**Два Дон Жуана**

Сухотин М.

"Д. Х.: Налейте, пожалуйста, чаю бывшему Гете"

Л.Липавский. "Разговоры"

В неоконченной Хармсом пьесе "Дон Жуан" (1932 г.) прежде всего обращает на себя внимание список действующих лиц. Он представляет собой точный перечень действующих лиц из одноименной драматической поэмы А.К.Толстого, выписанный в две колонки в той последовательности, в которой они появляются по ходу действия, если листать ее от первой до последней страницы 1. Но в этой планомерной поступательности есть два нарушения. Первое - нестыковка некоторых ее частей, и второе - введение четырех новых для Толстого действующих лиц, 2 из которых - Пролетающие жуки и Мальчик - завершают 1-ую колонку рукописи Хармса, и еще 2 - Девочка и Гений Д.Х. - находятся в середине второй колонки. Оба эти нарушения находят простое объяснение, если предположить, что автор выписывал действующих лиц не так, как это представлено в полном собрании сочинений (СПБ, 97), а вслед за шестью лицами в левой колонке он написал шесть - в правой, выделив тем самым Пролог "Дон Жуана" Толстого, а затем продолжил те же колонки - вначале левую, а потом - правую. Таким образом, по всей логике вещей под первыми шестью строками списка и слева, и справа следовало бы поставить пробел хотя бы для избежания путаницы с этой вещью Хармса. Тогда за Расцветающими цветами действительно последуют Пролетающие журавли, последним персонажем Пролога будет сатана, а первая часть начнется с появления инквизитора. Дальше все пойдет, как у Толстого. Такая разбивка списка соединит вместе и обе пары отсутствующих у Толстого героев: Пролетающие жуки, Мальчик, Девочка и Гений Д.Х. в списке Хармса будут следовать друг за другом и представлять собой некую не дошедшую до нас сцену, задуманную Хармсом и, вероятно, записанную им как врезка в общую последовательность толстовских действующих лиц. Важно отметить, что задумывалась именно врезка, монтаж. Хармсовский текст в том виде, в котором он до нас дошел, свидетельствует о намерении автора неукоснительно воспроизводить у себя последовательность появления толстовских героев.

В какой же сцене "Дон Жуана" Толстого предполагалась эта врезка? Установить это можно очень точно: между появлением 3-й дамы и Нисеты в конце 1-й части - всего одна страница текста, вся посвященная наглой выходке Дон Жуана с пением серенады под балконом "потерянной женщины":

|  |
| --- |
| Третья дама:Как он глядит на эти окна. КтоЖивет над тем балконом?Третий кавалер:Как, над тем?Не смею вам сказать, сеньора, там...Живет одна... не смею, право!Третья дама:Смотрите, он остановился. ОнГитару строит. Кто же там живет?Третий кавалер:Глазам своим не верю! Там живетПотерянная женщина однаПо имени Нисета. Целый городНисету знает, но никто б не смелНа улице ей поклониться. Право,Я ничего не понимаю. Как?Он сбросил плащ, он шляпу загибает,Его лицо освещено луной,Как будто хочет он, чтоб вся СевильяЕго узнать могла. О, это слишком!Возможно ль! Он поет!Третья дама:Какая наглость! |

Эта сцена ночного гуляния у фонтана готовит кульминацию пьесы: за серенадой (Чайковский впоследствии писал для нее музыку) сразу же следует убийство Дон Жуаном Командора, отца Донны Анны.

Почему же именно эта сцена так привлекла внимание Даниила Хармса? Во-первых, и по духу, и по жанру она - вполне хармсовская. Достаточно вспомнить его "Выходит Мария, отвесив поклон...", в списках названную "Серенада", или такое, например, вызывание возлюбленной: "Мария!/ Вы слышите меня, Мария?// Не пожалейте ваших ног,// Сойдите вниз, откройте двери.//Я весь, Мария, изнемог// ("Архитектор", 33 г.), такие признания, как: "Ах если б мне предмету страсти// пересказать свою тоску// и разорвав себя на части// отдать бы ей себя всего и по куску// ("Страсть", 33 г.), или: "Луиза! //Ты мое пристанище" (30-З3 гг.). Вспомним также любовь Хармса к розыгрышам, которые могли со стороны казаться "наглыми" и рискованными действиями, например, приглашение на вечер с карниза Дома печати. Стихи Хармса, которые в общем контексте современной ему поэзии не могли восприниматься иначе, как "наглые", вызывающие, были написаны им за год-полтора до "Дон Жуана" (если учесть еще год, проведенный в заключении и в ссылке, то - непосредственно перед ним). Первое из них, откровенно эротическое, адресовано Эстер Русаковой, с которой в 31-м же году они расстались. Второе - "Ты пьешь. Но это ерунда...", по-видимому, адресовано ей же.

Исследователями творчества Хармса не раз отмечалось индивидуально символическое значение слова "окно" в его произведениях. Знаковость этого образа связана у него с образом все той же женщины, а схематическое его изображение, подчас сопровождавшее стихи, содержит в себе латинские буквы, составляющие ее имя2.

