

Filozofická fakulta Univerzity Palackého

v Olomouci

KATEDRA SLAVISTIKY



FUNKCE ČERNÉHO HUMORU V TVORBĚ D. CHARMSE

THE FUNCTION OF BLACK HUMOR AT D. KHARMS' WORKS

ФУНКЦИЯ ЧЁРНОГО ЮМОРА В ТВОРЧЕСТВЕ Д. ХАРМСА

Vypracovala: Yaroslava Bogomol

Vedoucí diplomové práce: doc. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc.

2012

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla všechny použité prameny.

V Olomouci, 13.12.2012

podpis

Děkuji doc. PhDr. Zdeňkovi Pechalovi, CSc., za konzultace, rady a připomínky, které mi během psaní diplomové práce poskytl.

podpis

Содержание

1. Введение	6
2. Чёрный юмор в рассказах Д. Хармса	8
2.1 «Суд Линча»	11
2.2 «Охотники»	13
2.3 «Вываливающиеся старухи»	14
3. «Елизавета Бам»	16
3.1. Композиция пьесы	17
3.1.1. Часть первая: романтическая мелодрама	20
3.1.2. Часть вторая: жанр реалистически комедийный	22
3.1.3. Часть третья: нелепокомический, комедийный жанр	23
3.1.4. Часть четвертая: кусок реалистический. Жанр бытовой, комедийный	25
3.1.5. Часть пятая: ритмический радикс, ритм автора	25
3.1.6. Часть шестая: Бытовой радикс	28
3.1.7. Часть седьмая: Торжественная мелодрама подчеркнутая радиксом	28
3.1.8. Часть восьмая: Перемещение высот	30
3.1.9. Часть девятая: Кусок пейзажный	30
3.1.10. Часть десятая: Монолог в сторону. Кусок двухпланый	31
3.1.11. Часть одиннадцатая: Спич	31
3.1.12. Часть двенадцатая: Кусок чинарский	31
3.1.13. Часть тринадцатая: Радикс	32
3.1.14. Часть четырнадцатая: Классический пафос	33
3.1.15. Часть пятнадцатая: Балладный пафос	35
3.1.16. Часть шестнадцатая: Куранты	37
3.1.17. Часть семнадцатая: Физиологический пафос	38
3.1.18. Часть восемнадцатая: Реалистический. Сухо официальный	39

3.1.19. Часть девятнадцатая: Концовка. Оперный. Движение кулис, предметов, задника и людей.	39
3.2. Персонажи. Реквизит.	39
3.2.1. Персонажи	39
3.2.2. Кулисы. Реквизиты. Место действия	46
3.3. Тема Страха	47
3.4. Тема Времени и чисел	50
3.5. Юмор в пьесе «Елизавета Бам»	53
4. Заключение	56
5. Resumé	60
Seznam použité literatury a ostatních zdrojů	66

1. Введение

Целью данной работы является определение функции чёрного юмора в произведениях Д. Хармса. Предметом анализа станут три рассказа писателя из цикла «Случаи» и пьеса «Елизавета Бам». Пьесу мы выбрали потому, что считаем, что это произведение очень важно для понимания творчества целой группы ОБЭРИУ и что этой пьесе до сих пор было уделено относительно мало внимания.

В нашей работе мы бы хотели избежать излишнего теоретизирования и сосредоточиться скорее на анализ произведений. Рассказы из цикла «Случаи» мы бы хотели рассмотреть с точки зрения чёрного юмора, не углубляясь в разбор текстов, в то время как пьесу «Елизавета Бам» мы бы хотели рассмотреть более подробно. Кроме чёрного юмора нас интересует композиция пьесы, кулисы и реквизит. Также мы бы хотели обратить наше внимание на героев постановки и отдельные мотивы, которые в ней появляются, как например мотив времени, тема чисел и мотив страха. Последняя тема нас особо интересует по той причине, что большинство современных постановок имеют тенденцию ставить пьесу так, что тема страха является единственной темой произведения, давая, таким образом, простор к политизации пьесы. Такая однозначная интерпретация «Елизаветы Бам» по нашему мнению не правильна и искажает авторский замысел. Конечно мы понимаем, что интерпретация произведений писателя не может быть однозначной и вряд ли исследователи когда-нибудь смогут с абсолютной уверенностью сказать, что вело Даниила Хармса к написанию того или иного. Его произведения многослойны, неоднозначны, как и произведения других членов ОБЭРИУ, в конце концов, многослойность была присуща и другим представителям русского модернизма, например «заумникам» или футуристам.

В нашем исследовании мы опирались о работы таких литературоведов как Жан-Филипп Жаккар, Анатолий Александров, Александр Кобринский, Сергей Борисов и другие. Для более глубокого и комплексного понимания произведения мы изучили теорию театра абсурда Мартина Эслина и работу Светланы Константиновой «Русский поэтический авангард: XX век», стараясь определить для себя, если пьеса относится к театру абсурда или скорее к поэтическому авангарду, так как термин «театр абсурда» появился в середине XX века. Мы понимаем, что в контексте

расцвета авангарда начала XX века, искусство ОБЭРИУ относится к поэтическому авангарду, тем не менее, мы не можем игнорировать многие работы, посвященные сравнению «Елизаветы Бам» с абсурдистскими произведениями Эжена Ионеско или Сэмюэла Беккета.

Из вышеприведённого списка авторов, из работ которых мы черпали, мы бы хотели выделить Ж.-Ф. Жаккара, который написал монографию «Даниил Хармс и конец русского авангарда». В этой работе подробно рассматривается жизненный путь и творчество писателя, но всё это автор делает комплексно. Даниил Хармс жил искусством, как в повседневной жизни, так и на бумаге, его творчество было отражением его философских идей и его творчество по нашему мнению нельзя рассматривать лишь с точки зрения литературы или драматургии или искусствоведения. Д. Хармс был искусством сам по себе, он жил, одевался и говорил, как будто был постоянно на сцене, он был сам примером поэтического авангарда. В монографии Ж.-Ф. Жаккара всё это берётся во внимание, работа раскрывает и анализирует отдельные этапы творчества писателя, например «чинарский» или «радикальный». Мы считаем данную работу полноценным анализом творчества писателя.

В нашей работе мы бы хотели не вдаваться в анализ произведений Д. Хармса с точки зрения мистики и философии, хотя понимаем, как важную роль это играет в творчестве писателя. Нам известно, что философское влияние Я. Друскина и ориентация на духовную сферу жизни являются неотъемлемой частью творчества Хармса. Именно потому, что мы понимаем, насколько важны эти аспекты, мы решили не включать их в данную работу, так как эти аспекты заслуживают особого внимания на страницах более обширной работы.

Итак, целью нашей работы является выделение и разбор элементов чёрного юмора в выбранных рассказах из цикла «Случаи» и более подробный анализ пьесы «Елизавета Бам». Здесь мы бы хотели подробно рассмотреть отдельные части пьесы, найти элементы чёрного юмора в ней, а также обратить внимание на тему страха, чисел и времени в этом произведении.

2. Чёрный юмор в рассказах Д. Хармса

Наша работа несёт название «Функция чёрного юмора в творчестве Х. Хармса». Так как сам термин «чёрный юмор» с точки зрения теории мы разбирали в нашей предыдущей работе «Černý humor v tvorbě Daniila Charmse», в данной работе мы бы хотели на конкретных примерах определить функцию чёрного юмора в творчестве писателя. Рассмотрим три рассказа из цикла «Случаи»: «Суд Линча», «Охотники» и «Вываливающиеся старухи» и определим в них элементы чёрного юмора.

Но прежде чем приступим к анализу, мы бы хотели сказать несколько слов о самой форме комического «чёрный юмор». Это тип комики заложенный на нарочито равнодушном и комическом описании смерти или других трагических событий, которые с моральной точки зрения не могут быть предметом смеха. Частым примером чёрного юмора считают так называемые садистские стишки, где частыми героями и жертвами являются дети, то есть в чёрном юморе осмеивается нечто, о чём не принято говорить или шутить. Смерть сама по себе всегда трагична, а дети всегда были чувствительной темой для общества, поэтому концентрация морально недопустимых высказываний в нескольких предложениях в результате вызывает мрачный смех. Это тип юмора, при котором у смеющегося бегают мурашки по коже, это мрачный смех, когда человек немного стыдится за то, что ему сказанное кажется смешным. Приложим несколько примеров садистских стишков:

1. *Маленький мальчик нашёл автомат —*

В братской могиле лежит детский сад.

2. *Дочка у мамы просила конфетку.*

Мама сказала: — Сунь пальцы в розетку!

Платье сгорело, обуглились кости —

Долго над шуткой смеялись гости.

3. *Девочка в поле гранату нашла.*

— Что это, дядя? — спросила она.

— Дёрни колечко, — ей дядя сказал...

Долго над полем бантик летал.¹

Как возник "юмор, обнаруживающий предмет своей забавы в опрокидывании моральных ценностей, вызывающих мрачную усмешку"² мы бы в данной работе не хотели разбирать, также как и причины его появления как своеобразного феномена, так как этому уже было посвящено немало работ, включая работу Борисова С. Б. «Эстетика «чёрного юмора» в русской традиции». К характеристике чёрного юмора лишь дополним, что появился он как своего рода реакция на абсурдность жизни, что подтверждает и тот факт, что как форма комики чёрный юмор развился в начале XX века. Некоторые сторонники этой формы комики приписывают ему «психотерапевтический эффект, потому что он вызывает смех там, где всякий другой способ описания пробудит лишь плач».³

Что касается Д. Хармса, то в его творчестве чёрный юмор играет важную роль. Сам эффект комического был для его произведений типичным элементом, что видно из его произведений как для детей, так и для взрослых. Некоторые рассказы построены скорее на юморе абсурда и отсылают нас к Гоголю и его повести «Нос», а некоторые могут служить хрестоматийным примером прозы насыщенной чёрным юмором, например рассказ «Реабилитация», который полон насилия, смерти и равнодушия. Н. Гладких по этому поводу пишет, что Хармс настойчиво конструирует такие формы комического, над которыми невозможно смеяться наивно, которые заставляют читателя перешагивать через определенные внутренние барьеры. Тот, кто смеется над черно-циничным юмором Хармса, всегда вначале испытывает легкое чувство пожевания, смущения, растерянной стыдливости, сам как бы удивляясь своему смеху. И может смеяться в полную силу, только осознав художественную условность и "правила игры". Часть аудитории этот барьер не проходит. Для Хармса слишком серьезный читатель, не готовый смеяться над нелепым, слишком напуганный, не готовый смеяться над жутким, слишком культурный, не готовый смеяться над

¹ ТАРАСЕНКО, С. *Конь в пальто* [online]. c2001 – 2011. [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW:<<http://kto-kto.narod.ru/sadistsky1.html>>.

² БОРИСОВ, С. Б. Эстетика «черного юмора» в российской традиции. *Из истории русской эстетической мысли* [online]. Санкт-Петербург, 1993. [cit. 2009-04-04]. С. 139-153. Dostupné z WWW:<<http://ruthenia.ru/folklore/borisov7.htm>>.

³ БОРИСОВ, С. Б. Эстетика «черного юмора» в российской традиции. *Из истории русской эстетической мысли* [online]. Санкт-Петербург, 1993. [cit. 2009-04-04]. С. 139-153. Dostupné z WWW:<<http://ruthenia.ru/folklore/borisov7.htm>>.

канонизированным, слишком брезгливый, не готовый смеяться над антиэстетичным. Но прежде чем позволить засмеяться человеку, Хармс заставляет его на половину секунды вздрогнуть. На это короткое мгновение человек становится – реальным.⁴ В заметках «О смехе» Хармс писал: *«Есть несколько сортов смеха. Есть средний сорт смеха, когда смеется и весь зал, но не в полную силу. Есть сильный сорт смеха, когда смеется та или иная часть зала, но уже в полную силу, а другая часть зала молчит, до нее смех в этом случае совсем не доходит. Первый сорт смеха требует эстрадная комиссия от эстрадного актера, но второй сорт смеха лучше. Скоты не должны смеяться».*⁵

«Смех» Хармса некоторые исследователи определяют, как балаганный и пишут о нём как о карнавальном смехе, который описал Михаил Бахтин. Мрачный смех Хармса по нашему мнению нельзя объяснить карнавальной концепцией Бахтина, этот смех глубже. Ж.-Ф. Жаккар приравнивает это «ужасному смеху» Рене Домая, то есть как «о смехе, представляющем собой некий катарсис, вызывающий, как бы ни был он мучителен, крайнюю ясность, неизбежно его сопровождающую».⁶

А. Александров считает, что Хармс и «чинари» были своего рода «скоморохами нового времени».⁷ Абсурдный мир в стихах Хармс он называет «весёлыми стихотворными нелепостями-скоморошинами».⁸ По нашему мнению, Хармс не был шутом-скоморохом, «чинарей» интересовал духовный аспект мира, они интересовались философией и мистикой, они увлекались символикой чисел и времени. Под руководством Я. Друскина, «чинари» создали собственную философскую систему и, как замечает Ж.-Ф. Жаккар, они не были предтечей ОБЭРИУ, как пишет Александров, а существовали параллельно, то есть ОБЭРИУ сосредотачивалась на искусство, в то время как «чинарское» искусство выходило за

⁴ ГЛАДКИХ, Н. В. *Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук: Эстетика и поэтика прозы Д. И. Хармса* [online]. Томск: Новосибирский государственный педагогический университет, 2000. [cit. 2009-04-20]. Dostupný z WWW: <<http://gladkeeh.boom.ru/Kharms/Autoreferat.htm>>.

⁵ ГЛОЦЕР, В. *Я думал о том, как прекрасно все первое!* [online]. c2004. Русофил – Русская филология, 2004 [cit. 2009-04-04]. Dostupný z WWW: <http://www.russofile.ru/articles/article_19.php>.

⁶ ЖАККАР, Ж. - Ф. *Даниил Хармс и конец русского авангарда.* [online]. Санкт-Петербург: Академический проект, 1995 [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW: <<http://fege.narod.ru/librarium/jakkar4.htm>>.

⁷ АЛЕКСАНДРОВ, А. А. *Полёт в небеса: Чудодей.* Первое издание. Ленинград: Советский писатель, 1991. 560 с. ISBN 5-265-00255-3

⁸ АЛЕКСАНДРОВ, А. А. *Полёт в небеса: Чудодей.* Первое издание. Ленинград: Советский писатель, 1991. 560 с. ISBN 5-265-00255-3

эти рамки, искало ответы на философские вопросы. Взяв всё это во внимание, трудно себе представить «чинарей» как «скоморохов нового времени». Стихи Хармса того периода, как в принципе и всё его творчество, полны юмора, но это не «жизнерадостные стихи» как о них пишет Александров, это многослойные стихи, полные экспериментирования с языком и смыслом. Комическое в творчестве Хармса, как мы уже писали, играет важную роль, но это не главное, его произведения не были написаны чисто для потехи. Его творчество это эксперимент, эпатаж, гротеск и философия.

Перейдём к рассказам писателя и постараемся выделить элементы чёрного юмора в них.

2.1 «Суд Линча»

В этом коротком «Случае» всего три действующих лица – Петров, Человек среднего роста и Толпа. Толпа, которая часто появляется в рассказах Хармса, ведёт себя однородно, как одно целое. Сюжет рассказа как всегда прост: один из персонажей провоцирует драку, второй «спасая свою жизнь» убегает, а Толпа, требующая крови, линчует того, кто остался. Интересно то, как автор описывает смерть Человека в сером костюме:

Толпа волнуется и, за неимением другой жертвы, хватает человека среднего роста и отрывает ему голову. Оторванная голова катится по мостовой и застревает в люке для водостока.

Первая ассоциация, которая приходит в голову читателю, это смерть Берлиоза в «Мастере и Маргарите» Булгакова. Но роман был впервые опубликован в 1966 г., Булгаков писал его с 1929 по 1940 гг. Никакой скрытой аллюзии здесь быть не может, тем не менее, общие черты здесь без сомнения есть:

Трамвай накрыл Берлиоза, и под решетку Патриаршей аллеи выбросило на бульжный откос круглый темный предмет. Скатившись с этого откоса, он запрыгал по бульжникам Бронной. Это была отрезанная голова Берлиоза.

Кстати, и у Михаила Булгакова мы можем найти больше примеров чёрного юмора – например само представление в варьете, когда конференсье оторвали голову. Там интересна и реакция публики, которая равнодушно аплодировала «фокусу» путая представление и реальность. И здесь можно найти общие черты с рассказом Хармса – равнодушные публики, толпы, жаждущей сенсации или просто забавы одинаково как у Хармса так и у Булгакова. А. Александров в своей монографии «Чудодей» пишет, что для поэтики Хармса характерно, что его «противником» всегда становится «наглый, активный жестокий потребитель».⁹ То есть равнодушие и жестокость толпы соответствует образу простого потребителя. Немецкий художник Г. Гросс, которого цитирует Александров, о потребителе говорит так: «трезвый, реалист до тупости, неверующий, корыстолюбивый, лишённый иллюзий».¹⁰ У Хармса, как в прочем и у Булгакова, простой гражданин, «потребитель», всегда эгоистичен и самолюбив, равнодушен к другим и часто коварен. Толпа ведёт себя как однородный организм, как именно такой «потребитель».

Что касается эффекта комического в этом рассказе, то здесь он достигается преувеличенно острой реакцией толпы. Если задуматься над атмосферой происходящего, то толпа собирается по довольно мирному поводу – Петров произносит речь на тему «что бы было если бы на месте общественного сада построили небоскрёб». Первый комический момент наступает в моменте, когда он начинает ни с того ни с сего что-то записывать в записную книжку и это вызывает подозрение у Человека в сером костюме. Начинается распря, которая нам напоминает ссору двух упрямых детей, когда один ребёнок любопытен и назойлив, а второй упрямо отказывается показать игрушку. Ссора заканчивается побегом Петрова и линчеванием Человека в сером костюме, на чём проявляется чёрный юмор Хармса, отличительной чертой которого является неадекватная реакция и отделение частей тела. Неадекватной реакцией в этом рассказе мы имеем в виду реакцию толпы на спор, который её вообще не касался, а потом жажда толпы по сенсации, по какому-либо представлению. Толпе всё равно, если Человек в сером костюме в чём-то виноват или нет, она требует зрелища.

