

Н.Б. Мечковская
Белорусский государственный университет,
Минск

МОДЕЛИ КОММУНИКАЦИИ
В РУССКОМ АВАНГАРДЕ:
«ГОСПОЖА ЛЕНИ́Н» ФУТУРИСТА ХЛЕБНИКОВА
И «ЕЛИЗАВЕТА БАМ» ОБЭРИУТА ХАРМСА

Несмотря на известное сходство основного конфликта в пьесах В. Хлебникова «Госпожа Лени́н» (1913) и Д. Хармса «Елизавета Бам» (1927) – облеченные властью мужчины насильно лишают главную героиню свободы, – эти произведения принципиально различны по своей познавательной и художественной направленности. Хлебников исследует семиотические горизонты коммуникации: стремится представить автономное общение «голосов», представляющих отдельные аспекты сознания героини. Для пьесы «Елизавета Бам», ярко театрального трагифарса, характерны основные признаки драматургии абсурда, какой она четверть века спустя будет явлена в пьесах Э. Ионеско и С. Беккета: неспособность героев сказать что-то стоящее и понять друг друга; все разновидности бессмыслиц: «самопроизвольных» и нарочитых, тупиков и алогизмов, демонстраций абсурда и его осмеяние, психопатических расстройств речи и внезапного речевого инфантилизма. Если заумь кубофутуристов отвечала стремлению увеличить семантическую емкость слова, обновить язык, то у Хармса вербальные нелепицы и сбои принадлежат речам персонажей и концентрируют отчаяние беспросветного абсурда.

Ключевые слова: драматургия русского авангарда, Хлебников, Хармс, заумь, изображение коммуникации «голосов», абсурдная коммуникация, основные признаки драматургии абсурда

N.B. Mechkovskaya

Belarusian State University, Minsk

Communication models
in the Russian avant-garde:
“Mrs. Lenin” by futurist Khlebnikov
and “Elizabeth BAM” by oberiut Harms

Despite the certain similarity of the main conflict in Khlebnikov's play “Mrs. Lenin” (1913) and Harms's “Elizabeth Bam” (1927) – men in power forcibly deprive a heroine of freedom – these works are fundamentally different in their cognitive and artistic orientation. Khlebnikov explores the semiotic horizons of communication: he seeks to present an autonomous communication of “voices” representing certain aspects of the heroine's consciousness. The play “Elizabeth Bam”, a bright theatrical tragifars, has the main signs of the drama of the absurd, as it is manifested in the plays of E. Ionesco and S. Beckett a quarter of a century later: the inability of the characters to say something worthwhile and understand each other; all kinds of nonsense: “spontaneous” and deliberate, dead ends and alogisms, demonstrations of the absurd and its ridicule, psychopathic speech disorders and sudden speech infantilism. While the cubofuturists' idea responded to the desire to increase the semantic capacity of the word, to update the language, in Harms' text verbal absurdities and failures belong to the speeches of the characters and concentrate the despair of hopeless absurdity.

Keywords: dramaturgy of the Russian avant-garde, V. Khlebnikov, D. Harms, *zaum'*, imaginary communication of “voices”, absurd communication, the main features of the drama of the absurd

1. Футуризм, ОБЭРИУ, абсурд:
связи и различие слов и явлений

В русском языке слово *абсурд*¹ не относится к специальным (терминологическим) обозначениям, хотя еще в античной логике и риторике были термины, помогавшие различать более 20 видов намеренного или нечаянного неправдоподобия, бессмыслицы или противоречия здравому смыслу [Москвин 2006: 52, 220; Горте 2007; Хазагеров 2009]. Схоласты, сформулировав логическое различие между словами *absurdus* и *alogismus*, сделали их тем самым терминами логики², однако

за пределами логики слово *абсурд* понимается по-разному и почти так же широко, как в обиходной речи.

По данным Национального корпуса русского языка, первая фиксация слова *абсурд* относится к 1768 г.; впрочем, в словник «Словаря русского языка XVIII века» (Т. 1, Л., 1984) лексема еще не вошла. Однако в языке слово укоренялось, и в 1861 г. его фиксирует 6-томный «Энциклопедический словарь». В философии и эстетике XX в. популярность понятия «абсурд» росла по мере распространения французского экзистенциализма, особенно его идей о изначальной и неустранимой абсурдности бытия, а также благодаря громким успехам драматургии и театра абсурда, столь созвучного сюрреализму. В силу широты семантики слова *абсурд* и притягательности абсурдизма в искусствах, разные авторы стали находить «элементы абсурда» в истории искусств и философии, начиная от их мифопоэтических и античных истоков и до абсурдистских стишков современного детского фольклора.

Определение группы ОБЭРИУ как литературы *абсурд(изм)а* не было самоназванием, в отличие от слов *футуризм*, *футуристы*, хлебниковского неологизма *будетляне*, а также производных *эгофутуризм*, *кубофутуризм*, которые в начале 1910-х гг. появились именно как самоназвания соответствующих течений и групп русского авангарда. Об абсурдизме обэриутов заговорили в 1970–1980-х гг., когда их произведения стали широко издавать и исследовать, а также играть на сцене и читать с эстрады.

В постсоветской теории литературы и эстетике понятие «абсурд» нередко трактуется расширительно. Например, в «Энциклопедии русского авангарда» Т.В. Котович феномены «авангарда» (футуризм, кубизм, заумь) и определяются с помощью термина «абсурд»: «Абсурд – основа футуристических произведений» [Котович 2003: 15]. К абсурду причислены кубизм, заумь и любые «наобумные» (по определению автора) поиски футуристов (см.: [Котович 2003], статьи «Абсурд», «Авангард», «Алогизм», «Заумь», «Кубофутуризм»).

В работах О.Д. Бурениной абсурд (в качестве феномена русской культуры) понимается еще шире: он характеризует не только футуризм, но и символизм; более того, автор пишет о значимости традиций «символистского абсурда» для русской культуры первой половины XX в. Характерно название докторской диссертации (2005) и одноименной монографии автора: «Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века»: символизм, таким

образом, рассматривается как один из источников абсурдизма, причем не только в литературе, но и в культуре в целом [Буренина 2005].

В немецком «Энциклопедическом словаре русской литературы с 1917 года» (1976) Вольфганг Казак определяет ОБЭ-РИУ как «*футуристско-сюрреалистическое* направление» [Казак (1976) 1988: 808, 809], фиксируя в термине, с одной стороны, связь с традицией футуристов (в особенности с Хлебниковым и группой ЛЕФ), а с другой, – сходство с искусством сюрреализма, склонным выходить за пределы реальности и видеть мир иррационально (ср. русск. разг. *сюр* в значении ‘нечто фантастическое, нереальное, абсурдное’). Однако термин Казака слишком общий; едва ли он может определять пьесу Хармса «Елизавета Бам» как пьесу «футуристско-сюрреалистическую»: в ней нет «будетлянства» – характерной для футуристов 1910-х гг. и особенно для Хлебникова устремленности в будущее. Впрочем, пьеса Хармса футуристична в ином смысле: как поразительное предчувствие или предсказание того будущего театра абсурда, который явится в мир через 25 лет.