В репликах "Дон Жуана" Толстого слово "окно" встречается всего один раз, и, как можно видеть, именно в первой строчке интересующей нас сцены у фонтана. По всей вероятности, в толстовской сцене вызывания Нисеты на балкон, в этой, так сказать, "вызывающей серенаде", Хармс находил для себя что-то личное, причем связанное с недавним разводом с женой.

Можно предположить, что Хармс узнал себя в "вызывающем" Дон Жуане Толстого, увидел в этой сцене "свою" сцену. И вот интересно, что она, по-видимому, обернулась вызовом для него самого как автора.

Собственно, точка узнавания запечатлена им же самим в последнем из "новых" действующих лиц - Гении Д.Х.

Хармс, любивший закрепить в тексте за одним словом сразу несколько значений (кстати, возможность двух вариантов прочтения своей подписи русскими и латинскими буквами допускается им уже в 22-м году в стихотворении "В июле как-то в лето наше..."), не мог не подразумевать тут возможность двух прочтений слова "гений": гений как необыкновенно одаренный человек и гений как дух-посланник, дух-покровитель. Именно это обстоятельство и подталкивает нас к предположению, что и вторая составляющая имени тоже двузначна: Даниил Хармс и Дон Жуан.

В чем же был вызов "Дон Жуана" Толстого Хармсу, и как он на него попытался ответить?

Гениев в значении "духи" во всем собрании сочинений Толстого днем с огнем не сыскать. Разве что "тень деда из чулана" в "Глафира спотыкнулась...", стихотворении, присланным Прутковым "с того света", или "тень прабабушки из чулана" (опять-таки - "Фантазия"). Есть также кошмарные видения Годукова в драматической трилогии, но все они не имеют значения посредников, гениев. Зато именно такие аллюзии встречаются, и не раз, у любимого Хармсом Гете (например, "маленькие гении и духи" в "Пробуждении Эпимесида"), того самого Иоганна Вольфганга Гете, который гладил по головке маленького Алексея Константиновича, посадив его к себе на колени3, во время путешествия Толстого со своим дядей А.Перовским по Европе и чей "Фауст" оказал едва ли не главное влияние на "Дон Жуана" Толстого4. Ведь его основа - это, собственно, даже не Мериме, не Гофман, не "Каменный гость" Пушкина, а переработка одной из сюжетных ветвей "Фауста" - истории Фауста и Гретхен. Сама композиция: пролог на небесах, периодическая, так сказать, "инспекция" духов по ходу действия, где вместо Мефистофеля действует сатана, пение злополучной песни под гитару, приводящее к преднамеренному убийству, гибель возлюбленной, пророчествующей перед смертью, спасение героя в конце, очень созвучный Гете пейзажно-природный фон драмы Толстого - все это говорит о том, что структурой "Дон Жуана" для Толстого был конспект 1-ой части "Фауста".

Теперь посмотрим на "Дон Жуана" Хармса. До нас дошел только пролог и самое начало 1-й части (перед допросом Лепорелло). Но и сравнение двух прологов красноречиво. Редуцируя структуру драмы Толстого до чисто формального принципа последовательности появления тех же действующих лиц, Хармс пытался "реабилитировать" в ней философские идеи "Фауста", и именно те, которые были близки ему, обсуждались в кругу чинарей. Это разговор двух духов, Фирмапелиуса и Бусталбалауса (обратим внимание вообще на внешнюю близость многих имен у Хармса именам героев Гете: Асхалафус, Мандандама, Андрасон и пр. из "Торжества чувствительности", например), об истинной глупости и иллюзорности ума, перекликающийся, скажем, с таким обращением Фауста к Гретхен: "О Друг мой, верь, что мудрость вся людская -// нередко спесь лишь пошлая, пустая //" (сцена 12. В саду) и развивающий основную тему чинарских бесед, в одной из которых Введенский как-то раз сказал, что им проведена "поэтическая критика разума". О той же иллюзорности ума - и реплики Проходящих облаков, Расцветающих цветов, Заходящего солнца, Озер и рек. Все они своими словами как бы ставят под сомнение подлинность предыдущего сообщения: нельзя верить тому, что самое постоянное меняется (облака проходят, цветы - только еще расцветающие, то есть еще не успели расцвести, солнце заходит). Другая "чинарская" тема "Фауста", с которой и начинается Пролог "Дон Жуана" Хармса, - радость. "Фауст" начинается монологом на сходную тему: "...Глупец я из глупцов!//...Пусть я разумней всех глупцов// ...зато я радостей не знаю// напрасно метины ищу...//" (часть 1, сцена 1). Философские замечания Липавского о радости можно встретить, например, в его "Разговорах". Среди сочинений Хармса отметим "Радость" и "Слава радости, пришедшей в мой дом".

