

Е. С. Шевченко*
Самара

**«КОМЕДИЯ ГОРОДА ПЕТЕРБУРГА» Д. ХАРМСА:
ДИАЛОГ С КЛАССИКОЙ**

В статье рассматриваются диалогические отношения «Комедии города Петербурга» Д. Хармса с русской литературой в целом. Устанавливается, что в отношении «петербургского текста» русской литературы пьеса Хармса играет роль «антитекста».

Ключевые слова: драматургия Хармса, «петербургский текст» Хармса, пародия, балаган

* ©Шевченко Е.С., 2014

В сторону всей русской литературы – от А. С. Грибоедова и А. С. Пушкина до Ф. М. Достоевского и А. А. Блока обращено одно из наиболее сложных драматических произведений Д. И. Хармса – «Комедия города Петербурга» (1927), которую сам он, по устному свидетельству Н. И. Харджиева, считал лучшей своей вещью [1, с. 58]. «Комедия города Петербурга» и самая загадочная вещь Хармса, поскольку сохранилась она только в черновиках 1927-го года, хотя есть факты, косвенно указывающие на то, что под таким заголовком она существовала ещё до августа 1926-го года, а дальнейшая работа над ней велась вплоть до 1931-го года. Структура драматического действия дошедшего до нас текста пьесы весьма необычна: открывается она «Частью II», внутри которой встречаются указания на «второй план», а уже затем – на «первый план», далее следует «Действие второе», «Третий акт “Комедии города Петербурга”», «Интермедия к шестой части “Комедии города Петербурга”» и, наконец, «Часть третья». Части, акты, действия, планы сталкиваются друг с другом, монтируются, сочленяются без всякой «притирки» друг к другу, без всяких переходов от одного к другому, создавая впечатление свободно движущегося и саморегулирующегося устройства на манер балаганного действа.

В отношении «петербургского текста русской литературы» [4] «петербургский текст» Хармса играет роль «антитекста». У предшественников Хармса, отсылки к которым и аллюзии на которых встречаются в тексте пьесы, гармония, целостность, спокойствие города на Неве нарушаются, а затем восстанавливаются: в «Медном Всаднике» А. С. 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 кромешный, абсурдный мир. По Д. С. Лихачеву, кромешный мир «ложный, фальшивый», с «известным элементом чепухи, маскарадности» [2, с. 379].

Петербург в пьесе Хармса наделен всеми чертами антимира. Очевидно, способы изображения и организации материала напрямую связаны с изображаемым, а нецелостная, непоследовательная, фрагментарная компо-

зия «Комедии города Петербурга» передает особенности подобного мироустройства. Она, конечно же, напоминает фрагментарную композицию балаганного представления, но всё-таки в фольклорном театре это расщепление и собирание целого имеет иную цель, да и выглядит иначе.

Целостность текста «Комедии <...>» парадоксальна, поскольку создается Хармсом как бы «на руинах» традиционной драматической структуры (и театральной эстетики) – из обломков. Изображаемый им мир – это мир в отсутствие структуры. «Монструозная», «хтоническая» композиция «Комедии <...>», профанирующая композицию традиционную, предполагающую завязку, развитие действия, кульминацию и развязку, то есть движение сил, участвующих в конфликте, и его (конфликта) разрешение, участвует в формировании «монструозного», «хтонического» образа города на Неве, специфического конгломерата «три в одном» (или даже «четыре в одном»): Петербурга – Петрограда (или Питера) – Ленинграда. Укрепляет в мысли о том, что хармсовский Петербург есть не что иное, как воплощение земного хаоса, появляющийся где-то ближе к концу сонм Чудовищ под предводительством Зверя. Сам Зверь принимает обличье «человека похожего на колбасу – <...> без зубов потому что» и изъясняется на языке, напоминающем крученыховскую словесно-ямудийную эротику («пропади мерзляк/я за мерелю каля/вылю плю на кулю коку/дулю в каку кiku пулю» [5, с. 232]. Угрозы Зверя дополняются выскакиванием Пугалки с головой на длинной пружине, способной произнести одно-единственное слово («Молчать-чать-чать-чать-чать» [5, с. 232].

Все это выдает обращенность мира, изображаемого Хармсом, в сторону низкой чуши, нелепицы и галиматши, 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».

