

Министерство образования и науки Российской Федерации
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«САМАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Е.С. ШЕВЧЕНКО

РУССКАЯ ДРАМА И ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРИМИТИВ

Утверждено редакционно-издательским советом университета
в качестве монографии

Самара
Издательство «Самарский университет»
2016

УДК 882
ББК 83.3
Ш 379

Рецензенты: д-р филол. наук, проф. Е.Г. Елина,
д-р филол. наук, проф. А.С. Бакалов,
д-р филол. наук, проф. Г.Ю. Карпенко

Научный редактор д-р филол. наук, проф. С.А. Голубков

Шевченко Е.С.

Ш 37 Русская драма и театральный примитив. Самара:
Издательство «Самарский университет», 2016.

ISBN- 978-5-86465-716-4

Монография посвящена изучению связей русской драмы 1900-х – 1930-х годов с театральным примитивом. Адресуется специалистам-филологам, искусствоведам, культурологам, а также аспирантам и студентам соответствующих гуманитарных специальностей высших учебных заведений.

УДК 882
ББК 83.3

ISBN- 978-5-86465-716-4

© Шевченко Е.С., 2016
© Самарский университет, 2016

Оглавление

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ЭСТЕТИКА БАЛАГАНА В ДРАМАТУРГИИ СИМВОЛИСТОВ.....	8
1.1. Шуточная поэзия и драматургия В.С. Соловьёва. У истоков балаганной парадигмы XX века.....	8
1.2. Авторские модификации балагана и балаганных стратегий в символистской драме.....	16
ГЛАВА 2. ЭСТЕТИКА БАЛАГАНА В ДРАМАТУРГИИ ФУТУРИСТОВ.....	53
2.1. Содержательно-функциональные аспекты футуристического балагана.....	53
2.2. Авторские модификации балагана и балаганных стратегий в драматургии футуристов.....	74
ГЛАВА 3. ЭСТЕТИКА БАЛАГАНА В ДРАМАТУРГИИ РАННЕЙ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ И 1920-Х– 1930-Х ГОДОВ.....	121
3.1. Содержательно-функциональные аспекты балагана ранней советской эпохи и 1920-х – 1930-х годов.....	121
3.2. Авторские модификации балагана и балаганных стратегий в драматургии 1920-х – 1930-х годов.....	135
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	172
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	179

Балаган вечен. Его
герои не умирают. Они
только меняют лики и
принимают новую форму.

В.Э. Мейерхольд. Балаган

ПРЕДИСЛОВИЕ

Вопрос о примитиве как особом, третьем пласте художественной культуры Нового и Новейшего времени (наряду с так называемой высокой профессиональной культурой, с одной стороны, и фольклором – с другой) в отечественной науке был поставлен в статье В.Н. Прокофьева «О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах)», открывавшей коллективную монографию Института искусствознания «Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени» (1983). До Прокофьева гипотезы о его существовании высказывались В.Я. Проппом и Б.Н. Путиловым. Так, ещё в 1964-м году В.Я. Пропп в статье «Жанровый состав русского фольклора», анализируя городские песни, возникшие в мещанской и рабочей среде, установил, что они не удовлетворяют ни определению фольклора, основанному на изучении крестьянской поэзии, ни традиционному пониманию литературы. Всё это и позволило учёному трактовать поздние фольклорные формы как «область, где литература и фольклор смыкаются» [Пропп 1976: 80]. По линии дальнейшего разграничения поздних и классических форм фольклора пошёл Б.Н. Путилов, что вполне закономерно привело его к следующему предположению: «Не вправе ли мы говорить о постепенном складывании на границах фольклора и литературы нового качества и новой эстетики?» [Путилов 1977: 17].

Почва для открытия третьего, пограничного уровня художественной культуры, занимающего промежуточное положение как относительно «вершины» культуры – «учёно-

артистического профессионализма», так и относительно её «основания» – фольклора [Прокофьев 1983: 9], была подготовлена много ранее, в XIX веке и на рубеже веков, в авторефлексии отечественной культуры и в научной её рефлексии. На это указывает литературовед В.Е. Головчинер. «Думается, – замечает она, – одним из первых в литературе Нового времени осознал возможность и необходимость взаимодействия современного искусства с культурой народных низов А.С. Пушкин. В статье 1830 г. “О народной драме и драме «Марфа Посадница»” привычные антитезы романтиков “старая” – “новая”, “классическая” – “романтическая” поэзия он перевел в качественно иную плоскость. <...> Его сказки, выдержанные в фольклорном духе, “Повести Белкина”, “Капитанская дочка”, ориентированные на стилистику патриархально-провинциального, фольклоризованного мировосприятия и высказывания, – может быть, первые произведения отечественной литературы, созданные в эстетике примитива в нашем понимании. На той же историко-культурной почве выросли “Вечера на хуторе близ Диканьки” Н.В. Гоголя, “Бородино”, “Песня про купца Калашникова” и “Ашик-Кериб” М.Ю. Лермонтова» [Головчинер 2004: 17]. Во второй половине XIX века укреплению интереса к «низовой» культуры способствовали достижения компаративистики – прежде всего мы имеем в виду фольклорные и филологические разыскания Ф.И. Буслаева, А.Н. Афанасьева и братьев Веселовских, благодаря которым произошло расширение самого понятия искусства и его границ. А в эпоху порубежья по меньшей мере две спорящие друг с другом и исключают друг друга тенденции способствовали легитимации в культуре «наивных», «примитивных» форм, прежде не осознававшихся как значимые и в таком качестве не культивировавшихся. Обе они отмечены Ю.М. Лотманом в статье «Блок и народная культура города». Первая из них связана с комплексом ницшеанских идей – провозглашением «искусства для избранных» и «противопоставлением народной массы и культурной элиты»; вторая – с «расширением художественных горизонтов», «демократизацией эстетического кругозора» и установкой на «фольклоризм» [Лотман 1993: 185-186]. В целом же можно констатировать усиление интереса к наивному, примитивному сознанию, точнее – к тем формам, в которых оно

выражено отчетливее всего, а также смещение внимания, переориентацию с начала собственно эстетического на творческое (в широком понимании). Новому искусству – от модерна до авангарда – удалось разглядеть креативные способности простолюдина, ребенка и дикаря; детское, наивное, примитивное становится его важной составляющей и необходимым моментом в процессе самоидентификации.

Приоритет в открытии «третьей» культуры (преимущественно в сфере живописи и прикладного искусства) принадлежит русским художникам-авангардистам М.Ф. Ларионову и Н.Д. Виноградову, стараниями которых в 1913-м году были организованы две выставки примитивного искусства – «Выставка иконописных подлинников и лубков» и «Первая выставка лубков», сопровождавшиеся изданием каталогов. Несколько ранее, в 1911-м году, в Германии возникла группа В.В. Кандинского и Ф. Марка «Синий всадник», также заинтересованная в пропаганде художественного примитива и в своих альманахах публиковавшая русский лубок, баварскую живопись на стекле, вотивные картины и прочие феномены «наивной» живописи. Научный интерес к примитивному и наивному творчеству можно обнаружить в монографиях причастного авангардному искусству, в том числе и ларионовской группе «Ослиный хвост», исследователя В.Ф. Маркова.

Своего рода декларацией *примитивистской тенденции* в новом искусстве стала статья художника-авангардиста Александра Шевченко «Нео-примитивизм» (1913), где он изложил программу нового искусства и где открытия М.Ф. Ларионова переплавлялись творческими установками кубофутуристов. Рассматривая мир и человека в «технократическом» свете, как «автоматический организм», «одно гигантское целое, построенное на строгом соответствии и равновесии частей», А. Шевченко и в искусстве призывает к «ритму и механической стройности», выражающихся, в числе прочего, в поиске «простоты» и «простых форм» [Шевченко 1913: 7-8]. В том искусстве, которое А. Шевченко относит к «примитиву», более всего его привлекает непосредственность, или «художественно-верная почувствованность жизни» [Шевченко 1913: 12].

Несмотря на очевидный интерес самых разных исследователей к примитиву и примитивизму в культуре, проблема *балагана* как *искусства примитива*, точнее одной из его разновидностей – *театрального примитива*, в должной мере не освоена ни фольклористикой, ни театроведением, ни другими, смежными с ними научными дисциплинами – искусствоведением и литературоведением. В работе В.Н. Прокофьева о *театральном примитиве* говорится лишь вскользь: развившийся в лоне ярмарки (ярмарочной культуры), балаган «помнит» о своих более ранних истоках – *мистерии* и *карнавале*, отсюда его «мистерияльность» и «фарсовость». Другие исследователи эти культовые и культурные средневековые формы относят к религиозной и площадной театральной архаике – изначальным формам театральности, лежащим в основе современного профессионального театра [см.: Колязин 2002]. От театральной архаики исходит и определенный тип отношения с аудиторией, близкий фольклорному типу, где моментом рождения произведения является момент принятия его коллективом, причём коллективный зритель в ряде случаев становится активным участником происходящего (представления).

В предлагаемой вниманию читателя книге основное внимание уделяется механизмам и результатам трансформации русской условной драмы 1900-х – 1930-х годов под влиянием балаганных форм; помимо этого, учитываются связи условной драмы с карнавалом и мистерией.

ГЛАВА 1. ЭСТЕТИКА БАЛАГАНА В ДРАМАТУРГИИ СИМВОЛИСТОВ

1.1. Шуточная поэзия и драматургия

**В.С. Соловьёва. У истоков балаганной парадигмы
XX века**

1.1.1. Игра, мистификация, лицедейство в структуре творческой личности и в среде «неофициального» искусства

Творческую систему Владимира Соловьёва принято рассматривать как одну из составляющих «пресистемы» русского символизма [см.: Минц 2004: 163].

Шуточные стихи и пьесы В.С. Соловьёва, будучи самой неоднозначной частью соловьёвского наследия, у большинства современников вызвали разную реакцию – от недоумения и растерянности до негодования и резкого неприятия; а наиболее значительные работы, где бы соловьёвские шуточные произведения становились объектом серьёзного литературоведческого анализа, стали появляться только в последние десятилетия. На рубеже XIX-XX веков отношение даже близких В.С. Соловьёву людей к его шуточным произведениям характеризуется подчас крайней осторожностью, по сути же – непониманием (или недопониманием) и недооценкой этой стороны его таланта. Так, некоторые единомышленники и последователи В.С. Соловьёва, прежде всего племянник Сергей Соловьёв, видели в шуточных текстах угрозу его репутации как философа и как серьёзного поэта, поскольку читателем В.С.

Соловьёв мог быть воспринят не как «пророк», а как «кощунствующий сквернослов».

Шуточные стихотворения и пьесы Владимира Соловьёва имели отчетливо выраженный *неофициальный характер*, в большинстве своем не были предназначены для печати и функционировали в рамках той сферы, которую Ю.Н. Тынянов много позже обозначил понятием *литературного быта*. Однако и то и другое (и шуточная поэзия и шуточная драматургия), несмотря на явную «неофициальность», представляется важным для целостного впечатления от личности В.С. Соловьёва и его творческой системы. Шуточные стихи Соловьёва функционировали преимущественно в альбомной и эпистолярной форме и имели вариативный характер, что зачастую было обусловлено несколькими разными адресатами (или группами адресатов), которым предназначались разные варианты одного и того же стихотворения. Драматургические опыты В.С. Соловьёва также возникли в неофициальной «домашней» атмосфере, в узком кругу друзей, в атмосфере тех кружков интеллигентной молодежи, к которым в юности (во второй половине 1870-х годов) он был близок: это, во-первых, так называемый кружок «шекспиристов», молодых актеров-любителей, выпускников Поливановской гимназии, которым руководил замечательный педагог Л.И. Поливанов, и, во-вторых, кружок поклонников «поэта из Пробирной палатки», продолжателей традиций А.К. Толстого, собиравшихся у вдовы поэта С.А. Толстой в имениях Пустынька и Красный Рог; следует указать также и на влияние гр. Ф.Л. Соллогуба – приятеля В.С. Соловьёва, художника и поэта прутковской традиции, автора комедии «Соловьёв в Фиваиде». Поскольку шуточная поэзия и шуточная драматургия В.С. Соловьёва восходят к «кружковому» искусству, они несут на себе все свойственные ему черты, что совершенно необходимо учитывать при обращении к ним. Так, подобного рода тексты, причем не только соловьёвские, которые создавались и функционировали в неофициальной «кружковой» среде, приобретали черту, которую З.Г. Минц назвала «своеобразным фольклоризмом», связав данное явление не столько «с ориентацией на фольклор», сколько «с условиями бытования» самих этих текстов. «Что же касается содержания текстов

кружкового искусства, то они, – продолжает З.Г. Минц – <...> чаще всего представляли собой тематически – отклики на конкретные события микро- и макромира, осмысленные в свете «кружковой мифологии», стилистически – шутку, пародию, а функционально всегда были связаны с бытом, обрядом или игрой» [Минц 2004: 454]. «Кружковое» искусство типологически сближается с фольклором в вопросе определения статуса того или иного текста (произведения). Согласно П.Г. Богатырёву и Р.О. Яacobсону, в литературе моментом рождения произведения является его «закрепление на бумаге», в фольклоре – санкционирование, «принятие коллективом». Именно «цензура коллектива» и определяет статус

произведения как фольклорного [см.: Богатырёв 1971: 337; Богатырёв 2006: 118]. Нечто подобное наблюдается и в «кружковом» искусстве. В связи со специфическим «фольклоризмом» «кружкового» искусства, проблема авторства, как таковая, отступает в нём на второй план (произведения функционируют в «своей» среде без подписи, хотя автор, как правило, известен, также имеют место разнообразные формы коллективного творчества – сотворчество, дописывание или редактирование текста другим автором и т.д.) или же авторство становится объектом игры (процветают разного рода мистификации, связанные с авторством, – чужое выдается за своё, своё за чужое, для чего привлекаются вымышленные имена-«маски», псевдонимы и т.д.).

Шуточное и серьёзное в творчестве В.С. Соловьёва уравнивали друг друга и были необходимым дополнением друг для друга. По замечанию Е.Н. Трубецкого, Владимира Соловьёва отличало «необычайно интенсивное восприятие мировых противоположностей» [Трубецкой 1995: 26]. Сам В.С. Соловьёв в стихотворении под названием «Посвящении к неизданной комедии» («Белой Лилии» – Е.Ш.) писал:

Не миновать нам двойственной сей грани:
Из смеха звонкого и из глухих рыданий
Созвучие вселенной создано.

[Соловьёв 1974]

По Соловьёву, не диссонанс, а именно «созвучие» создано из противоположностей; именно гармония заключена в

«двойственной сей грани», которой «не миновать», как «не миновать» (в этом соловьёвский парадокс!) и «созвучия». Очевидно, поэтому искомым, органичным для Соловьёва было ощущение себя в противоположных ипостасях – «мистагога» и «миста», «жреца» и «жертвы», «пророка» и «шута».

Во второй половине 1870-х годов тогда еще молодой философ Владимир Соловьёв увлекается мистикой: в 1875-м – 1876-м годах он, по словам С.М. Соловьёва, «был охвачен каким-то мистическим вихрем» [Соловьёв 1997: 131], который не рассеялся и к 1878-му году – времени знаменитых соловьёвских «Чтений о Богочеловечестве». К этому же периоду относятся и первые его опыты шуточной поэзии и драмы. Шуточные пьесы – «Альсим», «Белая Лилия, или Сон в ночь на Покрова» и «Дворянский бунт» – очень разные и затрагивают разные *аспекты комического*: от непритязательного юмора в «Альсима» до резкой, злой сатиры в «Дворянском бунте» (название и сюжет последней отсылают к пьесе А.К. Толстого «Бунт в Ватикане»). На этом фоне «Белая Лилия» выделяется тем, что является не только «коррелятом» философского творчества Соловьёва, но и местом генерирования и проверки его философских идей.

1.1.2. Мистерия-шутка «Белая Лилия, или Сон в ночь на Покрова» как преддверие символистского балагана

Двойственность «Белой Лилии» отмечена в авторском обозначении жанра – «мистерия-шутка», что в последующем послужило поводом к самым различным, в том числе и взаимоисключающим, ее интерпретациям. Со времен первой публикации пьесы в литературно-художественном альманахе «На память» (1893) наметились два противоположных подхода: первый связан с пониманием пьесы как серьезной, мистической, второй – как шуточной, пародийной. Так, И. Аполлонская (Стравинская) в книге «Христианский театр» (1914) рассматривала «Белую Лилию» как мистическую драму, предполагая в каждой шутке наличие высокого скрытого смысла. Трактовки подобного рода, где в качестве основного, преобладающего в сюжете пьесы рассматривается «мистериальный» компонент, встречаются и в современных разборах «Белой Лилии». Так, О.А. Дашевская

рассматривает «Белую Лилию» как мистерию, справедливо полагая, что эта пьеса В.С. Соловьёва стоит у истоков мистериальной парадигмы в русской литературе первой половины XX века, в том числе и «Железной мистерии» Д.Л. Андреева, творчеству которого и посвящена её монография [Дашевская 2006: 301-312]. Однако при таком подходе не улавливается значение иного – «балаганного», «шутовского» – компонента в пьесе и, как следствие, общая её концепция. На наш взгляд, «Белая Лилия» В.С. Соловьёва находится у истоков не только *мистериальной*, но и *балаганной парадигмы* русской литературы первых десятилетий XX века. Отличный от первого подход утвердился ещё в работах младшего Соловьёва. В «Биографии Владимира Сергеевича Соловьёва», подготовленной к 7-му изданию его «Стихотворений», С.М. Соловьёв определяет «Белую Лилию» как «шуточную» [Соловьёв 1921: 51], отмечая в ней изрядную долю иронии, направленной на аристократические условности, коим в пьесе неукоснительно следует граф Многоблюдов – персонаж явно сатирический, пародийный. Оба компонента авторского жанрового определения («мистерия-шутка») в равной мере учитываются З.Г. Минц и И.Б. Роднянской. Считая «Белую Лилию» насквозь ироничной пьесой, Минц, тем не менее, полагает оправданной и мистическую её трактовку: «Но в пьесе вообще никто и ничто не застраховано от иронии. <...> Вся она в равной мере может быть отнесена и к «мистике» (в духе произведений 1880-х г.г.), и к её земным – и потому неизбежно искаженным, но не затрагивающим «высших» сущностей – проявлениям (в духе «новременских» публикаций) Но и наоборот: «мистическая» интерпретация пьесы оказывается столь же актуальной, как и «антимистическая» (например, итоговое восприятие «Белой Лилии может зависеть от постановки)» [Минц 2000: 418-419]. Соотнесение двух редакций пьесы – первоначального (1878-1880) и окончательного (1880) её вариантов – позволило З.Г. Минц определить «вектор» авторских усилий по исправлению текста и выяснить, что он был направлен на усекновение грубых балаганных эпизодов и реплик, что, тем не менее, не разрушило общей балаганной стихии пьесы. Количество низких, фарсовых сцен и шуток было В.С. Соловьёвым несколько уменьшено, но сам тип взаимодействия серьёзного и смешного и механизмы этого взаимодействия остались прежними. И.Б.

Роднянская, также обратившая внимание на обе редакции пьесы и на соотношение в них мистериального и шутовского, сосредоточилась на последнем и попыталась уточнить жанровое определение, данное автором: не «мистерия-шутка», но «мистерия-буфф». Это едва уловимое уточнение жанровой природы «Белой Лилии» И.Б. Роднянская убедительно обосновывает связью пьесы с «расхожей стилистикой» того времени и «тогдашним “масскультом”» – театром в духе «Паризьен-буфф» Ж. Оффенбаха, его же оперой-буфф «Прекрасная Елена» и даже опереттой [Роднянская 2002: 91-92].

В образе кавалера де Мортемира серьёзное соединяется с комическим, буффонным, пародийным. Он появляется «в дорожном платье и с чемоданом в руках» [Соловьев 1974: 224]. Очевидно, Мортемир – в каком-то смысле «автопортрет» Соловьёва, а его путешествие в Тибет и поиски Белой Лилии – реминисценция соловьёвского визионерского похода в Египет, в Фиваиду, предпринятого им ещё до написания «Белой Лилии», во время научной командировки в Лондон (1875-1876), и тех заочных мистических странствий, в которые пускался Соловьев, сидя в Британском музее над учением Кабаллы, трудами Парацельса, Я. Бёме и Пордеджа. Помимо автобиографических, этот образ вызывает множество литературных ассоциаций: от архетипических образов Дон Жуана и Фауста до пародийных персонажей драматургии Козьмы Пруtkова – в частности, его Поэта из мистерии «Сродство мировых сил». Обращенные к Галактее (в первом действии) слова Мортемира о том, что он отправляется «туда, откуда нет дорог» [Соловьёв 1974: 225], – отсылка то ли к Шекспиру и его мистерии-шутке «Сон в летнюю ночь», то ли к Козьме Пруtkову и его пародийной мистерии «Сродство мировых сил». Если иметь в виду сказанное выше об авторской иронии и о влиянии на соловьёвскую шуточную драматургию прутковской традиции, то второе представляется более вероятным, хотя и влияние шекспировской шуточной пьесы нельзя исключать – близость заглавий очевидна. В кавалере де Мортемире своеобразно сочетаются оба названных архетипа: и Дон Жуан и Фауст. Однако при очевидном сходстве есть и отличия, касающиеся авторского отношения к герою. Для Соловьёва Мортемир не только возвышенный герой, искатель

Белой Лилии, то есть божественного начала, жизни небесной, но еще и объект иронии.

Своеобразным «двигателем» драматического сюжета во втором действии является новый персонаж Неплюй-на-стол, буффонное имя которого со всей очевидностью посылает «сигналы» фарсовому эпизоду со съеденным башмаком из первого действия и также является своеобразным вызовом обывательским правилам приличия и обывательскому здравомыслию.

Третье действие, где герои, достигнув Тибета, наконец-таки обретают чаемую ими Белую Лилию (причем каждый – свою), изобилует балаганными смертями и похоронами, балаганными свадьбами, которые сопровождают всевозможные и совершенно неожиданные метаморфозы. Так, смерть застает мудреца Неплюй-на-стол в кульминационный момент встречи Мортемира и трех его приятелей с Медведем, точнее – с Белой Лилией в обличье Медведя, что и было предсказано в таинственной записке. В ту самую минуту, когда Медведь выходит из пещеры, Неплюй-на-стол, как следует из ремарки, «хватается за живот и падает мертвый» [Соловьёв 1974: 247]. Подобно герою переводной французской народной песенки Мальбруку, он сражен «медвежьей» болезнью. Комизм здесь удваивается наложением на одну ситуацию («смерть от Медведя») другой ситуации («смерть от несварения») и возникающей в процессе их интерференции смысловой игрой. Венчают эту балагannую смерть балаганные похороны, когда Халдей, Инструмент и Сорвал «торжественно» уносят труп Неплюя на шпагах, что само по себе является пародией на рыцарский ритуал.

Балаганные похороны сменяются балаганной свадьбой Медведя и Мортемира, который слышит голос из четвертого измерения и подчиняется ему («Люблю я и верю Вот этому зверю»), на что голос отвечает одобрительным возгласом (“All right!”) [Соловьёв 1974: 248]. В свою очередь реплика на английском может быть истолкована двояко: во-первых, как автоирония по поводу увлечения эзотерическими учениями и оккультизмом во время лондонской командировки и похода в Фивайдскую пустыню и, во-вторых, как ирония по поводу буржуазного прагматизма, способного проникнуть куда угодно, даже в четвертое измерение. Ещё большим вызовом буржуазности

и так называемому «здравому смыслу» является Медведь в качестве «дамы сердца» кавалера де Мортемира. Пожалуй, это самое парадоксальное авторское решение и самый эпатажный образ в пьесе, когда куртуазность приобретает привкус скандальности. Его можно интерпретировать и как чрезвычайно смелое и беспощадное травестирование Соловьевым собственных идеалов – пародийную трансформацию Софии. В свете сказанного, «Белая Лилия» есть не что иное, как соловьевская «поэзия наизнанку», – именно так в России, начиная с XVIII века, называли произведения в жанре *травести*.

Путь героев к идеальной любви, то есть к «посвящению», пролегает через ошибки и заблуждения – разного рода комические «qui pro quo». После кончины Медведя Мортемир, узнавший в нём свою «Лилию», не узнает её в «натурализованном» виде, когда она является ему без медвежьей «оболочки» («Твои черты небесно хороши! Но где же он, медведь моей души?») [Соловьёв 1974: 249]); и даже собирается «стать к натуре задом» (балаганная фигура!) и покончить с собой. Вслед за балаганной смертью Медведя намечается еще один балаганный вариант ухода из жизни – Мортемира. Гармония утверждается посреди невероятной «путаницы» и «галиматши» – в духе традиций *балагана* и *нонсенса*. Такая «гармония» сама по себе отнюдь не безупречна, так что финал пьесы выглядит двусмысленным и ироничным.