Оге Ханзен-Лёве, стремясь выявить в «интермедияльные корреляции» между авангардом литературным и авангардом в изобразительном искусстве, называет обэриутов «третьим авангардом» [Ханзен-Лёве 1916: 262], ориентируясь на смену и союзы направлений прежде всего в изобразительном искусстве. Наиболее сильное воздействие на обэриутов оказали идеи и творчество двух современников – художников-антиподов Казимира Малевича и Павла Филонова. В сочинениях Малевича читается ключ к стержневому слову в самоназвании обэриутов – «Объединение реального искусства». «*Реальное*» для обэриутов – это отнюдь не «миметический реализм» передвижников и литературного натурализма и реализма. Прежний «реализм» отвергался ради освобождения искусства от того, что обэриутам казалось внешним и чуждым искусству, чтобы, как пишет Ханзен-Лёве [Ханзен-Лёве 2016: 239], «говорить собственным языком, а уже не быть зависимым от рассудка, от смысла... Реализм изображенного заменялся реальностью восприятия... т.е. презентацией процессов восприятия и мышления в их вещности, сделанности... Вещность цвета и “поверхности”, “фактура” материального языка воплощают здесь означающие и формы, которые выступают на месте традиционных тем и сюжетов, поднимаясь на уровень подлинной и единственной темы – аутореференции» [Ханзен-Лёве 2016: 239–240]³.

2. Пьесы-антиподы: коммуникативный эксперимент в «Госпоже Ленин» и коммуникативная патология в «Елизавете Бам»

Коренное различие в том, что футуристическая пьеса «Госпожа Ленин» Хлебникова (1909, 1912) не является произведением драматургии абсурда, а пьеса Хармса «Елизавет Бам» (1927) – это русский абсурд чистой воды, концентрат абсурдизма.

Авторы обеих пьес молоды: Хлебникову 24 года, Хармсу – 21. Есть известное сходство основного конфликта пьес: обложенные властью мужчины насильно лишают свободы главную героиню. Однако пьесы принципиально различны по своей познавательной и художественной направленности⁴. В «Госпоже Ленин» разыгран коммуникативный эксперимент: Хлебников исследует семиотические горизонты коммуникации: а именно, внутриорганизменное взаимодействие разных органов чувств и частей тела человека. Хармс в «Елизавете Бам» не исследует человека, он знает ответ: мир беспросветно бессмыслен и человек в нем жалок и смешон. Если «Госпожа Ленин» – это научно-художественная фантастика, то «Елизавета Бам» – это намеренный каскад нелепостей и коммуникативных патологий.

И Хлебников и Хармс ушли из жизни в 37 лет. Трагически, от голодного истощения и болезней. Но Хлебников, который сам себя определил как *будетлянин*, верил в познаваемость мира и будущее человечества. Отсюда тот, по характеристике Вяч.Вс. Иванова [Иванова 1990: 14], «общий мажорный тон хлебниковского творчества (какие бы трагические темы, вызванные житейскими или историческими обстоятельствами он ни разрабатывал)».

3. Футуризм в поисках «звездного языка» и «безоболочных» смыслов

Велимир Хлебников, самый радикальный из футуристов (ближе всех к нему был Алексей Крученых), был и самым большим утопистом, жившим с верой в возможность нового по своей природе языка – единого для всего земного шара и совершенного.

В его стихах и публицистике не раз звучит идея преобразования или даже разрушения существующих языков и созда-

ния нового, «звездного языка», единого для новых поколений планеты или Вселенной («Труба марсиан», «Моих друзей летели сонмы...», «Свояси», «Наша основа», «Ладомир», «Война в мышеловке» и др.). «Звездный язык» мыслился заумным: его основу составят не смыслы, но звуки: надо «найти единство вообще мировых языков, построенное из единиц азбуки. [...таков] путь к мировому заумному языку» [Хлебников 1986: 37].

Веря в смысловые потенции звуков (отсюда «самовитое слово»), Хлебников тем не менее искал возможности передавать смыслы **без оболочки** звучания. Такого рода коммуникацию он чувствовал или прозревал в природе. В стихотворении «О черви земляные...» (1913) Хлебников постулирует автономность отдельных частей тела (лица, корпуса, рук) в психической организации человека: у рук есть своя речь, свой слух, они могут петь; руки могут коммуницировать между собой как бы помимо «целого», т. е. «всего» человека: *На утесе моих плеч / Пусть лицо не шелохнется, / Но пусть **рук поющих речь** / **Слуха рук** моих коснется* (выделено мной. – Н. М.).

Эта идущая из глубины организма речь, по Хлебникову, есть у растений и животных: *Вон дерево кому-то молится / На сумрачной поляне. / И плачется и воится / **Словами без названий*** («Каменная баба», 1919 (выделено мной. – Н. М.)).

Мысли об иных возможностях коммуницирования, нежели звуковой язык слов, привели Хлебникова к созданию пьесы «Госпожа Ленин». В 1919 г. в «Свояси» (предисловие к неосуществленному изданию) Хлебников, говоря об этой пьесе, так раскрывал суть поисков: «В “Госпоже Ленин” хотел найти “бесконечно малые” художественного слова» [Хлебников 1986: 37], то есть, представить некоторые компоненты смыслов, возникающие в сознании «до и прежде слова».

Действующие лица пьесы – это «голоса» больного сознания г-жи Ленин: во-первых, голоса отдельных органов чувств (Зрения, Слуха, Осязания); во-вторых, голоса эмоций (Страха, Ужаса, Радости), в-третьих, голоса некоторых модулей психики (Воли, Памяти, Рассудка, Внимания, Догадки). Самой г-жи Ленин в списке «действующих лиц» нет: ее имя дано только в названии пьесы. В списке нет также доктора-психиатра и санитаров; их слова и действия доносят «Голоса» Слуха, Зрения, Рассудка, Воспоминания, позволяя осознать происходящее, а «Голос Воли» позволяет сопротивляться. То, что происходит с героиней, читатель реконструирует, объединяя в смысловое целое разрозненные «реплики», которые производят «слагаемые» сознания героини.

Действие 1 происходит в саду возле дома, «после дождя». Реплики Зрения и Слуха, догадки Рассудка и приказы Воли рисуют картину визита хищного и вкрадчивого доктора к уклоняющейся от него г-же Ленин. Действие 2, спустя неделю, происходит в психиатрической больнице, героиня в смиренной рубашке, об этом свидетельствует «Голос» Осознания: «Шевельнулись руки, и пальцы встречают холодный узел рубашки. Руки мои в плену, а ноги босы и чувствуют холод на каменном полу». Героиня беспомощна. «Голос Слуха» доносит **их** (санитаров) слова: «Госпожа больная, будьте добры перейти. Господин врач приказал». Голос Воли и Голос Сознания сопротивляются. Но Зрение сообщает: «Они обступили».

Г о л о с О с о з н а н и я. К плечу прикоснулась рука.

Г о л о с С л у х а. Они говорят: «Держи за голову, возьми за плечи! Неси! Идем!».

Г о л о с С о з н а н и я. Они несут. Всё погибло. Мировое зло.

Г о л о с С л у х а. Доносится голос: «Больная всё еще не переведена?» – «Никак нет» [Хлебников 1986: 416].

Несмотря на мрачный драматизм пьесы, ее проблема не в судьбе г-жи Ленин, но в научной загадке, волновавшей Хлебникова: как в сознании человека соединяются показания органов чувств и работа памяти, разума, воли. Пьеса нужна Хлебникову как исследовательский инструмент, персонализированная гипотеза, как модель совместной работы разных модулей сознания человека.