Интересно, что рассказ, как и большинство прозы Хармса, написан в настоящем времени, как описание действия на сцене. Как будто происходящее нам описывает

⁹ АЛЕКСАНДРОВ, А. А. *Полёт в небеса: Чудодей*. Первое издание. Ленинград: Советский писатель, 1991. 560 с. ISBN 5-265-00255-3

¹⁰ АЛЕКСАНДРОВ, А. А. *Полёт в небеса: Чудодей*. Первое издание. Ленинград: Советский писатель, 1991. 560 с. ISBN 5-265-00255-3

незаинтересованный равнодушный зритель или автор сценария в театре, сам «случай» напоминает скорее анекдот.

2.2 «Охотники»

Этот «Случай» в чём-то похож на предыдущий – описывает ссору из-за того, что один герой «пристаёт» к другому и снова отрывается часть тела.

По композиции рассказ напоминает скорее короткую сценку – вначале автор описывает общую ситуацию, расположение героев. Начало само по себе трагичное: несчастный случай, два погибших и один из персонажей очень расстроен по этому поводу, а второй к нему «приставал с различными вопросами чем и довёл Окнова до высшей точки раздражения». Потом рассказ продолжается типичной для Хармса формой диалога. Здесь виден первый необычный момент в реакции персонажей: то что Окнов расстроен для нас понятно и легко объяснимо, но почему Козлов, вместо того, чтобы тоже быть расстроенным или утешать Окнова, пристаёт к нему с банальными вопросами, читателю непонятно. Он вроде и хочет развеселить, но делает это так по-детски неуклюже, что невольно заставляет читателя расслабиться, это комично. Ещё неожиданной реакцией раздраженного Окнова, который как бы «перепрыгнув» всю ссору, которая могла закончиться дракой, вдруг угрожает Козлову: «Мало того, что я тебя сейчас этим камнем по затылку ударил, я тебе ещё оторву ногу». Он говорит в прошедшем времени, то есть автор опустил подробности постепенно нарастающего конфликта и сам акт насилия, и перешёл прямо к драке. Комический эффект возникает именно благодаря гротескной «неадекватности» реакции, ведь Окнов не просто ударил Козлова камнем по голове, он ему собирается и ногу оторвать. Это, настолько кровожадное решение конфликта, вместо того чтобы ужасать своей жестокостью вызывает смех, «отрывание» ноги просто нелепо. Также нелепа и реакция остальных: «Никак он ему и ногу оторвал!». В этой реплике нет ни ужаса, ни страха, это скорее констатация факта смешанная с удивлением. Пострадавшего тоже, скорее, чем сам акт насилия интересует, как он доберётся домой. Эффект комического достигает своего пика в конце рассказа, когда два героя утешают пострадавшего словами: «Ты, брат, не горюй. Мы сейчас тебя удавим». То есть вместо помощи они решают его «добить», что Окнов комментирует словами «Господи благослови!». Трагикомичность целого рассказа и в том, что всё началось с

того, что некто Окнов был расстроен по поводу гибели двух человек, а в результате убили и третьего.

В этом рассказе, как и в предыдущем, отрывается часть тела. Люди с телесными недостатками и без частей тела у Хармса появляются часто. Этот момент мы видим и у футуристов, например в трагедии «Владимир Маяковский». В живописи футуристов часто присутствовали отдельные части тела, которые существовали как бы отдельно, в литературе тоже. У Хармса некоторые персонажи это как бы неполноценные люди. Кроме насильственного отделения частей тела, в его рассказах у героев часто есть какой-то физический недостаток – это калеки, хромые, слепые и т.д. Таким образом, определённое влияние футуристов здесь есть.

2.3 «Вываливающиеся старухи»

В качестве третьего примера чёрного юмора в творчестве Д.Хармса мы выбрали рассказ «Вываливающиеся старухи». В рассказе речь идет о старухах, которые «от чрезмерного любопытства» падали из окон и разбивались. Ситуация, описанная в рассказе, сама по себе алогична от начала до конца. Автор нам не дает никаких объяснений по поводу причин любопытства «старух» и не рассказывает, чем закончился эпизод, резко меняя тему и заканчивая рассказ абсолютным нарушением логических связей в тексте. Интересен этот рассказ, прежде всего тем, что автор здесь нарушает не только ситуационную логику, но и законы построения повествования – в нем нет ни завязки, ни развязки, но, тем не менее, происходит определенное действие, событие. Развязка отсутствует потому, что рассказчик просто уходит, не проявляя интереса к происходящему. Это не частое явление в творчестве писателя, так как большинство его рассказов имеет строгую структуру, где есть начало и конец. Хотя в начале рассказа говорится о том, что старухи вываливаются от чрезмерного любопытства, не объясняется о каких старухах идет речь и как происходит само действие. Далее мы видим происходящее со свойственной Хармсу стороны наблюдателя. По сути, трагическое происшествие здесь описывается бесстрастно и скорее с любопытством, что вызывает у читателя невольный интерес к тому, чем происходящее закончится. К тому же неустанное повторение одного и того же события имеет «запораживающий» эффект, как будто от происходящего невозможно оторваться. Повторение действия является частым приёмом у Хармса и в литературе

абсурда в общем. Оно нам напоминает бессмысленность нашей жизни, где мы делаем одно и то же, не двигаясь с места и не замечая абсурдность бытия. В этом случае повторение вызывает у читателя определённое ожидание объяснения или реакции наблюдателя, с каждым очередным падением ожидание возрастает, как и эффект комического, потому что объяснение не приходит, а действие повторяется. И вдруг автор обрывает цикличность и ожидание читателя тем, что ему *«надоело смотреть на них»* и что он лучше пойдёт на рынок где *«одному слепому подарили вязаную шаль»*. Автор таким образом не объясняет происходящее и не говорит, чем всё это закончилось, он просто резко переходит на другую тему. Подобный прием мы наблюдаем и в рассказе «Голубая тетрадь № 10», где речь идет о человеке, который теряется у нас перед глазами. Хармс предлагает читателю описание человека, которое, по сути, не может быть описанием, так как постепенно мы узнаем, что этот человек просто не существует. Вместо объяснения или развязки автор обрывает рассказ. Сюжет настораживает, но благодаря резкому переходу к другой теме это ощущение проходит.

В «Вываливающихся старухах» автор снова выступает в роли на первый взгляд незаинтересованного равнодушного наблюдателя, который просто описывает происходящее, не давая оценку и не проявляя волнение. Чёрный юмор проявляется и в том, как наблюдателя как бы не интересует, что стало причиной любопытства «старух» или чем всё это закончится, его интересует вязаная шаль. Что послужило причиной любопытства мы не узнаём, но в самом «вываливании» из окон можно усмотреть наказание за любопытство. Например, у В. Буша, которого считают первым автором произведений с элементами чёрного юмора, рассказы имеют определенную схему – главный герой после своих проказ и шалостей был каким-то образом наказан. Наказания эти часто были преувеличенно страшными. В рассказе о старухах мы наблюдаем подобную схему: наказанием на любопытство становится падение из окна - так же как и у Буша наказание это преувеличенно страшное, даже трагическое. Но автор этому факту не уделяет особого внимания, также как и в большинстве своих произведений он остается лишь наблюдателем, описывающим происходящее вокруг него.

Рассказы Хармса следует воспринимать, как авангардное искусство – при изучении с близкого расстояния они бессмысленны, непонятны, но если отойти несколько шагов назад, картина в нас вызывает определённое ощущение, восприятие, ассоциации.

Рассказы Хармса по своей структуре коротки и динамичны – в них минимум описаний и много движения, действия. В результате у читателя вместо рассказа видит картину, которая в нём тоже вызывает определённые ощущения и ассоциации. «Вываливающиеся старухи» в читателе вызывают ощущение некой дьявольской игры с судьбами людей, напоминает нам бессмысленность нашей жизни. Цикличность, повторение одного и того же бессмысленного момента напоминает скорее кукольный театр, где человеческие жизни это куклы в игре загадочного кукловода. Мы наблюдаем, как старухи одна за другой выпадают из окон по собственной глупости и чувствуем, что не в наших силах это остановить, не в наших силах понять зачем всё это, в чём смысл. Наблюдатель может быть совсем не равнодушен, он уже просто не может смотреть на эту бессмысленную игру, от которой становится страшно. Легче сосредоточиться на что-то другое, хоть и мелочное, но главное оторваться от завораживающей бессмыслицы нашей жизни. Постоянное повторение напоминает заколдованный круг из которого невозможно выбраться, убежать. Легче отвернуться и не думать об этом, что и сделал «наблюдатель» Хармса.

В следующей главе мы бы хотели найти элементы чёрного юмора в пьесе «Елизавета Бам» и объяснить их функцию. Для этой цели мы сначала подробно рассмотрим саму пьесу, так как считаем это произведение интересным не только с точки зрения творчества Д Хармса и ОБЭРИУ, но и сточки зрения современного театра абсурда, так как «Елизавета Бам» имеет с ним много общих знаков.

3. «Елизавета Бам»

Пьеса «Елизавета Бам», которая была написана для вечера ОБЭРИУ «Три левых часа», должна была представить программные установки объединения в драматургии. Несмотря на то, что пьеса никогда не была официально причислена к произведениям театра абсурда, в ней много общих моментов с произведениями Ионеско например. Подробный анализ сделал Ж.-Ф. Жаккар, сделав сравнение «Елизаветы Бам» и «Лысой певицы», используя классификацию постулатов нормальной коммуникации Ревзиных. Жаккар считает центральной темой пьесы проблему речи и коммуникации, что является и центральной темой театра абсурда – например в «Лысой певице», «В ожидании Годо». М. Эсслин в этих произведениях видел художественное воплощение философии Альберта Камю о бессмысленности жизни, о которой он писал в «Мифе о

Сизифе». Тема бессмысленности жизни и абсурдного человека просматривается в той или иной мере во всех произведениях Хармса. Его герои отказываются от формальных правил и поучений этики, они как и абсурдный человек А. Камю, не принимают традиционную концепцию, устанавливающую связь между причинами и следствиями поступков. «И хотя ум абсурдного человека «готов к расплате», он делает это не потому, что чувствует за собой какую-либо вину или греховность, вменяемую всякому человеку христианством. Для него, абсурдного человека, «существует ответственность, но не существует вины».¹¹

3.1. Композиция пьесы

Прежде чем мы приступим к анализу композиции пьесы, мы бы хотели сказать несколько слов о представителе позднего авангарда Игоре Терентьеве. В одной из частей манифеста упоминается его имя, имя авангардного режиссера, одной из самых известных работ которого стала постановка «Ревизора» Гоголя в 1927 г. Терентьев был представителем театральной секции зауми, в Доме печати, в котором начали своё официальное существование и ОБЭРИУ, он делал постановки своих работ. «Ревизора» публика не оценила, спектакль вызвал скандал, зрители не поняли авангардную эстетику Филонова (художник со своими учениками делали декорации и костюмы для постановки) и терялись в действии. Тем не менее спектакль, который преподносили как «заумное прочтение классического текста»¹² был одобрен обериутами. Терентьев развил ряд тезисов касающихся драматического искусства в своей работе «Самодетельный театр». В этой статье он работает с понятием «монтаж», которое в постановке становится главным принципом, подчиняющим остальные аспекты. «Не музыка — а звукомонтаж! Не декорация — а монтировка! Не живопись — а светомонтаж! Не пьеса — а литомонтаж! То есть уметь использовать

¹¹ А. Камю: *Абсурдный человек* [online]. c2012. Мир словарей. [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW:<http://mirslovarei.com/content_fil/a-kamju-absurdnyj-chelovek-12476.html>.

¹² ЖАККАР, Ж. - Ф. *Даниил Хармс и конец русского авангарда* [online]. Санкт-Петербург: Академический проект, 1995 [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW:<<http://fege.narod.ru/librarium/jakkar4.htm>>.

элементы, отрывки, части, кусочки — для той первоначальной мозаики, которая, сливаясь в исторической перспективе, дает картину пролетарской культуры»¹³.

Отрывки, части, кусочки, так называемая мозаика, нас сразу заставляет вспомнить о структуре построения «Елизаветы Бам». В версии для постановки, Хармс разделил пьесу на 19 частей, «кусков», а не на действия и акты, как это принято в традиционной драматургии. В манифесте ОБЭРИУТЫ говорят о театральных элементах, из которых сложена пьеса, драматический сюжет. Именно эти «куски» были театральными элементами, о которых говорили ОБЭРИУТЫ. А. Кобринский замечает, что и само название частей пьесы «кусками» указывает на «принципиальную фрагментарность сюжетной линии и значительную автономность каждого фрагмента»¹⁴ В отличие от традиционного театра, эти «куски», элементы, не подчиняются драматическому сюжету, но живут своей жизнью. Это именно те режиссером организованные моменты представления, которые создают театр, который заинтересует зрителя. Каждая часть является отдельным фрагментом из которого «монтажом» возникает театр по представлениям ОБЭРИУТОВ. В сценической версии пьесы, Хармс дал каждому куску характеристику, его «эстетическую тональность»¹⁵ - один «кусок» был «нелепокомический, наивный», другой был «пейзажным» или «чинарский». У некоторых кусков было помечено «ритмический радикас», «бытовой радикас». Эти «чинарские» и «радикасовые» куски были ссылкой к ранней поэтике «чинарей». Само разделение пьесы на «куски» напоминает нам разделение «Зангези» Хлебникова на «плоскости», что вместе с заумной частью в «Елизавете Бам» отсылает нас к поэтике «заумников». Разделение на эпизоды было и определённой подсказкой для актёров как они должны играть ту или иную часть.

В пьесе «Елизавета Бам» Хармс представил целую театральную часть декларации ОБЭРИУ. Пьеса была написана специально для вечера «Три левых часа» и стала сама по себе своеобразным манифестом. В части декларации о театре говорится: «Если актер, изображающий министра, начнет ходить по сцене на четвереньках и при этом — выть по волчьему; или актер, изображающий русского мужика, произнесет

¹³ ЖАККАР, Ж. - Ф. *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. [online]. Санкт-Петербург: Академический проект, 1995 [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW:<<http://fege.narod.ru/librarium/jakkar4.htm>>.

¹⁴ КОБРИНСКИЙ, А. А. *Даниил Хармс*. [online]. Москва: Молодая гвардия, 2008 [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW:<<http://fege.narod.ru/librarium/lifestory/kobrinskij2.htm>>

¹⁵ КОБРИНСКИЙ, А. А. *Даниил Хармс*. [online]. Москва: Молодая гвардия, 2008 [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW:<<http://fege.narod.ru/librarium/lifestory/kobrinskij2.htm>>.

вдруг длинную речь по латыни, — это будет театр, это заинтересует зрителя — даже если это произойдет вне всякого отношения к драматическому сюжету.»¹⁶ В «Елизавете Бам» два раза появляется совет встать на четвереньки (всегда относится к Ивану Ивановичу), главная героиня не с того не с сего начинает выть по волчьему (ИВАН ИВАНОВИЧ: *Во-о-о-о-о-лчица*) и несмотря на то, что латынь в тексте не появляется, в четырнадцатом куске герои начинают говорить языком «классического пафоса»¹⁷

Ниже мы попытаемся сделать анализ каждой части произведения. Само построение пьесы тоже в соответствии с манифестом ОБЭРИУ: сюжет «развивается вначале просто, потом он вдруг перебивается как будто посторонними моментами явно нелепыми»¹⁸. Мы уже говорили о том, что пьеса была разделена на отдельные куски, что отвечало обэриутской эстетике. Но Хармс стремился к максимальной независимости театрального действия от литературного сюжета, поэтому в пьесе появляются независимые вставные эпизоды или монологи, не имеющие ничего общего с главной фабульной линией. Так, например, главная героиня привязывает к Мамашиной ноге верёвку, другой конец которой привязывает к стулу. Мамаша поёт а потом уходит, волоча за собой стул. Или неожиданно на сцену выносятся бревно и распиливается. А. Кобринский говорит об этих элементах как о расшатывании сюжета, которое было для Хармса типичным. Например, в цикле «Случаи» в рассказе «Вываливающиеся старухи» герой наблюдает за повторяющимся выпадением старух, а потом вдруг уходит под предлогом, что «одному слепому подарили вязаную шаль». Такое расшатывание сюжета имеет и комический эффект, так как нелепый, не вписывающийся в общую картину момент вызывает смех. На таком принципе построен юмор абсурда. Также и нищий, который появлялся в «Елизавете Бам» на несколько минут на сцене, прося милостыню, был тоже введен с целью «расшатывания» сюжета и послужил своеобразным комическим элементом. К тому же, как заметил А. Кобринский, актеры постоянно вносили в действие элементы импровизации, что полностью предусматривалось авторским замыслом.

¹⁶ Манифест ОБЭРИУ. Даниил Хармс: *Документы* [online]. [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW:<<http://хармс.gorodok.net/documents/1423/default.htm>>.

¹⁷ ХАРМС, Д. И. *Полёт в небеса*. Первое издание. Ленинград: Советский писатель, 1991. 560 с. ISBN 5-265-00255-3

¹⁸ Манифест ОБЭРИУ. Даниил Хармс: *Документы* [online]. [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW:<<http://хармс.gorodok.net/documents/1423/default.htm>>.

Некоторые куски несли характер «жанровых вставок». Таким «куском» было «Сражение двух богатырей» в пятнадцатой части. Это был поединок Папаша с Петром Николаевичем, напоминающий эстетику рыцарского поединка. В «Елизавете Бам» в роли защитника оказывается отец героини, Папаша. А сама Елизавета становится «дамой сердца», которую нужно спасти.

