

*Jakub Walczak*

Uniwersytet Wrocławski

**ЖИВЫЕ ТРУПЫ.  
НЕИЗБЕЖНОСТЬ СМЕРТИ В СУДЬБАХ ГЕРОЕВ  
АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА И ДАНИИЛА ХАРМСА**

**Living Dead. The Inevitability of Death at Works  
of Aleksandr Pushkin and Daniil Kharms**

**ABSTRACT:** The author, putting the metaphor of “a living dead” to the interpretation, tries to find the common points in the creative output of both writers i.e. Pushkin and Kharms. Both writers, belonging to extremely different literary periods and using other medium, were interested in the most important matters, among others the matter of life and death. Paradoxical metaphor of “a living dead” may imply not only a person being physically exhausted but above all a person deprived of emotions, experience and human reactions, whose fate brings nothing else but the inevitability of death. However, the matter that links both Pushkin and Kharms is the concept of “a coincidence”, which rules human fate, which is unpredictable, hard to avoid and which is a tool at hands of the providence.

**KEYWORDS:** thanatology, Kharms, Pushkin, death, living dead

*Их зря называют покойники, они скорее беспокойники.  
(Д. Хармс, Старуха)*

В конце XIX века французский невролог Жюль Котар (1840–1889) описал тревожное состояние своего пациента, утверждающего, что его тело существует отдельно от него самого. У страдающих этим синдромом преобладает убеждение в собственной смерти, а больной уверен в том, что он на самом деле «живой труп». Пациент не воспринимает собственную идентичность, он отрицает свое существование<sup>1</sup>. Следует отметить, что тема «живого трупа»

<sup>1</sup> См. Н. Debruyne, M. Portzky, F. Van den Eynde, K. Audenaert, *Cotard's syndrome: A review*, «Current Psychiatry Reports» 2009, Vol. 11, Issue 3, с. 197–202.

была актуальна все еще в XIX веке, когда, как образно описывает Филипп Арьес, людьми владела паника быть похороненными заживо и очнуться в гробу, когда передавались истории о возгласах из могил, о трупах, съедавших собственные конечности<sup>2</sup>. Образ оживающего мертвеца всегда вызывал иррациональный страх, хотя никакой реальной физической угрозы со стороны усопших человек испытывать не мог. Люди тем не менее выражали свой страх перед покойником и старались уберечься от мнимой опасности разными способами, в том числе «погребальными обрядами, связыванием конечностей, приковыванием, расчленением и приданием огню мертвого тела, ритуальным людоедством» и т.д.<sup>3</sup>.

От этого образа происходит широко распространенный в культуре и в языке оксюморон «живой труп», обладающий довольно четкой семантикой. Он создан на основе переноса значения образа воскресшего мертвеца и несет в себе двойной смысл: может описывать как физическое, так и психическое состояние, сопровождающееся некими внешними признаками. Это состояние в существенной степени определяет характер деятельности и поведение человека. Что касается литературного творчества, в нем мы находим интерес к такому способу характеристики персонажа с помощью вышеназванного оксюморона. В этой связи нельзя не отметить научный труд Романа Красильникова, который, довольно широко понимая объем содержания этой мифологии, анализирует образ живого трупа в русской литературе XIX–XX веков<sup>4</sup>.

Данное исследование посвящено изучению концепта «живой труп» и интерпретации этой парадоксальной фигуры в литературных ее реализациях Александра Пушкина и Даниила Хармса. Целью автора было определить общие места (*loci communes*) в произведениях обоих писателей, а также ответить на вопрос о соотносительности текстов двух совершенно разных эпох, стилей и направлений, что кажется одной из самых существенных и актуальных задач литературоведения. Оба писателя фокусируются на психофизическом состоянии и межчеловеческих отношениях своих героев, сопровождаемых смертью: и реально умирающих, и мертвых духовно, и обреченных на смерть, и, наконец, воскресших покойников с разными вариантами этой фигуры. Такой подход позволяет, в некоторой степени, выйти за рамки стереотипного дискурса умирания, подверженного осмыслению оппозиции жизнь – смерть, в первую очередь акцентирующего значение тела человека. За последнюю четверть

<sup>2</sup> См. P. Ariès, *Człowiek i śmierć*, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1992, с. 387–394.