«Госпожа Ленин» не была поставлена, и нет сведений, что Хлебников думал о ее постановке. Драматургическая форма произведения (а не лирическая и не эпическая) обусловлена тем, что здесь был бы неуместен «голос автора», т. е. «внешнего» человека (подобно тому, как для исследователя биоценоза немыслим «включенный эксперимент»). Здесь коммуницируют не люди, а «пред-человеческие голоса» отдельных модулей в организма.

Мемуаристы и исследователи согласно пишут, что в личности Хлебникова гениальный поэтический дар соединялся с жадной естественно-научного понимания мира. Кинематографист Александр Андриевский, до революции изучавший физику в Петербургском университете, вспоминает, как в 1919 г., в Харькове, они с Хлебниковым подолгу обсуждали идеи современной физики. Андриевского и тогда, и полвека спустя поражала проникающая сила мысли Хлебникова –

о пульсации Солнца, о взаимозависимости пространства и времени, дискретности и недискретности, о строении атомного ядра, корпускулярно-волновой природе электрона (в этом последнем случае он на шесть лет опережал открытие Луи де Бройлем дуализма частицы и волны). «Хлебников жил предвидением событий будущего и (...его) прогнозы на будущее были необычайными. И тогда, и теперь мне кажется, что мышление этого человека было словно соткано из предвидений и предвосхищений...» [Андриевский 1985: 241]. Но более всего Хлебникова занимали числовые законы в истории («Доски судьбы»), над которыми он работал до последних дней. «Для Хлебникова его *“стихи из чисел”* в его записях по истории были одновременно и поэзией и плодом его научных занятий» [Иванов 1990: 11].

Пьеса «Госпожа Ленин» – это еще одно вторжение Хлебникова в «незнакомое» – в природу внутриорганизменных коммуникационных процессов, которые четверть века спустя после «Госпожи Ленин» стала исследовать нейробиология.

4. Обэриутская «звезда бессмыслицы» в «Елизавете Бам»

В отличие от «Госпожи Ленин», фактически не предназначенной для сценического воплощения, «Елизавета Бам» писалась (срочно, за 12 дней декабря 1927 г.) именно для представления в январе 1928 г. на сцене Дома печати на набережной Фонтанки на вечере ОБЭРИУ «Три левых часа» – первом и последнем публичном выступлении обэриутов. Хармс еще был полон литературных и постановочных идей и надеялся, что «левый вызов» – вызывающая бессмыслица пьесы – всех встряхнет, что буффонадное издевательство над идиотизмом повседневности поможет и театру и зрителям заговорить собственным языком.

В отличие от Хлебникова, «закрытого и запечатанного» (Ю. Нагибин), Даниил Хармс середины 1920-х гг. был артистичен, легко чувствовал себя на сцене («человек-спектакль» – это о нем). Его тянуло к эксцентрике, к экстравагантному костюму и жесту, к эпатажу и розыгрышам. О чудачествах Хармса ходили легенды и анекдоты. Со школьных лет он любил мистификации, внезапные фокусы, абсурдные вопросы – все, что человека озадачивало и нередко ставило в нелепое положение. Знакомые терялись, а Хармс с интересом наблюдал за реакцией

человека, который попал впросак. В компании чинарей-обэриутов шло как бы постоянное соревнование: кто более находчив и изобретателен в насмешках, розыгрышах и нелепицах, чья шутка смешней, острей, абсурдней. Когда два студента-кинематографиста захотели присоединиться к обэриутам, то Хармс и Введенский подвергли их испытанию: их спросили «Где ваш нос?» и «Какое ваше любимое кушанье?». Ответы были признаны достаточно абсурдными, и прием в ОБЭРИУ состоялся [Кобринский 2009: 84–85; Шубинский 2015: 192].

Мемуаристы (Алиса Порет, Нина Гермет, Марина Малич) и исследователи пишут о склонности Хармса к мистике и спиритуализму; для него важно было «чудо» – собственная вера в чудо, ожидание чуда, стремление показать, сотворить чудо [Flaker 1969: 82; Герасимова 1995]; характерно название вступительной статьи А.А. Александрова (1991) к первому «почти-постсоветскому» изданию Хармса – «Чудодей»). В обэриутском контексте ожидание чуда оборачивалось фантазмагорией, фокусами, и абсурдом или издевательской констатацией тщеты и пустоты, т. е. абсурдности жизни (как в ряде «Случаев» Хармса и других сходных по фабуле произведениях). Цензурные запреты, разгромные официозные рецензии на выступления обэриутов, аресты и ссылки обрекали их на молчание, безнадежность, нищету. В 1930-х гг. в поведении Хармса усиливаются черты интравертности, мизантропии, склонности к злому эпатажу.

Хармсу ближе всего драматургия; неслучайно и его проза тяготеет к сценкам, диалогам, скетчам. Дело здесь не только в том, что Хармс, глубоко чувствуя природу театра, мысленно «по-режиссерски» переводит повествование на язык сцены. Дело еще и в специфике литературы абсурда: в ней первенствует драматургия, и это неслучайно. Представить публике абсурд на сцене, т. е. отстраненно, значительно легче (и веселей), чем в эпической прозе и особенно в лирических стихах. Для показа абсурда важно почти полное отсутствие «авторского голоса» (в пьесе он дан только в ремарках, но это компонент *изображения* коммуникации, а не авторский комментарий и не оценка происходящего на сцене). Авторский голос сразу изменил бы восприятие реципиента, потому что внес бы в восприятие пьесы мысль о том, что это притча и обобщение, в результате сцена для зрителя стала бы только иллюстрацией или намеком на что-то более значительное, «авторское». Между тем драматургическая форма, с характерным для нее дистанцированным от персонажей авторским голосом, удержит реципиента от отвлеченных или переносно-образных трактовок сцены.

Проявления (приемы, механизмы, способы) абсурдизации мира и языка в «Елизавете Бам» многократно исследовались с точки зрения здравого смысла, логики, литературоведения, семиотики сцены. Детально показано, как разрушается реальность мира, адекватность сознания и логическая связность коммуникации [Жаккар 1995, Мейлах 1987]. Черты и признаки абсурда, увиденные в «Елизавете Бам», оказались поразительно близки к тому, как И.И. и О.Г. Ревзины в статье 1971 г. характеризовали драматургию абсурда на примере пьесы Эжена Ионеско «Лысая певица» (постановка 1950 г., издана в 1953 г.)⁵. В «Елизавете Бам» и «Лысой певице» распались причинно-следственные связи явлений; утверждения грубо не соответствуют очевидному⁶; у коммуницирующих людей отсутствует общая память (без чего невозможно нормальное общение): живущие вместе муж и жена не узнают друг друга, путают пол, возраст, имена близких знакомых; их реакции на обращенные к ним слова неадекватны; постоянно нарушается поведенческий, коммуникативный и речевой узус; то и дело возникает разного рода бессмыслица.

Сходство пьес обэриутов и театра абсурда носит типологический характер (и, таким образом, позволяет видеть родовые черты драматургии абсурда). Сама сила и определенность сходства абсурдистских пьес объясняется, по-видимому, их резкой и даже однообразной маркированностью (в отличие от бесконечного разнообразия «правдоподобных» (не-абсурдистских) пьес). Как говорил Честертон, падать можно под бесконечным количеством углов, а стоять – только под одним. В драматургии абсурда, по-видимому, явлен как раз такой «перпендикуляр» по отношению к жизни и неабсурдистскому искусству.