Пьеса имела кольцевую композицию, заканчивалось всё там же где и начиналось, лишь с небольшим изменением – в конце преследователям удаётся арестовать и увести Елизавету Бам. В своем последнем монологе, героиня вспоминает о несколько раз упомянутом загадочном домике на горе, в котором сидит зловещий «таракан тараканович». Какую роль играли все эти элементы, мы рассмотрим в следующих главах.

Ниже мы бы хотели в краткости рассмотреть каждую часть пьесы в отдельности, стараясь анализировать каждую из них как часть целого произведения, несмотря на то что автор умышленно разделил её на отдельные «куски» иногда независимые друг от друга.

3.1.1. Часть первая: романтическая мелодрама

Серьёзное начало пьесы, которая начинается монологом главной героини. Из него мы узнаём, что её преследуют чтобы *«стереть с лица земли»*, но она не знает, за что её ждёт такое наказание. Из кулис мы видим дверь и окно. В первой части мы встречаемся с главной героиней Елизаветой Бам и двумя голосами за дверью - Первым и Вторым. Вначале они для нас безлики и анонимны, неопределённые представители силы, власти. Диалог между преследователями и героиней имеет свою логическую структуру, хотя в смысловом плане зрителя настораживает, что героиня не знает за что ее преследуют.

Название «романтическая мелодрама» нас отсылает к романтическим героям, которые конфликт между собой и окружением решают уходом из своего мира и поиском по их представлению более идеального. А мелодраму можно описать как «драму, увлекающую не столько серьёзностью драматической борьбы и детальным изображением быта, в котором эта борьба развивается, сколько остротой сценических положений. Острота сценических положений возникает отчасти как следствие

сложных и эффектных обстоятельств, в которых возникает мелодрама, отчасти как следствие изобретательности и находчивости ее персонажей. Героев мелодрамы сажают в изолированную тюремную камеру, зашивают в мешок и бросают в воду (А. Дюма), и они все-таки спасаются.»¹⁹ Таким образом пред нами предстаёт героиня, которая пытается скрыться от последствий конфликта, случившегося в прошлом. Мелодраматичность проявляется как раз в «остроте сценических положений», когда преследователи хотят даже взламывать дверь, чтобы арестовать героиню. В этой части много эмоций – ужас героини перед преследователями, строгость и необломность пришедших её арестовывать, угроза смерти:

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Я Вам дверь не открою, пока Вы не скажите, что Вы хотите со мной сделать.

ПЕРВЫЙ: Вы сами знаете, что Вам предстоит.

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Нет, не знаю. Вы меня хотите убить?

ПЕРВЫЙ: Вы подлежите крупному наказанию! <...>

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Ха-ха-ха-ха! А если Вы убьете меня, Вы думаете, Ваша совесть будет чиста?

ПЕРВЫЙ: Мы сделаем это, сообразуясь с нашей совестью.

В тоже время то, что преследователи говорит и между собой простой бытовой речью придаёт целой ситуации немного комический оттенок. Они строго и официально говорят с Елизаветой Бам, но между собой говорят то на «Ты», то на «Вы» и по бытовому:

ВТОРОЙ: Вы скажите ей, что иначе мы ломаем дверь. Дайте-ка я попробую.

ПЕРВЫЙ: Мы сами ломаем дверь, если Вы сейчас не откроете.

ВТОРОЙ: Может, ее здесь нету?

ПЕРВЫЙ (тихо): Здесь. Где же ей быть? Она взбежала по лестнице наверх. Здесь только одна дверь. (Громко): Елизавета Бам, говорю Вам в последний раз, откройте дверь. (Пауза.) Ломай.

ВТОРОЙ: У Вас ножа нету?

ПЕРВЫЙ: Нет, Вы плечом.

ВТОРОЙ: Не поддается. Постой-ка, я еще так попробую.

¹⁹ ВОЛЬКЕНШТЕЙН, В., Мелодрама. *Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов* [online]. [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW:< http://literary_terms.academic.ru/309/Мелодрама>.

Интересно, что сценическая ремарка к этой части звучит «С аллитературным звучанием дверь пытаются сломать». То есть был важен и звук взламываемой двери, который, скорее всего, должен был служить в качестве звукового оформления.

3.1.2. Часть вторая: жанр реалистически комедийный

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: В таком случае, увы, но у вас нет совести. (Перебегает.)

2-Й: Как это нет совести? Петр Николаевич, она говорит, что у нас нет совести.

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: У вас-то, Иван Иванович, нет никакой совести. Вы просто мошенник.

2-Й: Кто мошенник? Это я? это я?.. Это я мошенник?

В этом отрывке хорошо виден переход от мелодраматичности к своеобразному балаганному юмору, когда представитель власти, пришедший задержать преступницу, неожиданно чувствительно и обиженно реагирует на её слова о том, что он мошенник. Начинается ссора между Первым и Вторым, причем ссора нам напоминает скорее ссору двух рыночных торговцев и постепенно приобретает балаганный оттенок. Реакция Второго неуместна, преувеличена, в результате после драматичного начала приходит гротеск, «реалистически комедийная» сценка. Резкий возврат к реализму наступает в моменте, когда Пётр Николаевич (во второй части героиня открывает дверь и безымянные преследователи становятся Петром Николаевичем и Иваном Ивановичем) вдруг вспоминает, что они пришли за «преступницей» Елизаветой Бам:

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Елизавета Бам, как вы смеете так говорить?

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Почему?

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Потому что вы лишены всякого голоса. Вы совершили гнусное преступление. Не вам мне говорить дерзости. Вы - преступница.

Вопрос «Почему?» со стороны героини повторяется еще несколько раз, что звучит несколько по-детски и неуместно в данной ситуации.

В конце второй части появляется алогичность в аргументации героини:

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Почему я преступница?

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Потому что вы лишены всякого голоса.

ИВАН ИВАНОВИЧ: Лишены всякого голоса.

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Я не лишена. Вы можете проверить по часам.

Здесь впервые появляется мотив времени, который станет типичным для творчества Хармса и обэриутов. На первый взгляд фраза «Я не лишена. Вы можете проверить по часам» алогична, но при более глубоком рассмотрении, эта фраза все же дает смысл - фамилия Бам напоминает нам голос колокола (который, кстати, тоже несколько раз упоминается в постановке). Игра со словами и звуками была типична для представителей позднего авангарда. Вспомним, например заумников или футуристов. Игра со словами была главной чертой творчества Льюиса Керролла, вспомним хотя бы его лимерики или стишки из «Алисы в стране чудес». Керролл, кстати, был в списке любимых писателей Хармса, что несомненно повлияло на его творчество. Ещё одним элементом, который часто появляется у Хармса, стало частое употребление междометий, что придает его произведениям динамичность и реалистичность. В пьесе появляется частое «Э! Ууу! Ах, Фу» и так далее. Поэтому и фамилия героини Бам имеет свое значение. Хармс нам не дает подробного описания места и времени действия, но в его сценических заметках есть несколько подсказок. Например XVI часть пьесы несет рабочее название куранты. То есть главная героиня не лишена голоса, за нее «говорят» куранты, колокола или время само.

В этой части мы видим, что у Петра Николаевича подвязанная щека, а Иван Иванович стоит на костылях. То есть преследователи перед нами предстают опять в облике неких неполноценных людей, их физические недостатки являются отражением их душевных ограничений.

3.1.3. Часть третья: нелепокомический, комедийный жанр

Интересна реакция одного из преследователей на фразу героини о часах, с которой начинается третья часть пьесы:

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: До этого дело не дойдет. Я у дверей расставил стражу, и при малейшем толчке Иван Иванович икнет в сторону.

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Покажите. Пожалуйста, покажите.

*ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Ну, смотрите. Предлагаем отвернуться. Раз, два, три.
(Толкает тумбу.)*

Зачем расставлять стражу и почему при малейшем толчке Иван Иванович икнёт в сторону? Зритель не ожидает такой реакции - логичнее бы было предполагать, что Иван Иванович закричит, свиснет, хлопнет в ладоши или среагирует каким-то другим привычным для зрителя образом. Интересна и реакция самой героини - вместо удивления и непонимания она с вдруг с детской наивностью просит показать этот «фокус». Эти фокусы совсем не фокусы, но у Елизаветы Бам они вызывают восторг («Да ведь это де прелесть как хорошо! Мама! Поди сюда! Фокусники приехали!»), она называет их фокусниками и даже начинает кокетничать Иваном Ивановичем («...Просто так. Хи-хи-хи-хи ...Я незабудка? Правда? А вы тюльпан.») Елизаветин опять таки детский наивный восторг не отвечает важности ситуации (её всё-таки пришли арестовать), она как бы забылась и начала вести себе весело и игриво. Впрочем преследователи без сопротивлений позволили ей вовлечь себя в эту игру.

В конце этой части мы знакомимся с родителями Елизаветы (Папаша и Мамаша). Папаша вступает в действие как серьёзный авторитет («Елизавета, не дури!»), после прихода которого преследователи как бы пришли в себя, и извиняясь перед Елизаветой ушли.

После извинительного монолога Ивана Ивановича, Хармс написал следующую ремарку:

«П. Н. подходит к Папаше и Мамаше. Мамаша чем-то недовольна, идет на авансцену. И. И. одевает шубу и уходит. Е. Б. привязывает к Мамашинной ноге веревку, другой конец привязывает к стулу. Все молчат. Мамаша кончает петь и идет на свое место, волоча за собою стул.»²⁰

Это именно та «нелепо-комическая» часть «куска», о которой говорится в его названии. Все молчат и Елизавета молча, без объяснений, привязывает верёвку. Мамаша внезапно начинает петь романс «Чайка». Этот романс в 1920-х годах был настолько популярным, что возникло большое количество переделок этого романса. Нелепость ситуации, в которой мама поёт трогательный «чеховский» романс с ногой привязанной к стулу, а потом уходит «волоча за собой стул», напоминает клоунаду, цирковой юмор.

²⁰ ХАРМС, Д. И. *Полёт в небеса*. Первое издание. Ленинград: Советский писатель, 1991. 560 с. ISBN 5-265-00255-3

3.1.4. Часть четвертая: кусок реалистический. Жанр бытовой, комедийный

Короткая часть, бытовой диалог между Елизаветой и Мамашей, в котором Елизавету уговаривает Мамашу идти гулять. Интересна сама постановка вопроса:

«ЕЛИЗАВЕТА БАМ: А ты, мама, разве не пойдешь гулять?»

Создаётся впечатление, что все остальные пошли именно гулять, но И. И. перед этим ясно сказал, что идет домой к жене, в то время как Пётр Николаевич и Папаша просто ушли. Никто не упомянул зачем собственно Иван Иванович и Пётр Николаевич пришли, никто не упомянул, что собственно будет с Елизаветой Бам – все как будто переместились во времени, когда Елизавета была маленькой девочкой, что видно из её поведения. Она уже не пытается скрыться, ей не страшно и ей хочется гулять, но по какой-то причине ей нужно, чтобы мама пошла с ней, как будто она без взрослого человека не может идти на прогулку.

3.1.5 Часть пятая: ритмический радикс, ритм автора

Прежде чем приступить к описанию этой части, мы бы хотели остановиться на понятии «радикс».

«Радикс» был театральным коллективом, в котором участвовали и будущие обэриуты, и где была подготовлена к постановке пьеса "Моя мама вся в часах" - монтаж текстов Хармса и Введенского (текст, к сожалению, не сохранился). В просьбе о разрешении репетировать в помещении ГИНКУХа, они представились как: "организованная театральная группа "Радикс", экспериментирующая в области внеэмоционального и бессюжетного искусства, ставящая своей целью создание произведения чистого театра в неподчинении его литературе - все моменты, входящие в композицию представления, РАВНОЦЕННЫ».²¹ В коллектив входили Бахтерёв, Хармс, Введенский, Сергей Цимбал, Георгий Кацман и другие. Название «Радикс» довольно загадочное. Жан-Филипп Жаккар наиболее подходящим объяснением считает латинское слово "radix" означающее корень, что нас приводит с одной стороны к истокам театральной традиции, а с другой к «первоначальному характеру

²¹ ЖАККАР, Ж. - Ф. *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. [online]. Санкт-Петербург: Академический проект, 1995 [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW: <<http://fege.narod.ru/librarium/jakkar4.htm>>.

художественного творчества, которое обязано быть тем нулем, с которого начинается жизнь»²². То есть речь идёт о поиске чистого искусства, «театра мистерий». Театр не должен быть подчинённым литературе и языку, он должен быть на одном уровне с ними, то есть «все моменты, входящие в композицию представления, РАВНОЦЕННЫ». Театр «Радикс» работал на одной постановке, Следует заметить, что части пьесы, относящиеся непосредственно к «Радиксу», наиболее ритмичны. Данная часть ритмична благодаря повторам односложных слов:

ИВАН ИВАНОВИЧ: Где, где, где.

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ (вбегая): Елизавета Бам, Елизавета Бам, Елизавета Бам.

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Тут, тут, тут...

ИВАН ИВАНОВИЧ: Там, там, там.

Там же ритм удерживается благодаря рифмам:

Иван Иванович – меня не тычь, взаперти – без пяти, Бам – Вам – там, убить – прыть.

Но ритм удерживается не только словами. Герои всё время в движении, они бегут, но остаются на одном месте. Для усиления ритмичности на сцену выносятся полено, которое между тем распиливается со словами:

«Хоп, хоп, ногами

Закат за горами

Облаками розовыми

Пух, пух паровозами

Хук, хук филина бревно! – распилено.»

Ритм таким образом удерживается как визуально, так и акустически. Ж.-Ф. Жаккар считает, что «радикальные» куски прежде всего позволяют преодолеть проблематику,

²² ЖАККАР, Ж. - Ф. *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. [online]. Санкт-Петербург: Академический проект, 1995 [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW:<<http://fege.narod.ru/librarium/jakkar4.htm>>.

связанную с театральной или литературной традицией, что является важным этапом в создании чисто театрального языка²³.

Заметим, что в этой части есть много повторов. Повторы тоже часто появляются в творчестве Хармса, вспомним хотя бы его рассказ «Математик», который на повторах построен. Повторы придают ритмичность высказыванию, а главное, как заметил Ж.-Ф. Жаккар, нарушают «постулат об информативности»²⁴. Частые повторы для театра абсурда являются типичным элементом и могут играть разную роль. Ю. Хамардюк видит в повторениях в абсурдистских текстах приём «торможения» текста, «повтор не работает на связность, и текст как бы останавливается в своем развитии - буксует на месте. Отсюда и парадокс - вместо динамики – статика»²⁵. Таким образом в этой части текста получается парадокс – ритм, жужжание пилы и бег героев на месте создают иллюзию динамики в то время, как повторы их «тормозят», движение на месте выглядит абсурдно. Мы как наблюдатели видим бессмысленность всего происходящего, но сами герои этого не видят. Повторения могут иметь и игровой характер или вызывать эффект ожидания. А. Герасимова пишет об этих повторениях как о комическом театральном приеме: «возбужденное, навязчиво повторяющееся предисловие делает заявку на сообщение чрезвычайной важности, которое для зрителя (читателя) оказывается смехотворно незначительным. В этом нагнетании несуществующей важности есть и инфантильный момент, когда, начиная речь, ребенок или подобный ребенку субъект старается привлечь к себе внимание, еще не совсем представляя себе, что он, собственно, собирается сказать»²⁶. Эффект комического достигается навязчивостью определенной мысли и когда читатель заинтересован и ожидает интересное, важное сообщение, автор данное ожидание не оправдывает.

²³ ЖАККАР, Ж. - Ф. *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. [online]. Санкт-Петербург: Академический проект, 1995 [cit. 2012-10-20]. Dostupný z WWW:<<http://fege.narod.ru/librarium/jakkar4.htm>>.

²⁴ tamtéž

²⁵ ХАМАРДЮК, Ю. *Сравнительный анализ пьес Э.Ионеско "Лысая певица" и Д.Хармса "Елизавета Бам"* [online]. c2000. [cit. 2012-10-20]. Dostupný z WWW:<<http://xarms.lipetsk.ru/texts/uha2.html>>.

²⁶ ГЕРАСИМОВА, А. *Как сделан «Врун» Хармса*. [online]. c2000. [cit. 2009-04-14]. Dostupný z WWW:<<http://xarms.lipetsk.ru/texts/geras2.html>>.

3.1.6. Часть шестая: Бытовой радикс

Следующая часть сильно алогична, но за то динамична. В ней герои ищут Елизавету Бам, пытаются её вытащить из-под «фарлушки», ни с того ни с сего начинают бегать по сцене и играть в пятнашки. Появляется там и персонаж нищего, который пытается выманить из каждого «копеечку» и исчезает также внезапно как и появляется. Приходит и Папаша, который назидательным тоном произносит как бы важные слова, которые в действительности сами по себе просты и логичны:

ПАПАША: Коперник был величайшим ученым.

ПАПАША: Покупая птицу, смотри, нет ли у неё зубов. Если есть зубы, то это не птица.

Он как бы пытается вразумить остальных, которые в это время бегают вокруг и играют в пятнашки. И эта часть удерживает определённый ритм благодаря коротким восклицательным предложениям:

«Ванька, она тут!», «Ты пятнашка!», «Я весь лежу на полу!»

В этой части интересно употребление слова «*фарлушка*», которого в русском языке нет. Слово это, как и некоторые другие (*убешищур* А. Крученых, *потец* А. Введенского)²⁷ придумали обэриуты. *Фарлушкой* они называли предметы неопределённого назначения.

3.1.7. Часть седьмая: Торжественная мелодрама подчеркнутая радиксом

Часть начинается монологом Петра Николаевича о «домике на горе». Монолог этот подчеркнут радиксом – ритм создают голоса за сценой и музыкальные инструменты (дудочка, рояль). Снова появляются на первый взгляд неуместные восклицания, такие как «Ура, я никого не убивала!», «Ура! Ты это сделала, а зачем!».

²⁷ ГУДКОВ, Д. Б. Смысловый эллипсис и логика дискурса. *Язык сознание коммуникации* [online]. Москва: МАКС-пресс, 2000, № 15 [cit. 2012-10-21]. Dostupný z WWW: <http://www.philol.msu.ru/~slavphil/books/jsk_15.pdf>.