<sup>3</sup> См. А. Назаретян, *Архетип восставшего покойника как фактор социальной самоорганизации*, «Вопросы философии» 2002, № 11, с. 73.

<sup>4</sup> Р. Красильников, *Образ смерти в литературном произведении: модели и уровни анализа*, Вологда 2007, с. 92–102.

века возрос интерес ученых к вопросам танатологии, исключением в этой области не стали пушкиновееды<sup>5</sup> и обэриутоведы<sup>6</sup>. Выбор Пушкина и Хармса не случаен также и потому, что интерес последнего к пушкинской эпохе и тексту велик: он описан в научных исследованиях Александра Кобринского, Михаила Ямпольского, Валерия Сажина, Игоря Кондакова, Татьяны Печерской и др.

Выражение «живой труп»<sup>7</sup>, кроме прямого, имеет два метафорических значения: во-первых, как отмечает Вадим Серов, оно может описывать духовно мертвого человека, без дела, увлечения и чувств<sup>8</sup>, лишенного эмоций, переживаний; во-вторых, это человек тяжело больной, изможденный<sup>9</sup>. К этим двум значениям мы добавим еще один смысл, который можно применить к описанию состояния героев некоторых произведений Хармса и Пушкина. В их судьбах отражается абсолютная неизбежность смерти, но она совсем не похожа на ту, которую мы знаем из пьесы Льва Толстого *Живой труп*. Кстати сказать, в русской культуре эта фигура установлена именно текстом Толстого. Герой Толстого инсценировал самоубийство и исчез, чтобы не мешать счастьем жены; и хотя *de facto* был и живым человеком, и одновременно умершим, в конечном счете он не смог избежать трагедии и сам решил свою судьбу.

Считается, что «в русскую литературу образ живого трупа активно входит в 1820–1840-е годы и тесно связан с западноевропейской романтической традицией»<sup>10</sup>. Происхождение образа нужно искать в фольклоре, который повлиял, кроме литературы барокко, кладбищенской поэзии, готического романа, немецкой романтической баллады, на русских писателей первой полови-

<sup>5</sup> См. напр.: С. Кибальник, *Смерть у А.С. Пушкина как поэтическая и религиозная тема*, [в:] *Христианство и русская литература*, ред. В. Котельников, Санкт-Петербург 1994, с. 157–184; С. Кибальник, *Художественная философия Пушкина*, Санкт-Петербург 1998; А. Позов, *Метафизика Пушкина*, Москва 1998; О. Постнов, *Пушкин и смерть: опыт семантического анализа*, Новосибирск 2000.

<sup>6</sup> См. напр.: В. Сажин, *Литературные и фольклорные традиции в творчестве Д.И. Хармса*, [в:] *Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII–XX веков*, Таллин 1985, с. 57–61; Д. Токарев, *Апокалиптические мотивы в творчестве Д. Хармса (в контексте русской и европейской эсхатологии)*, [в:] *Россия. Запад. Восток: Встречные течения*, Санкт-Петербург 1996, с. 176–197; М. Ямпольский, *Беспамятство как исток (Читая Хармса)*, Москва 1998; А. Кобринский, *Поэтика ОБЭРИУ в контексте русского литературного авангарда XX века*, Санкт-Петербург 2013.

<sup>7</sup> Словосочетанием «живой труп» с лексикографической точки зрения занимался Эр. Хан-Пира (см. *Живой труп и мертвые трупы у Пушкина и Толстого*, «Русская речь» 2000, № 4, с. 111–116).

<sup>8</sup> Ср. В. Серов, *Крылатые слова. Энциклопедия*, Москва 2003, с. 240.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> См. Р. Красильников, *«Живой труп» в русской литературе*, [в:] *Русская культура нового столетия: Проблемы изучения, сохранения и использования историко-культурного наследия*, гл. ред. Г. Судаков, сост. С. Тихомиров, Вологда 2007, с. 594–600.