Ниже представлены основные виды проявлений абсурдизма в пьесе «Елизавета Бам» (далее «ЕлБам»; имена персонажей также сокращены), с преимущественным вниманием к коммуникативным и лингвистическим аспектам. Текст пьесы цитируется по изданию А.А. Александрова [Хармс 1991] с учетом ряда исправлений, апробированных в текстологии хармсовских изданий [см.: Мейлах 1987; Кобринский, Мейлах, Эрль 1990]; в большинстве случаев разночтения не приводятся.

4.1. Абсурдизация реальности

Сюррелистический и индетерминистский мир «Елизаветы Бам» населяют беспамятные и ничего не понимающие люди с признаками идиотизма. Со 2-й сцены («куска», в терминологии Хармса) «ЕлБам» строится как череда нелепых действий (эпизодов, стычек или трюков) и сбивчивых и безрассудных разговоров, слабо связанных между собой; нередко последующее действие или реплика подрывает правдоподобие предыдущего действия или трюка. Абсурдны каждое движение и реплика, но они нелепы по-разному и в разной степени смешны. Ср. события и реплики, сосредоточенные в одном (третьем) «куске».

ЕлБам открывает двери и видит: ИвИв стоит на костылях, а ПетрНик сидит на стуле с подвязанной щекой. Грозные агенты неожиданно оказываются полу-инвалидами. ПетрНик говорит, что он «у дверей расставил стражу» (на деле никакой стражи нет), и предсказывает, что «при малейшем толчке Иван Иванович икнет». ЕлБам, которой только что грозили «суровым наказанием» и она решала, не выпрыгнуть ли из окна, проявляет неожиданный интерес к икоте: «Покажите. Пожалуйста, покажите». ИвИв громко икает, переворачивает тумбу. ЕлБам: «Еще раз. Пожалуйста». ИвИв икает еще раз. ЕлБам: «Как вы это делаете?» Повторяют. ПетрНик опять толкает тумбу, а ИвИв опять икает. После нового предложения «показать» ИвИв «становится на четвереньки и лягается одной ногой». ЕлБам восклицает: «Да ведь это прелесть, как хорошо. Кричит»: «Мама! Пойди сюда! Фокусники приехали! Сейчас придет моя мама. Познакомьтесь». Обращается к ИвИв и ПетруНик: «Вы что-нибудь нам покажете?» ИвИв, который в начале сцены появляется на костылях, сейчас «пробует стать на голову, но падает». Далее следует сцена флирта между ЕлБам и ИвИв, однако после нескольких комплиментов ИвИв просится домой: «Меня ждет жена дома. У ней много ребят, Елизавета Таракановна». Уходит, а ЕлБам привязывает к Мамашиной ноге веревку, другой конец привязывает к стулу. Мамаша поет под музыку романс, потом идет на свое место волоча за собою стул (с. 179–181).

И так далее. В том, что происходит на сцене, нет эпизода, где можно видеть обычные интересы, разговоры и взаимоотношения людей. Вершина абсурда в финале: ИвИв спрашивает

у ЕлБам: «Зачем ты убила Петра Николаевича?» в присутствии самого убитого.

Очевидно, что Хармс рассчитывал на гротескную и эпатажную, в стилистике фарса и балагана, игру актеров. Трудно сказать, насколько эти надежды оправдались в 1928 г.⁷, но сейчас «ЕлБам» в театре играют именно так: в клоунских костюмах, шумно, провоцируя скандалы избытком черного юмора.

4.2. Речи, которые зримо и кардинально неадекватны наблюдаемой реальности

Иногда это перевернутая логика: «стало следствие причиной». Примеры: ЕлБам: *Почему я преступница?* ПетрНик: *Потому что вы лишены всякого голоса* (с. 178–179). В возражении ЕлБам логики просто нет: *А я не лишена (голоса). Вы можете проверить по часам.* Из-за путаницы в референции персонажи раздваиваются: агентов, пришедших арестовать ЕлБам, она через минуту называет фокусниками; Мамаша после гибели ПетраНик вдруг начинает осознавать себя его матерью, а в ЕлБам перестает видеть свою дочь: *Товарищи. Маво сына эта мерзавка уюкосыла* (с. 203). Еще через несколько реплик Мамаша объявляет: *Я каракатица.* Играя в пятнашки, ЕлБам зовет ИвИв (*бегите сюда!*), а в ответ: *Ха-ха-ха-ха, у меня нет ног!* (с. 185).

4.3. Речи, которые невозможно семантизировать

В 12-м «куске» Папаша, ни к кому не обращаясь, вдруг восклицает: *Караул, моя правая рука и нос такие же штуки, как левая рука и ухо!* (с. 191). В сцене финального ареста ЕлБам кричит: *Вяжите меня! Тащите за косу!* (вполне предсказуемая реакция), однако следующий вопль уже не поддается семантизации: *Продевайте сквозь корыто!* ПетрНик свою последнюю реплику (финальную во всей пьесе) начинает приказанием, которое может казаться странным, но все же объяснимым (допустим, требованиями ритуала) и физически исполнимым: *Елизавета Бам! Вытянув руки и потушив свой пристальный взор, двигайтесь следом за мной.* Однако окончание его приказа бессмысленно абсолютно: *двигайтесь следом за мной, храня суставов равновесие и сухожилий торжество. За мной* (с. 205). К репликам несемантизируемым и без референции (в контексте пьесы) примыкает «арифметическое» высказывание Мамашы, последнее в ее партии: $3 \times 27 = 81$ (с. 203).

4.4. Квазиполилог, или Разговор глухих

В абсурдистских *qui pro quo* реплики персонажей не связаны между собой ни по смыслу, ни лексически. Вот один из ряда примеров.

И в И в (*лежа на полу, поет*). Мурка кошечка / молочко приговаривала и т. д.

Е л Б а м (*кричит*). Дзы калитка! Рубашка! веревка!

И в И в (*приподнимаясь*). Прибежали два плотника и спрашивают: в чем дело?

Е л Б а м. Котлеты! Варвара Семенна!

И в И в (*кричит, стиснув зубы*). Плясунья на проволо-о-о!

Е л Б а м (*спрыгивая со стула*). Я вся блестящая!

И в И в (*бежит вглубь комнаты*). Кубатура этой комнаты нами не изведена (с. 188).

В более редких случаях герои говорят об одном предмете, но не слышат друг друга и утверждают противоположное так, как будто ничего не было сказано.

И в И в. <...> Слушай, зачем ты убила Петра Николаевича?

Е л Б а м. Ура, я никого не убивала!

И в И в. Взять и зарезать человека! Сколь много в этом коварства! Ура! ты это сделала, а зачем! (с. 187).

