

тивы, находя в них подтверждение собственных идей, в том числе поиска выхода из духовного кризиса начала века, и впервые касается фаустовских мотивов в свете самоопределения себя как поэта, формируя свое религиозное мировоззрение. Верфель переосмысляет мотив искушения дьявола, мотив сна/смерти, а также известные образы Фауста, Гретхен и Мефистофеля, чтобы показать особое место поэта в судьбе всего мира.

Список литературы

1. Верфель Ф. Черная месса; пер. с нем. А. Кантора. М.: Эксмо, 2005. С. 9–71.
2. Никифоров В. Н. Франц Верфель//История австрийской литературы XX века в 2 тт. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2009. С. 335
3. Werfel F. Die Versuchung: ein gesprach des dichters mit dem Erzengel und Luzifier. Aufl. Wolff, Lpz., (um 1920). 32 p. [Электронный ресурс]. URL: <http://http://www.gutenberg.org/ebooks/40165> (дата обращения: 20.08.2013).

N. I. Volokitina

Chelyabinsk State Pedagogical University

DRAMA “TEMPTATION: A CONVERSATION OF THE POET WITH ARCHANGEL AND LUCIFER” IN THE F. WERFEL’S WORKS

In his drama “Temptation: a conversation of the poet with the Archangel and Lucifer” (1913) Franz Werfel reinterprets the well-known plot of “Faust” by Goethe. In the image of the main character, a poet, he creates a “new Faust”, able to find harmony in the human world, refusing the temptation of Satan. At the same time it defines the predestination of the poet in the mankind’s destiny.

Keywords: faustian man, religion, faustian motives, expressionism.

Е. С. Шевченко*

Самара

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

В статье рассматриваются диалогические отношения «Комедии горо-

* ©Шевченко Е.С., 2014

да 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

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, смиряется; 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-

зияция «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 кикю 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.