ны XIX века, чего ярким примером являются такие произведения как *Живой мертвец* Владимира Одоевского<sup>11</sup>, *Шинель*, *Вий*, *Майская ночь, или Утопленница* Николая Гоголя, *Любовь мертвеца* Михаила Лермонтова и другие. Живым трупом Пушкин называет Мазепу в *Полтаве*:

И день настал. Встает с одра  
Мазепа, сей страдалец хилый,  
Сей труп живой, еще вчера  
Стонавший слабо над могилой.  
Теперь он мощный враг Петра<sup>12</sup>.

Мы понимаем, что смысл этого сочетания дословен и в этом контексте автор имел в виду лишь физическое состояние близкого к смерти героя, чью наружность сравнивает с покойником.

Оксюморон «живой труп» Пушкин применял не только в одном смысле. В *Пророке* он опять же использует сравнение с трупом, чтобы создать образ поэта, находящегося не столько в плохом физическом состоянии, сколько в духовном и творческом поиске:

Духовной жаждою томим,  
В пустыне мрачной я влачился [...]  
Как труп в пустыне я лежал  
И бога глас ко мне воззвал [...]<sup>13</sup>.

В стихотворении *Подражание итальянскому*<sup>14</sup> дьявол воскрешает висельника – Иуду Искарриота:

Дхнул жизнь в него, взвился с своей добычей смрадной  
И бросил труп живой в гортань геенны гладной...<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> См. также: S. Kamińska-Maciąg, *Obraz nekrofilii w fantastycznej literaturze rosyjskiej XIX wieku (na podstawie twórczości Włodzimierza Odojewskiego i Aleksiego Tołstoja)*, «Slavica Wratislaviensia» CLX, 2015, с. 31–40.

<sup>12</sup> А. Пушкин, *Полтава*, [в:] его же, *Собрание сочинений в 10 томах*, т. 3, Москва 1960, с. 224.

<sup>13</sup> А. Пушкин, *Пророк*, [в:] его же, *Собрание сочинений в 10 томах*, т. 2, Москва 1959, с. 149.

<sup>14</sup> Вольный перевод сонета Франческо Джианни *Sopra luda*, который Пушкин воспроизвел по французскому переводу Антони Дешана (*Supplice de Judas dans l'enfer*). См. С. Давыдов, «Подражание итальянскому» и его источники, [в:] *Проблемы современного пушкиноведения. Сборник статей*, Псков 1994, с. 103–111.

<sup>15</sup> А. Пушкин, *Подражание итальянскому*, [в:] его же, *Собрание сочинений в 10 томах*, том 2, Москва 1959, с. 454.

Воскресший благодаря дьяволу (а не Христу) покойник – вечный грешник, не найдет покоя: он подвергается телесным и моральным мукам. Смысл произведения, построенного «полностью на приеме оксюморона, с помощью которого Пушкин драматизирует столкновение адской и божественной сил»<sup>16</sup>, заключается в том, что вторая жизнь, подаренная дьяволом, кажется скорее наказанием за зло, нежели наградой, а смерть не всегда обязательно обозначает успокоение души.

В *Каменном госте* Пушкин поместил трупа среди живых людей, еще раз выражая мысль о преодолении смерти. Командор – фигура сложная и неоднозначная: человек из мрамора, умерший и одновременно живой. Даже сам Дон Гуан говорит о нем, как о живом человеке:

Лепорелло  
 А командор? что скажет он об этом?  
 Дон Гуан  
 Ты думаешь, он станет ревновать?  
 Уж верно нет; он человек разумный  
 И, верно, присмирел с тех пор, как умер.  
 Лепорелло  
 Нет; посмотрите на его статую.  
 Дон Гуан  
 Что ж?  
 Лепорелло  
 Кажется, на вас она глядит  
 И сердится.  
 Дон Гуан  
 Ступай же, Лепорелло,  
 Проси ее пожаловать ко мне [...]»<sup>17</sup>.

