

**«ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ» Д. ХАРМСА
(на материале пьесы «Комедия города Петербурга»)**

Екатерина Сергеевна Шевченко,

*доктор филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы
Самарского государственного университета*

В статье рассматривается «петербургский текст» Д. Хармса на материале незаконченного драматического сочинения «Комедия города Петербурга». В ходе исследования устанавливается связь пьесы Хармса с литературой нонсенса; делается вывод о том, что в отношении «петербургского текста» русской литературы «петербургский текст» Хармса играет роль «антитекста».

Ключевые слова: Хармс, «петербургский текст», нонсенс, балаган.

**THE “PETERSBURG TEXT” BY DANIIL KHARMS
(on the basis of ‘Petersburg Comedy’)**

E. S. Shevchenko,

*Doctor of Philology, Associate Professor, Department of Russian and Foreign Literature,
Samara State University*

The present paper is aimed at analyzing the “Petersburg Text” by Daniil Kharms on the basis of the drama “Petersburg Comedy” which remained unfinished. The author finds the connection between Kharms’ play and literature of nonsense. The “Petersburg Text” by Kharms acts as the “antitext” in relation to the “Petersburg text” of the Russian literature.

Keywords: Kharms, the “Petersburg text”, nonsense, buffoonery.

В сторону всей русской литературы – от Пушкина до Достоевского и Блока – обращено одно из наиболее сложных драматических произведений Д. И. Хармса – «Комедия города Петербурга (1927). Однако Хармса вряд ли можно «заподозрить» в следовании традиции по целому ряду обстоятельств.

У предшественников Хармса, отсылки к которым встречаются в тексте пьесы, гармония, целостность, спокойствие города на Неве нарушаются, а затем восстанавливаются: в «Медном Всаднике» Пушкина разбушевавшаяся стихия, в конце концов, смирится; нечто подобное, но уже в плане внутреннем, эмоциональном, наблюдается в «Идиоте» Достоевского; в «Двенадцати» Блока намек на возможность упорядочивания стихии в большей степени содержится не в сюжете, но в ритмической организации поэмы, некоторых повторяющихся ритмически организованных ее фрагментах. У самого Хармса этого не происходит, так что мир Петербурга предстает в его пьесе как *сплошь кромешний, абсурдный мир*. По Д. С. Лихачеву, *кромешний мир* «ложный, фальшивый», с «известным элементом чепухи, маскарадности» [1: 379]. Очевидно, способы изображения и организации материала напрямую связаны с изображаемым, а нецелостная, непоследовательная, фрагментарная композиция «Комедии города Петербурга» передает особенности подобного мироустройства.

Все это выдает обращенность мира, изображаемого Хармсом, в сторону *нонсенса, нелепицы и галиматьи*, истоки которых следует искать в той линии искусства, которая в русской традиции представлена Козьмой Прутковым и его создателями, а также последователями. «Комедия города Петербурга» содержит аллюзии на пьесы Козьмы Пруткова «Сродство мировых сил», «Фантазия», «Черепослов, сиречь Френолог» и другие, на пьесу одного из его создателей А. К. Толстого «Бунт в Ватикане», пьесу В. С. Соловьева «Белая Лилия, или Сон в ночь на Покрова» и написанные им в соавторстве пьесы «Альсим» и «Дворянский бунт». *Ахиния, околесица, абсурд* проявляются в деталях, мелочах, частностях, но в то же время носят *системный характер*; и если у предшественников они указывают на *норму*, у Хармса, напротив, выдают ее *отсутствие*. Изображенная в «Комедии города Петербурга» реальность напоминает реальность «Двенадцати», что неоднократно отмечалось литературоведами, однако у Хармса, в сравнении с Блоком, она вывернута наизнанку, и ожидаемая *мистерия* обращается в *вакханалию*. Его Петербург предстает как *пространство безумия* – больница, сумасшедший дом, в котором бывший император Николай Второй «служит» вместе с бывшим человеком Щепкиным. Блоковский ветер низводится до сквозняков, от которых может простудиться царь Николай II, и потому Ваня Щепкин (в прежнем состоянии – придворный Иван Аполлонович) все время прикрывает двери сам или же просит об этом окружающих.