4.5. Нарочито инфантильная речь

Несколько раз герои «ЕлБам» как бы впадают в детство: поют детские песенки, играют в пятнашки, на бегу скандируя рефрены детских игр, начинают по-детски картавить. Понятно, что в абсурдистской пьесе содержательные поводы для таких переключений необязательны, а «технические» мотивы предположить легко: внезапный инфантилизм нужен автору для смеха и оживления спектакля. Впрочем, детское произношение Мамаши может объясняться также ее стремительной психической деградацией, вызванной известием о смерти ПетраНик. Примеры:

(1) ПетрНик вдруг «вскакивает и бежит по сцене», восклицая: *Чур-чур!*, хлопает ИвИв и объявляет: *Ты пятнашка!* ЕлБ, которая только что по-взрослому беспокоилась о муже (*Что-то*

В ряде случаев странное для данного контекста слово, а с ним и весь контекст воспринимаются амбивалентно: и как бессмыслица и как поэтический изыск, допускающий ту или иную семантизацию. Ср.: ПетрНик: *Встань Берлином / надень пелерину* (с. 192); (2) ПетрНик (рассказывая о «домике на горе»): *в избушке светит огонек, / на огонек слетаются черницы* (с. 194). Ни один из омонимов (*черница*¹ ‘ягода черника’; *черница*² ‘монахиня’) не обозначает тех, кто может «слетаться на огонёк», но, благодаря контексту, окказиональное переосмысление (‘какие-то насекомые’) здесь происходит легко.

В целом употребление узуального слова не в своем контексте, создавая неузуальную сочетаемость слова, граничит с явлением паралексии, особенно когда в непривычном контексте данное слово сближается с тем или иным словом (или словами) той же парадигматической группы (о паралексии в «ЕлБам» см. ниже, раздел 4.9).

4.7. Вокализация, растягивание обрывков слов

В детской психиатрии термин «вокализация» обозначает невротическое расстройство – произвольный визг, лай, вой, хрюканье, иногда произвольная нецензурная брань, – бывающее у двигательного расторможенных младших школьников, обычно в конце дня, от усталости [Буянов 1986: 79–80].

В начале восьмого куска («Перемещение высот») ЕлБам вдруг начинает выть, как волчица: Уууууууу-уууу-уу- уу-уу-уу. ИвИв: Волчица. ЕлБам: У-у-у-у-у-у-у-у-у-у. Звериные звуки заразительны, и ИвИв начинает подвывать: произнося слово *волчица*, вытягивает гласный звук корня, а в следующей реплике – также и рычащее р-р-р-р (поскольку подражает волчице): ИвИв: В-о-о-о-о-лчица. ЕлБ (дрожит): -у-у-у-у-у-у-у-у-у-у-черносливы. ИвИв: Пр-р-р-рабабушка (с. 187).

В ряде сцен звучат обрывки слов: неконечный гласный вдруг растягивается, превращаясь в завывание, конечный слог или звук так и не возникает: ИВИВ (кричит, стиснув зубы): *Плясунья на проволо-оо-о!* Реплика не закончена и переходит в завывание (с. 188). В девятом «пейзажном» куске в полилоге четырех (ИВИВ, ЕлБам, Папаши и Мамаши) звучат именно такие неполные слова: ИВИВ: *Благополучие пастуха и пастуху-у!* Папаша: *Коробочка на дере-е-е.* ИВИВ: *Пока-а-а* (вместо *покажи*). ИВИВ: *Возьми посмо-о-о* и т. д. (с. 189).

4.8. Повторы как застревание речемыслительных процессов и признак распада мышления

Присущий драме абсурда алогизм общения проявляется в разнообразных повторах реплик или частей реплик – от беспомощной механической эхолаллии, когда герой способен лишь повторять прозвучавшую реплику, до трудностей перехода и от одного высказывания к новой мысли (и новому высказыванию). В исследованиях и терапии речевой патологии подобные трудности квалифицирует шизофазические расстройства, вызванные ослаблением коммуникативной направленности речи, патологической инертностью механизмов порождения, что приводит к «застреванию» речи, ее зацикленности и «вязкости». Вот пример «нарратива» от ИвИв (кусок девятый, «пейзажный»).

И в И в. Я вчера Кольку встретил!

М а м а ша. Да что Вы-ы-ы?

И в И в. Да, да. Встретил, встретил. Смотрю, Колька идет и яблоко несет. Что, говорю, купил? Да, говорит, купил. Потом взял и дальше пошел.

П а п а ша. Скажите пожалуйста-а-а-а-а!

И в И в. Нда. Я его спросил: ты что, яблоки покупал или крал?

А он говорит: зачем крал? Покупал. И пошел себе дальше.

М а м а ша. Куда же это он пошел?

И в И в. Не знаю. Не крал, не покупал. Пошел себе⁸.

В обычных (неабсурдистских) пьесах застревающие речи почти не встречаются, потому что драматургам нужен концентрат жизненных коллизий и темп событий, а не тавтологическое кружение на одном месте. Однако в литературе абсурда такого рода речи – с бесцельными повторами и кругами – стали четким признаком направления.

4.9. Лексические повторы как механизм десемантизации и осмеяния слова

В играх дошкольников и младших школьников известна такая забава: ребенок придумывает бессмысленное слово, повторяет его несколько раз, и квазислово начинает вызывать у придумщика (а также у тех детей, кто вместе с ним забавляется таким образом) безудержный смех⁹. У мальчиков

первых-шестых классов встречается также смеховое «обесмысливание» *обычного* слова: в компании двух-трех друзей ребенок несколько раз со смешком повторяет (без контекста) слово (любое попавшееся на язык), и оно начинает казаться бессмысленным, что вызывает безудержный смех всей компании.

Подобные повторы, в расчете на комическое актерское обыгрывание повторов и окказиональное обесмысливание слова, не раз встречаются в «ЕлБам». Вот ПетрНик рассказывает, как в молодости он один жил в небольшом доме и «спал, не боясь ничего». (Далее:) «Голос за сценой: *Ничего*. Мамаша: *Ничего!* ИвИв: *Ничего!* ПетрНик: *Ничего*. (Пауза.) *Мне ничего было бояться* (Если бы пришли грабители. Что бы они нашли?) *Ничего* (седьмой кусок, с. 186). В другом эпизоде бессмысленно и с подъемом повторяется слово *Ура!*; повторяются имена, местоименные слова, игровые формулы, когда персонажи вдруг начинают играть и бегать, как дети¹⁰.

4.10. Паралексия (лексическая парафазия)

Паралексии как класс афатических расстройств похож на обычные мелкие сбои при порождении устной речи, связанные с индивидуальными трудностями выбора нужного слова (например, *У них эта печка как это скороварка, нет, микроволновка*). В «ЕлБам» представлены парафазии разной силы.

(1) ИвИв в одной реплике трижды и по-разному путается в отчестве ЕлБам (в том числе называет ее *Таракановной*). Путаница в отчествах важна не только сама по себе, но и как еще одно из многих проявлений абсурдистской нестабильности личности, фантомности персонажей пьесы¹¹.

(2) Папаша: *Моя правая рука и нос такие же штуки, как левая рука и ухо* (с. 191). По-видимому, здесь *штуки* – это эрзац-слово вместо более точного, например, *части моего тела*. Впрочем, и без «штук» высказывание осталось бы алогичным из-за «асимметрии» носа и уха.

(3) ПетрНик: *в нем* (в домике) *только мыши трут ладонями муку* (с. 196) (вместо: *трут лапками*); слово *ладони* в узусе употребляется по отношению только к рукам, а *руки* – применительно только к человеку.

(4) ПетрНик: *Прошу внимательно следить за колебанием наших сабель* (с. 200) вместо *за движением наших сабель*.