Пьеса В.С. Соловьёва «Белая Лилия, или Сон в ночь на Покрова», возникшая в особой среде неофициального «кружкового» («домашнего») искусства, во многом его «переросла», вышла за его пределы, сохранив, однако, присущие ему черты. При этом обращает на себя внимание метатекстуальный характер пьесы, поскольку косвенным образом её сюжет описывает ту атмосферу и те отношения, которые царили в близкой В.С. Соловьёву среде, а также важнейшие стороны его творчества и его личности. Она является комическим обрамлением серьезного и вместе с тем носителем серьезного, не опровергая и не отвергая его. Именно «Белая Лилия» стоит у истоков двух важнейших парадигм искусства начала и первых десятилетий XX века: *мистериальной* (О.А. Дашевская) и *балаганной*. Специфика балагана у В.С. Соловьёва обусловлена во многом областью его функционирования: это балаган «корпоративный», «кастовый»,

«кружковый», балаган для «своих». Тенденция быть понятным «своим», «избранным» сохранится и в последующие годы – в символизме и модернистском искусстве в целом; только круг «посвящённых» заметно расширится. В 1900-е годы балаган будет воспринят символистами и близкими к символистским кругам драматургами, поэтами, режиссёрами как явление универсальное, равнозначительное мистерии. *Лицедейство, маскарад, арлекинада* станут для них формой творчества и жизнетворчества. В кризисную эпоху второй половины 1900-х годов «балаганно-мистериальный» опыт В.С. Соловьёва среди его учеников будет отрефлектирован А.А. Блоком – в связи с собственными противоречиями, не менее острыми, чем пережитые когда-то прежде учителем.

1.2. Авторские модификации балагана и балаганных стратегий в символистской драме

1.2.1. Трагический балаган и «символоразрушающие» стратегии в драматической трилогии А.А. Блока

Как балаган мир был воспринят и отрефлектирован Блоком в начале 1900-х годов. О проникновении в собственную поэзию балаганного начала Блок упоминает летом 1902-го года; в этом же году он создает такие стихотворения, как «Свет в окошке шатался <...>», «Явился он на стройном бале <...>», «Все кричали у круглых столов <...>», в последующие годы – «Двойник» (1903), «Балаганчик (“Вот открыт балаганчик <...>”» (1905), «Поэт» (1905), «Балаган» (1906), и «жестокая арлекинада» становится частью его поэтического мира. Позднее истоки собственных настроений середины 1900-х Блок отнес к более раннему периоду своей жизни – юношеским годам. «Около 15 лет, – вспоминал он, – родились <...> приступы отчаяния и иронии, которые нашли себе исход через много лет в первом моем драматическом опыте (“Балаганчик, лирические сцены”» [Блок 1960-1963: Т.7: 13]. Хотя сама арлекинада появляется в жизни Блока ещё раньше – она сопутствует ему с детских лет. По воспоминаниям одного из мемуаристов (М.Л. Лозинского), гимназистом Блок «дома, на ёлке, нарядившись в костюм Пьеро, <...> показывал гостям фокусы и

читал французские стихи» [Александр Блок 1980: Т.1: 97]. Кроме того, Блок мог наблюдать балаганные представления собственными глазами, что называется, «вживую»: в Петербурге во второй половине XIX и вплоть до начала XX века братья Легат, В.Н. Егарев, В.К. Берг, А.Я. Алексеев-Яковлев, В.М. Малафеев и другие балаганщики на Масленицу и на Святой неделе ставили арлекинады-пантомимы и арлекинады с говорящими актерами. Завоевавшие безоговорочное признание у «наивной» (в том числе детской) аудитории, они пользовались популярностью практически у всех слоев населения.

Система отношений, свойственная балагану, сначала переносится Блоком на *личные отношения*: А.А. Блок (Пьеро) – Л.Д. Менделеева (Коломбина) – А. Белый (Арлекин), – в виде своеобразной *поэтической мифологии* проникает в *лирику* и только потом – в *драму*. Точнее, драма Блока развивает тему балагана, еще прежде инициированную в лирике, но уже в ином – трагическом для поэта – ключе. Балаганом озаглавлен период «антитезы» – это авторское определение как нельзя лучше характеризует наступившую в его творчестве эпоху (1903-й – 1904-й и особенно 1905-й – 1906-й годы) в отношении к предшествующей эпохе. *Трагический балаган* выступает у Блока как «*антитеза*» прежним, соловьевским идеалам – *мистическому, возвышенному*, как их *аннигиляция*. Именно поэтому «Балаганчик» вызвал резкую, негативную реакцию у «соловьёвцев» Андрея Белого и Сергея Соловьёва. Белый в воспоминаниях о Блоке описывает первое свое впечатление от пьесы следующим образом: «Вот – чтение “Балаганчика”, или удар тяжелейшего молота: в сердце; пришел еще рано, – в приподнятом настроении: ведь написана гениальная вещь; ведь писала Л.Д.: “Балаганчик – хороший”; “хороший” связался с мыслью, что драма – “мистерия”: для постановки в Интимном Театре, которого волили Блоки, Иванов и я; тут мне виделись важные действия вместе; то – утверждение любви и коллектива, которого жизнь по Владимиру Соловьёву – сизигия» [Белый 1997: 207-208]. Блок не оправдал ожиданий Андрея Белого и Сергея Соловьёва – чаемой «сизигии» личного и всеобщего не случилось, и они поспешили объявить его «декадентом» и даже «мистическим хулиганом».

Тем не менее, отдаляясь от Соловьёва-учителя, создателя философии всеединства, он приближался к «другому» Соловьёву, «большинству» не известному, а «меньшинством», включая и учеников, не признанному. «Глумливая» нота, которую не замечали (или не хотели замечать) А. Белый и С.М. Соловьёв в своем учителе, была, однако, мгновенно опознана ими в блоковском «Балаганчике». И хотя у Блока она была обусловлена собственными, отличными от В.С. Соловьёва, причинами и обстоятельствами, тем не менее, имела общую с ним почву, общие основания. Кроме того, в творческом пути обоих имели место моменты, типологически сходные. В начале пути Блок соприкоснулся с той же школой, которую в свое время прошел В.С. Соловьёв. Мы имеем в виду ранний опыт коллективного творчества, полученный им в процессе сочинения «фантастической драмы» «Оканея». Она была придумана зимой 1898-го – 1899-го годов, во время встречи А.А. Блока с Л.Д. Менделеевой в Петербурге, той же театральной труппой, что собиралась летом в Боблово. Исследователями установлен сам факт участия Блока в написании этой шуточной пьесы.

По смыслу к «Оканее» примыкают шуточные стихи и сценки, написанные Блоком в период с 1897-й по 1902-й год; в их числе и коротенькая «Трагедия в одном действии», сочиненная им, по-видимому, для домашних постановок в Боблово. В этих его произведениях со всей отчетливостью проступают интонации шуточной поэзии Владимира Соловьёва и создателей Козьмы Пруткова, тем более что в одном из них Блок характеризует себя как «третьекурсowego почитателя Козьмы». Как можно убедиться, традиции нонсенса и балагана, а также атмосфера игры и свободной импровизации, царившая в пору их создания, оказались чрезвычайно важны для Блока и в последующие годы.

Рассматривая структуру символа и механизмы порождения символов у А.А. Блока, как характерную черту его поэтики З.Г. Минц отмечает «склонность скорее переосмысливать старую систему символов, чем создавать новую» [Минц 1999: 334]. В свое время Ю.Н. Тынянов и В.Б. Шкловский писали о влечении А.А. Блока к так называемому поэтическому (и не только) «примитиву», присутствие которого в его поэзии придавало ей некий «аромат наивности». Сказанное касается и балаганных

образов: само по себе вхождение в *тему балагана* было для Блока вхождением в сферу *примитива*, – балаганная символика связывалась у него с определенным рода эмоциями и переживаниями, почти всегда детскими, наивными, первозданными.

Во второй половине 1900-х годов «мистические чаяния» Блока были побеждены настигнувшими его настроениями скепсиса и разочарования. Ощущение кровного родства искусства и реальности сменилось ощущением отрыва искусства от реальности и утраты последней, причем весьма и весьма болезненной, следствием чего явилось кардинальное переустройство всей системы символов, включая и те из них, которые были причастны к сфере балагана. Происходит своего рода их вторичное (после первичного – в сфере житнетворчества и в лирике) переосмысление.

Мир балагана принадлежит культуре, и потому балаганные образы для Блока из разряда примитивных, но все же культурных впечатлений; это пласт культуры, открытый еще прежде романтиками и значащий для символистов не меньше, чем другие пласты. Балаганные образы представлены в творчестве Блока по преимуществу образами, пришедшими из *commedia dell'arte*. Пьеро, Коломбина и Арлекин «населяют» мир стихов, а позднее и лирической драмы Блока, меняясь сами и меняя условный, устоявшийся мир *commedia dell'arte*, а вместе с ним и создаваемую Блоком художественную реальность.

Традиционно в *commedia dell'arte* выделяются несколько типов персонажей, различающихся функционально: это, во-первых, жаждущие соединения влюбленные; во-вторых, комические старики, их союзу препятствующие; в-третьих, слуги и служанки, в противоположность комическим старикам, их союзу, а вместе с тем и собственной любви, потворствующие. Помимо итальянской *commedia dell'arte*, блоковские образы-маски Пьеро, Арлекина и Коломбины тянут за собой «шлейф» значений аналогичных образов французского ярмарочного театра и русского балагана, в сильной степени трансформированных. Два дзанни – бергамцы Арлекин и Педролино, в итальянской *commedia dell'arte* бывшие друзьями, во французском варианте комедии из друзей превратились в соперников. Педролино сменил имя с

итальянского на французское и стал называться Пьеро; Арлекину же удалось сохранить имя, но при этом его образ подвергся более существенным, чем в случае с Пьеро, визуальным и функциональным трансформациям: сбросив жалкие лохмотья и надев изящный костюм, обжора и увалень преобразился в утончённого, искусного любовника, а после событий Великой Французской революции, на которые весьма быстро и своевременно отреагировал ярмарочный театр, ещё и в интриган-злостычка. Подстать ему изменилась и Коломбина: из разбитной деревенской девки она превратилась в изящную субретку, а уже затем – в жену неудачника Пьеро и, одновременно, любовницу обаятельного и удачливого Арлекина. Пары влюблённых, а их в итальянской *commedia dell'arte*, как правило, было две или три, не носили масок и почти не импровизировали – их действия составляли костяк представления и записывались в сценарий. На эту основу накладывалось импровизационное искусство слуг и других комических персонажей вроде Доктора, Капитана, Панталоне и подобных им. Следует отметить, что контаминация персонажей-слуг с персонажами-любовниками в более поздних национальных вариантах комедии выглядела вполне оправданной, а сама она в конечном итоге – более сложной и изощрённой.

В «Балаганчике» Блок активно использует конструктивные принципы *commedia dell'arte*, но в собственном понимании и в собственном духе. Он трансформирует структуру *commedia dell'arte*, меняя *центр* и *периферию* традиционного представления местами. Истории влюблённых господ, в *commedia dell'arte* располагавшиеся в центре драматического действия и бывшие средоточием драматической интриги, у Блока смещаются на периферию и становятся своего рода фоном происходящего, в то время как на первый план выходит подчиненная им сюжетная линия слуг – Пьеро, Коломбины и Арлекина, неслучайно и лирическое начало пьесы связано в первую очередь с ней. «Фоновые», «периферийные» сюжетные линии пронизывают основное действие, усложняя его эмоционально и семантически; каждая из них актуализирует определенные, ей присущие смыслы, чтобы впоследствии насытить ими главную сюжетную линию – Пьеро, Коломбины и Арлекина. В открывающей действие сюжетной линии мистиков, представленной А.А. Блоком в

пародийно-ироническом модусе, превалируют мотивы *кукольности* и *механицизма*. Сцена с мистиками напоминает игру кукол. Как известно, мотивы кукольности и механицизма блестяще были обыграны в первой постановке «Балаганчика» режиссёром В.Э. Мейерхольдом и художниками-декораторами Н. Сапуновым и Ф.Ф. Комиссаржевским: в сцене мистического собрания контуры фигур из картона замещали собой контуры человеческих тел, а на них сажой и мелом были нарисованы сюртуки, манишки, воротнички и манжеты [см.: Мейерхольд 1913: 172]. Облачённый в картон мистический мирок выглядел плоским, кукольным, ненастоящим.

Все эти черты А.А.Блок повторяет, даже нагнетает, но уже в ином, драматическом модусе, в образе Коломбины – «картонной невесты» Пьеро. Однако в сюжетной линии Пьеро – Коломбина – Арлекин открывается еще одна важная черта кукольного мира – через «кукольность» открывается лирическое содержание пьесы. В других, «периферийных», сюжетных линиях преобладают мотивы *маски*, *кружения масок* и *маскарада* – имеются в виду три варьирующих одна другую сюжетных линии влюблённых, безымянные герои которых также варьируют друг друга. Творчество Блока вообще изобилует подобного рода образами-двойниками и сюжетными линиями-дублетами. Его образы и лирические сюжеты, согласно «поэтике соответствий», окликают друг друга, вторят и отвечают друг другу; и даже в период переживаемого им в середине 1900-х годов кризиса его поэтика этого свойства не утрачивает.

В «Балаганчике» в сцене бала три безымянные пары влюблённых, обозначенных как «Он» и «Она», сменяют одна другую. Различают их лишь одеяния: первая пара одета в розовое и голубое, вторая – в красное и чёрное, о цветовой гамме третьей пары не сказано ничего, лишь отмечены строгие «средневековые» линии их силуэтов. Сгущение цветов и красок, интенсификация линий и форм передают нарастание чувств и эмоций самих персонажей, а также подготавливают общую кульминацию пьесы – прыжок Арлекина в даль, за пределы балаганного мира. Все три пары ассоциируются с образами Пьеро и Коломбины – «периферия» насыщает лирическими интонациями условно-балаганный «центр». На «периферии», как и в «центре»,

присутствует персонаж, замыкающий отношения в треугольник и, тем самым, их драматизирующий. Лишенный имени, он предстает как загадка: «кто-то третий, совершенно подобный влюбленному, весь ё как гибкий язык черного пламени» [Блок 1980-1982: Т.3: 16]. Этот третий совершенно отчетливо напоминает о дьявольской природе балаганного Арлекина и, подобно тому, как Арлекин преследует Коломбину и Пьеро, не выпускает влюбленную пару из виду. Ещё одна, по-своему значительная, «периферийная» сюжетная линия связана с образом Автора. Именно с ней в пьесу входит мотив *театра в театре*. Её характеризует общая остраняющая, пародийная тенденция, что позволяет говорить об известной перекличке с линией мистиков. Исследователь А.В. Фёдоров в свое время указал на использование А.А. Блоком своего рода «минус-приёма», или хода от противного, в сравнении с прутковской «Фантазией», в финале которой один из персонажей разоблачает автора за его «безнравственность» и «неблагонадежность» [Фёдоров 1980: 65]. При этом, заметим, сам разоблачитель в пьесе Козьмы Пруtkова носит весьма красноречивую фамилию Кутило-Завалдайский и, пытаясь скомпрометировать других, компрометирует в первую очередь самого себя. В «Балаганчике» Блок развивает ситуацию, обратную Козьме Пруtkову, добиваясь, однако, аналогичного результата. В его пьесе не персонаж, но Автор, выведенный на сцену в качестве персонажа, разоблачая других персонажей, «вымышленных», «играющих», сам становится объектом всевозможных разоблачений; даже не он, а художественные (правильнее будет сказать «антихудожественные») стратегии, в нем воплощённые, – *металитературная направленность* этого образа очевидна. И на одном полюсе *металитературных разоблачений*, осуществляемых не мнимым автором, Автором-персонажем, но автором подлинным, Автором-творцом, оказывается фиктивность театрального мира и «театральщина», на другом же – достоверность, натурализм на сцене и прочие эффекты «жизнеподобия». И в этом смысле детский, наивный мир балагана становится едва ли не последним прибежищем уставшей и разуверившейся во всём души Блока. Зрители, чтобы проникнуться представлением, также должны уподобиться детям –

призыв «Будьте как дети», как мы помним, еще раньше звучал в его стихотворении «Двойник».

Образы *commedia dell'arte* попадают в лирику и драму Блока преображёнными, облагороженными – грубую наивность балагана нейтрализуют, смягчают, скрашивают многозначность и утончённость. Разные значения балаганных образов актуализируются у Блока в разные моменты творчества, накладываются друг на друга, мерцают и просвечивают один сквозь другой. Балаганные образы у него всего лишь намёки, силуэты, едва уловимые и едва узнаваемые; даже схваченные и узнанные, они окружены ореолом таинственности и загадочности, просвечивают сами и бросают блики на другие, соседние с ними образы. В «Балаганчике» в вихрь танца вовлекаются «маски», «рыцари», «дамы», «паяцы» – не образы, но очертания, контуры образов, самостоятельной роли не играющие, но создающие особую атмосферу, настроение и определённым образом поясняющие, комментирующие главных действующих лиц. Условность блоковских образов возрастает в сравнении с их источником. Изменение характерной для балагана условности, как можно заметить, носит у Блока качественный характер. В лирике и драме Блока наблюдается моделирование героев и ситуаций, внешне подобных фольклорному театру, но внутренне, по смыслу, далеких от них. От комизма положений *commedia dell'arte* остаются лишь нелепость и неловкость – слова и поступки Пьеро или Арлекина по отношению к Пьеро не смешны, а печальны. Балаганные образы у Блока насыщаются специфическими интонациями – на место комизма заступают грусть, тоска, лиризм, «приправленные» изрядной долей *романтической иронии*, которую в творчестве второй половины 1900-х годов, в том числе и в лирической драме, сменяет *ирония гейневского типа* – мрачная, суровая, безысходная; ни той, ни другой, как известно, народное представление не знает. В балаган Блока проникает характерный для романтизма «гротескный мотив трагедии куклы» [Бахтин 1965: 47].

И напротив, отсутствие объёма, глубины делает плоский мир балагана непроницаемым для символических «просветов» и «сквожений» – вместо «сквожений» наблюдается «скольжение» по поверхности. Образы Блока теряют семантическую глубину,

утрачивают важные символические значения. Попытка Арлекина разорвать плоскость, прервать цепь «скольжений» ни к чему не приводит. Вслед за его *полетом в пустоту* всё возвращается на круги своя, то есть в привычную плоскость балаганного мира. В конце концов, и сам полет Арлекина напоминает типичные для кукольных арлекинад внезапные провалы, исчезновения кукол и столь же внезапные их появления, причем в самых неожиданных и не подходящих для этого местах. Далее Арлекин, как и в сюжетах *commedia dell'arte* и многочисленных арлекинад, уводит «картонную невесту» Коломбину с собой, а Пьеро, всеми преданный и покинутый, остается один на один со своей бедой. Но, тем не менее, это уже другой мир: балаганная плоскость Блоком *драматизируется*. На уровне балаганной пластики *пустоту, смерть, провал* выражает *горизонталь* – именно она, с нашей точки зрения, несет на себе преимущественно негативную семантическую нагрузку: Пьеро «беспомощно лежит на пустой сцене», где прежде Коломбина «лежала ничком и бела» [Блок 1980-1982: Т.3: 19, 20]. И напротив, *вертикаль* дает некоторую энергию, *надежду на возрождение*, хотя довольно слабую. Предпринятый героями *побег из балагана* заканчивается *возвращением в балаган*, – его границы становятся проклятием, от которого они не могут избавиться так же, как не мог избавиться их создатель. Отсюда и мрачная, почти *гейневская ирония* Блока-драматурга и поэта.

Первая пьеса А.А. Блока «Балаганчик» стала самым ярким всплеском арлекинады в его творчестве. В дальнейшем Блок отказался от тривиальных балаганных схем, точнее, от столь явного их использования, и возвратился к ним спустя годы в поэме «Двенадцать», где случайно выхваченная из жизни революционного Петрограда коллизия отношений Петьки, Катьки и Ваньки напомнила любовный треугольник Пьеро, Коломбины и Арлекина из итальянской *commedia dell'arte*, французских и русских арлекинад, а также многие другие, им подобные, коллизии, растиражированные в массовой литературе и кинематографе тех лет. Однако наметившийся после «Балаганчика» видимый отход от арлекинады не означал разрыва с фольклорным театром и его традициями: напротив, драматургия Блока пополнилась новыми образами, мотивами, сюжетами, в

своей основе театральными и «претеатральными», архаическими, способствовавшими укреплению этой связи.

Следующая за «Балаганчиком» пьеса «Король на площади» обнаруживает зависимость не только от *балагана*, но и от *мистерии*. В «Незнакомке», третьей и последней драме цикла, как и в двух предшествующих, борются две разнонаправленные стратегии – символизации и «антисимволизации». Балаган оказывается задействован в обоих процессах, однако в последнем ему, безусловно, принадлежит наиболее значимая роль. У Блока балаган задействован в «символоразрушающих» и «символопорождающих» процессах. Он влияет на структуру символа, делая её менее глубокой, более поверхностной. Ассоциативные сцепления в таком случае располагаются на плоскости, распространяясь вширь, но не вглубь. Возникающие при этом связи, быть может, не столь семантически насыщены, но гораздо более изощренны и причудливы. Мгновенные сцепления, резкие смещения, быстрые переключения с одного на другое – все эти черты в эпоху кризиса символ перенимает у балагана. Символический образ и балаганный образ, как явления разноприродные, отличаются малой совместимостью. С переменным успехом каждой из сторон действуют стратегия наступления и стратегия уступок: если балаган наступает, то символизм отступает, сводится почти что на нет, превращается в свою противоположность – «антисимволизм», и наоборот, в окружении символических образов балаганные усложняются, обретают не свойственные им объёмность и глубину, «окультуриваются». Находясь в состоянии обретения-утраты семантической сложности и глубины, балаганные образы Блока демонстрируют, если можно так выразиться, «оборотную» сторону позднего символизма. «Антисимволизация» осуществляется средствами балагана, но балаган же призван раззадорить жизнь, обновить, очистить ее. Именно в этом, с точки зрения Блока, заключается главное его назначение.

1.2.2. «Веселая соборность» и «символопорождающие» стратегии в шутовских драмах Ф.К. Сологуба

Балаган был выбран символистами как структура для метаописаний преимущественно «позднего» символизма. Так, «буффонада» Ф.К. Сологуба представляет собой метаописание его собственного творчества и символизма в целом. Его шутовские пьесы «Ванька Ключник и паж Жеан» и «Ночные пляски» несут в себе все основные черты «гротескно-карнавализующего» (Оге А. Ханзен-Лёве) символизма конца 1900-х годов. Яркие, зрелищные, обе они импонировали Н.Н. Евреинову, его представлениям о театральности, и были поставлены им практически сразу же после их создания.

Пьесы Ф.К. Сологуба представляют собой модернистскую стилизацию, где *мир* изначально явлен как *эстетический феномен*, как *условность*, как *символ*. В основе конфликта обеих пьес – характерные для Сологуба антиномия Красоты и безобразия, Единой Сущности и видимостей, Лика и масок и амбивалентность изображаемого. Поскольку «Ванька Ключник и паж Жеан» и «Ночные пляски» – «шутовские» пьесы, возникает вопрос: как в них задействуются балаганные структуры и каково их значение в создаваемом Сологубом драматургическом символе?

Пьеса «Ванька Ключник и паж Жеан» открывается написанным в духе филологических изысканий начала XX века предисловием «От автора», где с точностью, свойственной, скорее, науке, нежели искусству, сообщается о происхождении сюжета и об источнике стилизации: «Эта драма, в русской её части, написана по песням, собранным в книге «Великорусские народные песни, изданные профессором А.И. Соболевским», том I, СПб. 1895 г. (первые 47 вариантов, стр. 1-84)» [Сологуб 1909-1912: Т.8: 159]. Специфика сологубовской трактовки этого фольклорного сюжета заключается в типично «модернистском» к нему подходе: его интересует не история как таковая, но «тексты» о ней. Сологуб, как автор, надевает на себя маску учёного-фольклориста, исследователя русской старины, ее интерпретатора и стилизатора. Модернистская природа сологубовского текста становится очевидной буквально с первых строк: текст стремится стать моделью не объективного мира, то есть «внетекстовой» реальности, но мира художественного, поэтического, фольклорного, то есть «текстом о тексте». Так обнажается его

«условность», «искусственность», демонстрируется «книжное» его происхождение. Точные ссылки на заимствования (даже указание количества вариантов песни) провоцируют читателя на сравнение, соотнесение драмы с её источником, на игру с многовариантным текстом и символическую интерпретацию.

Помимо коммуникации собственно театральной (сцена – зритель), для Ф.К. Сологуба важна коммуникация литературная (текст – читатель): совершенно очевидно, что его пьесы сначала подразумевают читателя, а уже потом – зрителя. На эту мысль наталкивает не только вступление «От автора», но и необычная композиция драматического действия, а также «литературные» ремарки, рассчитанные на чтение в большей степени, чем на сценическое воплощение.