В этой части несколько раз выразительно зазвучит слово «Ничего!», как будто автор нам хочет сделать какой-то намёк, что всё, что мы видим на сцене не обязательно реально, всё это может быть игра.

По нашему мнению очень интересен этот диалог:

ИВАН ИВАНОВИЧ: Говорю, чтобы быть.

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Что вы говорите?

ИВАН ИВАНОВИЧ: Говорю, чтобы быть.

При прочтении этого диалога сразу вспоминается высказывание Декарта: «*Cogito ergo sum*», Иван Иванович говорит и следовательно существует. Это нас приводит к тому, что коммуникация является важной темой пьесы, по мнению Ж.-Ф. Жаккара это даже «центральная мысль всей пьесы: персонажи существуют с помощью речи, но они не слышат и не понимают друг друга и этим ставят под сомнение существование собеседников».²⁸ То есть главной темой «Елизаветы Бам» является некоммуникабельность, как и в других пьесах театра абсурда (например «Лысая певица» Ионеско). Ж.-Ф. Жаккар также видит во фразе «*Ура! Я ничего не говорила*» слова героини в собственную защиту, так как по логике предыдущей фразы, если говорить, чтобы быть, то не говоря ничего нельзя быть. Значит, эту фразу можно интерпретировать как: «*Ура! Меня там не было*», что, как заметил Ж.-Ф. Жаккар, является откликом на произнесённую раньше фразу: «*Ура, я никого не убивала!*»

Следующая часть полна восклицаний, звуков и перемещений в пространстве. Героиня начинает выть по-волчьи и подниматься выше – влезает на стул, потом еще выше, поднимает руки, в то время как Иван Иванович сначала садится на корточки а потом ложится на пол. Этот кусок особенно алогичен. В нём проявляется языковой алогизм (*Ку-ни-ма-га-ни-ли-ва-ни-бауу!*), смысловой алогизм (*Мои ноги как огурцы! Мои плечи как восходящее солнце! Дзы калитка!*), алогизм действия (прыжки со стула и на стул, кричать стиснув зубы и лёжа на полу петь).

²⁸ ЖАККАР, Ж. - Ф. *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. [online]. Санкт-Петербург: Академический проект, 1995 [cit. 2012-10-20]. Dostupný z WWW: <<http://fege.narod.ru/librarium/jakkar4.htm>>.

3.1.8. Часть восьмая: Перемещение высот

Перемещение высот это и перемещение в пространстве, герои говорят, но не слышат друг друга, каждый говорит о своём:

ЕЛИЗАВЕТА БАМ (кричит): Дзы калитка! Рубашка! Веревка!

ИВАН ИВАНОВИЧ: Прибежали два плотника и спрашивают, в чем дело.

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Котлеты! Варвара Семенна!

Интересно, что и в этой части герои говорят между собой короткими восклицательными предложениями. «Кусок» так становится ритмичным, ударным.

Перемещение высот также может быть аллюзией на плоскости «Зангези» Хлебникова, что подтверждает и заумная фраза «Ку-ни-ма-га-ни-ли-ва-ни-бауу!».

3.1.9. Часть девятая: Кусок пейзажный

В сценических ремарках автора перед этой частью написано: «Декорация вращается с комнаты на пейзаж».²⁹ То есть действие переносится в природное пространство, в лес или на лужайку, где все далеко друг от друга и голоса теряются вдалеке. На сцене находятся Папаша, Мамаша, Елизавета Бам на стуле и Иван Иванович на стуле. Слова не договариваются, герои прыгают со стула на стул как с пней в лесу. Этот «кусок» можно понимать и как наставшее в прошлой части перемещение высот – герои на разных уровнях. Вся часть очень динамична, герои постоянно двигаются, перемещаются в пространстве. Что касается недоговорённых слов, которые как бы теряются в дали, то здесь это напоминает потерю способности коммуникации, о которой часто говорится в связи с театром абсурда, когда герои теряют друг друга.

Иван Иванович в этой части упоминает какого-то Кольку, которого якобы встретил. Мамаша удивлена, по всей видимости, она знает о ком идёт речь. То есть она знает Ивана Ивановича, у них есть общие знакомые.

²⁹ ХАРМС, Д. И. *Полёт в небеса*. Первое издание. Ленинград: Советский писатель, 1991. 560 с. ISBN 5-265-00255-3

3.1.10. Часть десятая: Монолог в сторону. Кусок двухпланый

Данный «кусок» является типичным примером «расшатывания сюжета». Монолог не относится к действию и напоминает один из коротких рассказов Хармса, сам по себе бы мог быть одним из «Случаев». Монолог преподносит Папаша как бы мимоходом.

В постановке «Елизавета Бам, Куприянов и Наташа» театра «Чет-Нечет» Папаша выступает в роли своеобразного нарратора, который находится как бы свыше происходящего. Монолог он преподносит как рассказчик, который описывает происходящее, но в действительности рассказывает совсем другую историю, «случай». Монолог даже создаёт впечатление «анекдота-вставки» из-за своей краткости и потому что сразу после него продолжается действие пьесы.

3.1.11. Часть одиннадцатая: Спич

Часть начинается торжественным обращением Ивана Ивановича, четыре раза повторяется торжественное «*Ура!*!». Мы узнаём подробности о Иване Ивановиче - ему 38 лет, есть жена и десять детей. У детей мужские и женские имена, но Иван Иванович их называет ребятами, а Папаша ещё переспрашивает «Это все мальчики?» По именам их называет Мамаша, что нас приводит к тому, что родители Елизаветы знакомы с Иваном Ивановичем.

Любопытно, что в этой довольно короткой части появляется много цифр – 38, 10 и 4. ОБЭРИУты придавали числам особое значение, ближе эту тему мы бы хотели рассмотреть в части «Числа».

3.1.12. Часть двенадцатая: Кусок чинарский

Кусок чинарский отличается ритмическим повторением определённых слов и интонации, появляется хор с музыкой. Напоминает «радикальные» части пьесы. Сначала повторяется восклицательное «Оторвалась», потом вопросительное «*Хлеб ешь? Суп ешь?*» Слово «*ешь*» мы относим к той же группе слов, как и слово «*фарлушка*». Здесь следует упомянуть В. Хлебникова и его способы построения неологизмов. В статье «Наша основа» В. Хлебников говорит: «*Если мы имеем пару таких слов, как двор и твор, и знаем о слове дворяне, мы можем построить слово*

творяне - творцы жизни. Или, если мы знаем слово землероб, мы можем создать слово времяроб, времяпахарь, т.е. назвать прямым словом людей, так же возделывающих свое время, как земледелец свою почву. Возьмем такие слова: миропохарь или нраво, или нравда..»³⁰ Если задуматься над словообразованием слова «есшь», то мы сразу вспомним глагол «есть», который в русском языке имеет несколько значений. Мы выделим два главных значения: есть в смысле употреблять пищу и «есть» как 3 лицо настоящего времени глагола «быть». Во 2 лице единственного числа настоящего времени это глаголы «есть» и «ешь». Если соединить эти два слова по принципу построения слов В. Хлебникова, у нас получится слово «есшь». Это слова, по нашему мнению, несёт в себе два начала - духовное «быть», «существовать» и более бытовое «питаться». Таким образом слово «есшь» в чинарском «куске» появляется непросто так, а несёт в себе опять скрытый смысл, игру со значением слов.

Главная героиня несколько раз повторяет слово «оторвалась», как бы пытаясь убедить себя и других, в том, что она оторвалась от реальности, повседневности жизни. Или же что ей удалось оторваться от преследователей. Но мы считаем, что здесь автор имел ввиду именно отрыв от каждодневности, перемещение в иные «высоты». Я. Друскин указывает вопросы, на которые пытались ответить в своих произведениях чинари - все они проявляли интерес к непонятному, к бессмыслице, разрушению границ, условным связям и т. д. Их интересовала философия, божественное начало мира. В восклицаниях Елизаветы Бам «*Оторвалась отовсюду!*», «*Оторвалась и побежала!*», «*Оторвалась и ну бегать!*» мы видим чинарское разрушение границ, перемещение высот.

3.1.13. Часть тринадцатая: Радикс

Данная часть ритмична и динамична, ритм поддерживается тем, что фразы героев чередуются со скрипкой, барабаном и сиреной. Музыкальные инструменты как бы ведут диалог с героями. В дневниках А. Введенского стоит: "Радикс" был

³⁰ ХЛЕБНИКОВ, В. Наша основа. *Русская виртуальная библиотека: Велемир Хлебников. Творения.* [online]. [cit. 2012-10-21]. Dostupný z WWW:< <http://rvb.ru/hlebnikov/tekst/06teor/268.htm> >.

конгломератом искусств - театрального действия, музыки, танца, литературы и живописи"³¹. В этой части музыка не починается тексту, они равноценны.

3.1.14. Часть четырнадцатая: Классический пафос

Часть начинается диалогом между Иваном Ивановичем и Петром Николаевичем, который в стихах описывает «домик на горе». Данная часть названа «классическим пафосом», то есть должна выразить своего рода воодушевление. Слово «пафос» согласно «Большой советской энциклопедии» это или приподнятое и восторженное состояние человеческого духа или в античной эстетике страсть, душевное переживание, связанное со страданием.³² Данная часть отличается от предыдущих своей поэтичностью, при чтении нам напоминает «Руслана и Людмилу» А.С.Пушкина. Такие слова как «избушка», «чародей», «пустынный» и даже собака, которая «цепью колышет воздух», можно воспринимать как определённую аллюзию на учёного кота Пушкина, который «и днём и ночью ... всё ходит по цепи кругом». В этой части Пётр Николаевич выступает в роли чародея:

*ПАПАША: Давай, сразимся, чародей,
ты словом, я рукой,
пройдет минута, час пройдет,
потом еще другой.*

Папаша выступает в роли рыцаря-защитника, который борется за свою дочь:

*ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: <...> Иван Иванович, пойдемте,
но помните, что завтра ночью
Елизавета Бам умрет.*

*ПАПАША (входя): <...> А я приказываю вам
могуществом руки забыть Елизавету Бам
законам вопреки.
<...> Погибнешь ты, погибну я,*

³¹ ХАРМС, Д. Дневниковые записи. Библиотека Максима Мошкова [online]. [cit. 2012-10-21]. Dostupný z WWW:<http://lib.ru/HARMS/xarms_diaries.txt_Piece100.02>.

³² Большая Советская Энциклопедия [online]. [cit. 2012-10-21]. Dostupný z WWW:<<http://www.vedu.ru/BigEncDic/46669>>.

*все тихо будет там,
но пусть ликует дочь моя
Елизавета Бам.*

Интересно, что Иван Иванович относится с уважением или даже с благоговением в Папаше, не понятно, на чей он стороне:

*ИВАН ИВАНОВИЧ: Ему известно все вокруг,
он повелитель мне и друг,
одним движением крыла
он двигает морями,
одним размахом топора
он рубит лес и горы –
одним дыханием своим
он всюду есть неуловим.*

«Руслан и Людмила» была написана как пародия на героические эпопеи классицизма, данный же «кусочек» был написан как пародия на пародию. Отношение Хармса к Пушкину вообще остаётся загадкой. Несмотря на то, что Пушкин отсутствует в списке любимых писателей Хармса, он часто становится героем его рассказов и анекдотов. В его дневниках есть запись “О гениях” от 20 октября 1933 года стоит: “Если отбросить древних, о которых я не могу судить, то истинных гениев наберется только пять, и двое из них русские. Вот эти пять гениев-поэтов: Данте, Шекспир, Гете, Пушкин и Гоголь.”³³ Такое отношение к писателю связано по нашему мнению с периодом жизни Хармса. «Елизавета Бам» была написана в 1927г., 90 лет от смерти Пушкина. Д. В. Туманов в своей работе «Трансформация образа Пушкина в русской публицистической культуре XX века» пишет: «И к 1930-м гг. складывается образ Пушкина как «национального» поэта, что находит свое выражение в серии публикаций, раскрывающих значение пушкинского наследия для молодой Страны Советов. Одновременно с этим в дни траурного юбилея 1937 г. были отработаны методы манипуляции общественным сознанием путем использования образа

³³ ХАРМС, Д. Дневниковые записи. Библиотека Максима Мошкова [online]. [cit. 2012-10-21]. Dostupný z WWW:<http://lib.ru/HARMS/xarms_diaries.txt>.

Пушкина, опробованы новые тактические приемы».³⁴ Из Пушкина сделали поэта-революционера, «народного поэта», имя которого встречалось на каждом шагу. Не удивительно, что это пропагандирование поэта, Хармс постепенно начал «высмеивать» в своих произведениях.

3.1.15. Часть пятнадцатая: Балладный пафос

Следующая часть является своего рода вставкой в пьесе и несёт название «Сражение двух богатырей». Эта вставка, по словам Клементия Минца, члена кинематографической секции ОБЭРИУ, была даже включена в афише, то есть была самостоятельным представлением. Афиша выглядела так:

*Будет показано
театральное представление
«ЕЛИЗАВЕТА БАМ»
Д. Хармса.
Композиция спектакля
И. Бахтерева, Б. Левина и Данила Хармса.
Оформление — Игоря Бахтерева.
Инженер сцены: П. Котельников.
По ходу действия:
«СРАЖЕНИЕ ДВУХ БОГАТЫРЕЙ!»
Музыка Веллопага Нидерландского
пастуха. Движения неизвестного
путешественника. Начало объявит
КОЛОКОЛ.*

«Сражение двух богатырей» начинается с того, что Иван Иванович объявляет название и авторов «произведения», само начало объявляет колокол. Петр Николаевич, чародей, выступает с заумным заговором, на который ему понятным русским языком отвечает Папаша. Он в роли рыцаря прославляет Елизавету Бам:

³⁴ ТУМАНОВ, Д. В. Трансформация образа Пушкина в русской публицистической культуре XX века. *Проблемы образования, науки и культуры* [online]. 2010, № 3(78) [cit. 2012-10-20]. Dostupný z WWW: <proceedings.usu.ru/?base=mag/0078(03_\$03-2010)&xsl=showArticle.xslt&id=a21&doc=../content.jsp>.

*ПАПАША: <...> Я эту чашу подношу
к восторженным губам,
я пью за лучшую из всех,
Елизавету Бам.
Чьи руки белы и свежи,
ласкали мой жилет...
Елизавета Бам, живи,
живи сто тысяч лет.*

А. Кобринский замечает, что в логические деформации и «расшатывание» сцены поединка осуществлялись Хармсом с помощью самых разных приемов. Например, несмотря на уподобление Папашей себя «рыцарю» и упоминание «мечей», поединок происходил на рапирах, «*что представляло собой явный анахронизм (рапиры появились лишь в начале XVI века) и отсылало, скорее, к более поздней дворянской дуэли, нежели к рыцарскому поединку.*» Разрушается и непрерывность движения персонажа к цели: Папаша во время поединка в определенный момент перестает концентрировать свое внимание на бое и начинает описывать окружающую природу³⁵:

*ПАПАША: <...> Я режу вбок, я режу вправо,
Спасайся кто куды!
Уже шумит кругом дубрава,
растут кругом сады.*

В седьмой части Иван Иванович, обвиняя Елизавету Бам в убийстве Петра Николаевича, сказал, что она убила его на эспадронах. А. Кобринский пишет, что эспадроны входили в состав реквизита, список которого был в записной книжке Хармса, «*так что вполне вероятно, что во время спектакля для «поединка двух богатырей» использовались как раз они, а не упомянутые в тексте рапиры.*»³⁶

Ж. Ф. Жаккар в свою очередь замечает, что в «Сражении двух богатырей», как и в иных частях используется заумь. Таковы, например, первые строчки реплики Петра Николаевича:

³⁵ КОБРИНСКИЙ, А. А. *Даниил Хармс*. [online]. Москва: Молодая гвардия, 2008 [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW:<<http://fege.narod.ru/librarium/lifestory/kobrinskij2.htm>>.

³⁶ КОБРИНСКИЙ, А. А. *Даниил Хармс*. [online]. Москва: Молодая гвардия, 2008 [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW:<<http://fege.narod.ru/librarium/lifestory/kobrinskij2.htm>>.

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Курыбыр дарамур

дыньдири

слакатырь накарадагу

да кы чири кири кири

зандудила хабакула

хе-е-ель

Как пишет Ж. Ф. Жаккар, «*этих строчках слышатся звуки, неприемлемые в фонетической системе русского языка ("кы"), французские созвучия ("дарамур"), детские ("дыньдири"), кавказские ("хаба-кула") - короче, все, что было в славные деньки заумников, тексты которых мы изучали, и все, что можно встретить в первых сочинениях Хармса в то время, когда он явился в Союз поэтов, тем более что эти слова, подобно оружию, должны были обладать способностью физически воздействовать на собеседника-противника.*»³⁷ Из этого следует, что Хармс полностью не отказался от зауми, по крайней мере в этом произведении видно влияние Хлебникова и других «заумников».

3.1.16. Часть шестнадцатая: Куранты

Часть начинается после того, как Иван Иванович объявляет окончание «Сражения двух богатырей» и Петра Николаевича относят. Название «куска» не совсем понятно. Возможно эта часть заменила колокол, который мог объявить окончание «Сражения двух богатырей». Здесь Елизавета Бам выступает в роли заботливой дочери, интересуясь, почему отец утомлён. Тот её ничего не говорит о поединке.

Примечателен диалог между Елизаветой Бам и Иваном Ивановичем, который может послужить примером семантического алогизма:

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Иван Иванович, сходите в полпивную и принесите нам бутылку пива и горох.

³⁷ ЖАККАР, Ж. - Ф. *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. [online]. Санкт-Петербург: Академический проект, 1995 [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW:<<http://fege.narod.ru/librarium/jakkar4.htm>>.

ИВАН ИВАНОВИЧ: Ага, горох и полбутылки пива, сходить в пивную, а оттуда сюда.