Паралексия обусловлена бедностью речи, недостаточной упроченностью в индивидуальном лексиконе тех слов, в которых человек путается (употребляя одно вместо другого). Клиническая паралексия может быть связана с психосоматическим расстройством, известным как алекситимия, что проявляется в дефиците воображения, эмоций и слов для них¹². Алекситимия приводит не только к заметной путанице в словах, но и к лексической бедности, стертости, примитивизму речи. На практике это сказывается в приблизительном, неточном словоупотреблении, в нарушении лексической сочетаемости; такая речь ощущается как косноязычная, корявая, банальная, местами убогая, однако ее неузуальность может быть нерезкой и не всегда очевидной. В «ЕлБам» таковы сцены, которые непосредственно предшествуют поединку и происходят после него. Реплики персонажей здесь более развернуты (чем в первой половине пьесы) и, главное, это по преимуществу стихотворная речь. Стихи в соединении с косноязычной и бедной речью особенно комичны, хотя, возможно, для буффонадного представления 1928 г. это был слишком тонкий комизм, чтобы привести спектакль к успеху.

Так, в претенциозном монологе Петра Николаевича, вернувшегося с горы, представлены лексические парафазии именно такого плана: без грубых оговорок, но с полуинтеллигентской приблизительностью в выборе слов в соединении с лексической избыточностью (*избушка – деревянный домик*) и банальностью (*цветы растут*): *Я только что оттуда, / там прекрасно. / Цветы растут. Деревья шелестят. / Стоит избушка – деревянный домик, / в избушке светит огонек, / на огонек слетаются черницы, / стучат в окно ночные комары... / собака цепью колыхает воздух* (с. 194).

Приблизительно, в частности, соединение *деревья шелестят* (вместо *листва шелестит, листья шелестят*; ср. обычную сочетаемость слова *шелест*: *шелест листьев, дождя, шелкового платья* в БТС РЯ под ред. С.А. Кузнецова). Приблизительны и такие детали: *стучат в окно ночные комары*: комары не могут *стучать в окно*, они слишком малы и без хитина; *собака цепью колыхает воздух* (вместо *сотрясает*, на худой конец *колеблет*) – неточно, потому что *колыхать* означает ‘слегка, мерно качать, колебать’ (БТС РЯ). О неузуальном употреблении *черницы* см. выше, раздел 4.6.

4.11. Аграмматизмы.

Лексико-грамматические контаминации

Как известно, подлинная языковая «неправильность» – это факты аграмматизма, потому что лексические странности всегда можно объяснить образным словоупотреблением, тем самым восстанавливая узуальность высказывания, но только до тех пор, пока окказионализм не затронул грамматику.

В «ЕлБам» аграмматизм связан с семантически неотчетливым словоупотреблением, когда говорящий не может выбрать нужное синтаксическое оформление для лексической семантики, не получившей должной (хотя бы узуальной оболочки). Рассмотрим слова Петра Ник: *Вам счет отдан, / Будьте трудны*¹³ / взвод или роту вести пулемет (с. 193). Возможна примерно такая реконструкция: 1) *Вам счет отдан* < из *Вам приказ отдан*; 2) *Будьте трудны* < из *Надо потрудиться*; возможно, влияли также клише *Надо преодолеть трудности, Не сочтите за труд*; 3) *взвод или роту вести пулемет* < вместо *взвод или роту вести на пулемет*.

В стихотворных репликах, помимо путаной лексики и неясности выражаемой мысли, аграмматизм был как бы продиктован необходимостью выдерживать стихотворную форму речи (на самом деле Хармс в «ЕлБам» не только допускал сбои в стихе, но и намеренно разрушал стих). Аграмматизм стихотворных реплик в «ЕлБам» особенно смешон. Ср.: Папаша: *О, что за женщины, понятия в них мало, / Они в понятиях имеют пустоту* (с. 202); ИВиВ о Папаше: *Одним дыханием своим / Он всюду есть неуловим* (с. 197).

Папаша, услышав о замышляемой смерти ЕлБам, раздражается монологом, в котором слиты несколько вопросов, частично риторических, частично – нелепых, и четырежды повторяется относительное местоимение *который*, причем в одном случае синтаксическая отнесенность союзного слова двойственна. Вот этот синтаксический монстр: *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* (с. 197).

4.12. Образная речь

Самая яркая черта языка «ЕлБам» состоит в том, что с помощью этого языка моделируется абсурд. Язык «ЕлБам» адекватен авторскому замыслу; языковая ткань коммуника-

тивных партий персонажей демонстрирует абсурд в самом «первоэлементе литературы» (М. Горький) – в языке. Поэтому язык героев пьесы (а другого языка в ней нет) намеренно лексически беден, косноязычен и обезличен. В еще большей мере художественное исследование абсурда Хармсом сказалось на характере языковых образов: в них абсурд усилен. Их немного, при этом они разные. Можно выделить несколько разновидностей языковых образов в «ЕлБам».

4.12.1. Абсурдистские картины с нереальными (двоящимися) темами образов, которые раскрываются с помощью абсурдистских рем¹⁴. Ср. из монолога Папаши во время поединка: *О песнь битве! Слава перьям! / Они по воздуху летают, / глаза неверным заполняют, / терзают до смерти врага!* (с. 200). *Перья* в 1-й строке (*О песнь битве! Слава перьям!*) – это то, чем пишут *песнь*, но в следующих трех строках это как бы уже другие перья: из инструментов письма они превращаются в птичьи *перья*, которые выступают как оружие особого рода, и то, как они «сражаются», – *Глаза неверным заполняют* и т. д., – это махровый абсурд.

Абсурдистские стихотворные дифирамбы участникам поединка и ЕлБам переполнены безудержными гиперболами, что усиливает обычное для персонажей «ЕлБам» косноязычие и приблизительность словоупотребления. Вот ИВиВ воспекает воинскую мощь ПетраНик: *одним движением крыла / он двигает морями, / одним размахом топора / он рубит лес и горы – / одним дыханием своим / он всюду есть неуловим* (с. 197).

4.12.2. Антропоморфные определения, сказуемые, сравнения, относимые к птицам и насекомым и создающие обычные (не абсурдистские) олицетворения деталей пейзажа. Ср. в речи ПетраНик: *разбойник старый козодой; стрекозы бормочут заговор на все лады* (с. 195); *и целый день пустынным сидит на печке таракан*; также сравнение артефакта с растением: *лампа светит розмарином* (с. 196).

4.12.3. Абсурдные (бессмысленные) ремы образов, относящиеся к реальным феноменам (темам образов). Таковы два сравнения: ЕлБам говорит о себе: *Мои плечи, как восходящие солнца*; ИВиВ: *Мои ноги, как огурцы* (с. 188). Темы сравнений реальны: плечи женщины, ноги мужчины. Абсурдность этих сравнений в том, что неясно основание для сравнения и неясен признак, который рема образа придает своей теме: что значит *плечи, как восходящие солнца*: ‘ослепительные’, ‘желанные’, ‘жаркие’, ‘опасные своим жаром’?

4.12.4. Метафоры, пародирующие образность массовой городской культуры. В сцене флирта ИвИв говорит Елизавете: *...вы незабудка*. ЕлБам вначале удивлена: *Я незабудка?*, но затем отвечает положенной любезностью: *А вы тюльпан* (с. 188).