В пьесе «Ванька Ключник и паж Жеан» Ф.К. Сологуб возводит нарочито условную, искусственную конструкцию, сознательно усложняя архитектуру пьесы, что было весьма характерно для модернистского искусства. Драматическое действие в ней организовано в виде «двойных картин», двух самостоятельных, развивающихся параллельно, не зависящих друг от друга и в то же время симметричных друг другу «сюжетов»: в первом из них представлена эпоха княжества на Руси, во втором – эпоха рыцарского Средневековья во Франции. В «русской» версии Ванька поступает на службу к князю, из конюхов выбивается в ключники, становится любовником княгини и кичится этим в кабаке, за что чуть не лишается головы, но, благодаря уловкам княгини, избегает наказания (вместо него казнят «поганого татарина») и тайно покидает княжеский двор. «Западная» версия в основном дублирует «русскую»: Жеан поступает на службу к графу, в подручные к конюшему Адальберту, за усердие производится графом из подручных конюшего в пажи, вступает в любовную связь с графиней Жеанной и хвастает своей любовью в трактире, за что едва не отправляется на виселицу, но не признается графу, тем самым избегая наказания, и покидает графский замок. Композицию пьесы отличает присущее модернизму изящество: «картины» не просто удваиваются автором, но зеркально отображаются друг в друге. Переключки, повторы, зеркальные отражения в пьесе постоянны, причем на

разных уровнях: от системы персонажей и действия в целом до отдельных эпизодов, ремарок, реплик.

В первом печатном варианте пьесы «Ванька Ключник и паж Жеан» [Сологуб 1909] композиционный принцип «удвоения» фабулы выделялся автором ещё и графически: текст располагался на странице в виде двух столбцов, в левом была представлена «русская» версия, в правом – «западная», «французская». Особая конфигурация текста способствовала тому, что обе версии читатель наглядно воспринимал и в едином пространстве страницы, и в едином смысловом пространстве. На графическую композицию текста первого печатного варианта этой сологубовской драмы обратила внимание З.Г. Минц в статье «К проблеме “символизма символистов”». Пьеса Ф.К. Сологуба “Ванька Ключник и паж Жеан”». В дальнейшем текст пьесы публиковался в линейной последовательности, так что «двойные картины» выстраивались друг за другом, однако такое изменение пространственной конфигурации текста на смысл пьесы существенно не повлияло, поскольку, как замечает З.Г. Минц, при таком расположении поменялись «плоскость и тип симметрии», но сам принцип симметрии сохранился [Минц 2004: 47].

Текст «Ваньки Ключника» характеризует внутренняя противоречивость, с первого взгляда незаметная. Напротив, в глаза бросается незамысловатость и легковесность фабулы (каждый из её вариантов сводится к банальному адюльтеру и прощению), своеобразная «закруглённость» изображаемых «миров» (каждый из них замкнут в себе, самодостаточен и на уровне фабулы с другим не пересекается), их законченность, «исчерпанность» в рамках драматического действия и наличие общей схемы (инварианта). Множественность «измерений» текста пьесы возникает благодаря самому различному соотношению его версий (их сопоставлению, противопоставлению, отражению, отождествлению и т.д.); она указывает на многосмысленность пьесы, потенциально возможную множественность её интерпретации и сложную символическую природу. Согласно определению А.Ф. Лосева, *«символ есть принцип бесконечного становления с указанием всей той закономерности, которой подчиняются все отдельные точки данного становления»* [Лосев 1976: 35]. Точки «касания» двух версий сюжета «Ваньки

Ключника» – это этапы становления символа, позволяющие прояснить динамику становления, а также определить структуру и концепцию символа в рассматриваемой пьесе и в творчестве Ф.К. Сологуба в целом.

Симметрия в пьесе представлена как основной и наиболее очевидный тип отношений между «русской» и «западной» версиями. Симметрия обнаруживает потенциальную возможность сведения вариантов фабулы к одной общей фабульной схеме (инварианту), или же, напротив, отношения симметрии можно трактовать как реализацию общей схемы в различных версиях, «проигрывание» темы в вариациях, развертывание «единого» во «множестве». Помимо симметрии, в «Ваньке Ключнике» возникают и другие типы меж- и внутритекстуальных отношений. Как отмечено самим автором, в «русской» ее части пьеса ориентирована на конкретный источник – русскую народную песню о «добром молодце» Ваньке Ключнике. Она зависит от народной песни фабульно и стилистически: многие персонажи «русской» версии «повторяют» фольклорных, а в их монологи и диалоги открыто включаются фрагменты песенного дискурса. Ср., например:

Ванька. Жил-был я у батюшки единый сын; во дрекушке был у матушки, и во любви был у батюшки. Охвоч-то я был, молодец, гулять-загуливать, долгие вечера прохаживать, темные ноченьки проезживать. Стрелял гусей, лебедей, стрелял сероплавных утушек. Да женил меня батюшка неволею, неохотою. Приданого много, человек худой.

Князь. Вестимо, – приданое большое на грядке весит, худая жена на кровати лежит.

Ванька. Пошел я, молодец, от худой жены да неудачливой из земли в землю, попал я, молодец, к тебе на княжеский дворец. Бью челом, да поклоняюсь, сам тебе, князю, да во служение даваюсь.

[Сологуб 1909-1912: Т.8: 163-164];

Песня 2. Похотели отец с матушкою поженить его;

Пожили его отец с матушкою

Не в простом месте, а в богатом.

«Приданого много, – человек худой!»

Отдалился, загулялся добрый молодец

В хоробру Литву к королевскому величеству <...>
[Соболевский 1895: 6];

Княгиня. Как вскричит тогда князь громким голосом, позвериному: «Уж вы слуги мои, слуги верные! Вы пойдите в чисто поле, копайте две ямы глубокия, становите два столба еловые, кладите перекладины дубовыя, вешайте петельку шелковую, вы возьмите-приведите добра молодца, вы повесьте-ка моего верного слугу Ванюшку!» Молодец в петельке закачается; княгиня Аннушка в терему скончается.

Ванька долго чешется, крепко думает, сплевывает далекохонько, и говорит:

Ванька. Ай же ты Аннушка, моя голубушка, княжецкая жена, моя милая полюбовница! Не пойду я во царёв кабак, не стану пить зелена вина, запивать медами застоялыми!

[Сологуб 1909-1912: Т.8: 187-188]

Следует отметить, что ориентация «русской» версии на лирическую песенную стихию проявляется лишь отчасти, в основном же торжествует грубое балаганное слово, например, во второй картине, когда князь жалуёт Ваньке должность ключника:

Князь. Ты, Ванька, смотри, не своруй, береги наше добро пуще своего живота.

Ванька. Уж это как есть, на том стоим. *(Кланяется в ноги).*

Князь. А и своруешь ты, Ванька, велю драть без милосердия, а потом нещадно повешу.

[Сологуб 1909-1912: Т.8: 167]

или в шестой картине, когда княгиня пытается Ваньку соблазнить, и во множестве других эпизодов:

Княгиня. Ванька, а Ванька!

Ванька. Чего изволишь, княгиня?

Княгиня. Что-то у меня, Ванька, на закукорках чешется, промежду лопаток зудит.

Ванька. Встань, княгиня, к березе, почешись, княгиня, о березу спиной.

Княгиня смеется и заигрывает. Ванька кобянится.

Ванька. Княгиня, а княгиня!

Княгиня. Чего тебе, Ванька?

Ванька. Стань ко мне поближе, я тебя по спине кулаком огрею, чтобы не чесалось.

Княгиня смеется и ломается. Ванька охаживает около нее, и поплевывает.

[Сологуб 1909-1912: Т.8: 167]

Однако и песня, и балаган в равной мере связаны с русской культурной традицией, с русской «стариной». Они контрастным образом (песня – серьезно, лирически, а балаган – пародийно, иронически), но одинаково живо и ярко передают национальный колорит. Зачастую при этом один дискурс нарушает границы другого: «балаганный» вторгается на территорию «песенного» или же, наоборот, «песенный» оказывается на территории «балаганного», как в заключительной реплике сцены непристойного соблазнения:

Ванька. Бери, меня, добра молодца, за ручку за правую, веди в свои покои во особые.

[Сологуб 1909-1912: Т.8: 167]

Располагаясь за «русской» версией, «западная» дублирует её только фабульно, об источнике стилистического заимствования в предисловии ничего не сообщается. Между тем, создаваемое Сологубом «французское Средневековье» в той же мере литературно, что и «русское княжество». Оно стилизовано в духе европейской (французской и немецкой) куртуазной литературы XII-XV веков. В плане стилистического заимствования симметрия нарушается: по сравнению с «русской» версией, «западная» предстает более сложной и изощренной, так как отсылает не к «близкому», а к «далёкому», не к «своему», а к «чужому», не к одному тексту, а к целому множеству, к «куртуазности» как таковой, перенимая свойственный куртуазной литературе и изображаемому ей миру внешний блеск, изящество и эстетизм. Персонажей, «населяющих» стилизованную под средневековую Францию, отличают галантность в обхождении и утончённость, изысканность речи:

Граф. Прекрасный отрок, кто ты и откуда?

Жеан. Имя мое Жеан, прозвище Милый. Родом я из Гогенау. Отец мой старый воин и верный ваш вассал, Роберт Сокол. <...> Родители послали меня в свет, чтобы я поступил на службу к одному из знатных господ; – и вот я склоняюсь к ногам вашим, милостивейший господин мой граф, и умоляю вас принять меня на службу. Обещаю служить вам верно и усердно, всею

крепостию моих сил и моего разумения, и даже не жалея самой жизни для пользы и выгод моего господина и его любезной и прекрасной супруги, прелести которой сияют, подобно солнцу, если возможно солнцу сиять при другом, еще более блистательном.

[Сологуб 1909-1912: Т.8: 164-165]

Подобие миров дополняется их контрастивными отношениями; «русская» и «западная» версии образуют систему семантических оппозиций (модель символистского «двоемирия») и противостоят друг другу как «простое» и «сложное», «грубое» и «утончённое», «своё» и «чужое» и т.п. Так, «западная» версия, в отличие от «русской», изобилует деталями и подробностями, такими как эпизод с говорящим скворцом, которого Жан преподносит Жанне (вторая картина) или эпизод с платком, который Жанна роняет, а Жан поднимает и прячет (пятая картина). Она развернута и в плане стилистическом: краткости и прямоте «русской» балаганной речи противостоят длинноты и околичности куртуазной «французской». Сологуб сталкивает два разных по своей природе типа слова – балаганное и куртуазное, две контрастные речевые стратегии – свойственную балаганной речи стратегию «буквализации» метафоры и свойственную куртуазной речи стратегию «эвфемизации», перифразы. Неслучайно и сам «западный» мир в каком-то смысле оказывается изящным отголоском, перифразой «русского» мира. Так, присущая ему изысканная чувственность является «окультуренным» вариантом грубой телесности «русского» мира:

Княгиня. Гы-ы, желанненький мой! Сокол мой ясный! Харя твоя поганая, чем же ты меня взял?

Ванька (важно). Естеством.

[Сологуб 1909-1912: Т.8: 181]

Графиня. Возлюбленный мой! Ясный мой сокол! О, негодный мальчишка, чем ты меня пленил, Жан?

Жан. Любовью, о милая Жанна, любовью. Жанна! Жанна! Возлюбленная моя! Жанна!

[Сологуб 1909-1912: Т.8: 184-185]

Стилизованное французское Средневековье олицетворяет собой мир культуры, в то время как русское княжество – мир «естества», грубости и бескультурия. Даже наказание принимает здесь разные

формы – телесную и словесную. Обоим героя-любовникам – и Ваньке, и Жеану – удастся избежать смертной казни, однако в «русской» версии не обходится без кровопролития и тумачков. Благодаря находчивости княгини, «злы палачи, бурзы-гетманы» [Сологуб 1909-1912: Т.8: 215] отпускают Ваньку, но вместо него отрубают голову поганому татарину; саму же княгиню князь прощает, но прощению предшествует типично балаганное наказание: *«Княжеская спальня. Князь княгиню долго бил, упарился, сидит, пыхтит, платком утирается. Княгиня на полу валяется, прощенья просит»* [Сологуб 1909-1912: Т.8: 220]. Слова княгини об искусителе («Враг силен, горами качает, а людьми, как вениками, трясет») князь понимает буквально и отвечает угрозой физической расправы: «Я тебя потрясу!» [Сологуб 1909-1912: Т.8: 220]. Любая метафора в балаганном мире получает грубо телесное измерение, оттеняя, тем самым, силу и значимость слова в мире куртуазном. Этот последний предстает более гуманным, склонным к великодушию и прощению, более чутким к слову. Избиение заменяется здесь словесным бичеванием:

Граф. А ты, Жеанна, помолись усердно и долго, чтобы впредь очарование твоей красоты не соблазняло слабых. К данной богом красоте Сатана прилагает свои соблазны, угнездившись в прекрасном теле. Умолим же всеблагого Создателя, чтобы не дал он злему врагу, творцу соблазнов, победы, – изгоним из прекрасного тела Сатану. Сатана же изгоняется, ты знаешь чем, милая Жеанна?

Графиня. Знаю.

Граф. Чем?

Графиня. Молитвою.

Граф. А еще чем?

Графиня. Постом.

Граф. И еще?

Графиня. Бичеванием.

Граф. Пройдут дни печали, и будет изгнан Сатана.

[Сологуб 1909-1912: Т.8: 221]

«Западный» мир с его культом красоты и изящества, восприимчивостью к слову, в особенности к слову галантному, утонченному, вызывает большие симпатии автора, чем «русский». Очевидно, в этой семантической оппозиции выражены

«западнические» настроения Сологуба и его скепсис в отношении неонароднических идей, популярных среди интеллигенции того времени. Кроме того, именно в «западной» версии сквозь реплики персонажей (не замеченные, не осознанные ими и рассчитанные на читателя или зрителя) проступают образы и мотивы сологубовской лирики: прежде всего, образ солнца, палящего и распаляющего человеческие страсти, и связанный с ним комплекс мотивов — солнца как «злого дракона» и солнца как коварного «змия-искусителя». К ранним стихотворениям Сологуба отсылают следующие эпизоды в третьей и четвертой картинах:

Графиня. Совсем истомилась я на солнце, в этом саду, где и тень деревьев пронизана змеиными лобзаниями царящего на небе чудовища. Какой он злой, этот дракон! Говорят, что он весь покрыт золотой чешуею. Жеан, проводи меня в мою спальню и побудь там со мною.

Жеан. Я рад служить милостивой госпоже.

[Сологуб 1909-1912: Т.8: 178-179]

Графиня. Мы с тобою глупые, Жеан, как Адам и Ева. Не позвать ли нам мудрого змия?

Жеан. Жеанна, змий уже здесь. Вот он смотрит в окошко. Разве ты не слышишь, что он шепчет? <...>

[Сологуб 1909-1912: Т.8: 184]

В отличие от романтически возвышенного утверждения-отрицания «чудовища-солнца» в лирике, в пьесе мотив «хвалы-хулы» солнцу звучит комически сниженно. Кроме того, по словам З.Г. Минц, автоцитаты из сологубовских стихотворений в истории Жеана и Жеанны играют ту же роль, что и отсылки к народно-песенной стихии в истории Ваньки Ключника [Минц 2004: 50]. Намечается еще одна семантическая оппозиция — фольклорно-поэтического и книжно-поэтического, которая существенным образом корректирует семантическую оппозицию «свой» — «чужой». «Книжно-поэтическое», помимо «чужого» куртуазного слова, ориентировано ещё и на поэтическое слово самого Сологуба, то есть на «свое» слово. Как замечает З.Г. Минц, «сближение с миром своей лирики, своих эстетических предпочтений лишь одной из версий драмы порождает оппозицию интимно близкого и культурно далекого» [Минц 2004: 50].

Эстетические предпочтения автора находятся в сфере «западного», поскольку именно оно выступает в качестве «интимно близкого».

Культурный климат французского Средневековья оказывается Сологубу ближе национальных «устоев» ещё и потому, что в быте и нравах княжеской Руси прочитываются быт и нравы современного мещанства и сатира на них. У наивного читателя или зрителя может создаться обманчивое впечатление, что «французская» версия на этом фоне выигрывает, ибо в ней – укор русскому быту и нравам. Кстати сказать, именно так она и была воспринята некоторыми современниками Ф.К. Сологуба.

Однако в этой аллюзии на мещанскую среду звучит типично сологубовский мотив неизменности мира как такового, мира вообще, а не только «русского», так что прежние семантические оппозиции снимаются или, по крайней мере, смещаются, что почти одно и то же. Оба изображенных в пьесе мира однородны, по сути своей оба – «русские», и стилизованный в духе французского Средневековья мир «графов», «графинь» и «пажей», пожалуй, не в меньшей степени, чем мир Ваньки Ключника. Оппозиция смещается, и ирония автора направлена не только на «русский» мир с его грубостью и невежеством, но и на «западный».

Заслуживает внимания следующий факт: через несколько лет Ф.К. Сологуб вернулся к драме «Ванька Ключник и паж Жеан» и к двум историям добавил третью – о чиновнике особых поручений Иване Ивановиче, тем самым усилив эффект повторяемости, неизменности и подчеркнув его в новом названии пьесы – «Всегдашние шашни».

Во второй половине 1900-х годов ощущение кризиса искусства выразилось у символистов, в том числе и у Ф.К. Сологуба, в смешении «высокого» и «низкого», в обращении к «неканонизированным» сферам искусства. Однако подобного рода смешения противоположностей и прежде были присущи Сологубу; ими в целом отмечены его миросозерцание и его поэтика.

История Жеана и Жеанны обращена к традициям так называемой лубочной литературы, ориентированной на неискушенного читателя, на читателя-потребителя массовой литературной продукции. Авторы переводных и оригинальных,

основанных на иностранном материале лубочных романов и повестей адаптировали «чужие» реалии и понятия и «чужую» речь к сознанию «своего» читателя, к его вкусам и представлениям. У Ф.К. Сологуба адаптация выступает в качестве специфического стилизаторского приёма. Он добивается эффекта «народной книжности», особым образом смешивая «иноземное» и «русское». Режиссёр Н.Н. Евреинов в речи к актерам труппы «Кривое зеркало» отмечал во «французской» части пьесы черты гротескной куртуазности: персонажи изыскиваются на каком-то переводном книжном диалекте. Он одним из первых обратил внимание на специфический способ передачи иностранных имен в пьесе, также свидетельствовавший о «книжности» речи как сознательном приеме драматурга: вместо традиционных транскрипционных эквивалентов «Жан» и «Жанна» Сологуб использовал транслитерированные эквиваленты «Жеан» и «Жеанна», ориентируясь на массовую переводную литературу и построенную на иностранном материале оригинальную массовую литературу того времени. «Французская» версия является отражением не западного мира, но «русских» представлений о нём. Стилизаторский приём адаптации используется в самых разнообразных вариантах. Персонажи «французской» версии напоминают клишированные образы любовных и рыцарских переводных повестей и романов; их поведение укладывается в стереотипы лубочных текстов и отчетливо ассоциируется с «чужим», «иноземным». Колоритное русское слово, взятое якобы в качестве эквивалента «чужому», «иноземному», обнаруживает черты стилизации под лубок. Граф, которому в полном соответствии с традициями куртуазной литературы свойственны, с одной стороны, рыцарское отношение к Даме, а с другой – воинственность, аскетизм и привычка не церемониться с подчиненными, изыскивается совершенно в русском духе. Так, графиню он называет не только «милая моя Жеанна», но и «моя верная жёнка» [Сологуб 1909-1912: Т.8: 172]; к старому слуге обращается «старый хрен Агобард» [Сологуб 1909-1912: Т.8: 169], а на вздохи жены об опасностях военных сражений отвечает: «Долгий мир люб лишь бабам и трусам» [Сологуб 1909-1912: Т.8: 173]. Галантная речь графини самым неожиданным образом включает в себя и грубое, и поэтическое русское слово. Так, одна

из реплик строится на соединении её собственного обращения к дворецкому («милый Агобард») и обращения к нему графа («старый хрен Агобард»), их контаминации: «Агобард, милый старый хрен, зови его сюда скорее, и пусть несет скворца» [Сологуб 1909-1912: Т.8: 169]. А среди «куртуазных» «книжных» обращений графини «возлюбленный мой господин» (к графу) или «возлюбленный мой Жеан» (к любовнику) проскальзывает русское фольклорно-поэтическое «ясный мой сокол» (так же княгиня называет Ваньку) [Сологуб 1909-1912: Т.8: 181]. В речи дворецкого Агобарда «иноземное» слово соседствует с грубым «русским» словом, когда он преподает «мальчишке» Жеану урок рыцарской доблести и поучает несчастного, как подобает настоящему воину встретить собственную смерть: «Принеси, Клод, ему его лютию, – пусть потешится. Перед смертью играй и пой, весело встретить неизбежный удел. Только не ори во все горло, и не колоти по струнам всею пятернею, – играй тихо и пой вполголоса» [Сологуб 1909-1912: Т.8: 216]. Агобард, как и аналогичный персонаж русской версии – старый слуга, является в пьесе носителем народной «мудрости» и изъясняется пословицами, причём русскими. Когда графиня просит его повременить с казнью Жеанна (двенадцатая картина), он отвечает ей следующим образом: «Исполним ваше повеление, госпожа, подождем. И правда, торопиться не к чему. Не даром старые люди говорят: поспешишь, – людей насмешишь» [Сологуб 1909-1912: Т.8: 220]. Русские пословицы встречаются и в речи Жеана, когда он даёт совет Жеанне: «Помолись, покайся и молчи. Бог простит, поп разрешит, граф не узнает» [Сологуб 1909-1912: Т.8: 186]. Подобного рода примеры обнаруживают лубочное происхождение изображаемой Сологубом средневековой Франции. Смешение стилей, в лубке имевшее целью воздействие на внутренний мир «наивного» читателя, его эмоции, в сологубовской стилизации «под лубок» обретает значение игры с читателем сведущим, а не «наивным».

История Ваньки Ключника тоже обнаруживает свою связь с лубком, хотя и не столь явно, не столь отчетливо. Противопоставление «французского» и «русского» как «высокого» и «низкого» на этом уровне снимается, поскольку оба сюжета стилизованы Сологубом в духе лубочных повестей и романов –

«низких» жанров, которые были весьма популярны в купеческой, мещанской и простонародной среде с XVIII века, в эпоху А.Ф. Смирдина и вплоть до начала XX века.

Обращение Ф.К. Сологуба к эстетике лубка обусловлено, по-видимому, ещё одним немаловажным обстоятельством. Художественная природа лубочной литературы, как и лубочных картинок, к которым она восходит, связана с «активным “вхождением в текст”» [Лотман 1998: 483], «активным переживанием, оживлением образов, игрой с ними» [Соколов 2000: 113] читателя или зрителя. Сологубу, если иметь в виду его представления о театре и театральности, не могла не импонировать связь лубка с фольклорным театром и свойственная «низкой» лубочной словесности театрализация слова и образа. Балаган и лубок для него – проявления одного и того же, точнее, лубок – тот же балаган, только в другом обличье.

Таким образом, в сологубовской драме «Ванька Ключник и паж Жеан» все обращено в сторону балагана и все в ней – балаган. Конструкция балагана определяет структуру пьесы и структуру драматургического символа и особенности его становления.

