

Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена

Université de Genève

Международный благотворительный фонд им. Д. С. Лихачева

АНО «Поддержка культурного наследия»

Федеральное агентство по культуре и кинематографии

Комитет по науке и высшей школе Правительства Санкт-Петербурга

Петербургский институт нудайки

МОРТИРА И СВЕЧА

Материалы международной летней школы по авангарду,
посвященной столетию со дня рождения Даниила Хармса

Научный редактор *Александр Кобринский*

Поселок Поляны Уусикирко Ленинградской области
2005

Трагический цирк: пьеса Д. Хармса «Елизавета Бам»

Хармс — актер и в жизни и в искусстве — создал свой особенный театр, как экспериментальную лабораторию, в которой драматург исследовал принцип театральности, условно преображая действительность.

Именно в начале XX века представители творческого авангарда задумались о специфике самого искусства вообще и театра в частности. Используя известную метафору Ортеги-и-Гассета, заметим, что если раньше художника интересовал «сад за окном»; т.е. реальность, рассматриваемая через призму театра, то теперь он обратил свой взгляд к эстетической природе, природе театра — «стеклу». Это был поворот на 180 градусов: «театр направил свой «зрочок» не на окружающую действительность, а внутрь, на самого себя».¹

Хармс доказывает равнозначность воображения и действительности. Как в реальности действует своя логика, так в театре существуют свои законы. Эти идеи обэриуты зафиксировали в своих манифестах: «Вы удивлены, Вы хотите найти ту привычную логическую закономерность, которую — вам кажется — вы видите в жизни. Но ее здесь не будет. Почему? Да потому, что предмет и явление, перенесенные из жизни на сцену, — теряют «жизненную» свою закономерность и приобретают другую — театральную».²

Театральность — главный закон театра. «Что такое театральность? Это театр минус текст <...>, это такое всеобщее восприятие чувственных приемов, жестов, дистанций, субстанций, света, какое наводняет текст избытком его внешнего языка»³, — считает Р.Барт. Это конкретное, узкое значение слова, то есть то, что в театре специфически театральное. Универсальное же значение театральности реализуется в метафоре «мир — театр», которая проходит через всю историю европейской культуры. С одной стороны в основе театральности лежит стремление человека к преображению и к свободе самовыражения в игре, что воплотилось во всей полноте в традиции европейского карнавала. С другой — вскрывается иллюзорность мира, в котором люди лишь играют, ибо им не дано просто быть:

*Фауст я в реку кидаюсь
но речка шнурок
за сердце хватаюсь
а сердце творог
Я в лампу смотрюся
но в лампе гордон
я ветра боюся
но ветер картон.⁴*

Театральность оказывается трагичной, человек в познании мира не может пробраться сквозь обыденные значения к истинному смыслу вещей и явлений.

В театре Хармса действует театральная логика, позволяющая ему разрушить четвертую стену сцены, разделяющую актера и зрителя. Хармс все время напоминает зрителю в пьесах, что тот находится в театре, то есть писатель разрушает иллюзию реальности происходящего на сцене. Способом изображения действительности в пьесах Хармса становится не жизнеуподобление, изображение жизни в формах самой жизни; а театральность, вскрывающая условный характер театра Хармса. Так, герой может, например, вскрикнуть, что его рана исходит соком.

Даже у зрителя может появиться роль как в пьесе «Комедия города Петербурга». Вообще активное вовлечение зрителя в театральную игру идет из традиции западноевропейского карнавала, где не было различия между актерами и зрителями: все были участниками представления. Затем в театре Шекспира и Мольера актеры обращались к зрителям как к полноценным исполнителям своих ролей, ведь «весь мир — театр».

Хармс тоже играет со зрителем, эпатируя его, например, в пьесе «Неудачный спектакль». Зрители собрались в театре насладиться просмотром спектакля, однако на сцену выходят актеры и говорят, что играть они не могут, так как их всех тошнит. Хармс манипулирует чувствами зрителей, пользуясь возможностью разыгрывать на сцене любое представление. Театральность как раз и состоит в разыгрывании воображаемой, но становящейся реальной, ситуации. Поэтому актер Хармса может вдруг выйти из образа, напомнив зрителю, что тот в театре, и сказать следующее:

Кукушин-Дергушин (раскланиваясь в публику): Первое действие закончено.

Дербантова. Теперь начнем второе действие.