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Не полбутылки, а бутылку пива, и не в пивную, а в горох идти!

ИВАН ИВАНОВИЧ: Сейчас, я шубу в полпивную спрячу, а сам на голову одену полгорох.

Это нам напоминает один из рассказов Хармса под названием «Сон Калугина», где главному герою снятся сны о нём, милиционере и кустах, причем в каждом сне меняется позиция всех трёх участников вплоть до абсурдного сна «*будто он сидит за милиционером, а мимо проходят кусты*». На таком же принципе построен диалог персонажей пьесы: есть три составные предложения, которые постоянно меняют свою позицию – полпивная, бутылка пива и горох. Иван Иванович всё доводит до абсурда собираясь спрятать в шубу полпивную, а на голову одеть полгорох. Создаётся эффект комического, момент когда зритель расслабляется. Снова пример юмора абсурда.

3.1.17. Часть семнадцатая: Физиологический пафос

В контрасте с предыдущей частью, здесь нас автор возвращает в реальность. На сцене появляется Мамаша, которая неожиданно начинает говорить на непонятном диалекте и не узнают собственную дочь, которую даже обвиняет в убийстве своего сына. Создаётся впечатление, что она обезумела. Это предположение подтверждается фразой «*Я каракатица*». Ж. Ф. Жаккар видит в этом постепенную потерю способности коммуникации, то есть мать постепенно забывает родственную связь, которая соединяет ее с дочерью. Эта потеря памяти повлечет безумие матери и смерть коммуникации. Ее последняя реплика уже вне языка: «*3 X 27 = 81*». Мы в последней реплике видим не только смерть коммуникации, но и ясный сигнал к возвращению в действительность. К. Минц вспоминал, что при прогулках ОБЭРИУтов, где они привлекали к себе внимание необычным видом, он был одет в «рекламное пальто», на котором ОБЭРИУты представляли сами себя, было написано «*2 X 2 = 5*»³⁸. Данная же часть заканчивается «*3 X 27 = 81*», где математическая задача решена правильно. Это как условная формула, говорящая, что с этого момента это уже не сон, не игра, а действительность. Это подтверждает и следующая часть.

³⁸ МИНЦ, К. ОБЭРИУТЫ. *Вопросы литературы* [online]. 2001, № 1. [cit. 2012-10-20]. Dostupný z WWW:<<http://magazines.russ.ru/voplit/2001/1/minz.html>>.

3.1.18. Часть восемнадцатая: Реалистический. Сухо официальный

Эта часть нас возвращает в начало пьесы, где Елизавета Бам снова пытается скрыться перед преследователями. Преследователи снова становятся анонимными Первым и Вторым. Но в этот раз они предъявляют героине конкретное обвинение в убийстве конкретного человека - Петра Николаевича Крупернак. Когда Елизавета Бам открывает дверь, за ней стоят пожарные, которых Хармс часто как и дворников, использовал в своих произведениях как представителей властей. Когда Елизавета Бам открывает дверь анонимные преследователи снова обретают свои имена.

3.1.19. Часть девятнадцатая: Концовка. Оперный. Движение кулис, предметов, задника и людей.

В этой части главная героиня перестаёт вести себя равнодушно и спокойно, она начинает кричать и сопротивляться. Она ведёт себя как безумная – с начала отдаётся в руки своим преследователям со словами *«Я в вашей власти»*, как бы смирившись с абсурдным обвинением, а потом неожиданно начинает кричать *«Вяжите меня! Тащите за косу! Продавайте сквозь корыто! Я никого не убивала. Я не могу убивать никого!»*. Она как будто резко сознала абсурдность ситуации, когда её пришел обвинить в убийстве сам убитый. Потом её слова о домике на горе звучат ещё безумнее и страшнее. Это тот момент перелома в литературе абсурда когда уже не смешно, а наоборот, становится страшно. Героиню как бы накрыла нелепость ситуации, она осознаёт этот абсурд и реагирует сначала смиренно, но потом начинает сопротивляться, хотя это и бессмысленно. Из этого заколдованного круга нет выхода.

Из названия части следует, что концовка была выразительной прежде всего с точки зрения акустического и визуального восприятия.

3.2. Персонажи. Реквизит.

3.2.1. Персонажи

В пьесе появляется пять главных героев и два второстепенных персонажа. К главным персонажам мы относим Елизавету Бам, Ивана Ивановича, Петра Николаевича,

мамашу и Папашу. В второстепенным героям мы относим Нищего и Таракана Таракановича.

Мы бы хотели начать описание с главной героини, которая нам представляется в разных обликах – в первой части это испуганная женщина, которая пытается укрыться от преследователей, во второй части она становится несколько смелее и ведёт себя скорее, как подросток, посмеивающийся над двумя взрослыми:

ИВАН ИВАНОВИЧ: Попробуйте скиньте!

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Скину, скину, скину, скину!

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Руки коротки!

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Это у меня-то руки коротки?

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Ну да!

ИВАН ИВАНОВИЧ: У Вас! У Вас! Скажите, ведь у него?

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: У него!

Она встречается в разговор или скорее ссору двух человек как бы с целью усугубить спор, ведёт себя как наблюдатель, которому интересно, что же будет происходить дальше.

В третьей части главная героиня продолжает вести себя наивно и инфантильно. Она как ребёнок в цирке просит показать ей ещё «фокусы», зовёт маму, чтобы и она посмотрела. Название части – нелепокомический, наивный – нам говорит о том, что Елизавета в этой сцене действительно должна была себя вести наивно, по детски. Это продолжается и в следующих частях:

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: А ты, мама, не пойдешь разве гулять?

МАМАША: А тебе хочется?

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Страшно.

МАМАША: Нет, не пойду.

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Пойдем, ну-у-у-у.

Обычный бытовой диалог между матерью и дочкой, но если не брать во внимание контекст создаётся впечатление, что перед нами не взрослая женщина, а скорее девочка, которая скучает дома и уговаривает маму, чтобы она пошла с ней на прогулку. Возникает вопрос, зачем автор заставил свою героиню говорить именно

так? Почему Елизавета Бам ведёт себя как игривая наивная и даже кокетливая девочка? Некоторые исследователи считают, что это игра героини с целью сбить преследователей столку, отдалить момент ареста или найти возможность побега.³⁹ О мотиве страха мы поговорим немного дальше, тем не менее мы считаем, что рассматривать детское наивное поведение лишь как своеобразный маневр с целью запутать и сбить с толку преследователей нам кажется не отвечающим характеру произведения и самого автора. Хармс не писал детективные истории, в "Елизавета Бам" создавалась прежде всего, как пьеса-манифест ОБЭРИУ. Нелепо-комические части произведения и инфантильное поведение героев было для прозы Хармса типичным элементом. Вспомним его цикл анекдоты о великих писателях, где его герои или себя как озорные мальчишки, несмотря на уважительный возраст:

Пушкин любил кидаться камнями. Как увидит камни, так и начнет ими кидаться. Иногда так разойдется, что стоит весь красный, руками машет, камнями кидается, просто ужас!⁴⁰

Герои Хармса сами по себе просты по характеру, они не решают сложные проблемы. Они смешны сами по себе, ведут себя абсурдно и живут в гротескном мире, живут как во сне. И в Елизавете Бам по нашему мнению не следует искать особую глубину в персонажах, так как уже из манифеста ОБЭРИУ следует, что для них драматический текст был второстепенным, лишь основой представления. Важен был язык, реквизит, музыка и освещение, важен был принцип «театрализации», мимика, жесты и другие движения актера. Всё это проявлялось на сцене – заметим, как часто герои взбираются на стулья или ложатся на пол. Или же нелепо-комическая сцена, в которой Мамаша поёт романс, а Елизавета привязывает её ногу ко стулу, а та потом волочет его за собой. Нелепость ситуации вызывает смех, становится типичным примером абсурдного юмора.

К главным героям мы относим и родителей Елизаветы Бам, хотя на сцене они появлялись намного реже чем Елизавета Бам или преследователи. Иван Иванович, извиняясь перед героиней, 4 раза назвал её по имени и отчеству, но отчества менял –

³⁹ КУСОВАЦ, Е. Елизавета Бам: страх бытия. *Toronto Slavic Quarterly* [online]. 2007, № 22. [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW:< <http://www.utoronto.ca/tsq/22/kusovac22.shtml>>.

⁴⁰ ХАРМС, Д. И. Анекдоты из жизни Пушкина. *Библиотека поэзии* [online]. [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW:< <http://harms.ouc.ru/anekdoty-iz-zhizni-pushkina.html> >.

Елизавета стала два раза Таракановной, Эдуардовной и Михайловной. По мнению А. Кобринского, это указывает на принцип нестабильности персонажа. В начале пьесы Елизавета Бам — взрослая женщина. Затем на глазах она превращается в девочку (и начинает соответственно себя вести, играя в пятнашки), появляются ее Мамаша и Папаша. Одновременно с этим мы узнаем, что у нее есть муж, которого она ждет.⁴¹ Мы считаем, что изменением отчества, Хармс хотел подчеркнуть нестабильность нескольких персонажей – не только Елизаветы Бам, но и Папаши, о котором мы почти ничего не знаем. Мы не знаем его имени, его роль тоже будет постепенно меняться. Ему посвящен отдельный кусок пьесы, где он произносит «монолог в сторону». Во вставке «Сражение двух богатырей» он сражается в поединке с Петром Николаевичем, чтобы спасти свою дочь. Он даже может себе позволить «приказывать» преследователям:

*ПАПАША (входя): Которая Елизавета Бам,
которая мне дочь,
которую хотите вы на следующую ночь
убить и вздернуть на сосне,
которая стройна,
чтобы знали звери все вокруг
и целая страна.
А я приказываю вам
могуществом руки забыть Елизавету Бам
законам вопреки.*

*ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Попробуй только запрети,
я растопчу тебя в минуту,
потом червонными плетьюми
я перебью твои суставы.
Изрежу, вздую и верхом
пущу по ветру петухом.*

*ИВАН ИВАНОВИЧ: Ему известно все вокруг,
он повелитель мне и друг,
одним движением крыла*

⁴¹ КОБРИНСКИЙ, А. А. *Даниил Хармс*. [online]. Москва: Молодая гвардия, 2008 [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW:<<http://fege.narod.ru/librarium/lifestory/kobrinskij2.htm>>.

*он двигает морями,
одним размахом топора
он рубит лес и горы -
одним дыханием своим
он всюду есть неуловим.*

Из этого отрывка следует, что Папаша обладает некой силой, неким «могуществом руки», благодаря которому он способен приказывать преследователям. Перед нами он выступает в роли отца, богатыря и повелителя. Для нас он может быть и Михаилом, и Эдуардом и даже Тараканом.

Образ Таракана в игре появляется несколько раз, по нашему мнению и он играет свою роль в пьесе, хотя там и не появляется. А. А. Кобринский в своей книге «Даниил Хармс» обратил особое внимание на отчество «Таракановна». Кобринский обращает внимание на то, что в поэтике ОБЭРИУ таракан стал «предметом-знаком», который настолько выразителен, что его можно легко узнать и придать новое значение, отличное от общепринятого. Он называет предмет-знак своеобразной эмблемой объединения. Тема таракана появилась не только у Хармса, но и у Николая Олейникова в его стихотворении с 1934г. Кобринский связывает тему «таракана» у обэриутов с темой «маленького человека» в русской литературе: «Ряд, начавшийся с пушкинского Евгения и гоголевского Акакия Акакиевича, завершился персонажами Олейникова — тараканом, карасем, блохой, которые страдают, мучаются, умирают...»⁴² «Таракан» в «Елизавете Бам» также как и стихотворении Н. Олейникова принимает то человеческий, то животный облик (в стихотворении таракан то уменьшается до размеров насекомого, легко помещающегося в стакане, то принимает человеческие размеры, то увеличивается до объемов свиной туши):

*Когда я был еще совсем молодым человеком, я жил в небольшом доме со скрипучей дверью. Я жил один в этом домике. Кроме меня были лишь мыши да тараканы. Тараканы всюду бывают; когда наступала ночь, я запирал дверь и тушил лампу. Я спал, не боясь ничего.*⁴³

⁴² КОБРИНСКИЙ, А. А. *Даниил Хармс*. [online]. Москва: Молодая гвардия, 2008 [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW:<<http://fege.narod.ru/librarium/lifestory/kobrinskij2.htm>>.

⁴³ ХАРМС, Д. И. *Полёт в небеса*. Первое издание. Ленинград: Советский писатель, 1991. 560 с. ISBN 5-265-00255-3

Пётр Николаевич повторяет историю о домике в стихах, сделав из таракана «пустынника»:

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Никто в нем не живет

*и дверь не растворяет,
в нем только мыши трут ладонями муку,
в нем только лампа светит розмарином
да целый день пустынником сидит
на печке таракан.*

А последние реплика Елизаветы Бам в пьесе тоже о домике с мышами и с тараканом, но звучит это зловеще, как перед казнью, где в роли палача выступает «таракан тараканович»:

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: А в домике, который на горе, уже горит огонек. Мыши усиками шевелят, шевелят. А на печке таракан тараканович, в рубахе с рыжим воротом и с топором в руках сидит.

Эта трансформация таракана-животного в таракана-палача дала повод к возникновению разных теорий о том, кто же был этот таракан-палач. Связно это с тем, что в последнее время в творчестве Д. Хармса часто видят прежде всего тему страха, скрытой угрозы. Связно это с нелегкой судьбой писателя а также со периодом времени, когда писатель жил и творил. Мотив преследования за несовершенное преступление в «Елизавете Бам», как удачно заметил А.Кобринский, позволил литературоведам говорить о близости пьесы роману Ф. Кафки «Процесс» и В. Набокова «Приглашение на казнь». И мы согласны, с А. Кобринским в той, что это сходство было скорее порождено временем. Чувство страха, скрытой угрозы ареста или преследования были характерны для 20-х и 30-х годов, отразил их в пьесе. Но не стоит забывать, что пьеса была написана прежде всего для вечера «Три левых часа», стала часть манифеста обэриутов. Мы считаем, что она возникла как отражение художественного мира самого автора, отражение всех его теорий и взглядов на искусство. Подробнее тему страха в пьесе «Елизавета Бам» мы рассмотрим в посвященной этому главе.

Преследователи Елизаветы Бам тоже меняют свой облик в течении игры – в самом начале они анонимны, зовут их Первый и Второй. Имена они приобретают в моменте, когда Елизавета Бам открывает дверь и пускает их в комнату. Каждый из преследователей выступает как отдельная личность, то есть это не анонимная «безликая» рука закона. Таковыми они становятся лишь в начале (до того, когда они впервые предстанут перед зрителями) и в самом конце, когда они снова за дверью (повтор первой сцены). Иван Иванович создаёт впечатление человека мягкого характера, который скорее всего знаком с родителями Елизаветы Бам и который легко забывает зачем он собственно пришел. Он позволяет себе даже немного заигрывать с Елизаветой Бам, называя её незабудкой. О Папаше он говорит с уважением, а в пейзажном куске даже говорит с Мамашей о каком-то Кольке, судя по всему общему знакомому.

Пётр Николаевич же наоборот представляется нам как таинственный, загадочный «чародей». Он вспоминает о загадочном деревянном домике на горе, где кроме него «были одни мыши и тараканы». В этом мрачном домике он не боялся ничего, пока не пришла Елизавета Бам и не убила его, по словам Ивана Ивановича.

Оба преследователя, как и главная героиня, проходят трансформацией в игре, меняют свой возраст, не покоряясь законам линейного времени. Они из строгих представителей власти меняются в «фокусников» а потом ведут себя как дети:

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ (хлопает Ивана Ивановича): Ты пятнашка!

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Иван Иванович, бегите сюда!

ИВАН ИВАНОВИЧ: Ха-ха-ха, у меня ног нет!

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: А ты так, на четверенках!

ПАПАША: Про которую написано было.

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Кто пятнашка?

ИВАН ИВАНОВИЧ: Я, ха-ха-ха, в штанах!

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ И ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Ха-ха-ха-ха!..

Об этом пишет А. Кобринский: «Повсеместно в пьесе нарушается и единство личности персонажа, которое обычно связано с цельностью памяти. В литературном произведении может охватываться сколь угодно большой временной промежуток и герой за это время успевает прожить не одно десятилетие, превратившись из мальчика

во взрослого мужчину, а затем — и в старика. При этом, как правило, вся прожитая жизнь, все события хранятся у него в памяти на самых разных этапах жизненного пути. Будучи вызванными из памяти, они возвращают старика в юность, оживляют на время умерших друзей, дают возможность сравнить прошлые мечты с тем, что сбылось в последующем. Хармс же заставляет Ивана Ивановича и Петра Николаевича забыть, зачем они пришли к Елизавете Бам, а затем включает их в игровую ситуацию. В самом же конце пьесы Мамаша забывает о том, что Елизавета Бам — ее дочь, и обвиняет ее в убийстве своего сына.»⁴⁴ После того, как Мамаша приходит на сцену с тем, что её «сына эта мерзавка укукосыла», снова повторяется реалистичная первая сцена пьесы, то есть Иван Иванович и Пётр Николаевич снова становятся Первым и Вторым, Елизавета Бам снова пытается скрыться, но в этот раз преследователи «вспоминают» за что, о Елизавете Бам «подлежит наказанию», за абсурдное убийство одного из них.

Ещё одним персонажем, появившимся в пьесе, стал Нищий, который неожиданно появляется в шестой части пьесы. Скорее всего и он там появляется лишь для расшатывания сюжета, но его появление настолько неожиданно и неуместно, что он невольно становится комическим элементом в пьесе. Достаточно только представить, как он залезает под «фарлушку».