Как было замечено, система семантических оппозиций в «Ваньке Ключнике» не задана раз и навсегда, она динамична и подвержена изменениям, которые обнаруживаются не сразу, а постепенно, по ходу движения драматического сюжета. Постоянные смещения в ней обусловлены неоднозначностью, неустойчивостью системы ценностей. Всё в изображаемых Ф.К. Сологубом «мирах» шатко и относительно, а границы их проницаемы. Один из примеров комической «агрессии» на территорию «противника» – реплика Жеанны: «Милый Жеан, брать женщин силою умеет и поганый татарин, и дикий москвит. Любовь хочет дерзновения, но ненавидит насилие» [Сологуб 1909-1912: Т.8: 184]. Слова Жеанны в рамках данной ситуации относятся к «куртуазному» миру, в рамках всего драматического сюжета образуют переключку с «русским»: ни Ванька, ни князь особо не церемонятся с княгиней, равно как и палачи не церемонятся с «поганым татаринном». «Французский» текст в данном случае выступает в функции пародийного «метатекста»: он описывает «русский» мир как «дикий» и «вероломный», тем самым формируя точку зрения наивного читателя. Сами «миры»

стремятся всячески противопоставить себя друг другу, заявить о своей противоположности, автор же, напротив, настойчиво указывает на их сходство. В конце концов, постоянные смещения в системе семантических оппозиций и связанных с ними ценностных ориентиров подрывают сами принципы противопоставления, его основы и вместо упорядоченности «миров» обнаруживают проникающие в них начала хаоса. В этом изображаемые Сологубом «миры» одноприродны и однородны, они суть одно и то же, а имеющиеся между ними различия лишь видимость. Оба мира – и «русский» и «французский» – лишь разные варианты одного и того же, то есть балагана. Оба изображают реальность в гротескно-условных формах, как «квазиреальное». Оба устроены одинаково. Центральное место в них принадлежит балаганному герою, наподобие персонажа русской кукольной комедии Петрушки, активному, напористому и способному в любой ситуации избежать наказания и выйти сухим из воды. Балаганный герой нарушает обыденный порядок жизни, вносит в него хаос и смятение, в то же время уклоняясь от ответственности за содеянное. Остальные персонажи (с некоторым количественным перевесом в «русской» версии – здесь появляются пьяницы и поганый татарин) создают общую балаганную атмосферу пьесы. Сцены соблазнения-измены напоминают фарсовые сцены (с раздеванием, а в «русской» версии ещё с возлияниями и плясками). Апофеозом балаганного веселья становится девятая картина, когда Ванька оказывается в кабаке в окружении кабацких женок и, как следует из ремарки, «всяких людей по пьяному делу, и пьяниц-пропойц, и княжеских слуг» [Сологуб 1909-1912: Т.8: 195], Жеан – в трактире «Золотой Олень» в окружении веселых девиц и графских пажей, и оба проговариваются о своих любовных похождениях. Их признания предваряют «непристойные» рассказы кабацких женок и весёлых девиц, пародийно «передергивающие» друг друга. За балаганным весельем следует непременное, балаганное же, наказание. Так, в разных вариантах фольклорного представления Петрушке грозит либо арест (Квартальный тащит его в «полицу»), либо смерть (пёс или Чёрт или волокут его в ад – сундук, куда после представления помещается весь мир петрушечной комедии, а в следующем представлении он появляется вновь, «воскресает»). Нечто

подобное происходит и с персонажами Сологуба: за угрозой наказания (Ваньку и Жеана ждет смерть, княгиню и графиню – порка, «бичевание») следует непременно освобождение (помилование и прощение). Нарушенный балаганным героем обыденный порядок восстановлен или, по крайней мере, создается иллюзия того, что жизнь обретает привычные очертания.

Балаган противостоит жизни своей условностью, – и это существенно для Ф.К. Сологуба. Оба мира выглядят у него как кукольные, картонные, ненастоящие. Эффект механицизма достигается при помощи традиционного для фольклорного театра приёма повтора – действий, жестов, речи. Так, многократно повторяются ремарки «Князь и княгиня целуются», «Граф и графиня целуются», «Граф хохочет», Ванька «кланяется в ноги», Жеан «низко кланяется» и т.п., повторяются реплики и отдельные фразы, а каждый персонаж в момент своего появления на сцене представляется «на словах», то есть дублирует свой приход вербально, что также свойственно дискурсам фольклора и примитива:

Ванька. Я, значит, тутотки, Ванька, значит.

[Сологуб 1909-1912: Т.8: 167];

Девка-Чернавка (жалостно). Передрогла-перезябла я, красна девица, Девка-Чернавка, за стеною стояючи белокаменную, добра молодца дожидаячи, что удалого Ваньку, ключника княжеского.

[Сологуб 1909-1912: Т.8: 190]

Оба мира у Ф.К. Сологуба только «рядятся» в «одежды» жизни, обнаруживая при этом свое условное, искусственное происхождение и свою принадлежность не жизни, но искусству.

В шутовской драме Ф.К. Сологуба «Ванька Ключник и паж Жеан» балаган особым образом кодирует и внетекстовую действительность, и действительность текстовую, эстетическую, то есть оказывается и «текстом о жизни», и «текстом о текстах». Балаган в «Ваньке Ключнике» становится «текстом о символизме»: и формой его критики, и формой манифестации его системы ценностей и его эстетики. Всё травестируется, осмеивается, опровергается – и прежние идеалы символистов, и образная символика, к тому времени устоявшаяся и ставшая для них традиционной. Идущие от средневекового романа культ

рыцарской доблести и культ Дамы обретают черты лубочной куртуазности, пошлости, притворной жеманности во «французском» сюжете и с присущей балагану бесцеремонностью опровергаются в «русском» сюжете. Иронически-сниженную, пародийную интерпретацию получают излюбленные символистами (от К.Д. Бальмонта до А.А. Блока) образы Розы и Соловья. Восходящий к средневековой мистике и наполненный бесконечными намеками и ассоциациями символ розы перемещается в сферу грубой телесности: чтобы отбить отвратительный запах конюшни, Жеан умащивает свое тело розовым маслом, причем не сам, — в этом ему помогает «догадливая» служанка Раймонда, по поводу чего старый дворецкий замечает: «Эту Раймонду и мальчишку обоих бы плетью» [Сологуб 1909-1912: Т.8: 172]. Трепетный соловей превращается в комедии в скворца, выкрикивающего хвалебные слова в адрес графа и графини («Многая лета», «Граф грозен врагам», «Прекрасная графиня» [Сологуб 1909-1912: Т.8: 170]) — травестийные перифразы «Доблестного Рыцарства» и «Вечной Женственности», причём не только соловьёвских и блоковских, но и собственных. И свой собственный «текст» Ф.К. Сологуб помещает в «текст» балагана. Свойственные ему Культ Красоты и идея «дульцинирования жизни» отливаются в пьесе в примитивные, огрубленные лубочные и балаганные формы. Так, например, в четвертой картине библейский сюжет о Змии (у Сологуба, как и в модернизме вообще, Змий, Дракон символизируют солярное сверхчеловеческое начало) сопровождается балаганным «жестом»: распалённая солнцем, «Ева»-Жеанна кусает своего «Адама» за щеку, представляя, что это яблоко. Пародийно освещается и полемика тех лет о театре и драме, об индивидуализме и соборности. Помимо представлений А. Шопенгауэра, Р. Вагнера, Ф. Ницше, Р. Штейнера, осваивается и ницшеанская травестийно-ироническая форма письма. Пародируется ориентированность символистов на античную драму: в пьесу вводятся «хоры» кабацких женок и веселых девиц, княжеских слуг и пажей. Культ Диониса, в котором русские символисты Вяч.И. Иванов, М.А. Волошин и, наконец, сам Ф.К. Сологуб, следуя за Р. Штейнером [Штейнер 1990: 10], видели преддверие христианства, его духовных основ, представлен в

пьесе в традициях балагана. Когда Жеан сопротивляется уговорам весёлых девиц пойти с ними в трактир «Золотой Олень», третья весёлая девица говорит ему: «А, не хочешь! Ну и оставайся здесь один, косней в своем индивидуализме. А у нас – веселая соборность!» [Сологуб 1909-1912: Т.8: 195]. Соборность в «Ваньке Ключнике» ассоциируется с опьянением и раскрепощающим душу и тело «трактирным весельем» [Минц 2004: 54]. Свойственный балагану мотив грубой телесности соединяется со свойственным Сологубу и шире – *стилю модерн* – мотивом эротики, утонченной и скандальной, попирающей традиционную мораль и потому, с общепринятой точки зрения, аморальной:

Ванька ест, громко чавкает, пьет, громко чмокает; наевшись, напившись, громко рыгает и крестит рот.

Княгиня (вкрадчиво). Душенька с Богом беседует.

Ванька (сонно). Чего?

Княгиня. Душенька, говорю, с Богом беседует.

Ванька. А и выходишь ты дура, княгиня, – ты меня напоила, накормила, я тебе вежливенько отрыгиваю, а душенька тут не причем. Ну, что ль, готова короватъ?

Княгиня. Готова, Ванька, готова. (*Низко кланяется*).

Ванька. Бери меня за белые руки, води меня к тесовой кровати, ложи меня, удала добра молодца, на пуховую перину.

[Сологуб 1909-1912: Т.8: 180]

Графиня. Пей, милый Жеан.

Пьют.

Графиня. Ты раскраснелся от вина.

Жеан. Не от вина, милая Жеанна, а от желаний.

Графиня. Чего ты хочешь?

Жеан. Твоих поцелуев.

Графиня смеется и целует его.

Графиня. Ты, глупый Жеан, – разве ты больше ничего не хочешь?

Жеан. Падения несносных преград.

Графиня смеется и раздевается.

[Сологуб 1909-1912: Т.8: 183]

Фарсовое раздевание, эротическое обнажение и философское «снятие покрывала Майи», по Сологубу, лишь разные проявления Единого. Иронически освещая друг друга в двух версиях пьесы,

мотив грубой телесности и мотив эротики, тем не менее, являются вариантами одного и того же – культа тела, «естественности», «естества». Как и Н.Н. Евреинов с его «театром инстинктов», Ф.К. Сологуб видит в «естественности» и «естестве» знаки свободы и раскрепощения индивидуума. Аналогичным раскрепощающим, освобождающим действием обладает в модернистской эстетике *танец*, в ритмичном движении которого множество индивидуумов способно слиться в единство. *Танец*, наряду с *опьянением*, выступает как еще одна «дионисийская» форма приобщения к *соборности*. Танец представлен только в «русской» версии, точнее даже не танец, а пляска княгини перед сытым и захмелевшим от вина Ванькой. Балаганный «жест» и присущие балагану повторы «жестов» также подключаются к пляске – танцу и его ритму – как иные возможные (в данном случае пародийные) варианты пластического освобождения.

Слова персонажей о «естестве», об «индивидуализме» и «веселой соборности», как явные «анахронизмы», отчетливо указывают не только на условность сюжета пьесы, где европейское средневековье и русское княжество лишь «маски» современности, но и на его на металитературный характер, и в пародийно-иронической форме (именно «слова», а не «персонажи», выключенные из этой игры) манифестируют систему ценностей и эстетику позднего символизма и стиля модерн. Символ получает в пьесе «Ванька Ключник и паж Жеан» металитературное воплощение. Он может быть представлен в виде парадигмы сложно соотнесенных между собой слоев произведения, стилизаций, – такой парадигмы, в которой иерархия смыслов постоянно нарушается, а сами смыслы оказываются, в соответствии с балаганной природой, подвижными, относительными, «релятивными».

Сказочная драма «Ночные пляски» имеет много общего с первой шутовской пьесой. Ее также открывает предисловие «От автора», содержащее точную библиографическую ссылку на источник стилизации:

«Тема этой пьесы заимствована из сказки «Ночные пляски», которая помещена в книге «Народные русские сказки» А.Н. Афанасьева (М. 1897, изд. И.Д. Сытина, том II, стр. 223-225) («Ночные пляски»)

[Сологуб 1909-1912: Т.8: 225].

И хотя композиция «Ночных плясок» не столь изощрена и причудлива, как композиция пьесы «Ванька Ключник и паж Жеан», и в основном «повторяет» сказочную, тем не менее, характерное для Ф.К. Сологуба, как и для большинства символистов, «романтическое» двоемирие в ней сохраняется и принимает типично «сологубовские» очертания. Действие пьесы разворачивается в двух условных сказочных пространствах: во дворце короля Политовского и в подземном царстве заклятого царя, противопоставленных друг другу как мир действительности и мир мечты, идеала. Король Политовский созывает гостей на пир, чтобы те дали совет, как ему быть с двенадцатью дочерьми, которые замуж не идут и женихов гонят, а сами каждую ночь исчезают из дворца, или же помогли делом в «великом горе» и выяснили, куда уходят юные королевны. Традиционный сказочный мотив соперничества женихов представлен в виде балаганного состязания персонажей. Заморские короли и королевичи и другие гости дают советы – один нелепее другого: Басурманский король советует запереть королевских дочек и приставить к ним евнухов; Эфиопский королевич – бить плетью, пока не признаются; Татарский хан – приставить к ним шпионов; Зельтерский король видит причину в глистах и советует дать им слабительного; архиерей – «окропить опочивальни святою водою»; генерал – найти и наказать сообщников («злодеев военным судом повесить»). Абсурдность «рекомендаций» накапливается от одного гостя к другому; шут довершает полноту картины, в своем ироническом отклике как бы совмещая последние предложения – священнослужителя и военного: «<...> генералы наши умны, годятся во игумны» [Сологуб 1909-1912: Т.8: 241]. Диалог короля Политовского и лекаря также разворачивается в духе балагана и напоминает аналогичную сцену с лекарем в театре Петрушки:

Сухопарый лекарь. Дай мне осмотреть королевен, государь, – может быть, я сумею вылечить их от ночных прогулок и лунатизма.

Король. Дочки мои здоровенькие, а тебе, клистирная трубка, смотреть их нечего, да еще как бы не сглазил.

[Сологуб 1909-1912: Т.8: 241]

Помимо прочих, советы королю Политовскому дают богатый купец, хулиган и ласковая старушка, но ни один не устраивает его, пока, наконец, в разговор не вмешивается юный поэт, замечание которого вызывает каламбурный отклик шута («антиномии» – «антимоний»):

Юный Поэт. Все диалоги, которые мы здесь выслушали, являют собою точный символ извечной антиномии.

Шут. А ты антимоний не разводи, говори прямо.

[Сологуб 1909-1912: Т.8: 243]

Свойственные балагану отсутствие единого взгляда на мир, «расфокусировка» и, как следствие, обилие точек зрения и тематический «разброс» (от «глистов» и «евнухов» до «шпионов» и государственных преступников), без какой-либо градации «тем», – всё это создает мозаичную, фрагментарную картину мира. Юный Поэт, как и другие персонажи, является частью балаганного мира, и в то же время возвышается над ним. В образе Поэта ощутимо лирическое начало: его реплики резонируют с известными авторскими сентенциями о Красоте как внутреннем преображении мира и о Поэте как истинном творце Красоты, многократно повторенными в прозе, поэзии, драматургии и статьях Сологуба. «Мы, мудрецы и поэты, хранители и провозвестники древнего обетования о преображении святой плоти, мы не даем пустых обещаний. Я сказал, – я сделаю», – восклицает поэт [Сологуб 1909-1912: Т.8: 243]. Поэт выполняет в пьесе ту же функцию, что и сказочный герой, который должен разгадать загадку, узнать тайну – и дочерей короля Политовского, и зачатого царя. Жанр сказки используется Сологубом как прямая форма декларации эстетических принципов, балаган – как непрямая, «околичная», при помощи иронии и смеха всё остраниющая, в том числе и возвышенное поэтическое слово. Тайна предстает и в явно сниженном, почти что фарсовом, балаганном обличье, и в облике возвышенном, поэтическом: Поэт должен узнать, где королевские дочери каждую ночь изнашивают свои покрывала, из-за чего королевская казна терпит убытки, а также он должен приоткрыть покровы подземного мира зачатого царя и приобщиться к его Тайне. Один из излюбленных сологубовских мотивов – мотив покрова, покрывала, завесы, скрывающих Единую сущность мира,

– звучит здесь и иронически, пародийно, и серьезно, возвышенно поэтически.

Как и «Ванька Ключник», «Ночные пляски» стилизованы Сологубом в духе лубочной литературы. В этой пьесе драматург обращается к традициям лубочной сказки – жанра не менее популярного, чем рыцарские и любовные повести и романы. Сологуб поступает так же, как до него поступали переводчики и создатели произведений лубочной словесности: как бы «адаптирует» материал сказки к запросам массового читателя, снабжая реплики персонажей пояснениями и ссылками «книжного» характера. Так, например, в третьем действии, когда королевские дочери насмеваются над Поэтом, тот говорит им: «Фряжская пословица в русском переводе говорит: смеётся хорошо, кто смеётся последний» [Сологуб 1909-1912: Т.8: 257]. Далее лубочная стилизация включается в еще один игровой ряд: вслед за словами Поэта выстраивается целый ряд «мудрых» народных изречений, где всячески подчеркивается «русское», «национальное»:

Старый Боярин. Пословица не мимо молвится.

Другой. Пословица до веку не сломится.

Шут. Глупая речь не пословица.

[Сологуб 1909-1912: Т.8: 257]

Реплика шута присоединяется к предшествующим механически: только по видимости она подключается к этому ряду, по смыслу же противоречит ему, осмеивая и опровергая, тем самым, высказывание Поэта. Национально-фольклорное начало обнаруживает в пьесе свое искусственное, игровое, «лубочное» происхождение. Изображаемый в «Ночных плясках» мир «квазиреальный». Так, к примеру, Поэт, сочинивший шесть стихотворных строк о своем незавидном положении (его ждет виселица, если он не выполнит данного королем обещания), размышляет:

«Кажется, это не плагиат? Впрочем, ведь я живу в доисторические времена, сказочные, когда, по меткому выражению Некрасова,

Свободно рыскал зверь,
А человек бродил пугливо.

Все поэты, которым я мог бы подражать, будут жить после меня»

[Сологуб 1909-1912: Т.8: 244-45]

Эта реплика Поэта обращена, скорее, к зрителю, нежели к другим персонажам и имеет характер «метазамечания» или «метапояснения». В словах Поэта «доисторическое» совмещается с эпохой Некрасова и с современностью, или иначе: эпоха Некрасова мыслится им как «доисторическая», «сказочная», – Сологуб варьирует эти смыслы, отдаляя текст от читателя (действие от зрителя) на неопределенное время, представляя «чужую» эпоху как «свою» и «свою» как «чужую». Пьеса «Ночные пляски», как и другие стилизации Сологуба, подчеркнута «антиисторична». Изображаемые в ней миры располагаются как бы «вне» истории или «над» ней. Драматург превращает анахронизмы в приём, так что обнаруживается столь свойственная модернистскому тексту игра эпохами, текстами, стилями, а вместе с тем и металитературный характер пьесы: всё в ней текст и всё искусство.

С точки зрения Сологуба, только искусство может спасти мир, открыть его Тайну. Поэтому даже сказочный «волшебный помощник» – Намалёванный старик – появляется из мира искусства: он вылезает из картинной рамы, чтобы утешить поэта и помочь ему. Помимо волшебного предмета – шапки-невидимки, Намалёванный старик дает Поэту дельный совет, как обмануть королеву:

Юный Поэт. А как же отвести им глаза?

Намалёванный старик. А ты посмотри на потолок, да и зачитай им грустным голосом стихи:

Выхожу один я на дорогу.

Сквозь туман кремнистый путь
блестит.

Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,

И звезда с звездою говорит.

В небесах торжественно и чудно.

Спит земля в сияньи голубом.

Девки – дуры, тоже засмотрятся, на потолке звезды увидят.

Юный Поэт. Да увидят ли?

Намалеванный старик. Верь в магию слов, и они поверят словам.

[Сологуб 1909-1912: Т.8: 246]

Цитата из Лермонтова открыто включается в текст пьесы и насыщается «символистскими» смыслами. В приведенном эпизоде иронически обыгрывается не собственно лермонтовский текст, а «текст» младосимволизма. Юный Поэт обманывает королевских дочерей при помощи «лермонтовского» сюжета, – авторская же ирония направлена на увлечение младосимволистами мистикой, на их любовь к «далёкому», «Иному». Демифологизация, или ироническое остранение важнейших младосимволистских мифов, осуществляется Сологубом путем помещения «магических слов» о звездах в контекст балагана и лубочной сказки, их буквального понимания и реализации в балаганном, по сути, действии. Свойственная балагану стратегия буквализации метафоры, применение «чужих» текстов к какой-либо конкретной ситуации прослеживаются на всём протяжении пьесы и в целом характеризуют её поэтику. Так, в заключительном третьем акте пьесы, когда Юный Поэт открывает королю Политовскому тайну его дочерей и заклятого царства, королевны по очереди восклицают:

– Он вас обманул!

– И поэты лгут, как все!

– Тьмы низких истин им дороже их возвышающий обман.

[Сологуб 1909-1912: Т.8: 257]

Последняя из приведенных реплик представляет собой цитату из пушкинского стихотворения «Герой» (1830) («Тьмы низких истин мне дороже Нас возвышающий обман...»), переиначенную и по форме (о поэтах говорится отстраненно, в третьем лице), и по содержанию. Балаганная стратегия буквализации метафоры ведет к «передергиванию» смысла источника. Очевидный для читателя или зрителя «завор» между прежними метафорическими смыслами строк пушкинского стихотворения и новым значением этих строк, помещенных в другой контекст и истолкованных буквально, способствует созданию комического эффекта: «возвышающий обман» трактуется в прямом смысле как «ложь», «обман», потому что «поэты лгут, как все». Дочери короля Политовского

открывают для себя «тьмы низких истин», причем «низких» в буквальном смысле: по ночам они спускаются в подземное царство заклётого царя, то есть в царство Смерти. Звезды их отвлекают и обманывают. Мистика превращается в хитрую уловку Юного Поэта, до которой, однако, он додумался не сам; как мы помним, на мысль о ней натолкнул его Намалеванный старик. Очевидно, в пародийной форме здесь воспроизводятся установленные в младосимволистской среде отношения между В.С. Соловьёвым-учителем и А.А. Блоком, С.М. Соловьёвым и другими его учениками. В комическом сюжете пьесы, в травестийном обыгрывании в нём символистских ценностей и символистской образности Ф.К. Сологуб выражает скептическое отношение к идее мистического преображения мира, надежду на которое в прежние годы питали младосимволисты, и утверждает собственную веру – веру в «низкие истины», в то, что только они и могут возвысить человека. По Ф.К. Сологубу, только «тьмы низких истин» приближают человека к Единому, то есть к Смерти. Низкое способно возвысить – в этом парадокс его «истин», настойчиво провозглашаемых им во всем творчестве, шутовские драмы здесь не исключение. Как бы «изымая» из пушкинской цитаты историософский – «наполеоновский» и «библейский» – подтекст, Сологуб насыщает ее «подтекстами» собственного творчества и модернистского искусства в целом. Это относится ко всем цитатам, вплетённым в текст «Ночных плясок»: в символистском контексте сологубовской пьесы они обретают иные, прежде им не свойственные, смыслы, наполняются новыми значениями. При этом и цитирование «чужого», и автоцитирование имеют ярко выраженную пародирующую, снижающее-травестийную направленность. Сологуб развенчивает не только «чужие» и «чуждые», но и собственные мифы; и это карнавальное отрицание-утверждение.

Так, авторская мысль об избранности Поэта, его миссии творить Красоту реализуется в насквозь пародийной фабуле: фарсовое разоблачение королевских дочек открывает Поэту вечную Тайну. Он приобщается к ней в час мистерии – во время ночного танца королевен в царстве заклётого царя, напоминающего ему «танцы в стиле знаменитой Айседоры Дункан под музыку великих композиторов разных времен и народов»

[Сологуб 1909-1912: Т.8: 254]. Слова Поэта, обращенные к королю Политовскому, который в этот момент, как следует из ремарки, королевен «ждёт, пьёт мёд и поэта потчует» [Сологуб 1909-1912: Т.8: 254], имеют характер шуточного «метапояснения», рассчитанного на современного Сологубу зрителя, и продолжают тему некоторых его статей, прежде всего статьи «Мечта Дон-Кихота (Айседора Дункан)» [Сологуб 1909-1912: Т.8]. В этом «металитературном» эпизоде Сологуб в шутивно-иронической форме обыгрывает как собственное «пленение» танцем Айседоры Дункан, имя которой казалось ему созвучным имени Дульцинея и в живой пластике которой он видел «творимую красоту», «дульцинирование жизни», так и всеобщее модернистское «пленение» сулящими *мистерию* стихиями *ритма, музыки, танца*. Мистерия же остраняется балаганом: ночные пляски (сниженный вариант танца) дочерей короля Политовского у заклётого царя во втором действии предваряет комическая пантомима придворного шута и одной из королевен в первом действии, их фарсовая жестикация пародирует возвышенную стихию танца. Иронически-пародийная «аура» окружает излюбленные символистские образы Розы и Кубка: Золотая Роза и Золотой Кубок с начертанием-напутствием всего лишь предметы, добытые Юным Поэтом в царстве заклётого царя. «Вечное» превращается в «вещное», воспеваемая Ф.К. Сологубом творимая красота – в уже созданное, реализованное, «обработанное», а потому не оставляющее свободы для творца.

Включение Ф.К. Сологубом как множества «чужих» текстов, так и устойчивых образов и лейтмотивов собственного творчества, то есть «своего» текста, позволяет говорить о сложной интертекстуальной структуре «Ночных плясок». В интертекстуальных связях «чужих» текстов со «своим» происходит становление символа; в них проходят проверку, выдерживая или не выдерживая её, разные пласты его значений: социально-политические, национально-фольклорные, религиозно-мистические, философские («шопенгауэровские», «ницшеанские», «вагнеровские» и т.д.) и, наконец, панэстетические. Как и в шутовской драме «Ванька Ключник и паж Жеан», иерархия смыслов здесь остраняется и разрушается присущей балагану иронией.

