

Ринко Какидзоэ

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ В ПЬЕСЕ Д. ХАРМСА «ЕЛИЗАВЕТА БАМ»

В данной статье рассматривается интермедialность в пьесе «Елизавета Бам» Д. Хармса. Интермедialный подход дает возможность проанализировать произведения второго авангарда¹ как чисто художественные произведения исходя из того, что для построения внутреннего космоса произведения не требуется обращения к внешнему опыту: политическому, экономическому, социальному, в этом смысле космос оказывается замкнутым.

Понятие «интермедialность». Проблема взаимосвязи искусств вызывала интерес еще античных авторов, однако сам термин «интермедialность» впервые был употреблен в 1812 г. английским романтиком С. Кольриджем («intermedium»). По мнению Н. В. Тишунина, «понятие «интермедialность» стало появляться в терминологическом аппарате философии, филологии и искусствоведения в последнее десятилетие XX века, встав в один ряд одновременно с понятиями «интертекстуальность» и «взаимодействие искусств»². Немецко-австрийский учёный Оге А. Ханзен-Лёве отделил термин «интермедialность» от интертекстуального пласта в статье 1983 г.

¹ Вторым авангардом обозначается период с сер. 1920-х до нач. 1930-х гг. в связи с такими культурными явлениями, как ОБЭРИУ и чинари, в отличие от более широкого первого авангарда (1900–1920-е гг.) и третьего авангарда (1960–1970-е гг.) (См.: *Казарина Т.В.* Три эпохи русского литературного авангарда. Самара, 2004; *Троицкий С.А.* Русский авангард: проблема хронологии явления // Русский логос: горизонты осмысления. Мат-лы междунар. филос. конф. Санкт-Петербург, 25–28 сентября 2017 г. В 2 т. Т. 2. СПб.: Изд-во РХГА, 2017. С. 223–228).

² *Тишунин Н.В.* Методология интермедialного анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора М. С. Кагана. Серия «Symposium». № 12. СПб., 2001. С. 149.

«Проблема корреляции словесного и изобразительного искусств на примере русского модерна»¹, а в своей монографии «Интермедиальность в модернизме» (2007) он дал следующее определение: «*Intermedialität* – это перевод (с одного языка искусства на другой) в рамках одной культуры, либо объединение между различными элементами искусства в мономедийном (литература, живопись и др.) или мультимедийном (театр, кино и др.) тексте; такие модели, как правило, имеют мультимедийные презентации в системе какой-либо художественной формы, равно как и мономедийные модели, в которых установлены лимиты интеграции ввиду особых условий синтеза в рамках медиа-зон, где существуют гетерогенные медиумы, как пространственные, так и временные»².

Термин «медиа» здесь позволяет О. А. Ханзен-Лёве разграничить понятия «интертекстуальность» и «интермедиальность». Русский филолог И. П. Ильин объясняет «медиа» как знаковую систему, «которая становится источником информации и составляет часть информационного пространства, например слова писателя, цвет, тень, звуки (ноты) музыканта и т.д.»³. Таким образом, «медиа» выступает как каналы художественных коммуникаций между языками разных видов искусств. «Понятие искусства (art) заменяется понятием медиа (media), взаимодействие искусств (interart) – интермедиальностью (intermedia)»⁴, от которых отличаются «интертекстуальные отношения», выстраивающиеся внутри *одного* семиотического ряда, внутри *одного* семиотического кода (Барт)⁵.

Н. В. Тишунина в статье «Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований» предлагает несколько определений. В узком смысле интермедиальность – это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в словесном произведении,

¹ Hansen-Löve A.A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte: Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / hg. von W. Schmid und W.-D. Stempel. Wien, 1983. S. 291–360.

² Цит. по: Исагулов Н.В. Поэтика интермедиальности в английском романе начала XX века (Э.М. Форстер, «Куда бояться ступить ангелы»; С. Мозм, «Луна и грош»). Донецк, 2011. С. 16.

³ Ильин И.П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. М., 1998. С. 8.

⁴ Сидорова А.Г. Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка). Дисс. на соиск. уч. ст. кандидата филол. наук. Барнаул, 2006. С. 9.

⁵ См.: Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник / Под ред. И. П. Ильина, Е.А. Цургановой. М., 1996. С. 218.

основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. В широком – это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры. И более полное определение: интермедialность – это «специфическая форма диалога культур, осуществляемая посредством взаимодействия художественных образов или стилистических приёмов, имеющих для каждой конкретной эпохи знаковый характер»¹.