Кукушин-Дергушин: Начинаем!⁵

Так Хармс подчеркивает условность всего происходящего в театре, который не отображает обыденность, а моделирует свой чудесный, непредсказуемый мир.

При жизни Хармс прославился пьесой «Елизавета Бам», в которой воплотились основные эстетические принципы театра Хармса и его философия.

Сюжетом «Елизаветы Бам» является арест главной героини двумя представителями закона. Здесь Д.Хармс нарушает причинно-следственную связь: «героиню арестовали (следствие) за преступление (причина), которого она не совершала».⁶ Жаккар отмечает, что вся пьеса направлена на восстановление этой связи. И то, что, в конце концов, преступление совершает отец, никоим образом не меняет следствие: арестована все-таки именно Елизавета Бам. Нарушение причинно-следственной связи — прием игры с действительностью, обнажающий хаос мира, в котором человеку невозможно ориентироваться. Человек в мире теряет точку опоры и проваливается в пустоту. Он — слепец, бредущий наугад в лабиринтах судьбы.

Следует заметить, что через игру смыслами (нарушение причинной взаимосвязи) Хармс приходит к экзистенциальному осознанию мироустройства. В пьесе «Елизавета Бам» эта идея представлена как невозможность предугадать и изменить будущее, так как человек не в состоянии постигнуть суть вещей и событий, происходящих в настоящем. Ведь Елизавете Бам так и не удастся изменить ход событий и избежать ареста, который хоть и оборачивается цирком,

Елизавета Бам:

Мама! Пойди сюда!

Фокусники приехали!'

Но трагизм ситуации этим не снимается. Хармсу важно показать, как бы человек не укрывался от ужаса действительности в игру, цирк, клоунаду, карнавал, жестокая реальность настигнет его. Да и сам цирк у Хармса трагичен, так как очевидно, что герои его произведений хотя и заигрываются, чтобы не видеть ужас мира, их окружающего и давящего на человека своей непознаваемостью и абсурдностью устройства.

«Елизавета Бам» начинается с того, что Иван Иванович и Петр Николаевич стоят перед дверью, за которой прячется Елизавета Бам, и в тот момент, когда героиня говорит им, что у них нет совести, Иван Иванович и Петр Николаевич неожиданно забывают о цели своего визита и начинают ссориться друг с другом. Все, что происходит дальше — уже происходит не в реальности, а на территории другого

условного, игрового мира. Это плод воображения героев. Причем если мерить время реальной мерой, то все это длится мгновение: между первым стуком в дверь в начале пьесы и вторым — в конце ее.

Герои на то время, когда они находятся в условном мире, забывают о наличии двери между ними, она пропадает. Необходимо заметить, что внутри этого игрового мира все герои перерождаются. Здесь уместно вспомнить слова скандально известного русского теоретика театра и режиссера Николая Евреинова, который призывал к всеобщей театрализации жизни, утверждая: «Не быть самим собой! — первый девиз театральности».⁸

Причем под театральностью он понимал стремление человека к самоизменению и преобразению. В пьесе Елизавета Бам перестает быть преступницей в глазах пришедших ее арестовывать, в их памяти иногда всплывает то, что они должны ее убить, но они тут же об этом снова забывают. И сами Иван Иванович и Николай Петрович меняются: они становятся такими же, как героиня; принимают ее условия игры, но только на время.

Ведь смысл пьесы «Елизавета Бам» в том, что Иван Иванович и Петр Николаевич — приходят, чтобы заставить Елизавету Бам — неординарную личность — стать как все, заставить ее «идти в ногу со временем». Она пытается изменить двоих этих «серых» людей, и они на мгновение становятся такими (вероятно, все-таки в иной реальности, в воображении; но кто сказал, что это иллюзия); но государственная машина работает исправно, и Елизавету Бам забирают, заставляют стать как все.

В тексте есть свидетельство о том, что герои находятся в условном мире, и что они играют: Иван Иванович легко продолжает рассказ Петра Николаевича, показывая тем самым, что все происходит не в реальной действительности, а в воображении героев, которые моделируют свой мир, они его творят на наших глазах и в этом их игра.

Петр Николаевич:

Но однажды я просыпаюсь...

Иван Иванович: ... и вижу, дверь открыта, а в дверях стоит какая-то женщина.⁹

Дальше герои начинают терять друг друга:

Елизавета Бам: Иван Ива-а-а-а!