Обратим внимание, что Дон Гуан (живой человек) противопоставит Командору (статуя покойника), но они вдруг меняются ролями. Образ ожившей статуи Командора – воскресшего мертвеца – это отражение неумолимой судьбы, «которая губит Дон Гуана в момент, когда он близок к счастью»<sup>18</sup>. Интересную мысль выразил Михаил Гершензон, говоря о том, что в образе Командора воскрешены и другие герои Пушкина (напр. Ленский) и заодно утверждена вера в бессмертие личности<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> С. Давыдов, «Подражание итальянскому»..., с. 108.

<sup>17</sup> А. Пушкин, *Каменный гость*, [в:] его же, *Собрание сочинений в 10 томах*, том 4, Москва 1960, с. 358–359.

<sup>18</sup> Там же, с. 581.

<sup>19</sup> М. Гершензон, *Тень Пушкина*, [в:] его же, *Статьи о Пушкине*, Ленинград 1926, с. 90.

Своего рода продолжением или ответом на *Каменного гостя* является *Гробовщик* из цикла *Повести покойного Ивана Петровича Белкина*, написанная Пушкиным в том же году. Автор опять «играет контрастами-оксюморонами живого и мертвого»<sup>20</sup>. Хотя Адрияна Прохорова мертвецы навещают только во сне, но они приходят по приглашению героя, как по приглашению Дон Гуана приходит Каменный гость:

Комната полна была мертвецами. Луна сквозь окна освещала их желтые и синие лица, ввалившиеся рты, мутные, полузакрытые глаза и высунувшиеся носы... Адриян с ужасом узнал в них людей, погребенных его стараниями [...]. «Видишь ли, Прохоров, – сказал бригадир от имени всей честной компании, – все мы поднялись на твое приглашение; остались дома только те, которым уже не в мочь, которые совсем развалились, да у кого остались одни кости без кожи [...]»<sup>21</sup>.

Пушкин пользуется методом гротеска, или скорее романтической иронией, а события повести помещены на грани реальности и нереальности, как в литературном мире Э.Т.А. Гофмана. Этот прием заметен и у Хармса, о чем будет сказано ниже.

Следует обратить внимание также и на *Пиковую даму*, поскольку в этом удивительно компактном произведении мы находим целый ряд вопросов, связанных не только с проблематикой умирания, но также и с философией жизни того времени, и философией смерти. *Пиковая дама* пропитана смертью. Хранительница тайны трех карт старая графиня Анна Федотовна – это «Московская Венера»: живая, неподвижная, холодная скульптура XVIII века. Обычному читателю сразу бросается в глаза не только ее необычное поведение, но и ее страх перед смертью:

– Paul! – закричала графиня из-за ширмов, – пришли мне какой-нибудь новый роман, только, пожалуйста, не из нынешних.

– Как это, grand‘maman?

– То есть, такой роман, где бы герой не давил ни отца, ни матери, и где бы не было утопленных тел. Я ужасно боюсь утопленников!

– Таких романов нынче нет. Не хотите ли разве русских?

– А разве есть русские романы?..<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> С. Бочаров, *О смысле «Гробовщика» (К проблеме интерпретации произведения)*, [в:] *Контекст. 1973. Литературно-теоретические исследования*, Москва 1974, с. 210.

<sup>21</sup> А. Пушкин, *Гробовщик*, [в:] его же, *Собрание сочинений в 10 томах*, том 5, Москва 1960, с. 83–84.

<sup>22</sup> А. Пушкин, *Пиковая дама*, Москва 2010, с. 12.

Анна Федотовна – анахроническая матрона, как будто извлеченная из прошедшей эпохи напудренная кукла: ее окружают аксессуары XVIII века, она восстанавливает в памяти блеск прошлого. Это типичный представитель живых трупов, таких, которых смерть еще не забрала, но от которых уже ушла жизнь. Стоит однако подчеркнуть, что она, при жизни почти умершая, только после смерти восстанавливает заново свои жизненные силы и, прежде всего, возможность воздействовать на ход событий, причем проникнет даже в мир хармсовских персонажей, выходя за рамки пушкинского повествования, о чем более подробно будет сказано ниже.