Ахиenea, 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 Комсомольцем Вертуновым. Изображаемый Хармсом мир однороден и абсурден; как говорит Пётр, «кругом лохань безбожная» [5, с. 215]. Таков не только мир Петербурга – мир вообще. Так, в одном из диалогов Ваня Щепкин сообщает, что побывал в Москве и выяснил, что там всё так же, «как у нас»: такие же «дома и люди», только «говорят наоборот». Образ кромешного мира как мира «шиворот-навыворот» Хармс создает при помощи характерного набора приемов и средств, каждый раз двигаясь «от противоположного». В рассматриваемом тексте Хармса встречаются упоминания о женщине с усами, о побоях, наносимых женщиной мужчине, и тому подобных небывалых вещах как о чем-то само собой разумеющемся. Первое обыгрывается в абсурдном диалоге одного из самодержцев и слуги:

Николай Второй. А! нам-то тебя и нужно. Скажи, пожалуйста, когда ты был ещё в пленках, дергал ты папашу или, ну скажем, дядюшку своего за усы?

Щепкин. Что?

Николай Второй. Ты дергал за усы папу или маму?

Щепкин. Зачем? [5, с. 209]

Второе же развертывается в микросюжет об Эммануэле Крюгере – «железном воине», убитом неизвестной женщиной [5, с. 212]. Эти и подобные им примеры «небывальщины» могут быть интерпретированы в качестве знаков, символов кромешного мира. Все они заставляют вспомнить о комедии нонсенса «Альсим», где все явлено в перевернутом виде, все наоборот: дева Элеонора, в которую влюбляется юный поэт-романтик Альсим, согласно трапезундской моде, носит бороду и ведет себя воинственно, а выйдя замуж, пьет водку и обуздывает своего супруга бранью и кулаками. Мы не можем утверждать прямой зависимости приведенных выше эпизодов «Комедии города Петербурга» от аналогичных эпизодов соловьевского «Альсима», но не подлежит сомнению их представление в пьесе Хармса в традициях балагана и нонсенса. Попутно обратим внимание и на пародийное передергивание идеи маскулинности, которой были увлечены футуристы.

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») Комсомольца Вертунова, поздравляя его с 1 апреля. О князе Мещерском Фамусов говорит: «<...> он знаток души и тела» [5, с. 202]. В пьесе Хармса образ князя Мещерского, этого влиятельнейшего общественного деятеля и политика в России последней трети XIX – начала XX века и, одновременно, одиозной фигуры российской истории, также дается в резко балаганных тонах. Внук Н. М. Карамзина, камергер Александра II, близкий друг Александра III, камер-юнкер при дворе Николая II, соратник К. П. Победоносцева, издатель-редактор газеты «Гражданин» – все эти биографические сведения, а также государственные и общественные функции, которые в разные годы жизни исполнял В. П. Мещерский, разыгрываются в «Комедии города Петербурга» как шутовские амплуа. Появление этого персонажа в пьесе типично фольклорное – он аттестует себя сам и о цели приезда в Петербург тоже сообщает сам: «Эй отварите!/Я князь Мещерский/приехал в Питер/хочу проведать кто тут мерзавцем/меня Светлейшего назвал» [5, с. 205]. 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, оскверняющее-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» [5, с. 202] и поддерживается дальнейшим развитием действия. Роль посыльного с готовностью выполняет главный демонический персонаж «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 <...>» [5, с. 215–216]. Бог, обернувшийся Дьяволом, на-

ступает 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» [5, с. 216]), то бедного чиновника Евгения («он служит в банке <...> Его зовут Кирилл Давыдыч Трехэтажный» [5, с. 234]), смиренного или взбунтовавшегося, грозящего Петру, то не человека даже, а нечто совсем уж неопределенное, невообразимое («Он верно пуп земли? <...> Растительность природы?» [5, с. 234]), стремящееся, однако, проникнуть в «другого» («Вот так в глазах и вьется/так и вьется», «Но все же вьется в ухо» [5, с. 235]) и, в конце концов, завладевающее миром и людьми. Возможно, представитель новой власти Комсомолец Вертунов – ещё одно обличье Обернибесова, на что указывает родственный характер фамилий, их расположение в одном семантическом ряду («кручение-верчение-оборотничество-витийство»).