Мамаша: Ау-у-у-у-у!¹⁰

Таким образом, они оказываются в тупике, одна фаза игры заканчивается, но наступает другая: «Сражение двух богатырей» — борьба между Папашей и Петром Николаевичем. Сражение оканчивается

тоже театрально: Петр Николаевич читает предсмертный монолог, исполненный пафоса, и только тогда, как это происходит всегда в реалистических пьесах, умирает. Здесь очевидна ирония автора по поводу психологического театра вообще. То, что сражение условно, заявлено уже в начале его:

Иван Иванович:

Сражение двух богатырей!

Текст — Имануила Красдайтейрик.

Музыка — Велопага, нидерландского пастуха.

Движение — неизвестного путешественника.

Начало объявит колокол!¹¹

Иван Иванович в этой игре выступает в роли рефери; он судит.

Иван Иванович:

Итак, считаю нападение слева!¹²

Он же объявляет окончание этой игры:

Иван Иванович:

Сражение двух богатырей окончено.¹³

Затем сама игра приводит героев пьесы к началу, и двое в сером уводят Елизавету Бам, так как изменить ход судьбы невозможно.

Интересно, что вся пьеса насквозь театрально. Она обнажает условности театра, его законы: например, чтобы оказаться в домике, необходимо просто стать за начертанную на полу линию, как в детской игре.

Иван Иванович:

Где же дом?

Елизавета Бам:

Тут вот за этой черточкой.¹⁴

Петр Николаевич и Иван Иванович бегут «во всю прыть» на одном месте, чтобы найти Елизавету Бам, которая стоит рядом.

Необходимо заметить, что театральность, игра ценна для автора сама по себе, но также она служит приемом изображения философской системы Хармса. Герои пьесы психологически не разработаны, они даны плакатно, условно, но именно это дает возможность Хармсу подняться до высокого уровня обобщения и выразить своей пьесой экзистенциальные идеи об устройстве мира и положении в нем человека.

Интересную интерпретацию пьесы «Елизавета Бам» дает Ж.-Ф. Жаккар: «Эта пьеса основана на последовательных разрывах и столкновениях, призванных ошеломить зрителя и высвободить его из рутины, которая развилась из привычек, мешающих видеть реаль-

ность».¹⁵ Действительно, пьеса Хармса «Елизавета Бам» не для чтения, она рассчитана на внешнее воздействие на зрителя, чтобы изменить его обывательский взгляд на мир, чтобы открыть ему тот метафизический ужас, чувствовавшийся в то время всеми абсурдистами.

Однако мы не можем полностью согласиться с Ж.-Ф. Жаккарром в следующем: по его словам, центральная мысль всей пьесы заключена в том, что персонажи существуют с помощью речи, но они не слышат и не понимают друг друга и этим ставят под сомнение существование собеседников; некоммуникабельность, следовательно, является центральной темой этой пьесы.

С нашей точки зрения, индетерминизм во всей коммуникации персонажей, которой и не происходит, обнажает несостоятельность человеческой речи и является лингвистическим приемом (а не главной темой) обнажения хаоса мира, в котором нет никаких связей, поэтому невозможно ничего понять в настоящем и предугадать в будущем.

Итак, мы наблюдаем, как через яркую театральность Хармс выражает свое трагическое мироощущение, ужас перед хаосом и непознаваемостью бытия.

Примечания

- ¹ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. М., 1991. С. 247.
- ² ОБЭРИУ. Театр ОБЭРИУ//Литературные манифесты от символизма до наших дней./Сост. и предисловие С. Б. Джимбинова. М., 2000. С. 482.
- ³ Пави П. Словарь театра. М., 1978. С. 282.
- ⁴ Хармс Д. Полное собрание сочинений./Сост., подг. текста и примечания В. Н. Сажина. СПб., 1997. Т.1. С. 151.
- ⁵ Там же. Т.2. С. 380.
- ⁶ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда./Пер. с фр. Ф. А. Перовской. СПб., 1995. С. 219.
- ⁷ Хармс Д. Полное собрание сочинений.... Т.2. С. 243.
- ⁸ Евреинов Н. Театр как таковой//Демон театральности. М.- СПб., 2002. С. 48.
- ⁹ Там же. Т.2. С. 251.
- ¹⁰ Хармс Д. Полное собрание сочинений... Т.2. С. 254.
- ¹¹ Там же. Т.2. С. 262.
- ¹² Там же. Т.2. С. 263.
- ¹³ Там же. Т.2. С. 263.
- ¹⁴ Там же. Т.2. С. 249.
- ¹⁵ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда... С. 217.