4.13. Разрушение стиха

Нарочно искореженные размеры, сбой ритма, отсутствие рифмы – все это есть в стихотворных пассажах «ЕлБам». Однако самая большая профанация стиха состоит не в версификационных нарушениях, но в неумелой грубой подгонке речи под нужный размер – путем повторов и заполнения строки семантически пустыми, иногда аграмматическими словоформами или малоподходящей лексикой. В результате речь героев «ЕлБам», и без того лексически бедная и обезличенная, становится еще более косноязычной и примитивной. Ср. слова Папаши перед поединком: *Погибнешь ты, погибну я, / Все будет тихо там. / Но пусть ликует дочь моя / Елизавета Бам*. Местоименное наречие *там* – это псевдоанафора, оно не отсылает к прежде названному месту и употреблено для рифмы и заполнения стихотворной строки. Ср. также слова атакующего Папаши: *Я режу вбок, я режу вправо, / Спасайся кто куды! / Уже шумит кругом дубрава, / растут кругом сады* (с. 200).

5. Смешна ли пьеса Хармса «Елизавета Бам»?

В более общем виде этот вопрос звучит так: насколько смешон абсурд?

Пьесы, давшие начало драматургии и театру абсурда, первоначально воспринимались как искусство смешного, род комедии, а их театральные постановки назывались *théâtre de dérision* ('театр насмешки'); термин «театр абсурда» пришел позже [Жаккар 1991: 18]. Эжен Ионеско в 1959 г. говорил о «Лысой певице»: «Не думаю, что это настоящая комедия. На самом деле это пародия на пьесу, комедия комедии» (цит. по: [Ревзина, Ревзин 1971: 253]). Пародируя пьесу, Ионеско исследует, до какой степени можно разрушать драматургическую основу театра – жизненность конфликта, содержательность реплик, определенность характеров. За какой чертой нелепос-

ти, происходящие на сцене, уже не смешны, а губительны для пьесы?

Р.О. Якобсон видел в «Лысой певице» не столько театральный эксперимент, сколько констатацию цивилизационного кризиса. В 1966 г. в дискуссии по докладу Ревзиных (во время Летней школы семиотики под Тарту), касаясь жанра и темы «Лысой певицы», Якобсон определил общую тему пьесы Ионеско как трагедию – «трагедию разобщенности» [Ревзина, Ревзин 1971: 254].

В «Елизавете Бам» Хармса и в особенности в пьесе Введенского «Елка у Ивановых» (1938) градус абсурдизма был намного выше, чем в драматургии абсурда начала 1950-х гг., – у Ионеско, Беккета, Жене. Известны слова Ионеско о том, что «Лысая певица» – это «драма языка». Действительно, кроме бесцельного коммуницирования, в ней ничего не происходит, и это подчеркнуто единственным исключением – реальным событием: когда служанка Смитов захотела рассказать в компании хозяев и их гостей анекдот, то это вызвало общее возмущение, и господа выпроводили служанку за дверь. Все остальное в пьесе – это сгущенная и потому гротескная банальность разговоров заурядных представителей «среднего класса». Абсурдизм и бессмыслица пьесы заключается большей частью не в самих по себе репликах (к тому же узуальных грамматически и лексически), но в их предсказуемости, в утрированной неинформативности и потому ненужности. Однако за исключением злобного и бессвязного галдежа героев в финале пьесы, все происходящее (точнее, все «говоримое») – оно, действительно, не более абсурдно, чем тривиальные диалоги и «топики» в учебниках иностранного языка. Ионеско демонстрирует зрителям тщету коммуникации, но явственно дистанцируется от своих героев, прежде всего благодаря ремаркам.

У Беккета в «В ожидании Годо» нет ничего похожего на ту бессмыслицу на грани патологии, на бессвязность и обезличенность общения, которые представлены в «Елизавете Бам». Речь героев Беккета интеллектуально насыщена, реплики афористичны и эстетичны, порой остроумны; их нарративы похожи на притчи, диалоги – на философские и теологические беседы. Поэтому пьесы Беккета совсем не так безысходно абсурдны, как у обэриутов, они учат размышлению и стоицизму: жизнь абсурдна, но надо держаться.

Тотальный абсурдизм «Елизаветы Бам» объясняется тем, что в пьесе не слышно авторского голоса: автор не видит другой картины мира, кроме представленной, и не знает другого

языка, кроме обезличенного косноязычия своих персонажей. Зрительское восприятие «Елизаветы Бам», как и других произведений литературы абсурда, проходит две разные по длительности стадии: вначале абсурдные сцены вызывают смех, который сменяется горечью бессилия, отчаянием, подавленностью. Если «Лысая певица» до последней сцены может восприниматься как сатира, то Хармс в «Елизавете Бам» никого не высмеивает и не обличает, но со второго «куска», когда героиня открывает дверь и видит своих преследователей, пьеса сразу превращается в эпатирующий тотальный абсурд.

Примечания

¹ Латинизм, заимствованный через французское посредство: лат. *absurdus* 'нелепый' из 'неблагозвучный, нескладный, глупый', от *ab* 'от, из, с' + *surdus* 'глухой, невосприимчивый', 'немой, безмолвный'.

² О «бессмысленном» (*alogismus*) невозможно спросить, истинно оно или ложно. Таковы, например, сообщения *Если идет дождь, то трамвай* или *Копали от забора и до обеда*. Однако эти речевые сбои, а по сути, сумбурные или недостроенные, неряшливые высказывания тем не менее поддаются осмысленной реконструкции: *Если идет дождь, то едем на трамвае; Начали копать канаву от забора и так до самого обеда*. Абсурдные высказывания в отличие от бессмысленных содержат в себе два утверждения, противоречащих друг другу. Пример: *Яблоко было разрезано на три неравные половины* – это контаминация двух несовместимых сообщений: (1) *Яблоко было разрезано на три неравные части* и (2) *Яблоко было разрезано на две равные части*. Ср. игровой абсурдизм детского стишка: *Шел высокий человек низенького роста. Сам кудрявый без волос, тоненький, как бочка*.

³ Не исключено, что слово *реальный* (в семантизации аббревиатуры ОБЭРИУ) – это попросту издевка над любителями реализма, бытописательства и психологии. По данным М.Б. Мейлаха, первоначальное ОБЕРИО было, по настоянию Хармса, исправлено на более экзотическое ОБЭРИУ «с абсурдирующим, в противовес всем *-измам*, конечным У» и буквой Э, более частой в заимствованиях, чем в исконных словах; это «остранение» названия было «призвано дезавуировать идею *реального искусства*» [Мейлах 1991: 177].

⁴ Впрочем, пьесы несопоставимы по объему: «Елизавета Бам» (2,5 п. л.) в пять раз больше пьесы Хлебникова.

⁵ Ревзина, Ревзин 1971. Вскоре эта работа, ставшая классикой семиотики, была переведена на французский (1971) и английский (1975) языки.

⁶ В «Лысой певиче» г-жа Смит даже формулирует абсурдистский «закон» антидетерминизма: «Опыт показал, что когда звонят, то никогда никого не бывает».

⁷ Актриса Анна Ивантер, игравшая Елизавету Бам в премьерном спектакле, вспоминала: «Текст пьесы был жуткий. Хотя Хармс и репетировал отдельно со мной, но алогичность событий меня убивала» [Шишман 1991: 24]. О реакции на спектакль части зрителей вспоминал «младший» обэриут Игорь Бахтерев: «...во время представления за кулисы ворвался известный критик, редактор театрального журнала Моисей Падво и, топая ногами, стал орать, что обэриуты – прямые кандидаты в тюрьму и что если демонстрация “сумасшедшей Бам” не прекратится, а “балаган” будет продолжен, то он позвонит в НКВД. И действительно позвонил, но, впрочем, желаемого успеха не достиг» (цит. по: [Кобринский 2009: 122]).