В соответствии с исследованием Тишуниной интермедialный подход чаще всего используется для изучения текстов модернизма, а по мнению Ханзена-Леве, как интермедialное можно рассматривать именно искусство 1910–1920-х гг., т.е. искусство первого авангарда². Однако, кажется, интермедialный подход позволяет рассматривать произведения второго авангарда так же, как и первого.

В монографии «Интермедialность в русской культуре. От символизма к авангарду» Ханзен-Леве основывает свое мнение на концепции В. З. Паперного, разделяющего «Культуру-1» и «Культуру-2». Авангардное искусство включено им в «Культуру-1», описывается как элемент революционного процесса (т.е. отнесено к 1910–1920-х гг.) и называется утопическим, центробежным, ориентированным на будущее. В отличие от него тотальное искусство 1920–1950-х гг. отнесено к «Культуре-2», которая статична, ориентируется на государственные механизмы, антиутопична, устремлена в вечность. Вдобавок к этому, если в «Культуре-1» господствовал агональный принцип, т.е., по меткому замечанию Тынянова, «борьба жанров», то в «Культуре-2» все сводится к монополии на власть³. Однако ОБЭРИУ существовало с 1927 до начала 1930-х гг., что хронологически находится как раз между «Культурой-1» (первым авангардом) и «Культурой-2» (тоталитарным искусством, социалистическим реализмом)⁴. Казалось бы, творчество обэриутов укладывается в рамки «Культуры-1», однако все, что создано после их первого ареста в 1931 г., находится вне этих рамок. Как известно, одно из самых знаменитых произведений Хармса – «Голубая тетрадь» – написано в 1937 г. Таким образом, хронологически творчество ОБЭРИУ может быть отнесено и к одной, и к другой «Культурам», хотя содержательно выпадает из них обеих, не подпадая под определение ни первого авангарда, ни тоталитарного искусства. Концепция Паперного не работает в отношении второго авангарда.

¹ Тишунина Н.В. Методология интермедialного анализа в свете междисциплинарных исследований. С. 149.

² Ханзен-Лёве О.А. Интермедialность в русской культуре. От символизма к авангарду. СПб.: РГГУ, 2016. С. 390.

³ Там же. С. 395.

⁴ Паперный В.З. Культура 2. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 19.

Творчество обэриутов не стремится к монополизированию. Вместе с тем, именно интермедиальный подход позволяет исследовать внутреннюю синтетичность второго авангарда при полной интенциональной герметичности, замкнутости, автономии.

«*Елизавета Бам*». Пьеса «Елизавета Бам» написана одним из активных участников и идеологов ОБЭРИУ (Объединение Реального Искусства) Даниилом Хармсом в декабре 1927 г. для постановки на вечере «Три левых часа» в Доме печати. Вечер состоял из трех частей: в первой части читали стихи Н. Заболоцкий и И. Бахтерев, во второй – показывали спектакль, а в третьей части был кинематографический час. Стоит отметить, что в начале вечера также читали «Манифест ОБЭРИУ». Несмотря на то, что манифесты – отдельный жанр первого авангарда или вообще авангардизма, мы отличаем ОБЭРИУ от первого авангарда, потому что цель их творчества не является такой же, как у первых авангардистов. Если первые авангардисты устремлялись к «разрушению» в целом, то целью обэриутов было «реальное». «Конкретный предмет, – как сказано в их манифесте, – очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достижением искусства»¹. Однако обэриуты отказались от идеи первого авангарда не полностью. Они, например, приняли на вооружение достижения первого авангарда в «освобождении языка», следы которого можно найти в одном из самых ранних произведений второго авангарда – пьесе «Елизавета Бам».

В «Елизавете Бам» используется оригинальное разделение действий на «куски». В классических пьесах чаще всего применяется акт, действие, сцена, явление и т.д. В других пьесах Хармс также обращается к новаторству в разделении текста. Например, в «Комедии города Петербурга», пьесе, написанной годом раньше «Елизаветы Бам», действие делится следующим образом: сначала – «Часть 2», потом начинается без первого действия «Действие 2», а затем без первого плана – «Второй план». Хармс перечисляет действия по разному: «Третий Акт», «К III-ей части “Комедии города Петербурга”», «III часть». Тут стоит отметить, что первая часть произведения не дошла до нашего времени: доступный сейчас текст неполон. Однако, поскольку предзаданного порядка разделения нет, видно, что Хармс сделал его экспериментально. Кроме того, в сценических произведениях также присутствует несоответствие: в сценической ремарке указано, например: «Опера в четырех действиях», но есть только одно действие, или «Комедия в 3-х частях», но нет частей.