Рефлексия символистской системы ценностей и символистской эстетики, авторефлексия обретают в буффонадах Ф.К. Сологуба «Ванька Ключник и паж Жеан» и «Ночные пляски» игровой, «балаганный» характер, что обусловлено кризисом символизма второй половины и конца 1900-х годов. Обращает на себя внимание также и тот факт, что эстетика балагана не чужда и трагедиям Ф.К. Сологуба. Так, в трагедии «Победа смерти» смена эпох и имен представлена как смена масок (в предисловии автор говорит о себе, что «заменял маску полумаскою») и как фарсовое переодевание (служанка Альгиста выдает себя за королеву Берту, и король Хлодоверг верит ей; много лет спустя Этельберт, брат изгнанной Берты, переодевшись странствующим певцом, поет во дворце песню, рассказывающую историю оклеветанной королевы Берты, вынуждая Альгисту сознаться в содеянном). В шутовских драмах «Ванька Ключник и паж Жеан» и «Ночные пляски» балаган участвует в сложном синтезе фольклорных и литературных традиций, занимая среди них приоритетное положение, благодаря свойственному ему принципу релятивизма, или всеобщей относительности. Таким образом, *балаган* может быть понят как своего рода «метатекст» *позднего символизма*.

ГЛАВА 2. ЭСТЕТИКА БАЛАГАНА В ДРАМАТУРГИИ ФУТУРИСТОВ

2.1. Содержательно-функциональные аспекты футуристического балагана

2.1.1. Футуристический грим и футуристический костюм как компоненты театрализации жизни и искусства

Деятельность кубофутуристов и других представителей русской авангардной культуры 1910-х годов была направлена на размыкание границ искусства и творческое преобразование жизни.

«Искусство для жизни и ещё больше – жизнь для искусства!» – провозглашали «лучисты» и «будущники» в одноименном манифесте [Русский футуризм 2003: 240]. Художественное произведение уже не мыслилось ими как самоцель или единственная цель творчества; оно лишалось автономности и вплеталось в более широкий культурный и жизненный контекст.

Этот процесс затронул, пожалуй, все европейское авангардное искусство 1910-х – 1920-х годов, и русский футуризм здесь не исключение; более того – русские футуристы едва ли не раньше других стали выразителями общей тенденции. Вот что пишет об этом процессе искусствовед Е.А. Бобринская: «В авангардной культуре 1910-х – начала 1920-х годов само произведение искусства нередко утрачивает центральное положение, оказываясь подчас боковым феноменом в творческой деятельности. Художников всё чаще привлекает нечто вокруг искусства – атмосфера, жизненный ритм, который искусство не только улавливает, но который оно также способно создавать. <...> Художественное произведение, погружаясь в поток хаотических, случайных скрещений с движением жизни, теряет традиционные координаты своего существования. Оно оказывается в состоянии специфической подвижности, текучести и неупорядоченности» [Бобринская 2005: 88].

Создать особый «жизненный ритм» футуристы попытались во время своего турне по России. Они преследовали цель представить русский футуризм как новое искусство, способное не только уловить движение жизни, но и задать этой самой жизни новый ритм и новую динамику, прежде не свойственные ей, преобразив, тем самым, её до неузнаваемости. Мысль о турне возникла у футуристов под влиянием Н.Н. Евреинова и его идеи театрализации жизни, о чем позднее писал в своей «Книге о Евреинове» В.В. Каменский: «Футуристы-песнебойцы ходили (турне с лекциями по России) по улицам более чем 20-ти городов России с раскрашенными лицами и в цветных одеждах. <...> Не странно ли было видеть всегда многочисленной публике песнебойцев-ораторов, наряженных в яркоцветные одеяния и не постыдившихся разрисовать свои лица для идеи театрализации жизни?» [Каменский 1917: 41].

Очевидно, турне футуристов может быть интерпретировано как своеобразный *футуристический балаган*, поскольку освобождение от «старого», «ненужного» искусства и представление нового искусства осуществлялось ими при помощи балаганных форм. Неслучайно один из его участников В.В. Маяковский в автобиографии «Я сам» назвал это время «весёлым годом». Примечателен и следующий факт, который нельзя обойти вниманием: «гастроли» футуристов, проходившие с 14 декабря 1913-го по 28 января 1914-го года и с 20 февраля по 29 марта 1914-го года, приблизительно совпадали по времени с традиционными празднованиями Святки и Масленицы по народному календарю [см.: Лёнквист 1999], что также указывало на связь их «представлений» со стихией балагана. Особенность футуристического балагана состояла в том, что он, в отличие от символизма с характерными для него *эстетизацией* балагана и *утонченной стилизацией* «под балаган», разворачивался на территории современности, вторгаясь в нее откровенно, грубо, зримо.

Специфическими «знаками» вторжения *футуристического балагана* в современность и в будущее – и искусство, и жизнь – стали футуристический костюм и футуристический грим. Сами футуристы, особенно в начале пути, называя себя «гениями в костюмах» и противопоставляя «гениям без костюмов», придавали футуристическому костюму и гриму огромное значение не только из-за желания бросить вызов окружающим, хотя эпатаж и был «обязательным» элементом их творческой программы. Благодаря футуристическому костюму и футуристическому гриму не обратить на футуристов внимания было невозможно, что и отмечалось в многочисленных откликах прессы на их выступления в 1913-м – 1914-м годах в Москве и в Петербурге, а также в провинциальных городах во время предпринятого ими турне, причём в откликах самых разных – от сочувственных и нейтральных до резко негативных, даже издевательских:

«В половине девятого появились на эстраде лектора и ещё некто четвертый, не упомянутый в афише и, как потом оказалось, взятый для декламирования их стихов. Трое из них Д. Бурлюк, Каменский и неизвестный – с разрисованными лицами. <...> У каждого в петлице странные длинные цветы. Привлекла внимание

публики и знаменитая «жёлтая кофта» Маяковского. «Жёлтая кофта» оказалась обыкновенной блузой без пояса, типа рабочих блуз, с отложным воротником и галстуком. <...> Блуза оказалась в широких чёрных и оранжево-жёлтых полосах. На красивом смуглом и высоком юноше блуза производила очень приятное впечатление» (Харьков, 14 декабря 1913 года);

«<...> У футуристов лица самых обыкновенных вырожденцев. <...> И костюмы футуристов, – все эти красные пиджаки, – украдены у фокусников. <...> И клейма на лицах заимствованы у типов уголовных» (Киев, 28 декабря 1913 года).

[цит. по: Харджиев 2006: 98, 107]

Однако если отвлечься от отрицательных коннотаций, содержащихся в большинстве заметок и статей, то обнаружится, что почти всегда едва ли не основными объектами внимания становились даже не стихи футуристов – они как бы отодвигались на периферию высказывания, а футуристический костюм и футуристический грим. Вычурность нарядов, их нарочитая пестрота, ношение одежды по принципу «шиворот-навыворот», «наоборот» – в футуристической kostюме зачастую действовала обратная, «шутовская» логика, нарушавшая привычное мировосприятие (знаменитые «галстуковая рубашка и рубашковый галстук» Маяковского, изготовленные им собственноручно; наряд, пошитый из рясы священника, и т.п.), а также рисунки на лицах футуристов, напоминавшие татуировки «дикарей» или «уголовных типов», – всё это выглядело, по меньшей мере, вызывающе, и именно в таком ключе интерпретировалось и вульгарной критикой, и «обывателями», и даже ближайшим окружением (правда, с разными коннотациями). Так, М.В. Матюшин, сблизившийся с кубофутуристами во время работы над музыкой к опере А.Е. Кручёных «Победа над Солнцем», писал: «Тот, кто видел Малевича с большой деревянной ложкой в петлице, Кручёных с диванной подушечкой на шнуре через шею, Бурлюка с ожерельем на раскрашенном лице, Маяковского в жёлтой кофте, часто не подозревал, что это пощёчина его вкусу» [Матюшин 1934]. Некоторых собратьев по перу экстравагантный и намеренно провокационный облик кубофутуристов раздражал: так, бывший лидер эгофутуризма И. Северянин, примкнувший к В.В. Маяковскому, Д.Д. Бурлюку и И.В. Игнатьеву в качестве

участника турне в Крыму, разорвал с ними все отношения из-за их эксцентричного грима и не менее эксцентричных, клоунских костюмов, заявив, что между ним и кубофутуристами нет никаких точек соприкосновения. Этот эпизод заслуживает внимания хотя бы потому, что поэтическая смелость самого И. Северянина, как известно, граничила с экстравагантностью; и сам он, не менее В.В. Маяковского или Д.Д. Бурлюка, любил эпатировать публику и был, если воспользоваться выражением исследователя В.Н. Альфонсова, «вызывающе “футуристичен”» [Поэзия русского футуризма 1999: 31]. Однако «балаганная утрированность» [Бобринская 2005: 96] облика Маяковского, Бурлюка и Игнатьева вступила в противоречие с утонченным, рафинированным обликом самого Северянина и вызвала его протест.

Как известно, любое появление кубофутуристов на публике в футуристических костюмах и с разрисованными лицами сопровождалось скандалом. Так, приехав в Керчь 12 января 1914-го года, накануне собственного выступления В.В. Маяковский и Д.Д. Бурлюк в футуристическом гриме появились на постановке «Принцессы Грезы» Э. Ростана в Зимнем театре, что вызвало ажиотаж возле ложи, где они сидели [Харджиев 2006: 102], и стало скандальным анонсом их выступления, состоявшегося на следующий день в том же самом Зимнем театре. Были и другие варианты *эпатажного анонсирования* футуристами собственной деятельности: во время «гастролей» в Одессе 15 - 20 января 1914-го года билеты на их выступления продавала, как сообщалось в одной из газет, «футуристическая дама с позолоченным носом и губами» и «какими-то кабалистическими фигурами» на щеках [цит. по: Харджиев 2006: 103]. Футуристическая дама, сидевшая за кассой, очевидно, играла ту же роль, что когда-то принадлежала зазывалам на ярмарках (балаганным «дедам» или раусным клоунам): ее вычурный, эпатажный грим привлекал внимание публики не в меньшей степени, чем их наряды, слой муки на лице и на одежде в качестве «грима» и прибаутки.

Преобладание карнавальности во внешнем облике футуристов, помимо очевидного стремления шокировать публику, вывести её из привычного равновесия, как уже говорилось, обусловлено и более существенными причинами. Футуристический грим и футуристический костюм маркировали

«новое», открыто и с вызовом заявляли о своей принадлежности ему, – именно так новое искусство утверждало себя. Для футуристов выступления на публике были подобны публичной казни: каждый выход на сцену – как восхождение на Голгофу, каждое слово, брошенное в зрительный зал, – как последнее слово осужденного, стоящего на эшафоте. Пропагандируя собственное искусство, футуристы не только не стремились избежать символической его казни (иначе говоря, осуждения «непонимающими» – вульгарной критики, обывателей и т.д.), но, напротив, разными способами провоцировали её, а вызывающие костюмы и рисунки на лицах среди способов провокации занимали, пожалуй, одно из первых мест.

Ранние выступления футуристов обнаруживали связь нового искусства со зрелищем: площадным театром, цирком или спортивным состязанием. Поэт-футурист при этом брал на себя функции, прежде Поэту не свойственные: актер, укротитель, олимпиец-атлет и даже шут. В крымской части турне, в Симферополе, была устроена «Первая Олимпиада русского футуризма», где под предводительством В.В. Маяковского состязались поэты И. Северянин, В. Баян, Д.Д. Бурлюк и сам В.В. Маяковский. Примечательно, что Маяковский выходил на сцену, подобно укротителю, держа в руке хлыст. Образ укротителя, найденный и мастерски разыгранный Маяковским на «Олимпиаде футуризма», не был для футуристов случайным; чуть позже к образу Укротительницы с хлыстом – барышни Смерти – прибегнул В.В. Хлебников в пьесе «Ошибка Смерти» (1915). Образы, найденные Маяковским и Хлебниковым, обнаруживали связь с традиционными для балагана и цирка фигурами: в русской кукольной комедии «Петрушка» цыган, продавец лошади, появлялся перед публикой с хлыстом; как известно, в цирке хлыст – непременный атрибут укротителя диких зверей. На «Олимпиаде футуризма» в насквозь ироничном образе «укротителя» – то ли поэтов, то ли зрителей, то ли и тех и других одновременно – В.В. Маяковский вступал с ними в смертельную схватку за новое искусство. Через поругание и мнимую смерть молодое искусство футуристов утверждало себя, обнаруживая при этом «гены» площадного театра. На связь нового искусства с традициями балагана совершенно отчетливо указывали и следующие

обстоятельства: аудитория во время выступлений футуристов вела себя достаточно активно и не стеснялась в выражении своего отношения к происходящему, как, впрочем, и сами футуристы, а за их выступлениями часто наблюдали усиленные наряды полиции, что само по себе напоминало балаганную ситуацию столкновения Петрушки с Квартальным (и любые другие ситуации столкновения балаганного героя с персонажами-противниками) – со свойственными балагану словесной перепалкой, тумакami, потасовками и т.п. Язык балагана как нельзя лучше подходил для общения футуристов с публикой. Намеренно контрастировавшие с традицией литературной, опыты футуристов вписывались в иную традицию, более древнюю, – обряд, фольклор и примитивное искусство, что, безусловно, сближало их с поисками многих современников, прежде всего – Н.Н. Евреинова. Так, балаганный мотив «весёлой смерти», который многократно и в самых разнообразных вариантах проигрывался футуристами как во время их выступлений, в том числе и на «Первой Олимпиаде русского футуризма», так и в их произведениях, возник в их творчестве не без влияния Н.Н. Евреинова и его пародийной пьесы «Весёлая смерть», написанной в 1908-м году и поставленной спустя полгода в еврейновском «Весёлом театре для пожилых детей» и хорошо им известной. *Для футуристов балаган означал веселую смерть старого и воскресение-рождение нового искусства.* Архаическая природа балагана оказалась созвучна искусству будущего, яркому и зрелищному, – такому, каким его видели русские футуристы.

Для футуризма балаган и балаганный дискурс обладали некими универсальными значениями. Средствами балагана, с одной стороны, осуществлялась презентация футуризма как нового слова в искусстве и жизни, а с другой стороны, велась идеологическая полемика с противниками, – одно утверждалось, а другое отрицалось. Следует также отметить, что в становлении нового искусства и ниспровержении старого футуристы отводили существенную роль не только архаическим театральным формам, но и предшествовавшим им обрядовым формам. Достаточно вспомнить тот факт, что в программе «Первой Олимпиады русского футуризма» был заявлен доклад И.В. Игнатьева на тему «Великая футурналия», названный им по аналогии с

римскими сатурналиями [Лёнквист 1999]. Близость их семантики подчеркивало и календарное совпадение: «Первая Олимпиада российского футуризма» проходила 7 января, в канун Святков, следовательно, как и римские сатурналии, была связана с проводами старого и наступлением нового года; римские сатурналии знаменовали собою развенчание и посрамление шутовского царя, шутовские провода старого и наступление нового года [Николюкин 2003: 939] – «Великая футурналия» знаменовала собой переломное время в жизни и в искусстве, развенчание и посрамление старого, шутовские его провода, и рождение нового искусства, искусства будущего. По похожему сценарию возвеличения-развенчания выстраивались отношения русских «будущников» с основателем итальянского футуризма Ф.Т. Маринетти во время его визита в Россию с 26 января по 17 февраля 1914-го года с целью установления дружественных связей с русскими футуристическими группировками. Весьма красноречивым свидетельством тому является инцидент, произошедший на последней встрече с Ф.Т. Маринетти в Москве 16 февраля 1914-го года, когда обращенная к нему речь В.В. Маяковского была неожиданно прервана скандальной выходкой художника М.Ф. Ларионова, вошедшей в газетную хронику:

«<...> Обращаясь к эстраде, Ларионов закричал:

“ – Дурак в красном и дураки в черном.”

После этого показал присутствующим “нос”, сделал в воздухе ногой антраша и засвистал.

<...> Председателю с трудом удалось восстановить порядок.

Маяковский продолжал свою речь.

На требование дежурного директора удалиться из “кружка”, Ларионов ответил отказом. Дирекция была вынуждена обратиться к помощи полиции <...>».

[цит. по: Харджиев 2006: 132]

Площадная жестикуляция Ларионова – демонстрация присутствующим носа и т.п. – напоминала «сатурналиево» развенчание и посрамление старого царя (Маринетти), но не только: клоунское поведение Ларионова было, кроме того, своеобразной демонстрацией собственных эстетических принципов и собственной творческой автономности. Для нашего

исследования всё это имеет значение постольку, поскольку оригинальная трактовка Ларионовым некоторых важнейших аспектов футуристической эстетики повлияла и на других футуристов. Мы имеем в виду концепцию раскраски (футуристического грима) Ларионова, которая, как и другие «частные» его идеи или концепции, в контексте общей идеи – *живописного лучизма* – обрела совершенно особый смысл.

М.Ф. Ларионова, собственно, и принято считать основоположником футуристического грима. Он был первым, кто применил «гримировальную живопись» на практике, – имеется в виду эпатажная демонстрация футуристического грима М.Ф. Ларионовым во время сентябрьской прогулки 1913-го года с К.А. Большаковым по Кузнецкому мосту. И последующие выступления М.Ф. Ларионова, К.А. Большакова, Н.С. Гончаровой, В.В. Маяковского и др. в кабаре «Розовый фонарь» носили столь же скандальный характер (в один из вечеров лицо М.Ф. Ларионова было сплошь покрыто чёрной краской), что вынудило полицию закрыть кабаре. По сообщению Н.И. Харджиева, В.В. Маяковский после известного инцидента с Ф.Т. Маринетти (устроенной М.Ф. Ларионовым обструкции) сказал Р.О. Якобсону: «Все мы прошли через школу Ларионова» [см.: Харджиев 2006: 516]. Наиболее очевидной, но не единственной, целью использования футуристического грима и Ларионовым, и Маяковским, и другими футуристами был эпатаж; за очевидным, однако, таилось иное.

Основные положения концепции футуристического грима «лучиста» М.Ф. Ларионова были разработаны совместно со «всёком» И.М. Зданевичем и изложены в манифесте «Почему мы раскрашиваемся». Некоторые из них свидетельствовали об общей с футуристами идейной платформе:

«Обновленная жизнь требует новой общественности и нового проповедничества. <...>

Мы связали искусство с жизнью. После долгого уединенья мастеров, мы громко познали жизнь и жизнь вторгнулась в искусство, пора искусству вторгнуться в жизнь. Раскраска лица — начало вторжения. Оттого так колотятся наши сердца.

Мы не стремимся к одной эстетике. Искусство не только монарх, но и газетчик и декоратор. Мы ценим и шрифт и известия. Синтез декоративности и иллюстрации — основа нашей

раскраски. Мы украшаем жизнь и проповедуем — поэтому мы раскрашиваемся».

[Русский футуризм 2000: 242]

Другие же обнаруживали существенные расхождения с футуризмом, касавшиеся, в первую очередь, самого характера раскраски и способов внедрения её в жизнь («контакта» с жизнью). У большинства кубофутуристов – В.В. Маяковского, Д.Д. Бурлюка, В.В. Каменского – *раскрашивание лиц* носило предметный характер, и вся необычность футуристического грима обуславливалась, по преимуществу, переменной контекста («фона»), – тем, что живописное изображение перемещалось с холста на лицо. Так, футуристический грим поэта, художника и авиатора В.В. Каменского конкретен и предметен: нарисованный на лбу В.В. Каменского аэроплан, по его же собственным представлениям, – «знак всемирной динамики» [цит. по: Буренина 2003: 76] или, если воспользоваться выражением К.С. Малевича, знак того «стале-электро-моторного мира» [Малевич 1997: 140], который всецело захватил футуристов. Стремление передать динамику новой жизни в гриме кубофутуристов находило по преимуществу *предметное выражение*. «Лучисты» ориентировались на восточную традицию, взяв за образец *орнаментальное искусство*. Один из ранних опытов раскраски, предпринятый М.Ф. Ларионовым еще в 1905-м году, – расписанное на фоне ковра под его рисунок тело натурщи. Жизнь выступала «фоном» раскраски и в то же время её необходимым изначальным элементом; раскраска же «продлевалась» в жизнь, визуально и семантически сливаясь с нею, так что и фон и раскраска воспринимались как единое целое. Загримированное тело как бы лишалось объёма, не нарушая поверхности «фона» и не вступая с нею в конфликт. Однако в этом первом опыте «гримировальной» живописи, как замечают сами авторы манифеста М.Ф. Ларионов и И.М. Зданевич, «глашатайства еще не было», поскольку в том же самом, только чуть позже, преуспели и парижане, раскрашивая ноги танцовщиц, и женщины, припудривая лица и удлиняя в египетском стиле глаза [Русский футуризм 2000: 242]. И то и другое, однако, лишь борьба за красоту и борьба с возрастом, – уловки «подражания земле». Лучисты же, как и футуристы, отказались от подражания,

отринули миметический принцип. Для них было важно не подражание реальности («природе»), а *размыкание предметов в реальность*. Сам принцип ларионовской раскраски лица замечательно демонстрирует рисунок М.Ф. Ларионова «Портрет проститутки» – иллюстрация к сборнику стихов К.А. Большакова “Le Futur” (1913), где на щеке героини изображен велосипедист. Футуристическая динамика передана Ларионовым двояко: и в позе движущегося велосипедиста, и в трансформированном, как бы «захваченном» его движением пространстве. Так «лучисты» двинулись дальше «будущников» – к распредмечиванию: пропущенный сквозь идею живописного лучизма, футуристический грим в исполнении М.Ф. Ларионова и его единомышленников (в первую очередь – Н.С. Гончаровой) тяготел к *беспредметной живописи*. Справедливости ради отметим, что симультанное зрение и тенденция к распредмечиванию были свойственны и кубистической живописи, и, как следствие, поэзии кубофутуристов, однако в раскраске лиц кубофутуристов предметность все же преобладала. У Ларионова же и его единомышленников средствами живописи человек «вписывался» в переменчивый мир, и сам готовый к переменам. При помощи грима, как и при помощи живописи, художник-«лучист» был способен придать миру «четвертое измерение», – именно так он «глашатайствовал о неведомом», перестраивал жизнь и превозносил «на верховья бытия умноженную душу человека» [Русский футуризм 2000: 243]. Человеческое лицо уподоблялось при этом холсту или бумаге, где, по словам самого М.Ф. Ларионова, «на двухмерной поверхности желают передать беспредельность, безмерность» (из письма М.Ф. Ларионова, адресованного Клод Сербанн, от 7 сентября 1945-го года) [Гончарова и Ларионов 2003: 247]. О найденном лучистой живописью «четвёртом измерении» мира, то есть пространственных формах, возникающих при пересечении лучей, отраженных от различных предметов и выделенных волею художника, в манифесте «Лучисты и Будущники» (1913) писали М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова, Т. Богомазов, А. Шевченко и другие [Русский футуризм 2000: 242-243].

Определяя значение ларионовской концепции раскраски лица и тела для авангардного искусства 1910-х годов, Е.А.

Бобринская приходит к следующему заключению: «В ларионовских проектах уже начинают проступать контуры той глубинной «анархической сущности искусства» (Х. Балл), которая столь интересовала европейских дадаистов. На пересечении футуристической и дадаистской эстетики и рождается новый тип изображения футуристического «грима» – децентрализованный, лишенный устойчивости, изменчивый, свободный от привычных символических контекстов (пространства холста, с его жёсткой системой координат и рамы). В новом виде художественного творчества появляется возможность рассредоточить, рассеять следы живописи в хаотическом потоке жизни» [Бобринская 2005: 91]. В футуристическом гриме, как и вообще в живописи, «лучисты» не ограничивались размыканием предмета в реальность; они шли дальше и *размыкали саму реальность, как бы вкрапляя, внедряя в неё искусство*. «Мы же связываем созерцания с действием и кидаемся в толпу», – заявляли они [Русский футуризм 2000: 242]. Этот тезис М.Ф. Ларионова и И.М. Зданевича следует понимать едва ли не буквально: М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова и другие художники их круга разрисовывали не только собственные лица и собственные тела или лица и тела профессиональных натурщиков, но и готовых к экспериментам «случайных» людей из публики.

В концепции М.Ф. Ларионова идея футуристического грима нашла свое наиболее полное выражение. И эпатаж – этот непереносимый «спутник» футуристического костюма и грима – получил в его концепции глубокие мотивировки. Визуальные образы, которые создавало новое искусство, – броские, дерзкие, «кричащие» – *встраивались в реальность*, совпадая с нею *эмоционально и ритмически*, поскольку *новое искусство и улица говорили на одном языке*, и в то же самое время эту реальность перестраивали, преобразовывали, *подчиняли её воле художника*. Средствами «гримировального» искусства художник переводил *эмоциональное в визуальное*: декоративная раскраска преображала лицо человека и весь его облик как бы «в прожекторе переживаний» [Русский футуризм 2000: 243]. Футуристический грим соперничал с мимикой человеческого лица и побеждал её, – *естественность смирялась перед театральностью*.