3.2.2. Кулисы. Реквизиты. Место действия

В сценических ремарках автора описаны два пространства в которых происходит действие: комната и неопределённое место с пейзажными кулисами, скажем в природе. Комнату автор описал как «*Комната небольшая, не глубокая, простая*»⁴⁵

В комнате мы видим дверь и окно, есть кровать, тумба и стул, которыми герои позже пользуются. Стулья в игре «помогают перемещаться в высотах», становятся пнями в лесу или служат просто как стулья. Интересно, что в сценических ремарках не появляется шкаф, хотя, в воспоминаниях К. Минца в тот вечер, когда была премьера

⁴⁴ КОБРИНСКИЙ, А. А. *Даниил Хармс*. [online]. Москва: Молодая гвардия, 2008 [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW: <<http://fege.narod.ru/librarium/lifestory/kobrinskij2.htm>>.

⁴⁵ ХАРМС, Д. И. *Полёт в небеса*. Первое издание. Ленинград: Советский писатель, 1991. 560 с. ISBN 5-265-00255-3

Елизаветы Бам шкаф не только был на сцене но и активно использовался - Хармс читал сидя на нём свои стихи. Интересно, что К. Минц вспоминает так:

«На сцену выкатили черный лакированный шкаф из спектакля Игоря Терентьева «Ревизор». А на шкафу находился Даниил Хармс и читал свои стихи.»

Если обэриуты использовали в игре шкаф из «Ревизора» Терентьева, то они могли пользоваться и кулисами из этой игры. Из сценических ремарок не совсем понятно, что именно было нарисовано пейзажных кулисах.

Во время представления на сцене появится несколько посторонних предметов, например полено, которое прямо на сцене распиливается. Мы уже говорили о том, что это могло служить как посторонний предмет, расшатывающий сюжет и в тоже время акустический инструмент поддерживающий ритм.

Несколько раз в пьесе герои зажигают спички, а в конце, когда преследователи приходят, чтобы увести героиню, они переодеты в пожарных. Этот элемент мог служить как дополнение осветительных эффектов. Пожарные и огонь часто встречаются в произведениях Хармса. Я. Друскин вспоминает, что в последние годы перед смертью Хармс часто повторял слова «Зажечь беду вокруг себя», слова из книги "Искатель непрестанной молитвы, или Сборник изречений и примеров из книг Священного Писания". По словам Друскина, он призывал на себя беду, *«чтобы бедой отграничить себя от мертвой шелухи жизни в себе самом, найти своего «сокровенного сердца человека».*⁴⁶ Хотя «Елизавета Бам» была написана раньше, повторяющиеся сцены со спичками и то, что в последней части преследователи переодеты за пожарников нас приводит к мысли о том, что в конце Елизавете удалось «зажечь беду вокруг себя», призвать на себя беду и тем себя очистить.

3.3. Тема Страха

Тема страха в пьесе несомненно присутствует и играет немаловажную роль. При нашем исследовании мы встретились со мнением, что в пьесе «Елизавета Бам» страх

⁴⁶ ДРУСКИН, Я. С. Чинари. *Авропа* [online]. 1989, № 6. [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW:<<http://xarms.lipetsk.ru/texts/drus1.html>>.

выступает в главной роли.⁴⁷ Е. Кусовац пишет, что мотив страха пронизывает творчество Хармса в целом и делит его на три вида: страх преследований, отражающийся в мотивах милиционеров, сторожей, пожарных, страх пустой бумаги и экзистенциальный страх. Действительно сторожа, дворники, пожарные, милиционеры и просто представители власти часто присутствуют в произведениях писателя. Частое наличие тесных комнат, лестниц, окон, сундуков, и пространств, которые ограничивают движение и передвижение героев Хармса, несёт в себе черты клаустрофобического страха. Но Е. Кусовац считает, что в пьесе «Елизавета Бам» страх является главной темой, объединяет эмоции всех присутствующих на сцене персонажей. По нашему мнению это утверждение спорно. Мотив страха там действительно просматривается и играет свою роль, но не стоит забывать то том, что пьеса была написана для вечера «Три левых часа» и была наглядным пособием по теории театрализации ОБЭРИУ. Несмотря на то, что пьеса была автором разделена на отдельные куски, по нашему мнению её нельзя рассматривать с точки зрения отдельных тем и мотивов. Утверждение, что мотив страха играет главную роль в «Елизавете Бам» может привести к нежелательной политизации пьесы. Если взять во внимание трагическую судьбу Хармса и других членов ОБЭРИУ а также период времени когда игра была написана, то поиск скрытых намёков на режим того времени понятен. Нарушение причинно-следственных связей в «Елизавете Бам», как например обвинение Иваном Ивановичем Елизаветы Бам в убийстве Петра Николаевича в присутствии «убитого», привело к тому, что пьесу начали рассматривать как отсылку к абсурдным обвинениям на политических процессах в СССР конца 1920-х — 1930-х годов. А. Кобринский пишет, что «и в излюбленном обэриутами таракане, образ которого еще до них был выведен в знаменитой сказке Корнея Чуковского. В усатом «тараканище» пытались увидеть сатирическое изображение Сталина, в то время как сказка создавалась в 1921 году, когда Сталин не только не был еще организатором массовых репрессий, но и вообще не имел особой власти в стране. По свидетельству внучки Чуковского, Елены Цезаревны, в то время Чуковский о Сталине не знал практически ничего».⁴⁸ Этим мы хотели сказать, что нашему мнению, творчество Д. Хармса следует рассматривать прежде всего с точки зрения искусства, а не с точки

⁴⁷ КУСОВАЦ, Е. Елизавета Бам: страх бытия. *Toronto Slavic Quarterly* [online]. 2007, № 22. [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW:< <http://www.utoronto.ca/tsq/22/kusovac22.shtml>>.

⁴⁸ КОБРИНСКИЙ, А. А. *Даниил Хармс*. [online]. Москва: Молодая гвардия, 2008 [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW:<<http://fege.narod.ru/librarium/lifestory/kobrinskij2.htm>>.

зрения политико-исторического контекста. Мы конечно же понимаем, что та эпоха не могла не наложить отпечаток на творчество ОБЭРИУтов, но понимать «Елизавету Бам» как отражение ситуации в России 30-х годов, является, по нашему мнению, не правильным.

Взяв во внимание вышесказанное, мы всё-таки ближе рассмотрим мотив страха в пьесе.

В самом начале пьесы главная героиня явно кого-то боится, пытается скрыться своих преследователей. Она реально осознаёт угрозу наказания в скором будущем. Кусовац называет этот страх «страхом предчувствия какого-то неприятного происшествия».

Одной из реакций на страх является бегство, желание скрыться. Главная героиня в своей первой реплике пытается спрятаться за дверь, выбежать из комнаты, прыгнуть в окно. Описывая кулисы, Хармс описал комнату как небольшую, неглубокую, простую с дверью и окном. То есть ограниченный простор, из которого невозможно убежать, что влечет за собой чувство клаустрофобии.

Мы в тексте пьесы видим две выразительные угрозы – явную угрозу ареста, суда и смерти Елизаветы Бам со стороны преследователей и скрытую и не совсем ясную угрозу преследователям со стороны Елизаветы и её Папаши. В первом случае всё довольно ясно - Елизавета Бам пытается укрыться от преследователей, которые приходят её арестовать. Она знает, что арест для неё означает смерть:

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Я Вам дверь не открою, пока Вы не скажите, что Вы хотите со мной сделать.

ПЕРВЫЙ: Вы сами знаете, что Вам предстоит.

ЕЛИЗАВЕТА БАМ: Нет, не знаю. Вы меня хотите убить?

ПЕРВЫЙ: Вы подлежите крупному наказанию!

Во втором случае скрытая угроза видна в отношении преследователей к Папаше а также в том, что по их собственным словам, Елизавета убила одного из низ, Петра Николаевича. Мы уже говорили о том, что Иван Иванович как бы опасался папаши. После его первого появления на сцене, Иван Иванович сразу собирается уходить. Перед сражением двух богатырей Иван Иванович говорит о Папаше как о ком-то всемогущем, кто ему «повелитель и друг». Тот факт, что в конце вставки Папаша

убивает Петра Николаевича свидетельствует о том, что опасения были оправданными. Разница есть в том, что Пётр Николаевич в действительности не умирает, в то время как Елизавету Бам в конце действительно арестовывают и уводят.

3.4. Тема Времени и чисел

Тема времени в творчестве ОБЭРИУтов связана с философией Я.Друскина. Ж. Ф. Жаккар пишет, что для понимания некоторых сочинений Хармса необходимо изучить философско-поэтический очерк Я. Друскина «Вестники и их разговоры». Там говорится: "Жизнь вестников проходит в неподвижности. У них есть начало событий или начало одного события, но у них ничего не происходит. Происходящее принадлежит времени. Время - между двумя мгновениями - это пустота и отсутствие: затерявшийся конец первого мгновения и ожидание второго. Второе мгновение неизвестно. Мгновение - начало события, но конца его я не знаю. Никто не знает конца события, но вестников это не пугает, У них нет конца события, потому что нет промежутков между мгновениями"⁴⁹ Чинари, которые были, можно сказать, философско-поэтическим объединением вокруг Я. Друскина, интересовались проблематикой вечности. Жаккар пишет: «Вестники представляют собой сущность, способную заключать в себе чувство вечности, поскольку они освобождены от рабства времени. Как и ряд чисел в рассуждениях Хармса, <...> всякое событие начинается, но никогда не кончается; всякое событие вписывается в вечность настоящего. Несмотря на это, человек видит его как нечто имеющее конец, вследствие чего у него появляется сознание прошедшего и будущего. Он воспринимает мир и событие, которое в нем разворачивается, как последовательность, то есть как порядок».⁵⁰ Если рассмотреть структуру «Елизаветы Бам» с этой точки зрения, то кольцевая структура произведения начинает иметь смысл – герои заключены в вечности. Пьеса заканчивается также как и начиналась, «убитый» Пётр Николаевич приходит арестовать Елизавету Бам, потому что он тоже заключен в вечности. В игре он два раза умирает и два раза возвращается. Как заметил М. Ямпольский, смерть оказывается лишь эпизодом, включенным в систему повторов. В этом смысле гибель

⁴⁹ ДРУСКИН, Я. С. Вестники и их разговоры. *Логос: философско-литературный журнал* [online]. 1993, № 4. [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW:< <http://anthropology.rinet.ru/old/4-93/druskin.htm>>.

⁵⁰ ЖАККАР, Ж. - Ф. *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. [online]. Санкт-Петербург: Академический проект, 1995 [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW:<<http://fege.narod.ru/librarium/jakkar4.htm>>.

Петра Николаевича, по его словам, в принципе не отличается от смертей хармсовских старух.

Главная героиня тоже постоянно меняется – то она женщина, то она девочка. Герои как бы не подчиняются законам времени.

О вставном эпизоде М. Ямпольский говорит, как о «своего рода «мышеловке» Хармса - представляет то, что якобы случилось до начала пьесы.»⁵¹ Начало этого «Сражения двух богатырей» объявляет колокол:

КОЛОКОЛ: Бум, бум, бум, бум, бум.

Перед окончанием сражения, конец которого объявляет Иван Иванович, умирающий Пётр Николаевич опять поминает колокол:

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: <...> Ты слышишь, колокол звенит

на крыше бим и бам.

Прости меня и извини, Елизавета Бам.

М. Ямпольский видит в фамилии героини не только аналогию с колокольным "бум", "бим" и "бам", но и со звуком «тюк» или «раз, два, три», которые появляются в цикле «Случай» Хармса.⁵² Далее М. Ямпольский задаёт вопрос почему Хармс в эпизоде "сражения" дал говорить не часам, а колоколу, хотя и связанному с темой времени, но менее однозначно? В этом он видит две причины: «Первая заключается в том, что у колокола есть «язык», а потому его речь как бы связана с названием более непосредственно. Вторая причина – это вероятная отсылка к девятой «плоскости» «Зангези», где описывается «большой набат в колокол ума». Колокол хармсовского сражения выглядит явной пародией на Хлебникова:

З а н г е з и. Благовест в ум! Большой набат в разум, в колокол ума!

⁵¹ ЯМПОЛЬСКИЙ, М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). *Библиотека Максима Мошкова* [online]. 7.12.1998, [cit. 2012-10-21]. Dostupné z WWW:<<http://lib.ru/CULTURE/YAMPOLSKIJ/harms.txt>>.

⁵² ЯМПОЛЬСКИЙ, М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). *Библиотека Максима Мошкова* [online]. 7.12.1998, [cit. 2012-10-21]. Dostupné z WWW:<<http://lib.ru/CULTURE/YAMPOLSKIJ/harms.txt>>.

Все оттенки мозга пройдут перед вами на смотре всех родов разума. Вот! Пойте все вместе за мной!»⁵³

Михаил Ямпольский замечает, что и сабли, которыми сражаются Папаша с Петром Николаевичем, напоминают «стрелки часов, отмеряющих жизнь»⁵⁴:

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Ну-с, начинаем.

*Прошу внимательно следить
за колебаньем наших сабель, -
куда которая бросает острие
и где которая приемлет направление.*

М. Ямпольский также соотносит «Сражение двух богатырей» с несколькими литературными сражениями, например с битвой Смеха и Горя в "Зангези" В. Хлебникова, где «сражение двух аллегорических персонажей описано как временной механизм»,⁵⁵ а смерть Смеха потом представляет поломку часового механизма. Определённую аналогию М. Ямпольский видит и в битве Твидлдама и Твидлди в "Алисе в Зазеркалье" Льюиса Кэрролла. Перед битвой сражающиеся смотрят на часы, на которых «четыре тридцать», и решают биться до шести. Идея связи битвы со временем была выражена Кэрроллом в форме каламбура из «Алисы в стране чудес»: *to beat time* - отбивать ритм и одновременно "бить время".⁵⁶ Подобную игру со словами мы видим в фамилии главной героини – «бам» это звук боя курантов или колокола, как мы уже писали раньше.

М. Ямпольский в остановившихся часах видит мотив "Безумного чаепития" из «Алисы в стране чудес», где фигурируют часы, показывающие не часы, а дни месяца. Алиса, отмеряющая время по часам кролика, сообщает, что сейчас "четвертое". Цифра "четыре" систематически возникает у Хармса в контексте измерения времени:

ИВАН ИВАНОВИЧ (зажигая спичку): Теперь я понял,

понял, понял,

благодарю и приседаю,

⁵³ ЯМПОЛЬСКИЙ, М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). *Библиотека Максима Мошкова* [online]. 7.12.1998, [cit. 2012-10-21]. Dostupné z WWW:<<http://lib.ru/CULTURE/YAMPOLSKIJ/harms.txt>>.

⁵⁴ tamtéž

⁵⁵ tamtéž

⁵⁶ ЯМПОЛЬСКИЙ, М. Беспамятство как исток (Читая Хармса). *Библиотека Максима Мошкова* [online]. 7.12.1998, [cit. 2012-10-21]. Dostupné z WWW:<<http://lib.ru/CULTURE/YAMPOLSKIJ/harms.txt>>.

*и как всегда, интересуюсь –
который час? скажите мне.*

ПЕТР НИКОЛАЕВИЧ: Четыре. Ой, пора обедать!

Цифра четыре в нумерологии, по словам М. Ямпольского означает статику, отсутствие движения. У Хармса он видит ссылку к четвертому измерению, которое, согласно Петру Демьяновичу Успенскому, предстает в трехмерном мире как время.⁵⁷ Что касается чисел, то в пьесе они появляются несколько раз на неожиданных местах, например в части под названием «Спич»:

ИВАН ИВАНОВИЧ (дрожа и зажигая спичку): Я хочу сказать вам, что с тех пор, как я родился, прошло 38 лет.

ПАПАША И МАМАША: Ура!

ИВАН ИВАНОВИЧ: Товарищи. У меня дом есть. Дома жена сидит. У ней много ребят. Я их сосчитал - 10 штук.

МАМАША (топчаь на месте): Дарья, Марья, Федор, Пелагея, Нина, Александр и четверо других.

Эта часть звучит очень конкретно и реалистично, по сравнению с целой пьесой. И даже подсчет «ребят» сделан правильно – перечислено 6 имён и «четверо других».

Также и в семнадцатой части появляются числа:

МАМАША: $3 \times 27 = 81$.

И здесь, как мы уже писали, подсчет сделан неожиданно правильно. Числа здесь придают реалистичность отдельным эпизодам.

В творчестве Д. Хармса числа играли особую роль, так как имели и своё философско-мистическое значение. Эта тема заслуживает особого внимания в отдельной посвященной данной теме работе.

3.5. Юмор в пьесе «Елизавета Бам»

Пьеса «Елизавета Бам» сама по себе полна комических моментов, но по нашему мнению однозначно определить тип юмора в этом произведении нельзя, как в прочем

⁵⁷ tamtéž

нельзя однозначно говорить о той или иной форме комического в других произведениях писателя.

Как мы уже подробно разбирали, пьеса разделена на отдельные части, которые отличаются друг от друга по характеру, теме, настроению и в одном случае даже по жанру. Отличаются части и типом комического, которые появляются в пьесе, поэтому далее мы бы хотели сказать несколько слов о комическом в отдельных частях.

Первая часть, которая несёт название мелодраматическая, напоминает скорее пародию на мелодраматическую сцену из романа. Видно это в диалоге Петра Николаевича с Иваном Ивановичем, где сильно виден контраст между сухопарым официальным тоном и бытовым разговором между собой. Герои так показаны не только в роли строгих преследователей, но и как два простых «работника органов власти», которых послали за некой Елизаветой Бам и которая обвиняется не известно в чём. Постепенно из них становятся два шута, клоуна, потому что они резко выходят из своей роли строгих анонимом и неожиданно чувствительно и даже обиженно реагируют на слова Елизаветы Бам о том, что у них нет совести. В этой части хорошо виден цирковой или даже балаганный юмор, они нам могут напомнить того же Козлова и Окнова из «Охотников» - один персонаж заикливается на какой-то мысли и пристаёт к другому, которому не удаётся избавиться от него. Начинается ссора, но опять таки эта уже скорее буффонада. Подчёркивается это и внешним видом «преследователей» - вместо строгих высоких и безликих милиционеров на сцене появляются Иван Иванович на костылях и Пётр Николаевич с подвязанной щекой на стуле. Если представить себе эту сценку, то ни о какой серьёзности и атмосфере страха и речи быть не может, это клоунада преподнесённая зрителям в типичных для Хармса мрачных кулисах. Главный комический эффект достигается благодаря абсурдности целой ситуации, хотя это и немного мрачная комика – обстоятельства встречи главной героини с преследователями всё-таки не комичны, что нам автор напоминает фразой *«Вы лишены всякого голоса!»*. Героиня реагирует по-детски наивным вопросом «Почему?», что снова в контрасте со строгостью пришедших и это опять расслабляет зрителя.