Пьеса «Елизавета Бам» состоит из 19 «кусков» (частей), на которые сам автор разделил произведение, охарактеризовав каждую

¹ Хармс Д. Полет в небеса. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 323.

из них, например: «кусок реалистический», «мелодрама», «кусок двухплановый», «кусок чинарский». Эти характеристики приведены М. Мейлахом в работе «Заметки о театре обэриутов»¹. Последний кусок пьесы возвращается к началу как повтор, только с абсурдным концом. В целом построение пьесы похоже своей сюжетной замкнутостью на «Алису в стране чудес» Льюиса Кэрролла: зритель (читатель) незаметно входит в «страну чудес», проходя через разные сцены, а в конце вместе с героем возвращается в «реальный мир».

Теперь приведем более конкретные примеры интермедийных элементов из «Елизаветы Бам». В этой статье обратим внимание только на четыре основных элемента.

«Елизавета Бам»: язык и движение. Первые элементы – «Язык и движение». Они подсказывают нам, как понимать глубокий характер персонажа. Сущность его передается через то, каким языком он говорит, какие выражения любит использовать, как себя ведет на сцене, какие действия совершает. Хармс увлекался заумью, но недолго. В этой пьесе частично еще встречается влияние заумного языка, хотя и не во всей пьесе, как, например, в «Зангези» Хлебникова. Важно обратить внимание также в «Елизавете Бам» на незамысловатые речи и на речи, которые оказываются бессмысленными, а также на движения, не соответствующие ситуации.

Благодаря этим элементам мы видим, что у действующих лиц есть что-то животное или что они далеки от природы и сущности человека. Например, в первом куске Елизавета говорит: «В окно? (Смотрит в окно) У-у-у! Высоко...», в третьем – Иван предлагает встать на четвереньки, в восьмом снова Елизавета снова произносит нечленораздельное «Уууууууууу-ууу-ууу-у», после чего Иван называет ее волчицей. Особенно показателен первый пример: слова Елизаветы повторяются в последнем куске, нечленораздельное животное «У-у-у» заменено на «О-о-о-ох», больше похожее на человеческое выражение. Вдобавок к этому мы находим примеры бессмысленных речей и поведения: «Иван (валится на пол): У меня на голове волосы. Петр и Елизавета: Ха-ха-ха-ха!». Само собой разумеется, что у него есть волосы на голове, но почему Петру и Елизавете так смешно? Такие абсурдные (даже выглядящие юмористическими) фрагменты повторяются часто, но они не делают пьесу юмористической. Кроме того, в пьесе много раз встречаются «детские» моменты. Например, «Хоп хоп ногами, закат за горами». Для такого персонажа, как Петр, стихи слишком детские. Такие «детские приемы» позже часто используются Хармсом уже в детской литературе.

¹ Мейлах М. Заметки о театре обэриутов // Театр. 1991. № 11. С. 173.

Кстати, Петр Николаевич – единственный персонаж, который говорит заумным языком. Точнее, Елизавета тоже использовала заумные слова, но только один раз и лишь одно предложение. Петр же в «Сраженье двух богатырей» читает сравнительно длинный текст, написанный сочетанием зауми, стилизованной под хлебниковские тексты, основанные на старых русских заговорах. Заумь, если буквально, – это язык, который переходит за ум. Можно предположить, что Петр Николаевич представляется как «сверхчеловек». Вспомним действующих лиц «Комедии города Петербурга», где заумные слова произносит Обернибесов, считающий себя Богом и зверем. Предполагаем, что в драматических произведениях заумным языком могут владеть только герои, стоящие вне человечества, т. е. животные, боги, призраки, может быть, даже инопланетяне. Однако в «Елизавете Бам» у всех персонажей проявляются проблески животности. Мы понимаем, какой характер имеют персонажи уже не через заумь, а через бессмысленные диалоги и движения, так как Хармс принимал заумь как бессмыслицу, а не как язык, преимущественно фонетический и морфологический, например кручевский «дыр бул щыл».