Кроме того, у Хармса в Прологе дважды возникает тема смены возрастов, протекания человеческой жизни, времени. Второй раз - это образ, напоминающий по своему складу восточную философию (реплика Озер и рек, где жизненный путь сравнивается с рекой, входящей в берега, потом впадающей в море и отражающей звезды). Этот мотив практически отсутствует у Толстого (если не считать эпилога с благой монастырской кончиной, отброшенный им в издании 1867 г.), его больше интересует не жизненный путь героя, а "биография любви" Дон Жуана и Донны Анны. Зато основное действие "Фауста" - это и есть, собственно, свободное прохождение героем своего жизненного пути. Вообще, время - даже не как примета исторической ситуации, а как протекание, последовательность событий или их отсутствие - также предмет особого интереса в кругу чинарей. Например, все действие рассказа Хармса "О том, как меня посетили вестники" укладывается ровно в одно мгновение, и правильно идущие часы показывают одно и то же время - без четверти четыре - как в его начале, так и в конце. Введенского, по его же собственному признанию, интересовали только три вещи: время, смерть и Бог. Практически все философские работы Липавского содержат в себе размышления о времени. Даже Голос, завершающий Пролог Хармса, - гораздо более гетевский, чем толстовский. Достаточно вспомнить хотя бы заклинания Фаустом пуделя в 3-й сцене 1-й части. Для Толстого это было бы возможно разве что в пародийной версии.

Итак, по всей видимости, Хармс замыслил "противотолстовского" "Дон Жуана". Он воспользовался структурой драмы для восстановления того, что ему было близко в Гете и чем Толстой сумел пренебречь. Точно так же и сам Толстой в свое время из конспекта 1-й части "Фауста" произвел своего "Дон Жуана". Действие равно противодействию - как в физике. Причем зеркальность контрприема у Хармса представляется даже несколько пародийной относительно приема Толстого. Он пытается вернуть сюжет буквально на те же подмостки тем же исполнителям тех же действующих лиц, как бы говоря: "А чем же Гете-то плох? Верните Гете!" Представьте, например, что суфлеру случайно попадается в руки хармсовский "Дон Жуан", а не толстовский, и он по тому же списку персонажей вдруг начинает читать не весеннюю хвалу природы Богу, а:

|  |
| --- |
| Проходящие облака:А потом и разговор небывшихМы будем называть небывшим.Расцветающие цветы:А размышленье проходящихМы называем проходящим.Заходящее солнце:Что не успело расцвести,То не успело мудрости приобрести.  |

Задуманная Хармсом "противопьеса" представляет собой организованный и рассчитанный на узнавание зрителем и читателем ответ Толстому, о чем свидетельствует, кстати, и тщательность проработки ее автографа.

О том, как Толстой писал своего "Дон Жуана", чем он насыщал сюжетную структуру "Фауста" и что хотел в ней выявить - особый разговор. Но самое интересное тут, по-моему, в том, что, приняв толстовскую сцену у фонтана за "свою", встретившись с его Дон Жуаном в "Гении Д.Х.", Хармс на этом перекрестке узнал себя даже не в самом Дон Жуане, а, собственно, в творческом методе автора, Алексея Константиновича Толстого. Именно в Толстом, а не в Козьме Пруткове, обладателе "сабли", занимавшем второе место в его дневниковом "перечне главнейших книг", узнал себя Хармс. Дело в том, что А.К.Толстой, как никто из его современников, умел воспринимать искусство как единую диалогическую структуру. Это видно по его собственным произведениям, неизменно втянутым и втягивающим читателя в диалог образцов, уже имеющихся в искусстве, почти демонстративно, на показ предлагая узнавание и участие. Эти образцы являлись для него своеобразным языком5. Вероятно, именно это и почувствовал Хармс в упомянутой нами сцене, поэтому и отвечал на вызов участием. "Дон Жуан" Хармса - по-моему, замечательный пример правильного прочтения А.К.Толстого.

Это ставит под сомнение соотносительность названия пьесы ("Дон Жуан") с тем, что получилось у Хармса. Почему бы не предположить, что список действующих лиц был для него рабочей черновой записью? А поскольку он был "толстовским", то и название было "толстовским", то есть оно относится только к этому списку, а само сочинение Хармса могло иметь другое название или вообще его не иметь, тем более что оно им вообще не было дописано.

См. письмо к Р.Поляковой (2.11.31).

Вторым детским воспоминанием о встрече с великим предшественником был неуемный хохот Пушкина, в гостях у Перовского повалившегося на пол и еще долго продолжавшего смеяться в таком положении, - сцена, как специально, из хармсовских "анекдотов", хоть святых вон выноси!

По свидетельству вдовы Толстого, он не один раз брался за перевод "Фауста" (см. ее письма к А.Фету, 1881).

Отметим, что в случае "Дон Жуана" речь у нас идет только о языке литературных образов, актуальном для Толстого в связи с канонизацией некоторых форм пушкинского периода, а не о языке "трудов по герметике" и магнетизму вроде "Парацельса, Генриха Кунрата, Ван-Гельмонта, доктора Теста и Дю Поте", откуда он черпал представления об "астральных силах" и "каббалистических идеях", воплотившиеся у него в символическую статую Командора (см. письмо к Б.Маркевичу от 11.06.61). О реальной практике Каббалы Хармсом и Толстым, конечно, не может идти речи. Они были знакомы с ней только по книгам, номинально.