В третьей части продолжается выступление клоунов, здесь их главная героиня называет фокусниками. Это буффонада со всеми присущими ей элементами – Иван Иванович встаёт на голову и падает, Елизавета Бам с ним инфантильно заигрывает, неуместное икание и т.д. Заканчивается эта часть в духе юмора абсурда – Елизавета привязывает верёвкой к Мамашиной ноге стул и та потом уходит, волоча его за собой

во сцене. Нелепость этой сцены в сочетании с «чеховским» романсом это типичный юмор нонсенса, когда зритель настолько шокирован бессмыслицей происходящего, что ему не остаётся ничего другого как смеяться.

Что касается бессмыслицы, то Я. Друскин в своей статье «Чинари» пишет: «Я различаю семантическую бессмыслицу, состоящую из нарушений правил обыденной, так называемой «нормальной» речи - и ситуационную бессмыслицу, вытекающую из алогичности человеческих отношений и ситуаций. У Введенского бессмыслица не только ситуационная, но и семантическая, у Хармса преобладает ситуационная».⁵⁸ Если перевести сказанное на юмор абсурда, то в «Елизавете Бам» можно найти множество примеров как ситуационной, так и семантической бессмыслицы. Например вышеупомянутое привязывание стула верёвкой к ноге Мамаши или появление на сцене Нищего, который потом исчезает под «фарлушкой», это ясный ситуационный абсурд, в то время как употребление «обэриутских» неологизмов как «фарлушка» или вступительные «заумные» стихи Петра Николаевича во вставке «Сражение двух богатырей» это семантически й абсурд. Конечно бессмыслица в творчестве Хармса и Введенского играла более глубокую роль чем вид комического. Бессмыслица у обоих писателей имела глубокое философское значение, что подтверждает и сам Я. Друскин. Но так как в нашей работе мы сосредотачиваемся на комическое в творчестве Хармса, мы специально не затрагиваем тему философии в творчестве писателя.

При подробном анализе пьесы мы пришли к заключению, что в ней вопреки ожиданиям не преобладает чёрный юмор, а юмор абсурда. Атмосфера пьесы сама по себе мрачна и постоянная угроза жизни главной героини сами со себе не смешны. Паясничание двух строгих преследователей при аресте героини можно интерпретировать как проявление комики чёрного юмора, но по нашему мнению, это не было целью автора. Юмор в пьесе играет важную роль, но это не тот тип юмора который мы можем наблюдать в рассказах писателя. Здесь нет оторванных частей тела, кровожадности толпы или абсурдного количества смертей. В пьесе умирает лишь Пётр Николаевич, который всё равно в конце появляется живым. Его смерть проходит нереально, как во сне, что он и подтверждает своим «воскрешением». В отличие от рассказов Хармса, в «Елизавете Бам» смерть не является предметом комического, он её не осмеивает. Здесь смерть присутствует скорее, как реквизит –

⁵⁸ ДРУСКИН, Я. С. Чинари. *Авропа* [online]. 1989, № 6. [cit. 2012-10-20]. Dostupné z WWW:<<http://xarms.lipetsk.ru/texts/drus1.html>>.

если героиню пришли арестовать за убийство, значит какое-то убийство должно существовать. А смерть, которая угрожает главной героине в свою очередь автор не осмеивает и не умаляет, это не предмет юмора, следовательно здесь нельзя говорить о чёрном юморе.

4. Заключение

В нашей работе мы рассмотрели три рассказа Даниила Хармса и 3 цикла «Случаи» и пьесу «Елизавета Бам». Тексты произведений были взяты из книги Д. Хармс «Полёт в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма», где тексты подготовил и составил Анатолий Александров. В этой книге пьеса «Елизавета Бам» была напечатана и со сценическими ремарками самого автора, что для нас было важно, так как наш анализ произведения был поставлен на разделении пьесы на части по вышеупомянутым ремаркам.

Целью данной работы было рассмотреть произведения Д.Хармса с точки зрения чёрного юмора и комикки. В первую очередь в нашей работе мы определили чёрный юмор как тип комикки заложенный на нарочито равнодушном и комическом описании трагических событий, как например смерть, которые с моральной точки зрения не могут быть предметом юмора. При изучении рассказов Хармса, мы пришли к заключению, что юмор в его произведениях не имеет характер карнавального смеха, который описывал М. Бахтин. В рассказах как и в пьесе присутствуют элементы балаганного юмора, элементы буффонады, но всё-таки юмор у Хармса это скорее, по словам Ж.-Ф. Жаккара, «ужасный смех», мрачный юмор абсурда переходящий в чистый чёрный юмор. При чтении произведений Д. Хармса, часто приходит в голову, что это неким образом и инфантильный юмор – дети не скованы социальными или моральными нормами, они смеются когда им просто смешно, они не знают, что существуют темы на которые не принято шутить и тем более смеяться. Это тип юмора когда смешаны смех и слёзы, когда смешно и грустно одновременно.

В первом рассказе, который мы рассматривали, кроме элементов чёрного юмора мы нашли несколько схожих моментов с М. Булгаковым. В «Мастере и Маргарите» есть несколько сцен с оторванной головой, в том числе и момент с покотившейся головой писателя Берлиоза. Окончание рассказа «Суд Линча» очень похоже на сцену из

романа Булгакова. Понятно, что в обоих случаях сходство случайно или скорее подтверждающее, что у обоих писателей было что-то общее. Мир, в котором жили герои Булгакова был также гротескным, как и мир героев Хармса, юмор у обоих писателей вызывал смех и смущение одновременно и даже появляется один общий герой – безжалостная равнодушная толпа. По нашему мнению сравнение фантастических миров и героев Булгакова и Хармса было бы интересной темой для дискуссии и дальнейшего изучения.

В рассказе «Охотники» герои напоминают детей, где один герой пристаёт к другому с разными вопросами, что настолько раздражает второго, что он начинает драку, ли скорее избиение. Остальные помогают несчастной жертве тем, что решают его добить. Всё это говорится спокойно и мирно, в контрасте с содеянным это выглядит «нелепо-комически» (термин Хармса). В этом рассказе интересна композиция – используется, частая у Хармса и Введенского, форма диалога. «Случай» таким образом, напоминает сценку или набросок короткой пьесе.

В третьем рассказе «Вываливающиеся старухи» мы пришли к заключению, что равнодушие автора к происходящему дано его ролью - он выступает в роли наблюдателя, который в отличии от старух не любопытен, точнее он не хочет или не может понять происходящее. Его завораживает повторение одного и того же момента, он чувствует, что происходящее абсурдно, но он не способен разорвать этот круг, нарушить цикл. Он лучше уходит, его интересует другое «зрелище» - рынок где слепому подарили вязаную шаль.

Во всех трёх рассказах эффект комического создаётся с помощью элементов чёрного юмора. Написаны эти рассказы очень динамично – короткие предложения, минимум описаний, формы диалога. Рассказы из цикла «Случаи» напоминают скорее монологи и диалоги героев спектакля, важно действие, движение.

Рассказы Д. Хармса нельзя рассматривать прямолинейно, видя в тексте лишь трагедию или комедию. Произведения писателя по нашему мнению следует рассматривать как картину – не сосредотачиваться на отдельные мазки, детали, а смотреть на картину в целом, комплексно, позволив деталям создать определённую атмосферу, ощущение. Рассказы Хармса это не весёлое «скоморошество» и не торжество над страшным, это скорее картина абсурдности жизни, бессмысленности нашего существования. Часто герои Хармса становятся жертвами какой-то дьявольской игры невидимого

кукловода, который играет с судьбами людей. Герои видят это, как например в «Вываливающихся старухах», и пытаются понять почему всё это происходит, видят, что происходящее абсурдно, видят заколдованный круг, но им не выбраться из него, проще просто развернуться и уйти. Мир, в котором живут герои Хармса, похож на нереальный мир снов - в нём всё относительно, всё меняется, человек неспособен понять всё происходящее, объяснить. Так и в «Вываливающихся старухах» нам не известно, что послужило импульсом к любопытству старух, что случится если и мы из любопытства выглянем из окна? Чувствуется абсурдность жизни, неуверенность в правильности и стабильности мира, данного порядка вещей, неуверенность в самом себе. Человек не уверен в том, кто определяет его шаги в жизни – он сам или некто свыше? Абсурд в мире рассказов Хармса это игра неизвестного с судьбами героев, это неспособность постичь, понять происходящее и изменить ход вещей.

Так и в «Елизавете Бам» заколдованный круг абсурдности жизни указан прямо в композиции пьесы, которая заканчивается также как и начиналась. Абсурдность происходящего в гротескном мире на сцене подчёркивается и тем что героиня должна быть наказана за нечто, что она не совершила.

Д. Хармса разделил пьесу на условные части, «куски», что нам напомнило плоскости «Зангези» В. Хлебникова. Пьеса складывается из отдельных частей, который мы анализировали по отдельности, чтобы прийти к заключению, что эти части как куски коллажа, который прямо создаётся прямо перед зрителем на сцене. Каждый кусок иной, отличается языковыми приёмами и театрализацией, каждый кусок на первый взгляд существует отдельно от пьесы и не имеет ничего общего с сюжетом, каждая часть как бы сделана из другого материала. И в результате они по отдельности создают одно целое произведение искусства – образ самой героини, Елизаветы Бам. Героиня так перед нами предстаёт как маленькая девочка и как взрослая женщина, её образ меняется в каждой части и тем не менее это всё одно лицо, одна героиня. И здесь зрителю нужно сделать несколько воображаемых шагов назад, чтобы увидеть этот образ и понять его. Если он будет стоять слишком близко и сосредоточится на отдельные «куски», детали, он просто потеряется. Конечно, каждая часть сама по себе тоже интересна, но понять Елизавету Бам можно лишь воспринимая образ как одно целое, наслаивая отдельные картины на себя и тем самым открывая новые и новые образы. Это гениальный подход к театру, использовать приём изобразительно

искусства в драматургии и тем самым создавать образ главной героини. Это именно тот симбиоз искусств о котором говорили обэриуты в своей декларации, соединение изобразительного искусства, театра, литературы и музыки.

Что касается чёрного юмора в пьесе, то мы вынуждены констатировать, что вопреки ожиданиям чёрного юмора, такого как мы знаем из рассказов и стихотворений Хармса, в пьесе нет. Юмор в «Елизавете Бам» это скорее юмор абсурда, отражающий бессмысленность существования. Это тоже смех сквозь слёзы, как в чёрном юморе, но не тот тип юмора который мы можем наблюдать в рассказах писателя. Здесь нет оторванных частей тела, кровожадности толпы или абсурдного количества смертей. Здесь юмор присутствует скорее, чтобы подчеркнуть абсурдность ситуации в которой оказалась героиня.

5. Resumé

Cílem této diplomové práce je najít prvky černého humoru ve vybraných dílech D. Charmse. Pro svou analýzu jsme zvolili tři povídky spisovatele a drama *Jelizaveta Bam*. Povídky byly vybrány s ohledem na téma diplomové práce a obzvláště dramatu D. Charmse jsme se chtěli věnovat podrobněji, protože z našeho hlediska bylo tomuto dílu prozatím věnováno poměrně málo pozornosti. Cílem bylo také zjistit, zdali se černý humor, typický pro pozdější tvorbu spisovatele, se objevuje i v tomto díle. Kromě prvku komična jsme se zabývali i jeho kompozicí, charakteristikou hlavních postav a výraznými tématy, které se ve hře objevují – tématům strachu, času a čísel. V této práci nebylo cílem za každou cenu objevovat prvky černého humoru v díle spisovatele, ale o komplexnější pohled, tedy nezaměřovat se přímočaře na jednu problematiku, ale zachovat si zdravý nadhled a posuzovat dílo ze všech stran. K tomu nás vedlo mimo jiné i zhlédnutí několika inscenací hry *Jelizaveta Bam*, kde byl patrný převládající názor, že hlavním tématem tohoto dramatu je strach. Pro tvorbu spisovatele bylo typické navrstvení významů, nejednoznačnost, hra s jazykem a významem slov. Proto zdůrazňování jen určitých prvků a hledání souvislostí s poměry v době, kdy žil spisovatel, je dle našeho názoru zkreslující. Tvorbu Charmse považujeme především za umění a z tohoto hlediska bychom chtěli jeho dílo posuzovat.

Při psaní této práce jsme se opírali o odborné práce Jeana-Philippa Jaccarda, Anatolije Alexandrova, Sergeje Borisova a jiných významných odborníků na tvorbu OBERIU, Daniila Charmse a prvky komična v ruské literatuře.

Černý humor jako takový definujeme jako druh komična, ve kterém se tragické nebo z morálního hlediska nevhodné stává předmětem humoru. Tento typ komična většinou vyvolává rozporuplné pocity, kdy se člověk v podstatě stydí za to, že mu něco takového přijde vtipné. V tvorbě D. Charmse smích hraje významnou roli, jeho humor je někdy balancováním mezi komedií a tragédií, za zdánlivě vtipným obsahem se skrývá hlubší význam, který často nahání hrůzu. V jeho tvorbě nevidíme karnevalový smích, který popisuje Bachtin. I když některé části určitě obsahují prvky frašky či bufonády, jde přesto o pochmurný temný humor, který nutí k zamyšlení. Smích Charmse nedává možnost odpočnout si od reality a jednoduše zapomenout na všednost života, naopak ten humor nutí přemýšlet nad smyslem života a absurditou toho, co se děje kolem nás.

Co se komických prvků v tvorbě spisovatele týče, v některých povídkách převládá absurdní humor, který nás odkazuje na Gogolovu povídku *Nos*, a jiné jsou zase plné drsných scén, které se na sebe vrství a vytváří groteskní obraz světa, například povídka *Rehabilitace*. Je to ten typ humoru, kdy se čtenář nemůže jen naivně smát, musí překonat vnitřní zábrany a přijmout autorova „pravidla hry“. Někdy je nucen dívat se na děj povídek dětskýma očima, protože děti nejsou omezeny společenskými konvencemi a morálkou, oni se smějí, když jim něco připadá vtipné a nezabývají se tím, jestli se to sluší nebo ne. Příliš vážný čtenář, který nepovažuje za vhodné smát se něčemu nelogickému, na první pohled hloupému nebo něčemu, co je nevhodné z hlediska estetiky nebo kultury, nemůže a ani si dle Charmse nezaslouží bavit se.

Při rozboru povídky *Soud Lynche* jsme si všimli společných prvků s Bulgakovovým románem *Mistr a Markétka*. Připomněl nám ho závěr povídky, kdy se odtržená hlava oběti kutálí po dlažbě, podobnou scénu si pamatujeme z Bulgakova románu, kdy Berlios uklouzne, přejede jej tramvaj a hlava se mu odkutálí od těla. Světy, ve kterých se pohybují hrdinové obou spisovatelů, jsou si podobné svou groteskností a absurditou. Objevuje se v nich i jedná stejná postava – všudypřítomný dav, nezná slitování, je lhostejný a prahne po podívané.

V povídce *Myslivci* hlavní postavy připomínají malé děti, kdy jeden otravuje druhého různými otázkami, je vlezlý a neodbytný. Reakce druhého je absurdně přehnaná a komická, stejně tak reakce dvou pozorovatelů jsou přehnaně lhostejné. Soucit projeví tím, že navrhnou prvnímu, že jej dorazí, aby se netrápil. Postavy s různými fyzickými nedostatky se v tvorbě Charmse objevují poměrně často. S odtržením končetin od těla se můžeme setkat i u futuristů, například u Majakovského, což je připomínka toho, že Charms byl na začátku své tvorby ovlivněn „zaumnikami“ a futuristy. Prvky zaumi se objevují i ve hře *Jelizaveta Bam*.

Další povídkou, na kterou jsme se zaměřili, byla povídka *Vypadávající stařeny*, kde se popisuje absurdní situace, ve které se stařeny naklánějí z okna a postupně jedna za druhou vypadávají. Pořad opakující se absurdní situace svým způsobem fascinuje pozorovatele, který se nemůže odtrhnout a lhostejně na první pohled pozoruje co se děje aniž by nějak zakročil. Nakonec ho to přestává bavit a odchází za lepší podívanou - jednomu slepci darovali pletenou šálu. S opakováním stejných činů, děje nebo i stejných slov se často setkáváme nejen u Charmse, ale i v pozdější absurdní literatuře. U Charmse si můžeme vybavit povídku *Matematik*, kde se každá věta opakuje několikrát. I ve hře, které jsme se

věnovali, dochází k opakování slov, vět a dokonce i celých částí. Opakování děje nebo vět nám připomíná rutinu, absurditu života, kde se pořád snažíme jít dopředu, ale protože neděláme nic nového, zůstáváme na stejném místě. Je to jako loutkové divadlo, kdy loutky žijí svůj život a neuvědomují si, že jsou ovládané, že je někdo řídí. Stařeny jsou něčím nebo někým přitahovány jedna za druhou k oknům, jsou zvědavé, ale možná ani samy neví, co vzbudilo jejich zvědavost. A my to celé pozorujeme a uvědomujeme si, že se tady odehrává něco velkého, že někdo řídí naše životy a hraje si s námi. A v takovém případě náš život ztrácí smysl a uvědomujeme si absurditu každého počínání. Pozorovatel nemusí být tak lhostejný, jak se nám zdál na první pohled, on jen nesnese delší pohled na tu nesmyslnou hru, kterou hraje se životy neviditelný loutkař. On vidí začarovaný kruh, ale nevidí z něj cesty ven a tak raději odchází.