Исследователи творчества Хармса фокусируют внимание на мотиве внезапной смерти, который в его произведениях представляет собой абсурдную, роковую серию. Слова «случай», «происшествие», «смерть» выступают у Хармса необыкновенно часто и образуют со своей последовательностью некий концепт, содержащий смысловой сгусток. Характерно, что у Хармса эта сериальность связана с перманентным, устойчивым повторением повествовательных приемов и литературных топосов, что составляет хармсовский текст культуры, воспринимающийся как единое целое.

Очень занимательной кажется статья Кобринского, рассматривающего вопрос, что в текстах Хармса следует после смерти. Автор *Поэтики ОБЭРИУ* замечает, что хармсовские персонажи после смерти, как правило, остаются непогребенными<sup>23</sup>. Однако нельзя упускать из виду также того, что происходит с его героями незадолго до смерти.

Хармс лишает своего героя всего земного, как будто все то, что является человеческой ценностью: любовь, межчеловеческие отношения, наука, успех, и, наконец, сама жизнь, не имело никакой значимости. Вследствие такого хронического отсутствия хармсовский герой становится живым трупом, как в миниатюре *Кулаков уселся в глубокое кресло*:

Кулаков уселся в глубокое кресло и моментально сидя заснул. Сидя заснул, а спустя несколько часов проснулся лежа в гробу. Кулаков понял сразу, что он лежит в гробу. Дикий страх сковал Кулакова. Мутными глазами он посмотрел вокруг, и всюду, куда ни направлял он свой взор, он видел только цветы: цветы в корзинах, букеты цветов, перевязанные лентой, венки из цветов и цветы россыпью.

«Меня хоронят», – подумал с ужасом Кулаков и вдруг почувствовал гордость, что его, такого незначительного человека, хоронят так пышно, с таким количеством цветов<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> См. А. Кобринский, *Похороны у Хармса*, [в:] *О Хармсе и не только: статьи о русской литературе XX века*, Санкт-Петербург 2013, с. 85–91.

<sup>24</sup> Д. Хармс, *Малое собрание сочинений*, Санкт-Петербург 2015, с. 346–347.

В рассказе *Сундук* герой забрался в сундук и начал задыхаться. Он выражает надежду: «Я увижу борьбу жизни и смерти. [...] Мне нечем дышать. Я, кажется, умираю»<sup>25</sup>. Но вдруг герой оказывается не в сундуке, который уже исчез, а лежит на полу, поет и наконец приходит к выводу: «Значит, жизнь победила смерть неизвестным для меня способом»<sup>26</sup>. Здесь заметна двусмысленность: жизнь победила смерть; это, как подчеркивает Гульбагира Караулова, один из излюбленных приемов Хармса. «Так кто же побеждает: смерть или жизнь?»<sup>27</sup>. Автор заставляет нас принять решение и определить: герой – покойник? Или он, именно, живой труп? Парадоксальность, явное противоречие этого концепта отражаются в этом произведении сильнее всего. Может быть герой Хармса страдал психопатологическим синдромом Котара, описанным в начале статьи.

В другом рассказе автор «воскрешает» мертвецов: «Один монах вошел в склеп к покойникам и крикнул: „Христос воскрес!“ А они ему все хором: „Воистину воскрес!“»<sup>28</sup>.