Все «времена и нравы» в «исторической» пьесе Хармса перемешаны: основатель Петербурга и обитатель позапрошлого века царь Петр беседует и с «дореволюционным» царем Николаем Вторым, и с представителем новой власти Комсамольцем Вертуновым. Изображаемый Хармсом мир *однороден и абсурден*; как говорит Пётр, «кругом лохань безбожная» [3: 215]. Таков не только мир Петербурга – мир вообще.

Хармсовские Петербург – Петроград (или Питер) – Ленинград напоминают Содом и Гоморру. Ассоциирующиеся с этими ветхозаветными городами человеческие грехи входят в пьесу с образами князя Мещерского и Обернибесова, а также офицеров царской армии – Первого и Второго, которые сначала целуются, а затем обманывают («надувают») Комсамольца Вертунова, поздравляя его с 1 апреля. Для Хармса князь Мещерский лишь *знак* определенной исторической эпохи, и он смешивает его с *другими знаками* либо той же, либо других исторических эпох, либо с реальностью художественной, вымыслом, причем не только своими собственными, но и «чужими», что создает впечатление *произвольности, случайности, непреднамеренности* возникающих в мире связей-столкновений между предметами и явлениями. И потому *метаморфозы*, которые происходят с миром и с персонажами Хармса, всегда довольно неожиданны. Так, князь Мещерский (у Хармса ещё и кратко, «с отрубленным хвостом» – князь Мещер) трансформируется в князя Мышкина, что способно произвести шокирующий эффект. Фонетическое сходство, очевидно, играет не последнюю роль в этой причудливой, провокационной, оскверняюще-двусмысленной, но в то же время биографически-мотивированной (реально существовавший князь В. П. Мещерский был работодателем Ф. М. Достоевского) метаморфозе. Аллюзия «князь Мещерский – князь Христос» возникает в реплике Фамусова («Мой князь живет в Швейцарии прилежной» [3: 202] и поддерживается дальнейшим развитием действия. Роль посыльного с готовностью выполняет главный демонический пер-

сонаж «Комедии <...>» – Обернибесов, образ которого, очевидно, восходит к одноименному образу из повести А. М. Ремизова «Неуёмный бубен». В духе фольклорной традиции он аттестован как «злой Обернибесов». Хармс и здесь следует логике наивного народного сознания, хотя реплика, содержащая эту оценку, принадлежит императору Николаю II. Это обусловлено следующим обстоятельством: носителям этого типа сознания, коими являются все, без исключения, персонажи пьесы, недосказанность не свойственна в принципе, – они всегда или почти всегда называют вещи своими именами. Сам Обернибесов говорит о себе так: «Я Бог <...> Я копыто <...>» [3: 215–216]. Бог, обернувшийся Дьяволом, наступает на мир и подчиняет его себе – невестой «Кирилл Давыдыча» называет себя символизирующая жизнь и любовь Мария. Как и положено нечистой силе, Обернибесов неуловим, неуязвим и постоянно меняет имена и обличья, напоминая то Раскольникова («Я бог, но с топором» (Т. 2. С. 216)), то бедного чиновника Евгения («он служит в банке <...> Его зовут Кирилл Давыдыч Трехэтажный» [3: 234]), смиренного или взбунтовавшегося, грозящего Петру, то не человека даже, а нечто совсем уж неопределенное, невообразимое («Он верно пуп земли? <...> Растительность природы?» [3: 234]), стремящееся, однако, проникнуть в «другого» («Вот так в глазах и вьется / так и вьется», «Но все же вьется в ухо» [3: 235]) и, в конце концов, завладевающее миром и людьми. Возможно, представитель новой власти Комсомолец Вертунов – еще одно обличье Обернибесова, на что указывает родственный характер фамилий, их расположение в одном семантическом ряду («кручение-верчение-оборотничество-витийство»).