⁸ В издании А.А. Александрова последняя реплика ИвИв дана по-другому: *Не знаю. Сказал только: я, говорит, яблоки покупал, а не крал, – и пошел себе* [Хармс 1991: 189].

⁹ Ср. свидетельства А.Н. Гвоздева: « – *Пап, что это такое хляп?* – спрашивает меня несколько раз с плутовским видом (2,8). Под конец начинает прямо хохотать. Вполне вероятно, что он сам выдумал это звуко сочетание и знает, что оно не имеет смысла... Я произнес “Суптас” и сказал, обращаясь к нему: “*Что такое суптас?*” Он (2,9) стал повторять: “*Пап, что такое суптас?*” и при этом хохотал неудержимо. Так обычно бывает, когда он слышит бессмысленные слова и, очевидно, понимает, что это в шутку произнесены именно бессмысленные звуко сочетания» [Гвоздев 2005: 119, 129].

¹⁰ Ярчайший случай обесмысливания и осмеяния слова и его частей путем повторов представлен у Хармса в сценке «Пьеса (Женитьба)» (1933). Ср. фрагмент: Кока Брянский: *Се-го-дня-же-нюсь!* Мать: *Же? что такое же?* Кока: *Же-нить-ба!* Мать: *Ба? Как это ба?* Кока: *Не ба, а же-нить-ба!* Мать: *Как это не ба?* Кока: *Ну так, не ба и всё тут!*

¹¹ С отчеством *Таракановна* исследователи связывают разные аллюзии: А.А. Кобринский [2009: 115–118] – с Достоевским, с его капитаном Лебядкиным в «Бесах», сочинителем издевательского стихотворения «Таракан», В.И. Шубинский (2015) – с памятью о судьбе княжны Таракановой.

¹² Отдельные алекситимические черты имеются и у здорового взрослого населения (от 5 до 23 %), в то время как у аутистов – 85% [Гараян, Холмогорова 2003].

¹³ В издании М.Б. Мейлаха и В.И. Эрля [Бремен, 1978] эта строка прочтена как *будите трудыны*.

¹⁴ Тема образа – это слово, называющее объект, для которого говорящий ищет и находит чувственно-наглядное («картинное») пояснение – рему, т. е. слово, называющее тот объект, с которым в структуре данного образа сближается (сравнивается) тема. Подробнее см.: [Мечковская 2012].

Литература

- Александров 1991 – Александров А.А. Чудодей. Личность и творчество Даниила Хармса // Хармс Д. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А.А. Александрова. Л.: Сов. писатель, 1991. С. 7–48.
- Андриевский 1985 – Андриевский А.Н. Мои ночные беседы с Хлебниковым // Дружба народов. 1985. № 12. С. 228–242.
- Буренина 2005 – Буренина О.Д. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX в. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2005.
- Буянов 1986 – Буянов М.И. Беседы о детской психиатрии. М.: Просвещение, 1986.
- Гаранян, Холмогорова 2003 – Гаранян Н.Г., Холмогорова А.Б. Концепция алекситимии // Социальная и клиническая психиатрия. 2003. № 1. С. 128–145.
- Гвоздев 2005 – Гвоздев А.Н. От первых слов до первого класса: Дневник научных наблюдений. М.: КнигаКом, 2005.
- Герасимова 1995 – Герасимова А.Г. Даниил Хармс как сочинитель. Проблема чуда // НЛЮ. 1995. № 16. С. 129–139.
- Горте 2007 – Горте М.А. Фигуры речи: Терминол. слов. М.: ЭНАС, 2007.
- Жаккар 1991 – Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс: театр абсурда – реальный театр. Прочтение пьесы «Елизавета Бам» // Театр. 1991. № 11. С. 18–26.
- Жаккар 1995 – Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. (сокращ.) с фр. Ф.А. Перовской. СПб.: Академ. проект, 1995. Сер. «Современная западная русистика».
- Иванов 1990 – Иванов Вяч. Вс. Хлебников и типология авангарда XX века // Russian Literature. 1990. Vol. XXVII. № 1. С. 11–20.
- Казак 1988 – Казак В. Энциклопедический словарь русской литературы с 1917 года: Пер. с нем. Л., 1988.
- Кобринский 2009 – Кобринский А.А. Даниил Хармс / 2-е изд., испр. и доп. М.: Молодая гвардия, 2009. Сер. «Жизнь замечательных людей».

- Кобринский, Мейлах, Эрль 1990 – *Кобринский А., Мейлах М., Эрль В.* Даниил Хармс: к проблеме обэриутского текста // *Вопр. литературы.* 1990. № 6. С. 251–258.
- Котович 2003 – *Котович Т.В.* Энциклопедия русского авангарда. Минск: Экономпресс, 2003.
- Мейлах 1987 – *Мейлах М.* О «Елизавете Бам» Даниила Хармса: Предыстория, история постановки, пьеса, текст // *Stanford Slavic Studies.* 1987. Vol.1. P. 163–246.
- Мейлах 1991 – *Мейлах М.Б.* Заметки о театре *обэриутов* // *Театр.* 1991. № 11. С. 173–179.
- Мечковская 2012 – *Мечковская Н.Б.* Между банальностью и аграмматизмом: расхождение оценки сравнений и их лингвистические корреляты // *Вопр. культуры речи.* Вып. 11 / Отв. ред. А.Д. Шмелев. М.: Яз. славян. культуры. 2012. С. 218–228.
- Москвин 2006 – *Москвин В.П.* Выразительные средства современной русской речи: Тропы и фигуры. Общая и частные классификации. Терминолог. слов. М. 2006.
- Ревзина, Ревзин 1971 – *Ревзина О.Г., Ревзин И.И.* Семиотический эксперимент на сцене. Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием // *Тр. по знаковым системам.* 1971. Т. 5. С. 232–254.
- Хаззагеров 2009 – *Хаззагеров Г.Г.* Риторический словарь. М. Флинта; Наука, 2009.
- Ханзен-Лёве 2016 – *Ханзен-Лёве О.А.* Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. Сер. «Россика. Русистика. Россияведение». IV.
- Хармс 1991 – *Хармс Д.* Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма / Вступ. ст., сост., подгот. текста и примеч. А.А. Александрова. Л.: Сов. писатель, 1991.
- Хлебников 1986 – *Хлебников В.* Творения / *Общ. ред. и вступ. ст. М.Я. Полякова; сост., подгот. текста и коммет. В.П. Григорьева и А.Е. Парниса.* М.: Сов. писатель, 1986.
- Шишман 1991 – *Шишман С.С.* Несколько веселых и грустных историй о Данииле Хармсе и его друзьях. Л.: ЛИО «Редактор», 1991.
- Шубинский 2015 – *Шубинский В.И.* Даниил Хармс. Жизнь человека на ветру. М.: АСТ; CORPUS, 2015.
- Flaker 1969 – *Flaker D.* О рассказах Даниила Хармса // *Československa rusistika.* 1969. XIV. № 2. С. 78–88.