – М.: Раритет, Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480 с.
4. Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: Природа творчества. – М.: Советский писатель. 1990. – 352 с.
5. Можейко М. А. Хаосмос // Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпресссервис; Книжный Дом, 2001. – С. 937–938.
6. Пекарский Ф. В. Заумный язык // Постмодернизм. Энциклопедия.- Мн.: Интерпресссервис; Книжный Дом, 2001. – С. 279–281.
7. Хармс Д. Цирк Шардам: собрание художественных произведений. – СПб.: ООО «Издательство «Кристалл»», 2001. – 1120 с.