Итак, футуристический балаган с неизменными его атрибутами – футуристическим костюмом и гримом – встраивался в реальность, устанавливая с нею прямой, непосредственный контакт с целью её обновления и преображения; достигнутый же футуристами *эффект театрализации* жизни требовал, что называется, «обратного хода», возвращения к источнику – театру, нуждавшемуся, как и всё искусство, в обновлении.

2.1.2. Футуристический театр как «новый балаган». Проекты «Футу» и «Будетлянин»

«Великая ломка, начатая нами во всех областях красоты во имя искусства будущего – искусства футуристов, не остановится, да и не может остановиться, перед дверью театра», – такими словами открывалась декларация В.В. Маяковского «Театр, кинематограф, футуризм» (1913) [Русский футуризм 2000: 234]. Отношение футуристов к прошлому и настоящему русского театра вписывалось в их общее неприятие иного – «не футуристического» – искусства: в нём они видели «оплот художественной чуждости» и считали, что «Художественным, Коршевским, Александринским, Большим и Малым нет места сегодня» («Первый всероссийский съезд баячей будущего») [Русский футуризм 2000: 234]. Свое неприятие русского театра они объясняли статикой, в нём воцарившейся, между тем как сами они превыше всего ценили динамику и именно в театре видели *искусство динамическое*, а потому особо значимое для них, устремленных в будущее. Поскольку в искусстве футуристы видели прежде всего, по выражению Маяковского, «свободную игру познавательных способностей» [Русский футуризм 2000: 235], то футуристический театр должен был стать *действенным познанием* самой жизни. На театр футуристы возлагали большие надежды. Интенсивность, напряженность современной жизни, иными словами – её *драматизм* и её *динамика*, подлежали неизменному воплощению на сцене.

В понимании футуристами театрального искусства и их отношении к нему важны следующие моменты: для футуристов *театр есть действие*, *театр есть зрелище* и *театр есть искусство современное*, – поэтому перспективы театра они

связывали с такими его качествами, как *динамизм*, *зрелищность* и *актуальность*, которые всячески культивировали и поощряли. Рассмотрим каждый из этих программных тезисов по порядку.

Во-первых, *театр* для футуристов есть *действие*. Футуристы намеревались избавить театр от тягостного для него, с их точки зрения, противоречия между *действием* и *декорациями*, то есть между *динамикой* и *статикой*, встав на защиту первого и решив кардинальным образом пересмотреть второе. Декорации только сковывают актера – носителя динамического начала в театре. Именно в *искусстве актёра*, не заключённого в статику декораций, а свободного от них, футуристы видели будущее театра. Они апеллировали к прошлым театральным эпохам – *Шекспиру* и *народному театру*, опыт которых намеревались *актуализировать*. Так, народный театр в оформлении игрового пространства никогда не стремился к жизненной достоверности: декорации в нём либо отсутствуют, либо весьма условны [Богатырев 1971]. Не знал декораций и шекспировский театр, но не потому, что во времена Шекспира декорации и декораторское искусство не были известны (на чём упорно настаивали невежественные критики). Вероятно, искусству актёра Шекспир доверял более всего. «Нелюбовь» футуристов к декорациям не была фатальной: неприязнь они испытывали к декорациям реалистического театра, точнее к статичному быту, запечатленному в них. А отказ футуристов от декораций не был категорическим: они пересмотрели их «физические свойства», придали динамику неподвижным объектам. Следовательно, здесь была важна *перемена контекста*, как и в случае с живописью и футуристическим гримом. Футуристы всегда желали, правильнее будет сказать – жаждали, перемены контекста; более того – перемену контекста (фона, декораций) они взяли себе за правило. Вот почему новым театром были приняты на вооружение открытия новой живописи: *симультанное зрение*, *беспредметность*, *динамизация объектов* и т.д. Новые декорации совпали, по сути своей, с динамическим искусством актёра.

Во-вторых, *театр* для футуристов есть *зрелище*. «Художник, объявив диктатуру глаза, имеет право на существование», – заявлял В.В. Маяковский в докладе «Театр, кинематограф, футуризм» [Русский футуризм 2000: 235]. Объявив

«диктатуру глаза», футуристы объявляли «диктатуру живописи» и вообще пространственных и пространственно-временных искусств, рассчитанных на визуальное восприятие прежде всего. Как искусство пространственно-временное, театр изначально являет собой зрелище – слово в нем вторично. По природе своей он обладает *визуальностью* едва ли не более мощной, чем живопись, – *активной, действенной, динамичной*. Однако все эти качества театром утрачены, и главная проблема для футуристов заключалась в том, как театру их вернуть. Преемником и «реаниматором» театра в смысле динамизма и зрелищности они называли новое по тем временам, наивное детище искусства – *немое кино*. Вот что писал об этом Маяковский в докладе «Театр, кинематограф, футуризм»: «Театр сам привел себя к гибели и должен передать свое наследие кинематографу. А кинематограф, сделав отраслью промышленности наивный реализм и художественность с Чеховым и Горьким, откроет дорогу к театру будущего, нескованному искусству актера» [Русский футуризм 2000: 236]. Примечательно, что цитируемый доклад Маяковского впервые был опубликован в специальном техническом кинематографическом журнале («Кине-журнал», М., 1913, №14). Заключенные в кинематографе технические возможности привлекали М.Ф. Ларионова, поскольку позволяли ему реализовать *идеи лучизма* в театре: «Для нас важна цель театральности. Наш театр проведёт реформу в костюмах и декорациях. Костюм будет просвечивать. Возбудившие такую бурю гнева за границей платья «икс-лучи» преследуют идею оголения, прозрачности, которую проводят футуристы. Наши костюмы будут напоминать эти платья. Большую роль при этом будут играть световые эффекты и кинематограф. Или среди прозрачной ткани будет помещаться источник света или же на нагую фигуру будет набрасываться костюм посредством кинематографа. Декорации будут лучистыми комбинациями из ряда форм, фоном создающих то, что нужно для пьесы» [цит. по: Крусанов 1996: Т.1: 121]. В несколько ином ракурсе рассматривали влияние кинематографа на театр заумники И.М. Зданевич, И.Г. Терентьев и А.Е. Крученых, ценившие в кинематографическом дискурсе такие черты, как *дискретность, монтажность и сдвиги*. В книге «Рекорд нежности. Житие Ильи

Зданевича» (Тифлис: 41°, 1919) И.Г.Терентьев отозвался о первой из пяти заумных драм И.М. Зданевича «Янко крУль албАнской» следующим образом: «Кинематографический снимок всех звуков, которые слышал и хотел бы слышать Илья в течение 20 с лишним лет!» [Терентьев 2008: 709]. А.Е. Кручёных в статье «Аполлон в перепалке (живопись в поэзии)» обратил внимание на визуальные эффекты той же пенталогии И.М. Зданевича, аналогичные приемам кинематографа:

«В драмах Зданевича дан кинематограф перпендикуляров – ежеминутно встаёт и падает:

В “Янко” частокोल-разбойников, косяя блоха и распыленный Янко, испускающий мало “фью”.

В пьесе “Асел напрокат” вертикальные женихи с невестой (Зохной) и горизонтальный осел. К концу все ложатся в слезах наземь.

В третьей дра (!) “ Остров Пасхи ” непрерывные смерть и воскрешение из пяти лиц, эффект выщербленного забора и спортивная комбинация пяти пальцев в сырное лицо смерти...»

[Кручёных 2006: 292-293]

Итак, путь от старого театра к *экспериментальному футуристическому театру* для кубофутуриста В.В. Маяковского, «лучиста» М.Ф. Ларионова, «всёков» и организаторов «Университета 41°» И.М. Зданевича, И.Г. Терентьева и их учителя А.Е. Кручёных, а также других футуристов и близких футуризму поэтов и художников пролегал в том числе и через *кинематограф* – новое демократическое зрелище, пришедшее на смену ярмарочному площадному театру на Руси.

В-третьих, *театр* для футуристов есть *искусство современное*. Для футуризма, как авангардного течения, важна была актуальность, работавшая на опережение: своим искусством футуристы посылали «сигналы» завтрашнему дню. Это было верно и для театрального искусства, каким его мыслили футуристы. И потому футуристический театр задумывался ими как театр, опережающий, обгоняющий время и, тем самым, преодолевающий его. *Мгновенность, спонтанность, изменчивость* определяли самую суть нового театра. Футуристический театр должен был стать *импровизационным театром*, подобным театру Обераммергау, который «не сковывает

слова кандалами вписанных строк» [Русский футуризм 2003: 235]. Эти качества в новом театре, как и в новой живописи, ценил М.Ф. Ларионов; можно также вспомнить и В.В. Маяковского с его «Мистерией-буфф» – пьесой, которая должна была «поспевать» за временем, за эпохой.

И если мечты символистов о соборном театре и вселенской мистерии по-прежнему ещё только ждали назначенного часа, отложенного, однако, на неопределенный срок, то в намерения футуристов томительное ожидание не входило: их представления о новом театре непременно должны были воплотиться в реальность, что называется, «здесь и сейчас», воплотиться немедленно. И вот почти одновременно, с интервалом в несколько месяцев, появилось несколько проектов футуристического театра: в июле 1913-го года на «Первом Всероссийском съезде баячей будущего» М.В. Матюшин, А.Е. Кручёных и К.С. Малевич учредили новый театр «Будетлянин», в сентябре того же года с проектами театра «Футу» выступил М.Ф. Ларионов, а чуть позже, 26 апреля 1914-го года, в газете «Новь» В.Г. Шершеневич опубликовал «Декларацию о футуристическом театре». Все авторы проектов футуристического театра преследовали одну и ту же цель – *представить миру новое, динамичное, актуальное зрелище*, хотя расхождения в видении того, каким должен быть футуристический театр, и в попытках реализовать свои проекты, конечно же, были. Поскольку М.Ф. Ларионов и Н.С. Гончарова участвовали в оформлении многих новаторских спектаклей того времени, то проект театра «Футу» касался в первую очередь *переустройства декораций и сценического пространства* в целом, понятого ими, в духе лучизма, как «*организованное световое пространство*» [Гончарова и Ларионов 2003: 99]. Кубофутуристам В.В. Маяковскому, А.Е. Кручёных и В.В. Хлебникову, вместе с М.В. Матюшиным и К.С. Малевичем вознамерившимся, как говорилось в постановлении съезда, «скорее вымести старые развалины и возвести небоскреб, цепкий, как пуля» [Русский футуризм 2003: 234], действительно, удалось создать первый в мире футуристический театр, названный, как и было задумано, «Будетлянином», причем возвести его стремительно (правда, увы, ненадолго). Из трех запланированных премьерных постановок было осуществлено только две: в начале

декабря 1913-го года на сцене петербургского театра «Луна-парк» прошли показы спектаклей В.В. Маяковского и А.Е. Кручёных – трагедии «Владимир Маяковский» (2 и 4 декабря) и оперы «Победа над Солнцем» (3 и 5 декабря). Третьим обещанным представлением футуристического театра должна была стать пьеса В.В. Хлебникова «Снежимочка. Рождественская сказка. Подражание Островскому», которая, однако, поставлена не была.

Тем не менее, В.В. Хлебников выступил как теоретик театра, написав «Пролог» к опере А.Е. Кручёных, который он считал *прологом ко всему футуристическому театру* (в его терминологии – «будетлянскому зерцогу»). Значение «Пролога», какое придавал ему сам автор, сводилось, в основном, к следующему: новое слово о театре может и должно обернуться новым театральным действием и обновлением жизни. Футуристический театр являет собою мощное орудие, долженствующее заменить собою старый театр; сила придет на смену слабости, или, как провозглашалось в прологе: «Силебен заменит хилебен» [Поэзия русского футуризма 1999: 213]. Здесь, как и в поэзии, в отношении к поэтическому слову, Слову вообще, Хлебников проявил себя смелым и талантливым новатором и экспериментатором: его театральная эстетика оригинальна и по форме, и по содержанию, а терминология не просто оригинальна – уникальна. Хлебниковская эстетика театра пребывает в динамическом состоянии, предстает как становящаяся, неготовая, – и это сознательная установка её автора, наиболее явно ощутимая на уровне самих театральных понятий и служащих их обозначению терминов. Театральная терминология Хлебникова поэтична и национально окрашена. Его экспериментирование начинается с названия футуристического театра («Будетлянин», «Будеславль») и распространяется далее на изобретенные и помещенные им в прологе термины, значения которых он ранее, в августе 1913-го года, объяснял в своих письмах, адресованных А.Е. Кручёных: «зерцог», «созерцог», «созерцавель», «созерцобен» – театр; «зерцаль», «созерцаль» – зритель; «деюга» – драма; «деймо», «зно», «сно» – действие, акт, захватывающее как разум, знание, так и воображение, интуицию; «обликмен», «ликомен», ликарь – актер; «смотраны» – декорации; «гресозвист» – музыка; «трубарня» – оркестр; «песнитвор» – композитор; «звучаре» –

музыканты; «гуляр-воляр» – дирижёр и т.д. [Поэзия русского футуризма 1999: 212 - 213]; [Хлебников 1928-1933: Т.5: 299-300].

Устремляясь к новому, футуристический театр, как это ни парадоксально, поворачивал вспять, в сторону архаики и «преэстетических» начал, – и не только в хлебниковской терминологии, то есть в поисках терминов выразительных и поэтичных, в звучании которых угадывается древнее, исконное, русское их значение, но и в понимании самого драматического действия. В прологе актуализируются самые разные значения действия, или, по Хлебникову «дейма», «сна», «зна»: действие понимается как магический обряд, как предсказание, как сновидение, повеление, воображение, катарсис, знание, узнавание и т.д. Некоторые из этих значений указывают на связь футуристического театра с *древними культами* и *мистерией*, но в ином, чем у символистов, смысле. Будетляне исключают сам факт существования «запредельного» и потому творят свою мистерию здесь и сейчас, на глазах у демократичного зрителя – «воина», «купца» и «пахаря», ведомого автором-творцом или творцами – «грезничим», «песнилой» и «снахарем» [Поэзия русского футуризма 1999: 212]. Их лозунг «Искусство для жизни и еще больше - жизнь для искусства!» в отношении театра можно перефразировать следующим образом: «Театр для жизни и еще больше – жизнь для театра!». Футуристический театр – это театр, не подражающий жизни, но преобразующий и творящий ее, то есть, выражаясь языком Хлебникова, «созерцавель есть преобразавель» [Поэзия русского футуризма 1999: 213]. Театр, в котором «*со-зерцают*», ведёт к преобразению всего: и мира, и искусства, и человека.

С первых шагов футуристический театр и драма совершенно отчетливо обнаружили свою зависимость от театра и драмы Н.Н. Евреинова, не всегда футуристами открыто провозглашаемую, но от этого не менее значимую. Отметим пунктирно те значимые моменты хлебниковской программы футуристического театра, где соприкосновение с Н.Н. Евреиновым очевиднее всего: обращение к театральной и обрядовой архаике и трактовка *театральности* как чувства «*преэстетического*»; понимание *театра* как зрелища, но *зрелища преобразенного*.

Все пьесы футуристов миниатюрны, отрывочны и не укладываются в прокрустово ложе традиционных драматических жанров. Относительность категории жанра, свойственная футуристической драматургии, тоже, пожалуй, в значительной мере исходит от Евреинова, если указывать ближайший источник. Характерно в этом смысле определение триумфальной пьесы Евреинова «Самое главное», своеобразного художественного пояснения его собственной театральной теории, – иронической авторефлексии, эту самую относительность обыгрывающей: «для кого комедия, а для кого и драма». И хотя пьеса «Самое главное» была опубликована в 1921-м году, то есть много позже того времени, о котором идёт речь, нам важен сам принцип относительности, лежащий в основании еврейновского театра, при котором расстояние между трагедией и фарсом несущественно, поскольку одно в любой момент может отозваться другим, обернуться собственной противоположностью. Пародийная и кощунственная, как тогда казалось многим, эстетика Евреинова подпитывала футуристический театр. Драматические жанры, которые более всего любил Евреинов и активно осваивал как в созданной им драматургии, так и в театре, начиная с постановок в «Старинном театре», а затем в «Веселом театре для пожилых детей» и «Кривом зеркале», – *сценическая пародия и сценический гротеск, арлекинада, буффонада, комедия, драма* и, наконец, *монодрама* оказали влияние на футуристов и во многом определили жанрово-стилевую направленность их драматургии. В своих драматургических и театральных опытах футуристы творили и осваивали на практике *новую архитектонику драмы*, близкую той, что создавал Евреинов, живо откликаясь на его театральные новации и предлагая собственные.

Взгляды на современный театр и пути его возможного развития были изложены Н.Н. Евреиновым в одной из первых значительных его работ «Введение в монодраму» – своеобразной апологии *монодраматического метода* в театральном искусстве, поскольку именно монодраму Евреинов считал самым заметным явлением новейшего театра и новейшей драмы и именно с нею связывал их будущее, залогом которого считал новую – монодраматическую – архитектонику драмы. Отвергая прежние представления о монодраме, согласно которым монодрама есть

произведение по преимуществу мелодраматическое, от начала и до конца разыгрываемое одним актёром, Евреинов давал ей собственное определение: «Теперь под монодрамой я хочу подразумевать такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается действующим в любой момент его сценического бытия. Таким образом, речь идет об архитектонике драмы на принципе сценического тождества её с представлением действующего» [Евреинов 1909: 8]. Новая архитектоника драмы выстраивается, по Евреинову, из «обращения “чуждой мне драмы” в “мою драму”» [Евреинов 1909: 10], а для этого необходимо, чтобы *зрелище* не заслоняло *сущей драмы*. Вот почему Евреинов предложил выволить из зрелища подлинную драму, от зрелища её освободить [Евреинов 1909: 29]. В устах столь ярого апологета театральности, каким был Евреинов [см.: Евреинов 1908], такое заявление звучало, по меньшей мере, странно, но странно лишь на первый взгляд. По Евреинову, «чуждая мне драма» – всегда зрелище, от которого я, то есть зритель, дистанцируюсь, отстраняюсь и со-переживать, со-чувствовать которому не способен. Нет и не может быть сценического тождества меня, то есть зрителя, с героем до тех пор, пока его драма остается «чуждой» и «чуждой мне драмой». Сценическое тождество может возникнуть в момент освобождения драматического действия от зрелища, в момент преображения зрелища в «мою драму», ибо эстетическая мощь подлинной драмы основывается, по Евреинову, на сочувственном переживании зрителя [Евреинов 1909: 1].

Итак, театральная концепция Н.Н. Евреинова, возникшая в эпоху субъективности, предполагала не отказ от зрелища, но такое его превращение-преображение, которое бы меняло архитектонику драмы в сторону начала субъективного. Переход от зрелища (площадного театра, балагана) к театру субъективному непременно должен был совершаться в рамках одного представления. Самый момент этого перехода Евреинов назвал *моментом монодраматическим*, и чтобы он наступил, зритель должен был переживать вместе с героем – субъектом действия, то есть видеть и чувствовать все то, что видел и чувствовал он. Все структурные элементы театрального представления – от мимики и

пластики до освещения и декораций – призваны были служить выражению его внутреннего мира и его переживаний. Таковы многочисленные монодрамы Евреинова – от первой малоизвестной «Представление любви» (1909) до самой знаменитой и значительной «В кулисах души» (1923).

Идеи Н.Н. Евреинова, послужившие мощным импульсом к созданию футуристического театра, задали и совершенно определенный вектор дальнейших театральных поисков футуристов: *от собственно зрелища – к зрелищу преображенному*. Так, еще в 1911-м году петербургское объединение художников «Союз молодежи» организовало постановку знаменитой народной комедии «Царь Максимилиан» в духе народного театра. Это выступление «Союза молодежи», имевшего к созданию театра «Будетлянин» самое непосредственное отношение, стало своего рода предтечей футуристического театра и, отчасти, его задачей на будущее. А спустя два года, в 1913-м году, В.В. Маяковский и А.Е. Кручёных представили на суд публики *преображенное футуристическое зрелище*.

2.2. Авторские модификации балагана и балаганных стратегий в драматургии футуристов

2.2.1. Формы балагана и монодрамы у В.В. Маяковского. Трагедия «Владимир Маяковский»

В случае с В.В. Маяковским *преображенным зрелищем* стало *монодраматическое зрелище*. Его трагедия «Владимир Маяковский» тяготела к жанру монодрамы в новейшем, по тем временам, еврейновском, смысле, на что обратил внимание еще Б.К. Лившиц, лично присутствовавший на одном из представлений и вспоминая позднее: «Центром драматического спектакля был, конечно, сам автор пьесы, превративший свою вещь в монодраму. К этому приводила не только литературная концепция трагедии, но и форма её воплощения на сцене: единственным подлинно действующим лицом следовало признать самого Маяковского. Остальные персонажи – старик с кошками, человек без глаза и ноги, человек без уха, человек с двумя поцелуями – были вполне картонны: не потому, что укрывались за

картонажными аксессуарами и казались существами двух измерений, а потому, что, по замыслу автора, являлись только облачёнными в зрительные образы интонациями его собственного голоса» [Лившиц 1989: 446]. Пьеса В.В. Маяковского была подобна еврейновской монодраме «с одним экстраординарным героем, сквозь призму видения которого зритель и воспринимает мир» [Казак 1996: 138]. В ней драма соединялась с лирикой, утрачивая *объективность* и двигаясь в сторону *субъективности*. Истинным героем монодрамы было «я» поэта – его внутренний мир, его переживания; все остальное, включая и других персонажей, было лишь предметом его *рефлексии*, – иначе говоря, *внешний мир становился проекцией мира внутреннего*.

Поэтическая метафора Маяковского, сама по себе зрелищная и яркая, в условиях театра становилась зрелищем в буквальном смысле слова, так что драматическое действие по преимуществу напоминало площадное представление, балаган. Немаловажным обстоятельством явилось и то, что действие разворачивалось, как следовало из скупых ремарок, разбросанных по тексту, на городской площади (точнее, не на одной площади, а на площадях, в первом и во втором действии – разных). Собственно говоря, сходство пьесы с балаганом было очевидно и ранее, еще до начала драматического действия: в афише, кроме поэта, значились «его знакомая Сажени две-три не разговаривает», «старик с черными сухими кошками несколько тысяч лет», «человек без глаза и ноги», «человек без уха», «человек без головы», «женщины со слезинками, слезаньками и слезищами», «мушина с двумя поцелуями», «человек с растянутым лицом» и другие [Поэзия русского футуризма 1999: 133/4]; один шут, гистрион, мим сменял здесь другого, одна картонная фигура – другую. На декорациях П.Н. Филонова были изображены изогнутые фигуры людей, тысячелетний старик был нарисован и обклеен пухом; ещё нарисован был петух – сорвавшееся с губ поэта и «порхнувшее» в декорации его слово («А теперь мне иногда кажется Что я петух голландский <...>» [Поэзия русского футуризма 1999: 183/44]); так что поэт мог наблюдать за ними, обращаться к ним и т.д. [см.: Шкловский 1974: Т.3: 42]. В этом *паноптикуме*, где каждый сам по себе являл самостоятельное зрелище, особое место занимал героиня, обозначенная в списке

действующих лиц как «знакомая» поэта, – огромного роста кукла из папье-маше среди живых актеров, облаченная в какие-то лохмотья и с румянцем во всю щёку, более напоминавшая не женщину, а святочных ряженных или Деда Мороза [см.: Лившиц 1989: 448]. Ближайшим её «предшественником», также отсылавшим к карнавальному или масленичному чучелу и также игравшим в драматическом действии пассивную роль, была фигура Короля из пьесы А.А. Блока «Король на площади». Однако вопреки, а может быть, как это ни парадоксально, и благодаря чертам карнавального чучела (общей для них «кукольной» природе), двух- или трехсаженная женщина напоминала и о блоковском образе иного порядка – Коломбине из «Балаганчика». Их сходство впервые подметил В.Б. Шкловский [см.: Шкловский 1974: Т.3: 41]. Свойственная символизму многозначность образа, его «мерцание» – Коломба у Блока то обыкновенная девушка, то смерть с косою, то «картонная невеста» Пьеро, и при этом одновременно и одно, и другое, и третье – у футуриста Маяковского сменялись прямою и отсутствием каких-либо околичностей. И потому «знакомая» в его пьесе только «картонная невеста» – и ничего более; *овеществленное женское* в противовес символистскому *вечно-женственному*.