V další kapitole jsme se věnovali dramatu *Jelizaveta Bam*. Tato hra byla napsaná speciálně pro večer *Tři levé hodiny*, na kterém byl představen manifest OBERIU a prezentovala představy umělců o „teatralizaci“. Toto drama se dá považovat za příklad absurdního dramatu, i když tento žánr byl definován teprve v šedesátých letech 20. st. Jean-Philipp Jaccard ve svém srovnání *Plešaté zpěvačky* Ionesca a *Jelizavety Bam* Charmse nachází řádu společných rysů. Hlavním tématem obou děl je podle něj problém jazyka a komunikace, což ve své práci dokazuje pomocí aplikace postulátů normální komunikace Revzných. Pro nás je důležitý především hrdina absurdního dramatu, který vychází z filozofie Alberta Camuse a jeho absurdního člověka. Ten, stejně jako hrdinové Charmsových děl, odmítá pravidla nastolená společností, neuznává zákon příčiny a následku svého jednání. Pro něj existuje zodpovědnost, ale neexistuje vina.

V naší práci zmiňujeme i tvorbu Igora Těrentěva v souvislosti s dramatem Charmse, jehož jméno je i v deklaraci OBERIU. Těrentěv byl zástupcem divadelního křídla „zaumnikov“ a jeho nejznámějším dílem byla inscenace *Revizora* z roku 1927. Hodně pracoval s pojmem „střih“, který má být podle něj základním principem, na kterém by mělo fungovat divadlo. Hudbu, kulisy, dekorace i samotnou hru vnímal jako mozaiku, ze které se měl poskládat obraz, výsledné dílo. Stejně tak i *Jelizaveta Bam* je poskládaná z jednotlivých dílků, částí, „kusů“, které ve výsledku mají dát jeden celkový obraz. V poznámkách k dramatu dal Charms každé části charakteristický popis, název, který by měl pomáhat i herecům při hraní jednotlivých částí. Tyto popisky nám daly vodítko k chápání celé hry.

Jak jsme již zmínili, hra byla napsaná na večer *Tři levé hodiny* a prezentovala divadelní sekci skupiny OBERIU. V té části deklarace, která se zabývala divadlem, bylo napsáno, že diváka zaujme nečekané, nevšední divadlo. Když herec, který má ztvárňovat ministra začne nečekaně lézt po čtyřech a k tomu výt, bude to divadlo, které zaujme, i když to třeba nebude souviset s dějem. Umění má šokovat, aby zanechalo opravdu silný dojem, aby se zážitek vryl do paměti.

V naší práci jsme se zabývali jednotlivými „kusy“ dramatu. Všimáme si několika zajímavých prvků. Ze začátku jsou pro nás „pronásledovatelé“ neznámí, anonymní. Teprve, až se otevřou dveře, se z nich stanou Petr Nikolajevič a Ivan Ivanovič. Mezi sebou se oba baví neformálně, kdyžto s hlavní hrdinkou mluví stroze a oznamují jí, že ji přišli zatknout a že ji čeká přísný trest. Tady je zajímavé, že hrdinka neví, co vlastně spáchala a za co ji mají potrestat, dozvíme se to až na konci hry. V druhé části se objevují zřejmé komické prvky, když se oba muži zákona hašteří o tom, jestli mají svědomí nebo ne. Jsou tam jasné prvky bufonády, což postupně přechází v cirkusové vystoupení – ze dvou přísných pronásledovatelů se stávají kouzelníci a z Jelizavety Bam malá holčička, která je nadšená z „triků“, které ti dva předvádějí. Hrdinové během hry procházejí různými změnami, jako by zabloudili v čase. Tomu odpovídá i sama struktura děje - drama končí stejně, jako začíná s tím rozdílem, že na konci hlavní hrdinku skutečně zatknou a odvedou. V porovnání se začátkem a koncem hry vidíme samotný děj jako ve snu, střídají se tam různé výjevy a scény. Některé části vypadají, jako by do děje vůbec nepatřily. Dokonce doprostřed hry je vložený krátký příběh *Souboj dvou hrdinů*, ve kterém otec Jelizavety Bam zabije Petra Nikolajeviče, za což by paradoxně měla být potrestaná hlavní hrdinka.

Celkově autor nedal hlavním hrdinům dramatu žádnou hlubokou charakteristiku, ale jejich vnitřní svět se dokresluje dějem, který se odehrává v nějaké absurdní realitě nebo snu. Dochází tam ke střídání úrovní, kulisy se mění z pokoje na nějaké přírodní zátiší a zpět. Dle deklarace OBERIU není samotný děj nejdůležitější částí dramatu, stejně důležitou roli hrají jazyk, hudba, osvětlení, pohyby hrdinů, jejich vzhled a výraz. Často právě každý z těchto prvků dělá své vlastní představení nezávisle na ději - hrdinové se pohybují po jevišti, aniž by to v samotném příběhu dávalo smysl, hudba vypráví příběh, vede dialog s postavami atd. Herci si lehají na zem nebo šplhají na židle, přivazují židle k nohám nebo rozřezávají poleno přímo před diváky. Podle OBERIU jsou si všechny druhy umění rovné, třeba hudba má stejný prostor jako text. Důležitou roli hrály i kulisy, třeba skříň, kterou si OBERIU zapůjčili z Revizora Těrentěva. Charms z ní dokonce předčítal své verše, skříň se stala součástí děje

stejně jako v *Revizorovi*, kde tvořila hlavní rekvizitu. Zajímavým prvkem v dramatu byly například hořící sirky, které Ivan Ivanovič několikrát zapaluje. A na konci hry pronásledovatelé přicházejí zatknout Jelizavetu převlečení za hasiče. Takže oheň hrál také v představení svou roli. V tvorbě Charmse se často objevují postavy jako milicionář, hasič, domovník a většinou hrají zápornou roli v ději, hasič například vystupuje v roli jakéhosi anonymního představitele moci. Jakov Druskin vzpomíná, že před Charms smrtí často opakoval slova o zažehnutí neštěstí kolem sebe, přivolával na sebe neštěstí, aby se očistil od zbytečností života a našel sebe sama. I když Jelizaveta Bam byla napsaná dlouho před tím, opakované zapalování sirek a také pronásledovatelé převlečení za hasiče může znamenat, že Jelizaveta Bam také na sebe přivolávala neštěstí, aby se očistila od absurdity života.

V tvorbě D. Charmse se často objevuje témata jako čas a čísla. Domníváme se, že je to spojené s filozofií Jakova Druskina a skupinou „činari“, kteří se zabývali otázkou času a věčnosti. V *Jelizavetě Bam* jsou všichni uvěznění ve věčnosti, děj se opakuje, je to jako časová smyčka. Dokonce postava, která má umřít, a to dokonce dvakrát, ve skutečnosti nezemře, protože také zůstává uvězněná v čase. Hlavní hrdinka se také neustále mění – je to dospělá žena, dítě nebo mladá dívka. I samotné příjmení hlavní hrdinky se nápadně podobá zvuku hodin nebo zvonu na orloji, dokonce jedná z částí hry je autorem pojmenována *Куранты*. V některých částech se také nápadně často objevují čísla. V kontrastu s nerealistickou atmosférou děje, nás čísla jakoby vracela zpět do reality svou přesně danou hodnotou.

Významnou roli v dramatu hraje motiv strachu z neznáma. Ačkoliv se domníváme, že toto dílo bylo napsané především za účelem představení umělecké koncepce OBERIU v dramatu, téma strachu z neznámého nebezpečí je tam velmi důležité. Nicméně podle nás tento strach nemá být strachem z perzekuce nebo strachem ze smrti, nýbrž existencionálním strachem z nesmyslnosti bytí. Dnes je Jelizaveta Bam často podávána jako politická hra, kde se hrdinka snaží marně uniknout před nelítostnou a lhostejnou rukou stalinského režimu, kdy byli lidé zatýkáni za nesmyslné a neexistující zločiny. Ale pro Charmsovu tvorbu byla typická nejednoznačnost, navrstvení významů a takovýto přímočarý výklad jeho dramatu je poněkud v rozporu s jeho ostatní tvorbou. Pokud zohledníme i důvod napsání hry, je jasné, že Charms rozhodně nepsal „politickou“ satiru. Ano, motiv strachu je typickým prvkem ve tvorbě spisovatele, ale je to strach z absurdity života, z nesmyslnosti lidské existence. Dokonce i kompozice tohoto dramatu, která připomíná absurdní začarovaný kruh, je

důkazem toho, že si hrdinka uvědomuje nesmyslnost toho, co se odehrává na jevišti, ale bohužel není úniku.

Hra Jelizaveta Bam je plná různých komických prvků. Ze dvou přísných anonymních pronásledovatelů se stávají kouzelníci, kteří se chovají jako klauni v cirkusu, když se mezi sebou hašteří. Jejich vzhled také neodpovídá obrazu přísných zástupců zákona – jeden má obvázaný obličej a druhý zase chodí o berlích. Takže když se po napínavém a temném začátku hry před námi konečně objeví ti, koho se hlavní hrdinka od začátku bála, vyvolává to smích, protože jejich obraz neodpovídá představám vytvořených předchozím dějem. Dále v dramatu vidíme prvky bufonády a absurdního humoru. Například když matka hlavní hrdinky zpívá milostnou píseň a Jelizaveta Bam ji mezitím přivazuje nohu k židli. Matka pak odchází a táhne židli za sebou. Absurdních situací je ve hře mnohem víc a tak nás to přivádí k závěru, že navzdory původnímu předpokladu, v dramatu Jelizaveta Bam převládají prvky absurdního humoru a bufonády, klauniády. Atmosféra celé hry je sice temná a hrozivá, ale není to černý humor, jak ho známe z pozdějších povídek Charmse. Nejsou tu odtržené části těla nebo krvežíznivý dav. Dokonce ani smrt není tak groteskní jako ve Vypadávajících stařenách, ačkoliv opakované umírání Petra Nikoljeviče by nás mohlo odkazovat právě k této povídce.

Jelizavetu Bam Charms rozdělil na „kusy“, které jsou jako kusy koláže, která se vytváří přímo před divákem na jevišti. Každý kus je jiný, dalo by se říct z jiného materiálu, používá různé umělecké prvky, ale ve výsledku vytváří jedno umělecké dílo – obraz hlavní hrdinky, Jelizavety Bam. V tomto obraze ji vidíme jako malou holčičku nebo dospělou ženu, vidíme jí vyděšenou a šťastnou, ale pořád to jsou to různé tváře jednoho člověka, jedné osobnosti. Když se zaměříme na jednotlivé detaily, její obraz se ztratí a může se stát, že uvidíme pouze její zkreslenou tvář. Abychom pochopili Jelizavetu Bam, musíme ji vnímat jako celek, musíme vrstvit jeden její obraz na druhý a tím budeme objevovat její další a další podoby.

Domníváme se, že tvorba Charmse nesmí být vnímaná přímočaře s tím, že je komická nebo naopak tragická. Jeho dílo vyvolává spoustu protichůdných pocitů a to byl taky účel této tvorby. Dílo spisovatele by mělo být vnímáno jako umění. Pokud se obraz zkoumá zblízka, jsou vidět jednotlivé tahy štětce, ale celek nám uniká. Význam díla si uvědomíme teprve, až pár kroků ustoupíme a tyto jednotlivé tahy se spojí v jeden ucelený obraz, který v nás vyvolává pocity a emoce.

Seznam použité literatury a ostatních zdrojů

1. BOGOMOL, Y. *Černý humor v tvorbě Daniila Charmse*. Olomouc: Univerzita, 2009. 55 s.
2. ESSLIN, M. *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla : Kapitoly z knihy Absurdní divadlo*. Praha: SPN, 1966.
3. АЛЕКСАНДРОВ, А. *Чудодей: личность и творчество Даниила Хармса*. Ленинград: Советский писатель. 1991. 7 - 48 s. ISBN 5-265-00255-3.
4. БАХТИН, М. М. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва : Худож. лит., 1990. 543 s. ISBN 5-280-00710-2.
5. БОРИСОВ, С. Б. *Эстетика «черного юмора» в российской традиции. Из истории русской эстетической мысли*. Санкт-Петербург, 1993. 139-153 s.
6. ГЕРАСИМОВА, А. *Как сделан «Врун» Хармса*. Zdroj [online].
7. ГЛАДКИХ, Н. В. *Катарсис смеха и плача*. Вестник Томского государственного педагогического университета. Томск: ТГПУ, 1999. 88 – 91 s.
8. ГЛАДКИХ, Н. В. *Эстетика и поэтика прозы Д. И. Хармса. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук*. Томск: Томский государственный университет, 2000. 16 s.
9. ГЛОЦЕР, В. *Марина Дурново. Мой муж Даниил Хармс*. Москва: ИМА-пресс, 2001. 200 s. ISBN 5-901401-28-X.
10. ГУДКОВ, Д. Б. *Смысловый эллипсис и логика дискурса. Язык сознание коммуникации*. Москва: МАКС-пресс, 2000, № 15.
11. ДРУСКИН, Я. *Чинари*. Аврора, 1989, № 6.
12. ЖАККАР, Ж.Ф. *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. Санкт-Петербург: Академический проект, 1995. 471 s.

13. КОБРИНСКИЙ, А. *Даниил Хармс*. Москва: Молодая гвардия, 2008. 501 с. ISBN 978-5-235-03118-0.
14. КОБРИНСКИЙ, А. *Хармс сел на кнопку, или Проза абсурда*. Искусство Ленинграда, № 11, 1990. 68-70 с.
15. КОНСТАНТИНОВА, С. *Русский поэтический авангард: XX век*. Псков: Псковский государственный педагогический университет им. Кирова, 2007.
16. КУСОВАЦ, Е. *Елизавета Бам: страх бытия*. Toronto Slavic Quarterly, 2007, № 22.
17. МИНЦ, К. *Обэриуты*. Вопросы литературы, 2001, № 1.
18. ГУМАНОВ, Д. В. *Трансформация образа Пушкина в русской публицистической культуре XX века*. Проблемы образования, науки и культуры. Екатеринбург: Уральский федеральный университет им. Ельцина, 2010, № 3.
19. ХАМАРДЮК, Ю. *Сравнительный анализ пьес Э.Ионеско "Лысая певица" и Д.Хармса "Елизавета Бам"* Zdroj [online].
20. ХАРМС, Д. *Полёт в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма*. Ленинград: Советский писатель. 1991. 560 с. ISBN 5-265-00255-3.
21. ЯМПОЛЬСКИЙ, М. *Беспамятство как исток (Читая Хармса)*. Москва: Новое литературное обозрение, 1998. 384 с.
22. Infolio – университетская электронная библиотека [online]. Dostupný z WWW: <<http://www.infoliolib.info>>.
23. Langauges & Literatures [online]. Dostupný z WWW: <<http://frgf.utmn.ru>>.
24. Академик. Словари и энциклопедии [online]. Dostupný z WWW: <<http://dic.academic.ru/>>.
25. Александр Введенский [online]. Dostupný z WWW: <<http://vvedensky.by.ru/index.htm>>.

26. Антропология – кафедра философской антропологии [online]. Dostupný z WWW: <<http://anthropology.ru/ru/index.html>>.
27. Библиотека Максима Мошкова [online]. Dostupný z WWW: <<http://lib.ru>>.
28. Большая советская энциклопедия [online]. Dostupný z WWW: <<http://bse.sci-lib.com>>.
29. Даниил Хармс. Литературоведческий сайт [online]. Dostupný z WWW: <<http://xarms.lipetsk.ru>>.
30. Даниил Хармс. Творчество Даниила Хармса. Документы [online]. Dostupný z WWW: <<http://xarмс.gorodok.net/default.htm>>.
31. Журнальный зал [online]. Dostupný z WWW: <<http://magazines.russ.ru>>.
32. Информационно – справочный портал [online]. Dostupný z WWW: <<http://www.library.ru>>.
33. Кафедра русской литературы тартуского университета [online]. Dostupný z WWW: <<http://www.ruthenia.ru>>.
34. Кафедральная библиотека [online]. Dostupný z WWW: <<http://novruslit.ru/library>>.
35. Культура письменной речи [online]. Dostupný z WWW: <<http://www.gramma.ru>>.
36. Литературная газета [online]. Dostupný z WWW: <<http://www.lgz.ru>>.
37. Мир словарей – коллекция словарей и энциклопедий [online]. Dostupný z WWW: <<http://mirslovarei.com/>>.
38. Персональный сайт Николая Гладких [online]. Dostupný z WWW: <<http://gladkeeh.boom.ru>>.
39. Поэзия авангарда [online]. Dostupný z WWW: <<http://avantgarde.narod.ru>>.
40. Русофил – Русская филология [online]. Dostupný z WWW: <<http://www.russofile.ru>>.

41. Русская виртуальная библиотека [online]. Dostupný z WWW:
<<http://rvb.ru/index.html>>.
42. Toronto Slavic Quarterly [online]. Dostupný z WWW:
<<http://www.utoronto.ca/tsq/>>.

Anotace

Příjmení a jméno autora: Bogomol Yaroslava

Název katedry a fakulty: katedra slavistiky, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název diplomové práce: Funkce černého humoru v tvorbě D. Charmse

Vedoucí práce: doc. PhDr. Zdeněk Pechal, CSc.

Počet znaků: 109 083

Počet titulů použité literatury: 42

Klíčová slova: komično, tragično, tragikomično, humor, černý humor, absurdno, groteskno, interpretace děl, komplexní pohled, absurdní drama

Charakteristika:

Diplomová práce se zabývá analýzou povídek a dramatu D. Charmse z hlediska černého humoru a prvku komična. Práce se snaží o komplexní pohled na dílo spisovatelé. Předmětem práce je také podrobný rozbor dramatu Jelizaveta Bam, ve kterém se analyzuje kompozice díla, hlavní postavy, kulisy a rekvizity a také se snaží nahlédnout na funkci humoru a tématům jako jsou strach, čas a čísla. Práce se nesnaží o jednostranný rozbor, ale o celkový pohled na dílo.