Стоит подчеркнуть, что у Хармса смерть героя не исключает его участия в повествовании; наоборот, мертвые тела, или скорее живые трупы, присутствуют в жизни других людей. Старуха, героиня повести с одноименным названием, обнаруживается в комнате главного персонажа и там же умирает, но ее труп на протяжении рассказа постоянно подвергается преобразованию и передвигается; покойница – то ли живой труп, то ли фантом – меняет местонахождение: то сидит в кресле, то лежит на полу, то ползает, чем выводит раздраженного главного героя из равновесия. Дублирование положений тел героя и старухи, как утверждает Ольга Зырянова, «эксплицирует последнюю в качестве символического двойника или метафоры мертвого тела героя: до прихода старухи герой сидит в кресле, потом по её приказанию ложится на пол; она тоже сначала сидит в кресле, затем оказывается лежащей на полу»<sup>29</sup>. Герой Хармса то ли лишается разума, то ли уже сам умирает, вследствие чего центральной становится проблема идентификации живых и мертвых. В этом контексте стоит вспомнить слова Князя из пушкинской *Русалки*:

[...] Страшно  
Ума лишиться. Легче умереть.  
На мертвеца глядим мы с уваженьем,

<sup>25</sup> Д. Хармс, *Малое собрание...*, с. 419.

<sup>26</sup> Там же, с. 420.

<sup>27</sup> Г. Караулова, *Интересы Даниила Хармса как мотивы его творчества*, «Cuadernos de Rústica Española» 2012, № 8, с. 280.

<sup>28</sup> Д. Хармс, *Малое собрание...*, с. 289.

<sup>29</sup> О. Зырянова, *Мёртвое тело как функция абсурдного нарратива в повести Д. Хармса «Старуха»*, «Вестник Томского государственного университета» 2008, № 311, с. 13.



Творим о нем молитвы. Смерть равняет  
С ним каждого. Но человек, лишенный  
Ума, становится не человеком<sup>30</sup>.

Этот намек поэта позволяет интерпретировать и фигуру сумасшедшего Евгения из *Медного всадника*, и героя Хармса как своего рода «живой труп».

Необходимо упомянуть и про пушкинскую старуху, пиковую даму, поскольку можно предположить, что именно ее образ в некоторой степени стал прототипом хармсовской старухи. Вспомним, что, когда Герман оказался в комнате графини и по ходу событий вынул из кармана пистолет, чем напугал старуху, она вдруг, как пишет Пушкин, «покатилась навзничь», иными словами – резко повалилась на спину лицом вверх. Но когда он через некоторое время вернулся и вошел повторно в спальню Анны Федотовны, старуха сидела, окаменев. Разве покойник может менять положение в пространстве или на плоскости? Интересные выводы делает в этом контексте Печерская, утверждая, что

литературный источник хармсовской старухи достаточно прозрачен. Старухи Пушкина, Гоголя, Достоевского рассредоточены в повести самым причудливым образом. Эту причудливость можно соотнести с эффектом калейдоскопа: множество разрозненных дробных кусочков при каждом следующем вращении складываются в новый и вполне определенный рисунок<sup>31</sup>.

В рассказе *Кассирша* Хармс позволяет участвовать умершему персонажу в событиях, в которых опять реальное переплетается с причудливым:

[...] Посадили покойницу за кассу, в зубы ей папироску вставили, чтобы она на живую больше походила, а в руки, для правдоподобности, дали ей гриб держать. Сидит покойница за кассой как живая, только цвет лица очень зеленый и один глаз открыт, а другой совершенно закрыт<sup>32</sup>.

У Хармса, так же как в романтических произведениях Пушкина, действительность в своем изумительном, необыкновенном варианте. В этом контексте хорошим примером является пушкинская баллада *Утопленник*. Ее сюжет основан на предании, в котором говорилось о том, что если не похоронить погибшего в воде, то его призрак будет напоминать о себе и нарушать покой живых. Именно это и произошло с героем Пушкина, к которому приходит оживший мертвец:

<sup>30</sup> А. Пушкин, *Русалка*, [в:] его же, *Собрание сочинений в 10 томах*, т. 4, Москва 1960, с. 406.

<sup>31</sup> Т. Печерская, *Литературные старухи Даниила Хармса (повесть „Старуха“)*, «Дискурс» 1997, № 3–4, [http://old.nsu.ru/education/virtual/discourse34\\_10.htm](http://old.nsu.ru/education/virtual/discourse34_10.htm) (20.12.2018).