Изысканному и утонченному балагану символистов *футуристический балаган* противостоял своей *фактурой: вещественностью, шероховатостью, нарочитой грубостью*. Как известно, понятие фактуры живописной поверхности актуализировалось в новой живописи, начиная с эпохи импрессионизма, а затем, по принципу художественной аналогии, были транспонировано и в новую поэзию. В поэзии кубофутуристов, чуткой к визуальным и иным эффектам новой живописи, утвердились такие категории, как *фактура слова* и *кубистический сдвиг (контрастный монтаж)* [Ханзен-Лёве 2001: 83-88]. На наш взгляд, обращение футуристов к грубому, «неотделанному», «лубочному» слову и действию фольклорного театра, балагана было частью их общей программы по строительству новой жизни и нового искусства, в том числе и театрального. В трагедии Маяковского все эти эксперименты и искания нашли самое непосредственное воплощение.

Единственным исключением из числа плоских, картонных персонажей балагана был сам поэт, отличавшийся от них не только и не столько внешне, сколько внутренне. По воспоминаниям актёра и режиссёра А. Мгеброва, он выходил на сцену без театрального грима, в своем собственном костюме – жёлтой кофте и гороховом пальто [см.: Мгебров 1932: Т.2: 276-280]. Театральность как бы «приросла» к нему, стала едва ли не естественной для него. И в уже узнаваемом на тот момент футуристическом костюме, «приучивший» публику к нему, он оставался самим собою, *Владимиром Маяковским*. Поэт, как бы ни было страшно и больно ему, вбирал в себя всех этих двухмерных, плоских, механических кукол и собою, своими эмоциями «очеловечивал» их.

2.2.2. Весть о новой драме и новом театре. Опера А.Е. Кручёных «Победа над Солнцем»

Автор второго «бюджетлянского» представления А.Е. Кручёных, как и В.В. Маяковский, находился во власти еврейновской эстетики. Прежде всего, следует обратить внимание на авторское жанровое определение «Победы над Солнцем» – «опера в 2 деймах 6 картинах» [Поэзия русского футуризма 1999: 214]. Обращение Кручёных к этому жанру выглядит случайным: оперу пишет поэт, никогда раньше (как, впрочем, и позже) с музыкальными жанрами дел не имевший. По его воспоминаниям, автор музыки к «Победе над Солнцем» М.В. Матюшин, имя которого, по стечению обстоятельств, в афише не значилось, «ходил и все недовольно фыркал:

– Ишь ты, подумаешь, композитор тоже – оперу написал!»

[Кручёных 1996: 63]

Кручёных в понимании оперы ушёл, очевидно, дальше своего соавтора. В голосе Матюшина всё-таки преобладают интонации традиционализма: оперу пишет композитор, и в ней важна музыка – либретто же второстепенно. И в этом смысле эпизод с Матюшиным совершенно отчетливо демонстрирует накопившуюся в оперном искусстве инерцию. Современность угадывала в опере консервативные начала, свидетельствовавшие о вырождении жанра: блистательные открытия давно уже иссякли,

их сменил воцарившийся в оперном искусстве мертвенный академизм и засилье штампов. Такая участь постигла в XX веке не только «высокое» оперное искусство, но и «высокие» драматические жанры – трагедию и мистерию, так что даже отчаянные попытки символистов возвести их на прежний Олимп не помогли. Незыблемые в классическую эпоху XVIII века и первой половины XIX века, основы «высоких» жанров на рубеже веков пошатнулись. В эпоху, не терпящую абсолютов, они уже не могли сохранить за собой того авторитетного положения, которое занимали ранее, и, отходя на периферию, уступали место так называемым «низким» жанрам. От трагедии до пародии оставался всего один шаг, и он был сделан. Осмысляя последствия этого процесса в театре, искусствовед Л.И. Тихвинская приходит к следующему заключению: «Возможно, это покажется парадоксом, но идея “соборности”, которой одержимы были театральные мыслители начала века, осуществилась в реальности лишь на подмостках кабаре, на “нижнем” уровне русской театральной деятельности, разумеется, в форме самой весёлой и простодушной, в форме, бесконечно далекой от “башенных” умствований» [Тихвинская 2005: 111]. Накопленные за многие века в так называемых «высоких» жанрах клише и трюизмы становились объектом осмеяния в многочисленных пародиях, в том числе и театральных. Жанр пародии культивировался и процветал в эти годы в самых разных художественных кругах. Своего рода квинтэссенцией русской театральной пародии того времени стала легендарная «кривозеркальная» постановка 1909-го года – одноактная опера-пародия «Вампука, невеста африканская, опера, образцовая во всех отношениях» (плод коллективного творчества постановщика Р.А. Унгерна, композитора В.Г. Эренберга и самого руководителя театра-кабаре «Кривое зеркало» А.Р. Кугеля). Интересно, что Кугель видел в ней нечто большее, чем просто пародию на оперные штампы, хотя и блестящую: он считал «Вампуку» «антиоперой», то есть такой пародией, которая посягнула на оперный канон и запустила механизмы реформы оперного искусства [см.: Тихвинская 2005: 71]. Можно предположить, что не одного только оперного; по крайней мере, она стала тем мощным катализатором, который ускорил сами процессы обновления искусства.

Обращение футуристов к «каноническим» жанрам оперы, трагедии, мистерии, точнее – «вторжение» футуристов на территорию этих жанров, было обусловлено, с одной стороны, их девальвацией в современном сознании и неудачными, с точки зрения футуристов, попытками предшественников (в первую очередь символистов) реанимировать их, а с другой – собственным амбициозным проектом на предмет обновления этих жанров и искусства в целом. Кроме того, и сам вопрос о «каноничности» этих жанров нуждается в существенных корректировках: как нам кажется, А.Е. Кручёных и его соавторы на момент их обращения к опере имели дело уже не с оперным каноном, а, так сказать, со «сниженным» его вариантом – тиражированной в массы оперой-пародией, оперой-буфф и опереттой, весьма популярными в театрах-кабаре и театрах-варьете – детищах тогдашнего «масскульта» (И.Б. Роднянская). Особенно выделялись «кривозеркальные» пародии, «простота» и «безыскусная грубоватость» которых напоминали о шекспировской простоте [Тихвинская 2005: 55].

Так футуристический театр был вовлечен в «резонансное пространство» [Топоров 2003: 66] «Вампуки», и не только её. Опера Кручёных совершенно отчетливо «резонировала» едва ли не со всей традицией отечественной драматической и театральной пародии – от пародийных пьес создателей Козьмы Прутков (драматической пословицы «Блонды», мистерии «Сродство мировых сил», оперетты «Черепослов, сиречь Френолог» и др.) и шуточных пьес В.С. Соловьёва (в особенности его мистерии-шутки «Белая Лилия, или Сон в ночь на Покрова») до пресловутой «Вампуки» и последовавших за ней на сцене «Кривого Зеркала» многочисленных пародий Н.Н. Евреинова.

Опера А.Е. Кручёных открывала зрителю две стороны одного процесса – гибель старого театра и рождение на его руинах нового, футуристического театра. «Победа над Солнцем» – *вампука футуризма*: с одной стороны, *пародийное осмеяние символизма, искусства модерн и стиля модерн*, а с другой – *весть о новом театре*. Неслучайно хлебниковский пролог начинался с призыва *Чернотворских вестучек*: «Люди! Те кто родились, но ещё не умер. Спешите идти в созерцог или созерцавель» [Поэзия русского футуризма 1999: 212].

Почва для появления «Победы над Солнцем» была подготовлена и предшествующим творчеством самого А.Е. Кручёных – прежде всего, написанной в соавторстве с В.В. Хлебниковым поэмой «Игра в аду», этой, по его словам, «иронической, сделанной под лубок, издевкой над архаическим чертом» [Крученых 1996: 50], и полупародийным лирическим циклом «Старинная любовь», охарактеризованным им как «книга воздушной грусти» (в письме Е.Г. Гуро). По поводу последнего Н.И. Харджиев писал: «Контраст противоположных стилиевых планов ощущается в этом цикле настолько слабо, что позволяет его воспринимать его и как традиционный жанр любовной лирики, и в аспекте авторской иронии» [Харджиев 2006: 389]. И если в названных выше ранних кручёныховских текстах *элемент стилизации* был настолько значителен, что, по преимуществу, и определял их *структуру* (что само по себе, хотя бы формально, если не сближало, то и не противопоставляло их символистским стилизациям), то в «Победе над Солнцем» со всей очевидностью одерживала верх *новая футуристическая эстетика*, в сравнении с предшествующими – *жесткая* и *аскетичная*. «Победу над Солнцем» «книгой воздушной грусти» никак не назовешь.

Последнее замечание о характере футуристической эстетики косвенно подтверждается отсутствием в «Победе над Солнцем» женских образов. Если у Маяковского они смещались на периферию действия и лишались самостоятельного значения, превращаясь в функцию (огромного роста кукла – «знакомая» поэта и женщины, приносящие ему слезы), то у Крученых и вовсе отсутствовали. По признанию Кручёных, в процессе режиссерской работы он выбросил единственную женскую партию из окончательной редакции оперы, оставив в ней только мужские партии. Единственное упоминание о некоей женщине встречается ближе к финалу, но и это упоминание, собственно, не о ней – о её гибели:

(необыкновенный шум – падает аероплан – на сцене видно поломанное крыло)

(крики)

3...3...стучит стучит женщину задавило мост опрокинул.

[Поэзия русского футуризма 1999: 214]

Как видим, даже внесценическому женскому образу автор не позволил «жить» в своей опере. Отказ от женских партий был для Кручёных сознательным шагом, который сам он объяснял следующим образом: «Всё делалось с целью подготовить мужественную эпоху, на смену женоподобным Аполлонам и замызганным Афродитам» [Кручёных 1996: 63].

После хлебниковского пролога, который исполнял сам А.Е. Кручёных, действие не начиналось. Его предварял *аттракцион с занавесом*: из-под белого коленкорového полотна, на котором были нарисованы три иероглифа, изображавшие, очевидно, автора, композитора и художника [Мгебров 1932: Т.2: 282], появлялись двое ряженных и разрывали это абсолютно целостное полотно – *материю прежней жизни* – надвое, открывая свободное пространство, пространство новой жизни. В том виде, в каком задумали и воплотили на сцене аттракцион с занавесом А.Е. Кручёных и К.С. Малевич, он был не чем иным, как *кубистической игрой с пространством и его геометрией*: разрывание коленкорového полотна было подобно приемам раздвигания плоскостей, их смещения друг относительно друга или же наложения друг на друга, – приемам, утвердившимся в новой живописи, на открытиях которой и базировались многие эксперименты футуристического театра и других зрелищных искусств.

Не только пространство, но и люди обретали здесь иные формы, отличные от прежних: *новая геометрия пространства диктовала новую анатомию человеческого тела*. После аттракциона с занавесом на сцене появлялись громадного роста *Будетлянские силачи*, одетые в костюмы из проволоки и картона, напоминавшие скафандры; их широкие плечи располагались где-то на уровне человеческого роста, так что головы актеров оказывались прямо под скафандрами, а выше располагались приставные кубы головы. Именно такая трактовка нового героя – как силача – импонировала футуризму и на долгое время утвердилась в нём. Так, спустя два года, в 1915-м, Хлебников в своей пьесе «Ошибка Смерти» сходным образом интерпретировал героя-протагониста: его «Тринадцатому» удалось одержать победу над «барышней Смертью» именно потому, что он силач.

Кручёныховские же силачи больше походили на цирковых артистов, чем на солистов оперы. Сходство с цирком усиливало то обстоятельство, что и названы они были, подобно паре цирковых клоунов, – *Первый* и *Второй*. Борьба со старым миром за утверждение нового в опере Крученых разворачивалась по законам архаических по своей природе зрелищ – *площадного театра, спортивного состязания и цирка*.

Старый мир лопался по швам, а из треска разрывающейся материи рождались *новое зрелище* и *новое слово*, когда *Первый силач* с оптимизмом провозглашал: «Все хорошо, что хорошо начинается» [Поэзия русского футуризма 1999: 214], – каламбурно переиначивая и, тем самым, оспаривая известный афоризм, отмеченный «мудростью» прежних эпох («все хорошо, что хорошо кончается»). Согласно логике футуристов, то, что *«кончается»*, то есть старое и отжившее, *«хорошим» быть не может*. Новый мир начинался там, где старый заканчивался, а потому его логика была противоположна той, что существовала прежде, – противоположна и так называемому «здравому смыслу».

Кручёных в «Победе над Солнцем» применил ранее найденный им и Хлебниковым принцип «мирсконца», предвосхитив, тем самым, открытия западноевропейского и американского дадаизма. Кручёныховский и хлебниковский принцип «мирсконца» аналогичен, а может быть, даже и равнозначен, балаганному принципу «алогического эксцентризма», который Н.И. Харджиев считал основным принципом футуристического театра [Харджиев 2006: 391]. Футуристическая идеология и эстетика смыкались с идеологией и эстетикой балагана.

В балагане главный герой является носителем особого типа сознания и инициатором действия. Это он выстраивает мир вокруг себя, а точнее, подстраивает его под себя или сам подстраивается под него – в зависимости от ситуации. Все его связи с миром, без исключения, носят линейный характер и при этом разнонаправлены; они подвижны, неустойчивы, стихийны, мгновенны – каждый раз возникают неожиданно и столь же неожиданно разрушаются, будучи многократно продублированы или растиражированы в разных вариантах. Они хаотичны и эксцентричны ровно настолько, насколько хаотично и

эксцентрично его сознание. Графически и сознание балаганного персонажа, и возникающие между ним и другими персонажами (между ним и миром) связи можно представить в виде множества отрезков, расположенных в пределах одной плоскости. Присущий балаганному персонажу тип сознания и тип возникающих между ним и другими (между ним и миром) связей можно назвать плоскостным. Как известно, эта черта свойственна балаганному миру в целом: он не знает объема, глубины. И потому он ничего за собой не скрывает, если и пытается скрыть, то тщетно, а чаще, напротив, выпячивает, – в нем всё очевидно и всё на виду.

Открытость и однозначность балаганного мира импонируют футуристам, выстраивавшим мир «с нуля». В изображённом Кручёных мире нет и не может быть стабильных, прочных связей человека с этим миром и с другими людьми, поскольку ничего еще не решено и всё находится в становлении. Действие в опере очень условно, и общую его динамику можно обозначить как движение от эсхатологии (чаемой будетлянами гибели солнца и наступления тьмы) к футурологии (путешествию в «Десятый странь»). Композиционным центром являются третья и четвертая картины первого «дейма» – хор похоронщиков и похороны солнца людьми будущего, пришедшими из «Десятый странь». Примечательно, что здесь нет долгих и мучительных поисков будущего, напротив, перемещение из прошлого в будущее происходит стремительно, едва ли не мгновенно, после столь же стремительной расправы с прошлым, – сказывается влияние балагана, его непредсказуемых эксцентрических «ходов». Пятая и шестая, заключительная картина второго «дейма» разворачиваются в будущем – столь же условном, как настоящее и прошлое.

Расправа с настоящим и прошлым с самого начала принимала балаганные формы, а именно: выворачивания наизнанку, развенчания, пародирования, глумления над ними, брани в их адрес и т.п. Так, Будетлянские силачи, всем своим видом показывая, что не принимают театральной напыщенности и фальши прежнего искусства, вступали с ним в непримиримую схватку, всячески над ним потешаясь:

(Поют)

Толстых красавиц

Мы заперли в дом
Пусть там пьяницы

Ходят разные нагишом
Нет у нас песен
Вздохов наград
Что тешили плесень
Тухлых наяд!..

[Поэзия русского футуризма 1999: 214]

Пародийному осмеянию подвергались свойственные символизму и в ещё большей степени модерну паническое восприятие природы и дионисийский (оргиастический) культ, а также его «поклонницы» и «поклонники» – «толстые красавицы» и «пьяницы», что «ходят нагишом», с которыми Будетлянские силачи особо не церемонились. Они объявляли войну Солнцу – главному культурному субстрату всех времен от античности до современности, вечному символу «витального» начала и одному из ведущих символов эпохи символизма от К.Д. Бальмонта до А. Белого. В противоположность символистским Гимнам Солнцу и призывам «Будем как Солнце» в опере А.Е. Кручёных звучали будетлянские проклятия в его адрес и обещания неминуемой расправы над ним:

2-й силач:

Солнце ты страсти рожало
И жгло воспалённым лучом
Задёрнем пыльным покрывалом

Заколотим в бетонный дом!

[Поэзия русского футуризма 1999: 215]

Нетрудно заметить, что в футуристическом балагане Кручёных «старые» люди и внешностью, и поведением напоминают *кукол*, а «новые» – *машины*. Природа всех этих персонажей одна – «кукольно-механическая», и лишь проявления разные: в последнем случае она причудливым образом сочеталась с научными и техническими достижениями того времени и представлениями футуристов о будущем. Все отношения, в которые вступают между собой «старые» и «новые», сводятся к одному типу – прямому столкновению, состязанию, схватке противников, что напоминает поведение персонажей в балагане,

спортсменов на ринге или артистов (клоунов) на арене цирка. Так, в первой картине первого «дейма» Нерон и Калигула, согласно ремарке, являются «в одном лице» и с одной только левой рукой, «согнутой под прямым углом» [Поэзия русского футуризма 1999: 215], – не живые люди, а безжизненная марионетка; Злонамеренный, Забияка и Неприятель устраивают потасовку, где Неприятель борется с собой, «тащит самого себя за волосы – ползет на коленях» [Поэзия русского футуризма 1999: 218]; а вторая картина первого «дейма» открывается костюмированным представлением – проходом поверженных «вражеских воинов в костюмах турков» [Поэзия русского футуризма 1999: 218], и тот же Злонамеренный «затекает с собою драку» [Поэзия русского футуризма 1999: 219] и т.д. Любопытно, что самого сражения Будетлян с «вражескими воинами в костюмах турков» мы не видим, – пленение последних лишь констатируется в ремарке, как свершившийся факт. Поскольку в простонародной русской среде образы «турка», «немца», «татарина» традиционно ассоциировались с образами чужестранца, врага, что нашло отражение в некоторых представлениях народного театра и русской народной кукольной комедии «Петрушка» (в частности, в сцене «Петрушка и Немец»), то одного лишь упоминания о «турках» оказывается достаточно, чтобы «механизмы памяти» о балагане и балаганном представлении, этих «низовых» пластах культуры, «сработали». «Костюмы турков», следовательно, акцентировали и активизировали связь с фольклорным театром и народным сознанием вообще, в том числе и «кукольную» их природу. А вот Будетлянские силачи, Путешественник, похоронщики – пришельцы «из 10-х стран», Разговорщик по телефону, получающий известие о пленении солнца при помощи этого технического новшества, представляют собой своеобразный сплав человека и техники, своего рода «человека-машину». Попутно обратим внимание на очевидное сходство и не менее очевидное различие с Маяковским: «прошлые» люди и в его трагедии были похожи на кукол, чего нельзя сказать о лирическом герое – *Владимире Маяковском*, однако и его мировосприятие отмечено гротескными чертами: самого себя, собственные мысли и переживания он представляет миру через овеществленные

метафоры. Реплики и диалоги персонажей Крученых в свою очередь выстраиваются по принципу *словесной машины*.

Драматическое действие «Победы над Солнцем» взлет в многочисленных схватках противников – *мускульной, жестовой или вербальной эксцентрике*. Подчиняясь балаганному принципу «*алогического эксцентризма*», оно движется неравномерно, скачкообразно, то развиваясь быстро, стремительно, то замедляясь, а то и вовсе останавливаясь во время словесных перепалок. Дискретная структура действия, нанизывание друг на друга относительно автономных эпизодов, представленных в виде спортивного состязания, циркового или балаганного трюка, смешение разных времен, их совмещение, наложение друг на друга и т.п. способствуют созданию впечатления условности времени – как исторического, и сценического. Заданный временной вектор от прошлого к будущему реализуется лишь условно и по преимуществу через категорию пространства – *опространствливание времени*. Всё здесь направлено на то, чтобы создать у зрителя или читателя впечатление остановившегося времени, утратившего свою прежнюю силу и не властного над новыми людьми – будетлянами. Зритель лишается чувства времени и ориентиров во времени. Все *эксперименты со временем* находят в опере Кручёных либо *пространственное*, либо *чисто словесное* выражение (последнее в особенности свойственно фольклорному театру). Так, в заключительной картине второго «дейма», Толстяк, голова которого всегда «на два шага сзади», оказавшись в будущем, пытается выяснить у Рабочего, как здесь заводят часы, но, узнав, что обе стрелки поворачивают назад, чтобы поспеть за стремительной, фантастически быстрой жизнью, решает выбросить свои часы – за ненадобностью. Ещё раньше другой персонаж – Путешественник по векам говорит о себе: «<...> я весь в пыли и поперечный...» [Поэзия русского футуризма 1999: 216]. Время вытягивается вдоль, а Путешественник в каждую эпоху попадает поперёк времени, потому он «поперечный». Путешественник – своего рода «отметина» в веках, и ни время, ни пространство не властны над ним. Крученых предпринимает попытку изобразить, а точнее – выразить в слове, в свете идей неевклидовой геометрии, пространство открытое, пронизываемое, новое.

«Победу над Солнцем» можно интерпретировать как *откровение футуристов о будущем*, как *новую – бюджетлянскую – мистерию*, которая творится на обломках символистской мистерии, футуристами опрокинутой, перевёрнутой с ног на голову. Бюджетляне устраивают ритуальное жертвоприношение будущему – хоронят солнце и приветствуют наступление тьмы, после чего их ожидает посвящение в будущее – своего рода мистериальное откровение. Итак, «Победа над Солнцем» А.Е. Кручёных и его соавторов В.В. Хлебникова, К.С. Малевича и М.В. Матюшина предстает как вывернутая наизнанку символистская мистерия. Свойственный символизму культ солнца сменяется *культом электричества и машины*, а на место поверженного солнца водружают электрические лампы.

Идея автора и режиссера оперы А.Е. Кручёных была поддержана и в декораторском решении К.С. Малевича. Как известно, футуристический театр уничтожил декорации в том смысле, в каком понимал их театр традиционный, приблизившись, тем самым, к фольклорному театру, где декорации отсутствуют или же весьма условны – театральные движения или слова актёров могут заменять их [см.: Богатырёв 1971: 75-76], и театру Н.Н. Евреинова, стремившегося избавиться от декораций мертвых и неподвижных, лежащих вне субъекта действия, то есть героя, которому должно сочувствовать и сопереживать. Футуристический театр двинулся в сторону условности декораций и костюмов, поскольку условность для эстетического созерцания обладала большими возможностями, чем бытовая точность, и, следовательно, была способна дать большой простор воображению зрителя. «Смотраны написанные художом, создадут переодою природы», – пояснял Хлебников в «Прологе» к «Победе над Солнцем» [Поэзия русского футуризма 1999: 213]. Декорации футуристического театра были задуманы как преодоление бытового правдоподобия и преображение мира, которое совершается прямо на глазах у зрителя. Так, 5-ая картина 2-го дейма кручёныховской «Победы над Солнцем» открывалась ремаркой, подробно описывавшей не только сами декорации, но и «декоративные» превращения, их динамику: «Изображены дома наружными стенами но окна странно идут внутрь как просверленные трубы много окон, расположенных неправильными

рядами и кажется что они подозрительно движутся» [Поэзия русского футуризма 1999: 222]. Как видим, призыв Евреинова уничтожить неподвижные декорации футуристы восприняли буквально и ответили прямым «жестом», подтверждением чему и стал экспериментальный характер декораций в обоих спектаклях – и декораций Филонова у Маяковского, и декораций Малевича у Кручёных. Так, по свидетельству Н.И. Харджиева, в «Победе над Солнцем» «в одной из “картин” спектакля впервые в истории театра было показано “супрематическое действо” – движение цветowych плоскостей (деревянные щиты передвигались невидимыми со стороны зрителей учениками Малевича)» [Харджиев 2006: 395]. Так футуристический театр вступал в «пограничные» отношения с пространственными и пространственно-временными искусствами, в частности с живописью и кинематографом, воспринимая характерные для них приёмы и вырабатывая на этой основе собственные, оригинальные, ему самому присущие.

Несмотря на недолгую жизнь футуристического театра «Будетлянин», который исчез, как исчезает в огне масленичное чучело, войдя в историю отечественного театра всего двумя представлениями, приобретенный здесь багаж пригодился футуристам в дальнейшем: в первых драматургических опытах футуристов и недолгой практике этого театра были заложены основы поэтики футуристической драмы и эстетики футуристического театра последующих лет, в первую очередь Велимира Хлебникова, Владимира Маяковского и тифлисских заумников Ильи Зданевича и Игоря Терентьева. Эту преемственность отмечал сам Алексей Кручёных, позднее, в воспоминаниях, объясняя значение финала оперы следующим образом: «Уверенность в победе, – никакие мировые потрясения их (авиатора и силачей – Е.Ш.) не пугают, не боятся ни атомных, ни водородных бацилл (т<о> е<сть> бомб) и верят, что жизнь *победит* или говоря словами В<елимира> Хл<ебникова>: родина сильнее смерти. Так кончается опера, но продолжение её чувств и надежд надо видеть в позднейших решениях космических проблем провидца В<елимира> Хл<ебникова>» [Кручёных 2006: 278]. Спустя пять лет, в 1918-м году, В.Э. Мейерхольд вместе с художником «Победы над Солнцем» К.С. Малевичем осуществил

постановку «Мистерии-буфф» В.В. Маяковского, а в 1923-м году последователь К.С. Малевича Эль Лисицкий разработал проект оперы А.Е. Кручёных «Победа над Солнцем» для *электронно-механического театра*, но осуществлен этот проект, увы, не был. Нельзя не согласиться с мнением Н.И. Харджиева, отводившего футуристическому театру весьма существенную роль в развитии отечественного театра и драмы последующих лет: «Элементы футуристического театра, продемонстрированные в постановках “трагедии” Маяковского и, в особенности, “оперы” Крученых, впоследствии (в 1918-1922 годах) были развернуты в систему новейшего театрального искусства» [Харджиев 2006: 393]. Значение футуристического театра и драмы в становлении и развитии послереволюционного театрального искусства и драмы более тщательно будет рассмотрено нами в дальнейшем.