В последнем куске уже отсутствуют отсылки к животности, поскольку Хармс поменял слова Елизаветы с животного «Уууу» на человеческое «О-ох». Абсурдный конец в реальной жизни, по его словам, – «оперная концовка».

«Елизавета Бам»: пьеса в пьесе. Следующим интермедийным элементом является «пьеса в пьесе», или театральное представление внутри самой пьесы, что было особенно популярно в Елизаветинскую эпоху. Например, Уильям Шекспир использовал этот прием в знаменитой пьесе «Гамлет», где Гамлет приказывает актерам поставить спектакль, чтобы удостовериться, что именно король убил его отца.

Хармс прибегает к этому приему в пятнадцатом куске «Елизаветы Бам», который называется «Сраженье двух богатырей». Основное содержание этого куска относится к убийству Петра. В результате Папаша побеждает Петра, и зрители узнают, что Петр убит не Елизаветой, а Папашей. Сцена начинается внезапно. В конце четырнадцатого куска начинается разговор между Папашей и Петром, который декларировал о смерти Елизаветы. Затем Иван Иванович объявляет начало сраженья в качестве судьи. Мы воспринимаем сцену как «пьесу в пьесе», потому что Иван Иванович делает вводную ремарку, характерную для сценических произведений: «Сраженье двух богатырей! Текст – Иммануила Красдайтейрик. Музыка – Велиопага, нидерландского пастуха. Движение – неизвестного путешественника. Начало объявит колокол!».

Когда вышла афиша вечера «Три левых часа», то на ней «Сражение двух богатырей» было написано отдельно под названием пьесы «Елизавета Бам», как будто это были разные представления. В отличие от классических пьес у Хармса в пьесе в пьесе герои играют самих себя, а не других (в «Гамлете» актер играет короля, а здесь Петр Николаевич играет Петра Николаевича). Если бы в начале Иван Иванович не объявил о начале пьесы в пьесе, то зрителям незаметно было бы, что она началась. Цель и причина постановки спектакля внутри пьесы «Елизавета Бам» для зрителей не очень ясны, а в «Гамлете» у героя есть ясная цель для такой постановки.

Почему Хармс использует этот прием? Наверное, «пьеса в пьесе» дает нам возможность нескольких интерпретаций убийства Петра. Поскольку первоначально пьеса была самостоятельным произведением и называлась «Случай убийства» или «Случай с убийством», то тема «убийства» безусловно важна. В «Елизавете Бам» об этом напрямую сказано только в двух разных кусках, одним из которых является «Сражение двух богатырей». До этого момента зрителям непонятно, почему тот, кто убит Елизаветой, пришел убить или поймав ее. В литературе принято понимать этот фрагмент вне интермедийного подхода – так, как в романе «Процесс» Кафки, где преступления еще нет, но оно должно произойти вследствие самого факта предъявления обвинения. Однако с помощью интермедийного подхода можно дать более полную и конкретную интерпретацию пьесы в пьесе.

Во-первых, пьеса всегда содержит готовые тексты, которые во время спектакля читаются актерами. То есть выступающие на сцене актеры знают, что дальше должно происходить. Петр Николаевич и Папаша знали бы, кто победит и кто проиграет, если бы это была лишь традиционная постановка. Убийство было договоренное. Чтобы обвинить Елизавету, Петр должен быть убит поверхностно. Поэтому актеры представляют убийство Петра как правду, но на самом деле Петр жив и может прийти к Елизавете и обвинить ее в убийстве себя. В конце пьесы Елизавета арестована, хотя по действию оказывается, что она невинна, поэтому окончание пьесы может быть названо абсурдным.

Во-вторых, спектакль происходит на сцене, а не в реальной жизни. Театр – это иллюзия. Папаша вышел на сцену, чтобы защитить свою дочь от Петра, желающего ее убить: с этого и началось «сражение». «А я приказываю вам могуществом руки забыть Елизавету Бам законам вопреки... но пусть ликует дочь моя Елизавета Бам». Он хотел, чтобы публика подумала, что Елизавета не убийца, хотя Папаша и является на самом деле убийцей. Он стремится оправдать дочь, взяв обвинение на себя, хотя мы знаем, что это обви-

нение и должно относиться именно к нему. Или он хотел отомстить тем, кто стремился убить его дочь. Правда, это у него не получилось. В любом случае, хармсовская пьеса в пьесе по своим сюжетным задачам во многом противоположна шекспировской: если Гамлет стремится прояснить ситуацию с помощью заезжих актеров, то внутренний театр в «Елизавете Бам», наоборот, запутывает положение дел, внося новые уровни содержания.