<sup>32</sup> Д. Хармс, *Малое собрание...*, с. 343.

Мужику какое дело?  
Озираясь, он спешит;  
Он потопленное тело  
В воду за ноги тащит,  
И от берега крутого  
Оттолкнул его веслом,  
И мертвец вниз поплыл снова  
За могилой и крестом. [...]  
Буря воеет; вдруг он внемлет:  
Кто-то там в окно стучит. [...]  
И мужик окно захлопнул:  
Гостя голого узнав,  
Так и обмер: «Чтоб ты лопнул!»  
Прошептал он, задрожав<sup>33</sup>.

Этим же своеобразным способом описания окружающего мира, которому свойственно яркое противоречие реальное – нереальное, пользовались оба писателя: Пушкин и Хармс. Вслед за этой чертой идут сочетания: обычное – чудесное, нелепое – разумное, простое – сложное, и в результате у Хармса: смешное – трагическое. У Хармса смерть является вполне обычным делом в ряду обычных или «дурацких» событий. Здесь стоит привести слова самого Хармса: «Меня интересует только «чушь», только то, что не имеет никакого практического смысла»<sup>34</sup>. В мире хармсовских персонажей смерть бессмысленна, к тому же она не вызывает никаких реакций: люди относятся к ней совсем безразлично. Так, например, в рассказе о Сепунове:

На набережной нашей реки собралось очень много народу. В реке тонул командир полка Сепунов. Он захлебывался, выскакивал из воды по живот, кричал и опять тонул в воде. Руками он колотил во все стороны и опять кричал, чтоб его спасли. Народ стоял на берегу и мрачно смотрел.

– Утонет, – сказал Кузьма.

– Ясно, что утонет, – подтвердил человек в картузе.

И действительно, командир полка утонул. Народ начал расходиться<sup>35</sup>.

Кончина человека показана как зрелище. Этот иронический хармсовский натурализм кажется реакцией на грубые условия, в которых жизнь не представля-

<sup>33</sup> А. Пушкин, *Утопленник*, [в:] его же, *Собрание сочинений в 10 томах*, том 2, Москва 1959, с. 220–221.

<sup>34</sup> Д. Хармс, *Боже, какая ужасная жизнь и какое ужасное у меня состояние* (публ. В. Глоцера), «Новый мир» 1992, № 2, с. 282.

<sup>35</sup> Д. Хармс, *Однажды... Истории в стихах и прозе*, Москва 2013, с. 33.

ет никакой ценности. В рассказе *Вываливающиеся старухи* поражает не только несерьезность смертей, но и некая легкость, с которой об этом говорится:

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. Когда вывалилась шестая старуха, мне надоело смотреть на них, и я пошел на Мальцевский рынок, где, говорят, одному слепому подарили вязаную шаль<sup>36</sup>.

Интерпретируя миниатюру, Ямпольский формулирует мысль, что «выглядывающая в окно, каждая новая старуха видит труп предыдущей, чужую смерть, которая оказывается прообразом ее собственной смерти»<sup>37</sup>. Таким образом, падение старухи – это падение живого трупа. Абсурдистский текст, противоречащий здравому смыслу, указывает на абсурдность реальной жизни, а также на автоматизм и цинизм многих поступков человека. В произведениях Хармса, как утверждает Красильников, «танатологические ситуации приводят именно к автоматическим циничным реакциям окружающих на смерть»<sup>38</sup>. Персонажи, принимающие участие в сюжетах, напоминают нам кукол, лишенных души, именно живые трупы. Мертвецы у Хармса – это не только внезапно погибшие, за кем пришла смерть, но и прежде всего те, кто к этому процессу присматривается, кто не спешит помочь умирающему. В их существовании и реакциях мы наблюдаем отсутствие эмоций, чувств и душевного начала. (Не)живые люди становятся у Хармса, а также у Пушкина, бесцветными и плоскими. Зато Хармс разрешает своему герою многое. Итак, в рамках новой этики устанавливается правда о человечестве. «Последовательное расчеловечивание человека – вот что, по сути, неуклонно творится в фантазмагорически-обыденном мире Хармса»<sup>39</sup>.