Бессмысленные встречи-столкновения, ежеминутно случающиеся в «Комедии города Петербурга», со всей отчетливостью напоминают о балагане. Помимо использования этого основополагающего принципа фольклорного представления, Хармс обращается к комплексу балаганных мотивов, связанных со столкновениями (ими обусловленных или из них вытекающих). Так в его пьесе появляется традиционный для балагана мотив жалобы: персонаж, обозначенный как Зритель, намеревается пожаловаться на Комсомольца Вертунова («А я маме пожалуюсь» [5, с. 203]). Нелепый адресат его жалобы («мама») свидетельствует об инфантильности изображаемого мира и производит комический эффект.

С мотивом жалобы связан ещё один, не менее традиционный, мотив угрозы. В этом мотиве фиксируются два крайних положения балаганного героя: положение тирана, когда он сам кому-то угрожает, и положение жертвы, когда кто-то или что-то угрожает ему. Балаганная угроза конкретизируется в наказании или аресте. В творчестве Хармса мотив угрозы становится лейтмотивом – существование его персонажей строится на угрозах, исходящих от них самих или адресованных им другими. Мир, изображаемый Хармсом, пребывает в состоянии между угрозой и жалобой, и «преисподняя» оказывается где-то рядом.

В «Комедии города Петербурга» балаганный мотив попадания в «преисподнюю» сопряжен с мотивами карнавальная смерти и карнавальная похорон, обретающими близкие фольклорным очертания. С карнавальная смертью и карнавальными похоронами смыкается пиршественный образ: стол «несется как покойник» [5, с. 223]. Как и в народной смеховой культуре, в художественном мире Хармса расстояние между смехом и смертью минимально. Мёртвое тело или близкое смерти физическое состояние человека ассоциируется с поленом или бревном – Крюгер «умер как полено», большой

царь «лежит в кровати как бревно». Сходными значениями эта важная деталь наделяется в «Елизавете Бам» – в сцене бега на месте, то есть остановки-смерти, полено распиливают, о нем говорят («хук, хук/филина/бревно! – распилено» [5, с. 247]); в другой сцене Папаша, убив Петра Николаевича, сообщает, что он «дрова колот и страшно утомлен» [5, с. 265]. В «Комедии <...>» она варьируется, претерпевает ряд комических метаморфоз – от ничтожного «прутика» до «дубины тупоголовой»:

Николай Второй. Вот это здорово! Ты трус. И все вы такие, испугался прутика? А если бы увидел палку?

Комсомолец Вертунов (в сторону). Каждый день вижу дубину тупоголовую. И ничего! Не страшно [5, с. 208].

Полено, бревно и тому подобные детали-знаки предметного мира суть эвфемизмы смерти, но эвфемизмы вполне конкретные, вещественные, отвечающие духу балагана и народной смеховой культуры в целом.

Ещё один типично балаганный мотив – мотив короля и блохи – не получает у Хармса сюжетного развертывания, однако лишь одно упоминание о нем производит комический эффект. Лицо новой России, Комсомолец Вертунов, которого боятся белогвардейские офицеры и даже император Николай Второй, и сам испытывает страх («кричал что было мочи/испугавшись как блоха» [5, с. 208]) по ничтожному, казалось бы, поводу. Но у Хармса даже незначительное, ничтожное, случайное несет в себе серьезную угрозу: источником страха Комсомольца Вертунова становится увиденный в мутных водах Невы «простой комочек нежных прутиков и мха» [5, с. 208] – эвфемистическое обозначение смерти. Социальные, политические и любые другие условные отношения и связи Хармсом остраиваются: в этот момент Комсомолец Вертунов уже не представитель новой власти, а всего лишь «блоха» старого режима.

Сквозь перемешанные эпохи и лица в «Комедии города Петербурга» проглядывает вечный лик балагана. По типу балаганного снижения и развенчания дискредитируется и профанируется в пьесе буквально всё. 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 её уже в качестве своей жены. Как

было замечено по поводу этого пассажа в одной из работ о Блоке и Хармсе, «исход иной, нежели в “Двенадцати”, но процесс подобный» [3, с. 144]. По той же балаганной схеме разыгрываются сюжет «Незнакомки» и собственно блоковский сюжет: Пьяница-ухажёр пристаёт 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-собутельниками 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, выющимся. 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, призрачным, 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. И в итоге 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.

Список литературы

1. Вишневецкий И. О «Комедии города Петербурга»//Театр. 1991. № 11. С. 58–60.