Кроме того, появление пьесы в пьесе отодвигает основное действие на место реальности, а внутренняя пьеса занимает ту позицию, которую имело основное действие. А если учесть, что герои играют самих себя в этой внутренней пьесе, то граница между актерами и зрителями исчезает. Этот интермедийальный прием позволяет автору воплотить «реальность», к которой стремится ОБЭРИУ.

«Елизавета Бам»: музыка. Последний в этой статье рассматриваемый элемент – это музыка, он связан с предыдущим, с пьесой в пьесе. В повествовании мы находим такие примеры музыки: «Наталья поет шансон» или «Где-то издали слышна приятная мелодия скрипки». Эти описания объясняют действия или характер персонажа, либо ситуацию, они важны для сюжетного построения, но имеют мало отношения к самой музыке. Нас же интересуют интермедийальные проявления музыки в пьесе Хармса. Их два, и в обоих случаях главное действующее лицо – Петр Николаевич.

После того, как Петр и Елизавета посмеялись над шуткой Ивана, Петр, внезапно поднимая руку, обращается к публике серьезным тоном. Он рассказывает, каким образом произошло его убийство, а в одной сцене Елизавета стоит, не понимая, о чем идет речь. Впрочем, это первая сцена, где говорится об убийстве Петра. Между каждым монологом играют рояль и дудочка. Второй момент – в конце двенадцатого куска, как раз перед «Сраженьем двух богатырей». Когда все актеры уходят со сцены, под музыку на мотив увертюры выступает хор. После пения на сцене темнеет, освещение направляется на одного Петра с музыкальными инструментами – скрипкой, барабаном, сиреной. Увертюра – это инструментальное вступление к оперному, театральному представлению. После увертюры, как правило, начинается сама пьеса, а в «Елизавете Бам» начинается пьеса в пьесе – «Сражение двух богатырей».

В обоих случаях можно увидеть, что Хармс дает музыкальным инструментам собственную роль и текст, как будто они играют сами по себе. Общее в том, как задействуется музыка в пьесе, заключается в следующем: во-первых, главный герой везде Петр, во-вторых, обе ситуации связаны с его убийством, в-третьих, обе начинаются после шуточных сцен. Исполнение музыки превращает веселую и бессмысленную сцену в серьезную, подчеркивая важность

ее темы. Так же, как в «Сражении двух богатырей», призрак Петра рассказывает о своей смерти, но не договаривает, потому что его убивают, и дальше продолжает рассказывать Иван как свидетель убийства. После этой сцены Петр ни одного слова не произносит до конца увертюры. Очевидно, что музыка наполняет сцену мистической атмосферой, чтобы подчеркнуть важность темы пьесы. Внесение музыкальных инструментов, наоборот, мистифицирует реальность, но подчеркивает, что остальные сцены реальны. Опять же, как в «Сражении двух богатырей», истина об убийстве Петра оказывается скрытой в тумане.

Заключение. Предложенный в статье интермедиаальный подход позволяет исследователям преодолеть политический, идеологический и пр. детерминизм, обратившись к внутреннему, сюжетному построению пьесы, что очень важно для анализа произведений второго авангарда, не ориентирующихся на отражение внешних событий, а, наоборот, стремящихся показать вещь («реальность») как таковую, избегая внешних по отношению к ней контекстов. Поэтому произведения обэриутов герметичны, замкнуты на себя, не нуждаются в чем-то внешнем. Они представляются самостоятельными мирами с собственными законами, не поддающимися внешней трактовке. Интермедиаальный подход позволяет сохранить замкнутость повествования и интерпретировать пьесу исходя из внутреннего содержания и законов. Предложенный подход, как кажется, может быть использован не только для исследования произведений ОБЭРИУ, но и применяться шире как методология для изучения других культурных артефактов.

В. А. Волков

ТРУД В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ А. П. ЧЕХОВА И Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

Как известно, классическая политическая экономия¹ определяет труд как физическую или интеллектуальную деятельность, имеющую объективное выражение. Недостаток такого определения состоит в том, что в нем игнорируется субъективный элемент труда, выступающий главной причиной мотивации людей и соответствующей деятельности. Иной подход к проблеме мы видим у Н. Г. Чернышевского и А. П. Чехова. Так, Чернышевский, исследуя

¹ Напр., Дж. Милль и А. Маршалл.