\*\*\*

Труп не обладает голосом, но имеет возможность обратиться к другим через жесты, предметы, драматургию похорон и в словах живых, говорящих от его имени<sup>40</sup>. И так, через судьбы своих героев, к нам обращаются Пушкин и Хармс,

<sup>36</sup> Д. Хармс, *Вываливающиеся старухи*, [в:] *Юмор начала XX века*, Москва 2005, с. 430.

<sup>37</sup> М. Ямпольский, *Беспамятство как исток (Читая Хармса)*, Москва 1998, с. 299.

<sup>38</sup> Р. Красильников, *Танатологические мотивы в художественной литературе (Введение в литературоведческую танатологию)*, Москва 2015, с. 368.

<sup>39</sup> С. Прокофьева, *От кукарямбы до подпольничков: В прекрасном и яростном мире*, «Литературное обозрение» 1991, № 9, с. 64.

<sup>40</sup> L.V. Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, Łódź 1991, с. 29.

подчеркивая естественность и независимость смерти от воли человека. Стоит обратить внимание на то, что состояние героев обусловлено прежде всего внешними воздействиями. Кончина от старости, болезни или несчастного случая не добровольна и не зависит от поведения героя, здесь не заложено активное действие с его стороны. В этих случаях проявляется неизбежность смерти, но по ходу статьи рассматривались те моменты, в которых литературный герой находится под влиянием неумолимого фатума и является не столько жертвой убийцы, болезни, старости или себя самого, сколько, скорее, рока или неизвестной силы. В статье *Смерть как проблема сюжета* Юрий Лотман писал, что «литературное произведение, вводя в сюжетный план тему смерти, фактически должно при этом подвергнуть её отрицанию»<sup>41</sup>. Пушкин и Хармс не делают этого очевидным способом. То, что является связующим звеном между литературным миром Пушкина и Хармса – это вопрос о противостоянии двух граней человеческого бытия: экзистенции и трансценденции. Следовательно, оба писателя заметно были увлечены существованием своих героев на грани двух миров, у обоих можем наблюдать также некую эволюцию понятия «живой труп»: от значения физического состояния (воскресший мертвец или тяжело больной) к метафорическому или даже метафизическому. Пушкин пользуется определением «живой труп» *explicite*, у Хармса эта фигура завуалирована. Следует, наконец, подчеркнуть, что оба писателя используют небольшие по объему жанры, неожиданно затрагивая самую сложную, эсхатологическую тематику, даже тогда, когда в их произведениях они пользуются приемом гротеска и допускают совместное существование сказочности и реальности.

Незакономерное понятие с л у ч а я – это еще одно соединяющее звено между двумя авторами, по сути, двух категорически разных эпох. В произведениях обоих обнаруживается глубокое философское содержание: здесь имеется в виду художественное, литературное исследование взаимоотношений необходимого и случайного. «Пушкинский случай – это понятие из человеческой жизни, в мире физическом случая нет, там только законы»<sup>42</sup> – констатирует в этом контексте Сергей Бочаров. Одновременно, в своих размышлениях Пушкин определил случай как «мощное, мгновенное орудие провидения». Концепция провидения как высшей силы, направляющей судьбы людей и всего мира, в полной мере проявляется также у Хармса: человеку невозможно предвидеть случай и невозможно предвидеть смерть.

<sup>41</sup> Ю. Лотман, *Смерть как проблема сюжета*, «Studies in Slavic Literature and Poetics» 1993, vol. XX, с. 6.

<sup>42</sup> С. Бочаров, *Сюжеты русской литературы*, Москва 1999, с. 55. См. также: В. Грехнев, *Пушкин и философия случая*, [в:] *Болдинские чтения*, Н. Новгород 1993, с. 39–47; С. Кибальник, *Тема случая в творчестве Пушкина*, [в:] *Пушкин. Материалы и исследования*, Санкт-Петербург 1995, с. 60–73.