Сквозь перемешанные эпохи и лица в «Комедии города Петербурга» проглядывает вечный лик *балагана* [4]. По типу балаганного снижения и развенчания дискредитируется и профанируется в пьесе буквально все. Самые устойчивые, тривиальные, в чем-то даже банальные, схемы и клише работают при этом так же безотказно, как и у предшественников. В новой исторической перспективе Хармс разыгрывает *блоковскую арлекинаду*, а именно: тривиальный любовный треугольник из поэмы «Двенадцать» и его генетический источник из народной итальянской комедии масок *Пьеро – Коломбина – Арлекин*. В сравнении с Блоком, меняются имена персонажей, за исключением женского (блоковская *Катя* в пьесе Хармса называется *Катенькой* и *Катюшей*), но их сущность и функции остаются прежними. Катенька сначала льнет к старой власти – в действии втором прогуливается по Невскому с Николаем Вторым, флиртует с князем Мещерским, а затем к новой – в части III Комсомолец Вертунов представляет ее уже в качестве своей жены. По той же балаганной схеме разыгрываются сюжет «Незнакомки» и, собственно, *блоковский* сюжет: Пьяница-ухажёр пристает к Даме легкого поведения, которая, отбиваясь от грубых ласк, называет его по имени – «Сашка»; при этом даже не свидетелем, а участником происшествия, оказывается Стол, который, по-детски сюсюкая, картавя и шепелявя, вступает с любовниками-собутыльниками в диалог. Эти и другие условно-эпатирующие фигуры становятся персонажами нелепого анекдота, случая, из которых, собственно говоря, и соткана хармсовская реальность.

В «Комедии города Петербурга» Хармс изображает мир крутящимся, вертящимся, вьющимся. Персонажи в нём перемещаются по *воздуху* – на аэроплане в сопровождении Обернибесова путешествует из Швейцарии в Петербург и обратно

«светлейший» князь Мещерский; Стол, напоминающий покойника Крюгера, летает над Петербургом и приземляется в пивной, где Пьяница флиртует с Дамой; лодку Марии в Петербург приносит ветром и т. д. Из *воздуха* возникают отношения персонажей – в любой момент они готовы поколотить противника, то есть *вздуть*, или обмануть его, то есть *надуть*, подобно тому, как вздувают и надувают друг друга клоуны в цирке. И потому мир кажется легким и нестойким в своих связях, прозрачным, как *эфир*. Он вызывает измененные состояния сознания и психики, апеллирует к подсознанию и бессознательному; в нем человек пребывает в бессознательном полете, даже если не отрывает ног от земли. Это вечно вращающийся и обращающийся в самого себя мир: в нем повсюду мелькает Обернибесов – вьется у уха, лезет в глаза, из-за чего, в конце концов, все персонажи перестают узнавать окружающих, едва ли не самих себя, а вместе с тем и город, в котором находятся. Финал пьесы – абсурдная ситуация знакомства друг с другом и с городом – то ли Петербургом, то ли Петроградом, то ли Ленинградом...

Изображаемый мир *динамично-бессмысленный* – Хармс констатирует *призрачное*, «*летучее*» его состояние. Воздух становится *сущим значением* динамично-бессмысленного мира и отношений внутри него, а «летучая» или «бегущая» конструкция балагана это *сущее значение* всячески поддерживает и реализует. В результате перед нами *предстают мир*, одновременно и знакомый, и незнакомый, выражающий себя в подвижно-устойчивых структурах балаганного представления и цирковых номеров, и человек, обращенный в «спиритическую» марионетку, которой, однако, никакие *мистериальные* откровения не доступны.

Подводя итоги, отметим, что Хармс в «Комедии города Петербурга» наделяет Петербург всеми чертами *антимира*; а его «петербургский текст» в отношении «петербургского текста» русской литературы играет роль «антитекста».

ЛИТЕРАТУРА

1. Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб.: Алетейя, 1997.
2. Топоров В. Н. Петербургский текст русской литературы: избр. труды. СПб.: Искусство-СПб., 2003.
3. Хармс Д. И. Полн. собр. соч.: в 3 т. СПб.: Академический проект, 1997. Т. 4.
4. Шевченко Е. С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900–1930-х годов. Самара, 2010.

REFERENCES

1. Lihachov D. S. Istoricheskaya poetika russkoy literatury. Smeh kak mirovozzrenie i drugie raboty. SPb.: Aleteyya, 1997.
2. Toporov V. N. Peterburgskiy tekst russkoy literatury: izbr. trudy. SPb.: Iskustvo-SPB, 2003.
3. Harms D. I. Poln. sobr. soch. v 3-h t. SPb.: Akademicheskij proekt, 1997. T. 4.
4. Shevchenko E. S. Estetika balagana v russkoy dramaturgii 1900–1930. Samara, 2010.