2.2.3. От зрелища к «сверхзрелищу». Драматургические эксперименты В.В. Хлебникова

Велимир Хлебников сыграл значительную роль в становлении футуристического театра – и как теоретик и как драматург, хотя его вклад в отечественную и мировую драматургию, а уж тем более – театр, до сих пор едва ли оценен должным образом.

Парадоксальная ситуация, сложившаяся вокруг драматургии Хлебникова, была обусловлена целым рядом причин объективного характера. Жанры практически всех хлебниковских текстов, а не только драматических или тех, что тяготеют к драматическим, трудноопределимы, что не раз было отмечено исследователями. Р.В. Дуганов, например, связывает это с особенностями поэтического слова Хлебникова, его громадным внутренним потенциалом, с тем, что поэтическое слово Хлебникова абсолютное и по своей природе универсальное. Универсальная природа хлебниковского слова, по его мнению, препятствовала конструированию жанра замкнутого и однозначного: «Эстетика абсолютного слова неизбежно порождает относительность категории жанра. Никаких строгих дефиниций, незыблемо определяющих тот или иной жанр, в произведениях Хлебникова провести невозможно, наоборот,

жанры свободно переходят путем непрерывного изменения один в другой во всех мыслимых сочетаниях. Так что любое произведение принципиально представляет собой какой-то обратимый жанр, который в зависимости от тех или иных условий оказывается и лирикой, и драмой, и эпосом» [Дуганов 1990: 144]. Специалист по идиостилю Велимира Хлебникова лингвоэстетик В.П. Григорьев находит этому феномену сходное с Р.В. Дугановым объяснение, отмечая «у Вехи склонность к “смещению” – предметному, жанровому и стилевому “метабиозу”» [Григорьев 2000: 25]. Ещё одной важной мотивацией, на наш взгляд, может служить следующее замечание С. Сигова, сделанное им в ходе наблюдений над пьесами Хлебникова: «Хлебников был реформатором драмы, именно в его драматических произведениях русские футуристы разглядели принципиальные для себя новшества» [Сигов 2000: 602].

Очертить хотя бы примерный круг драматических текстов Хлебникова и обнаружить в его драматургии некую целостность проблематично, поскольку она не выглядит однородной ни при поверхностном, ни при более серьезном рассмотрении. Драматургия Хлебникова поражает и в *количественном* и в *качественном* отношении: на протяжении всего творческого пути им было создано около тридцати драматических произведений или произведений, тяготеющих к драматическим, – от первой пьесы «Девий-бог» (предположительно 1904) до последних его творений – «сверхповести» «Зангези» и пьесы «Пружина чахотки» (1922), так что по числу пьес из русских драматургов с ним может соперничать разве что А.Н. Островский; в стилевом и жанровом отношении найти в русской и мировой драматургии феномен, аналогичный Хлебникову с его тенденцией к «метабиозу» различных стилей и жанров – от пьесы-шутки, пародии, рождественской сказки и до драматической поэмы, монодрамы, «чудесаля» (мистерии), «сверхповести» и иных оригинальных авторских жанров, где диалоги и монологи персонажей являются едва ли не единственными указателями драматической формы, на наш взгляд, вообще не представляется возможным.

Уже ранние «дофутуристические» драматические опыты Хлебникова являют зрелище, почти в каждом случае не похожее на остальные, едва ли не уникальное: так, в эпической драме

«Девий-бог» действие разворачивается во времена древних славян; в трагедии «Аспарух» (1911) устремляется ещё дальше, в глубь веков – события происходят в Скифии времен Геродота; в драматической поэме «Гибель Атлантиды» (1912) действие вообще обретает характер мифический, хотя и в предшествующих пьесах история также напоминает о мифе и стремится к тому, чтобы стать мифом; в драматических пародиях «Чёртик» (1909) и «Маркиза Дэзес» (1909, 1911), напротив, перемещается в современность – в среду петербургских эстетствующих поэтов и критиков; а в рождественской сказке «Снежимочка» (1908) – разворачивается и в славянской древности, и в настоящем времени, причем сказочная старина фантастическим образом наслаивается на современность, создавая особое, условное, «квазиреальное» пространство и время. Тем не менее, все они корреспондируют с представлениями о сценичности и театральности; и даже нарушая наши представления о «достоверном», «правдоподобном», а вместе с ними – и законы реалистического театра и драмы специфическим «конгломератом» эпох, они, так или иначе, всё же остаются в пределах *воплотимого на сцене* – в пределах условного театра и драмы, ещё прежде утвержденных символистами. Однако уже в начале творческого пути отношение В.В. Хлебникова, бывшего какое-то время (с середины 1909-го – по начало 1910-го гг.) «насельником» ивановской «башни», к символистскому театру и драме характеризуется двойственностью: отталкиванием-притяжением, сближением-отдалением и т.п.

В таких пьесах, как «Снежимочка», «Чёртик» и «Маркиза Дэзес», выразилось разочарование Хлебникова в петербургской жизни, испытанное им после переезда в Петербург из Казани осенью 1908-го года, и, как следствие, ирония и скепсис в отношении литературного Петербурга, о которых свидетельствуют следующие строки из письма его к матери, Е.Н. Хлебниковой (от 28 ноября 1908-го года): «Веду жизнь “Богемы”. Петербург действует как добрый сквозняк и всё выстуживает. Заморожены и мои славянские чувства. <...> В хоре кузнечиков моя нота звучит отдельно, но недостаточно сильно и, кажется, не будет дотянута до конца» [цит. по: Шишкин 1996: 142].

«Снежимочка» явилась поэтическим в основе своей отголоском означенного процесса. Неслучайно сам Хлебников называл её «подражанием Островскому» – самому «народному» из всех русских драматургов и самой «русской» из всех народных пьес Островского – «Снегурочке». Рождественская сказка «Снежимочка» вобрала в себя не только и не столько литературную традицию, сколько фольклорную – весь опыт народного театра и ярмарочных представлений на Руси. Во время веселой игры совершается чудо – *славянская мистерия* Хлебникова: Снежимочка «растаяла цветами», вернув расположение «своих» богов и преобразив мир.

В «Чёртике» и «Маркизе Дзэс» *игровая стихия* не менее значима, чем в «Снежимочке»: и их драматические сюжеты построены на гротескной игре «живого», то есть «оттаявшего», «ожившего», и «неживого», то есть «замороженного», «окаменевшего» и т.п. Так, в первой из них мёртвый Царевич-Мамонт, на котором из глубины веков примчался Чёрт, оживает, погруженный в безудержное веселье и игру. Общую атмосферу этих пьес, их *балаганный, по преимуществу, тон*, также определила упомянутая выше статья Вяч.И. Иванова «О весёлом ремесле и умном веселии», перекликавшаяся со многими идеями Ф. Ницше, само название которой отсылало к его «Весёлой науке» («*La Gaya Scienza*»). В обеих пьесах, особенно в «Чёртике», чувствуется всепроникающая ирония Ницше. В качестве еще одного важного источника хлебниковской иронии следует указать шуточную поэзию и драматургию В.С. Соловьёва, прежде всего его мистерию-шутку «Белая Лилия», первая редакция которой, что примечательно, была создана Соловьёвым за несколько лет до выхода в свет трактата Ницше. Обозначенная триада «Иванов – Ницше – Соловьёв» связывает Хлебникова с традициями веселого, ироничного письма – искусством нонсенса и любой другой «поэзией наизнанку».

Пьеса «Чёртик» была написана Хлебниковым «по случаю», на что указывает её подзаголовок: «Петербургская шутка на рождение “Аполлона”» [Хлебников 1986: 391]. Но в то же время хлебниковский «Чёртик» представляет собой *спор всего со всем*, являясь, пожалуй, самым откровенным выпадом и против лирического театра А.А. Блока, и против символизма и стиля

модерн со свойственным, в особенности этому последнему, эстетизмом (в том числе и выпадом против издаваемого С.К. Маковским журнала «Аполлон»), и против любых других художественных и научных абстракций – против отвлеченности как таковой. Удаляясь от символизма, В.В. Хлебников приближается к тому опыту, который символизму предшествовал, – шуточному творчеству В.С. Соловьева, а через него – к прутковской линии в русской литературе и традициям балагана и нонсенса вообще. Дискретность драматического действия и его способного вместить в себя всё и ли почти всё, обилие персонажей, обсуждаемых ими тем и вопросов, между собою связанных слабо или же почти не связанных, вследствие чего возникает устойчивое впечатление его эклектичности и случайности, непредсказуемости происходящего, всепроникающий балаганный принцип «алогического эксцентризма» – вот те черты театрального примитива, которыми в первую очередь отмечена эта пьеса Хлебникова.

Действие «Маркизы Дзэс» разворачивается в художественном салоне, где избранная утонченная публика прибывает на открытие выставки. Как и «Чёртик», «Маркиза Дзэс» представляет собой пародию на журнал «Аполлон» и его редактора и устроителя выставок С.К. Маковского, выведенного в пьесе в образе *Распорядителя*. Съезжающиеся на выставку гости неспешно перетекают от одного полотна к другому, отпуская комментарии по поводу увиденного и одновременно с этим интересуясь, где можно выпить и закусить. Все это отдаленно напоминает «грибоедовский» сюжет – влияние на «Маркизу Дзэс» «Горя от ума» отмечал в свое время ещё Р.О. Якобсон [см.: Хлебников 1940: 398]. Между тем, запрятанная в искусство и отчуждённая от самой себя природа стремится вырваться в жизнь, оживает на глазах у праздной публики: Лель протягивает руку и сходит с полотна, которое пожелал купить кто-то из посетителей. В его имени есть [л'] – мягкий звук, который есть в слове «любовь» и в именах самого Хлебникова («Велимир», «Любик») и который, по Хлебникову, как раз и означает «любовь». Но «в наш надменный век» Лель не нужен, и он покидает выставку.

На его место заступает *Поэт, одетый лешим*, облик которого служит напоминанием о древних оргиях и мистериях.

«Полулюд, полукозел, Я остаток древних зол», – говорит он о себе [Хлебников 1986: 406]. В этом персонаже Хлебников изобразил поэта эпохи модерн, сделав его объектом иронии. На глазах у публики Поэт-леший разыгрывает *символистскую мистерию*, долженствующую обратить всех и вся в соборное действо, и кажется, что за его *заклинанием-посвящением* («Взор веселый, вещий, древен, Будь как огонь сотлевших бревен» [Хлебников 1986: 406]) вот-вот последует желанное преобразование мира. Чтобы оно произошло, Распорядитель выставки посылает слугу за вином.

И в этот значительный момент, когда символистская мистерия близка к осуществлению, для чего не хватает сущей малости – вина, на сцене появляются главные герои пьесы – маркиза Дзэс и её Спутник, как можно догадаться из их же слов, тоже поэт. Но ни маркизе Дзэс, ни её Спутнику и вина не нужно – они и без того буквально опьянены представленными на выставке экспонатами, в особенности маркиза, которая не перестает восхищаться увиденным («Так здесь умно и истинно-изысканно»; «И здесь совсем, совсем все как в Париже!» и т.п.). Своим появлением они, как может показаться на первый взгляд, привносят в сложившуюся к тому моменту атмосферу *видимое оживление*, но именно *видимое*, поскольку буквально тут же в это оживление начинают вторгаться чуждые, враждебные ему знаки смерти. Это происходит в эпизоде, где маркиза Дзэс и её Спутник рассуждают о пристрастии некоторых писателей к смерти, – их слова косвенно указывают на Ф. Сологуба. Хлебников пародийно обыгрывает эту черту сологубовского творчества в одном из монологов маркизы Дзэс:

Обоев тонкая обшивка. В них умирает муха?

Мило, мило. Под живописью в порядке
расставлены цветки?

Духов болотных котелки?

Собачки дикой коготки?

Не той ли, что, бродя и паки,

Утратила чутье в душе писателя с
происхождением от собаки?

[Хлебников 1986: 407]

Кроме того, в своей пародии на Ф.К. Сологуба он прибегает к известному каламбуру Г.Р. Державина «*бог рати он – Багратион*»

(из стихотворной надписи «На Багратиона»), обыгрывая его в диалоге маркизы и Спутника, где он обретает новые значения, контрастирующие с теми, которые были в державинском источнике: Сологуб есть не кто иной, как *бог рати умерших*.

Сюжетом пьесы и далее движет *слово*, точнее – *игра слов*, которая замещает собою действие и даже на какое-то время приостанавливает его. Поскольку игра слов представляет мир не в абсолютной данности, а все его явления – друг относительно друга, в хлебниковской игре слов пародийное и серьёзное, «отрицаемое» и «утверждаемое», «чужое» и «своё» лишаются чётко очерченных границ, прорастая друг в друга неочевидными, подчас парадоксальными, смыслами. Когда Спутник маркизы Дзес вспоминает своё ратное прошлое, как в далекое героическое время он «искал, упорный, своей смерти» [Хлебников 1986: 407], тогда пародийно-иронические коннотации каламбура «бог рати он – Багратион», адресованные Сологубу и его героям, сменяются серьёзными коннотациями, адресованными Спутнику и стоящему за ним некоему идеальному образу Поэта – в хлебниковском понимании. Функция Спутника маркизы Дзес подобна функции миста в древней мистерии – быть посвященным в тайны мира:

Я слышу властный голос: «Смерьте», –
Просторы? Ужас? Радость? Рок?

Не знаю. Нестройный звук нарек развилок
двух дорог.

[Хлебников 1986: 407]

Однако в разыгрывающееся и близкое к совершению таинство мистерии неожиданным образом вторгается балаганное происшествие: вместо заказанного вина с названием «Рафаэль» появляется живой художник, надеющийся встретить своих современников – «Анджело» и «папу Пия» [Хлебников 1986: 408]. *Балаганная игра словами*, к которой прибегает Хлебников-драматург, оказывается отнюдь не праздным занятием, не пустословием, но *мерой (от «смерьте»)* жизни и мира, поскольку мистерия, в символистском её понимании, стать таковой не способна. А ещё – *зрелищем*, поскольку *вербальная эксцентрика* здесь преобразуется в *эксцентрику жеста и действия*: слово («Рафаэль») становится в буквальном смысле равно вещи («вину»), а вещь уже в свою очередь – человеку (художнику

Рафаэлю). На этом же принципе основан и каламбур «герой Геркулес и каша “Геркулес”» в пьесе «Чёртик», где Чёрт, словно в насмешку над силачом Геркулесом, назвал его именем овсяную муку, тем самым «прославив» его. В самой же «Маркизе Дзес» выросший на почве каламбура микросюжет с Рафаэлем связан, очевидно, со словесной игрой другого хлебниковского произведения – драматической поэмы «Передо мной варился вар», а через нее укоренен и в игре слов предшественников-символистов. Так, один из самых значительных эпизодов поэмы – явление Богородицы на собрание поэтов – целиком построен на подобной омонимической игре:

- Вы Богородица?
- Да, я Богородица.
- Садитесь. Не хотите ли вина? <...>
- Извините – моя вина – я не знаю, в чем моя вина.
- Ах, вы не желаете вина?
- Ну, тогда, может быть, вы хотите чаю?
- Я чаю воскресения мертвых.

[Хлебников 1940: 422]

Возникшее между собравшимися на «башне» поэтами и Богородицей непонимание обусловлено расхождением «прямого и символично-мистического плана слова» [Шишкин 1996: 153]. Любопытно, что иронизирует Хлебников над символистами и символистским дискурсом методами и средствами самого символизма: каламбур «вина-вина» восходит к «глупотворчеству» В.С. Соловьёва, его строкам – «Отказаться от вина – В этом страшная вина» [Соловьёв 1974: 172]; а каламбур «чаю-чаю» приводится в воспоминаниях А. Белого как анекдотическое проявление проникнувших всюду, даже в быт, и изрядно надоевших к середине 1900-х годов мистических настроений. У Хлебникова символистский дискурс становится и в поэме и в пьесах одновременно и объектом иронии и материалом для его собственной словесной игры.

Приход «живого» Рафаэля – своего рода тревожное предвестие, сигнал дальнейших метаморфоз, которые вот-вот могут случиться с миром. Рафаэль уходит, так как ждали не его, а вино, – истинному искусству на выставке нет места (так же еще раньше покинул выставку Лель). Вслед за ним появляется другой

персонаж – *Рыжий поэт*, то есть клоун, *Арлекин*, окончательно превращающий действие в балаган и цирк. Образующийся в этой сцене треугольник «Рыжий поэт – маркиза Дзес – её Спутник» можно рассматривать как ироничную реминисценцию блоковского: «Арлекин – Коломбина – Пьеро» (с учетом всех возможных, в том числе и биографического, его «подтекстов»). Сам по себе образ Рыжего поэта представляет своего рода *шуточный* (правильнее будет сказать – *игровой*) комментарий к серьезному – размышлениям Спутника маркизы Дзес и выбору, на пороге которого он стоит:

Рыжий поэт

Я мечте кричу: пари же,
Предлагая чайку Шенье,
(Казненному в тот страшный год в
Париже),

Когда глаза прочли: «чай, кушанье».
Подымаясь по лестнице
К прелестнице,
Говорю: пусть теснится
Звезда в реснице.
О Тютчев туч! какой загадке,
Плывешь один, вверху внемя?
Какой таинственной погадка
Тебе совы – моя земля?

[Хлебников 1986: 409]

Монолог Поэта-клоуна, как видим, вырастает из словесной эквилибристики, разного рода каламбуров, зарифмованных друг с другом: «пари же – Париже», «чайку Шенье – чай, кушанье», «по лестнице – к прелестнице» и т.д. И во всех случаях это манипулирование-варьирование одной темой – темой *жизни* и *смерти*. Парящая чайка-мечта после казни поэта Шенье превращается в «чай, кушанье», а весь мир – в «погадку совы», то есть комок костей и перьев, которые сплевывает эта хищная птица, но «таинственную погадку». Балаган подхватывает посыл мистерии; сменяя собою мистерию, он, тем не менее, не отменяет её, – об этом свидетельствуют последние строки монолога Рыжего поэта. Словесная эквилибристика Рыжего поэта заставляет маркизу Дзес и её Спутника прозреть: она видит совершающиеся

в мире таинственные метаморфозы – превращение всего живого в «погадку совы», с одной стороны, и высвобождение мертвой материи от прежде сковывавшей её оболочки, «бунт вещей» – с другой; а он – две дороги, по которым может пойти мир, и выбор одной из них остается за ним. Все судьбы мира даны в «Маркизе Дэзес» в виде каламбура «смерьте – смерти», точно так же как в поздней полностью заумной его пьесе «Боги» (1921) гибель Богов представлена в виде исполинской считалки [см.: Гаспаров 2000: 279-294]. Каламбур «смерьте – смерти» и выстраивающийся вокруг него сюжет восходят к *гаданию*. Мир предстает как загадка, образованная от «смерьте» или от «смерти», то есть от жизни или смерти, – загадка, которую Спутник маркизы Дэзес должен разгадать, разрешить; и он делает свой выбор:

Спутник

<...> Убийца всех, я в сердце миру нож свой всуну!
Божество. Стать божеством. Завидовать

Перуну.

<...> Чертоги скрылись волшебные с

утра.

Развеяли ветра. Над бездною стою. Не «ять» и

«е», а «е» и «и»!

Не «ять» и «е», а «е» и «и»! Голос неумолкший

смерти.

Кого – себя? Себя для смерти! Себя,
взиравшего! О, верьте, мне поверьте!
[Хлебников 1986: 411]

Жизнь и смерть заключены в сочетании букв: Спутник маркизы решает, что выбрать – «*ять*» и «*е*» или «*е*» и «*и*»? *Выбирая* для мира *смерть* и *убивая мир* («я в сердце миру нож свой всуну!»), Поэт и самому себе подписывает приговор: он и маркиза Дэзес каменеют, превращаясь, как и все остальные персонажи, в статуи, или, по Хлебникову – в «*оснегизненные тела*» (любопытная переключка со «Снежимочкой»).

Заслуживает внимания образ самой маркизы Дэзес: хотя пьеса и названа ее именем, но не её личная судьба является предметом авторской рефлексии, – Хлебников не испытывал интереса к судьбе личности и к индивидууму, как таковому; в этой связи отсылка к Тютчеву в монологе Рыжего поэта («О Тютчев туч!») не случайна. По определению Р.В. Дуганова, «мир Хлебникова – внеличный энергийно-смысловой мир» [Дуганов 1990: 150]. Его интересовало нечто большее, чем индивидуальная судьба, и название «Маркиза Дэзес» означает нечто большее, чем имя героини. В первую очередь обращает на себя внимание тот факт, что Хлебниковым «поименовано» не много персонажей, а также странность имени заглавной героини и затемненная его этимология, которая впоследствии не раз провоцировала исследователей на самые различные его интерпретации. Заглавие «Маркиза Дэзес» – это не титул плюс имя собственное, в нём заключена столь характерная для Хлебникова *игра слов*, или, как уточнял Р.В. Дуганов в отношении всей хлебниковской драматургии, «это не просто игра слов, это *игровое слово*, бесконечно изменяющееся и превращающееся слово-оборотень» [Дуганов 1990: 192]. В своем роде это энигматическое заглавие. Понять его можно, двигаясь от контекстуальных объяснений к объяснениям интекстуальным, через выяснение игрового потенциала слова в самом тексте. Возможными литературными и литературно-биографическими источниками хлебниковского игрословия в данном случае стали следующие имена собственные: Дез Эссент (Des Esseintes) из типично модернистского романа Й.К. Гюисманса «Наоборот» (“A rebours”) и Черубина де Габриак – псевдоним поэтессы Е.И. Дмитриевой, придуманный для неё М.А. Волошиным, который, кстати сказать, на тот момент являлся штатным сотрудником журнала «Аполлон» (в пьесе выведен в фигуре *Писателя*) [см.: Хлебников 1986: 689]. На наш взгляд, наиболее глубокая мотивировка имени, соотносимая как с сюжетом пьесы, так и с сюжетом всего творчества Хлебникова, представлена в одной из ранних работ В.П. Григорьева, где он рассматривает «Дэзес» как русскую транскрипцию французского “Des S” [Григорьев 1976: 193]. Действительно, признание маркизы в кульминационный момент («Я не Дэзес. Я русская, я русская, поверь!») [Хлебников 1986: 412] наводит на мысль о том, что её

имя – производное от двух «S» «слово-оборотень» и что драматический конфликт, вырастающий из каламбура «смерьте – смерти», в свернутом виде дан в её имени и в названии. Сюжет пьесы «Маркизы Дзес» восходит к гаданию. Её герои – Поэт и его Судьба, становящаяся Смертью, – причем не только для Поэта, но для *мира вообще*, так что отмеченное выше её сходство с блоковской Коломбиной отнюдь не случайно. Смерть у Хлебникова внедряется в жизнь незаметно для самой жизни, становясь её частью, замещая собою жизнь.

Укрощение смерти, победа над смертью, её преодоление – сквозной сюжет всего творчества Будетлянина и футуристов в целом. В этом смысле весьма характерна для футуризма другая его пьеса – «Ошибка Смерти» (1915), само заглавие которой является полемической перифразой заглавия трагедии Ф.К. Сологуба «Победа Смерти» (на что указывал еще М.А. Кузмин) и в которой противостояние жизни и смерти получает типично футуристическую трактовку. Игровая природа изображаемого подчеркивается двойным финалом, обнаруживающим связь с блоковским «Балаганчиком» (имеется в виду ситуация «театр в театре»). Так, согласно первому финалу, Барышня Смерть умирает, и это «тавтологичное» или «алогичное» событие («смерть Смерти») влечет за собой возобновление или продолжение жизни, – одним словом, победу Тринадцатого. Сообщение Барышни Смерти о собственной смерти («я умираю») сопровождается авторская ремарка: *«Двенадцать оживают толчками по мере её умирания. Весёлый пир освобожденных»* [Хлебников 1986: 428]. И за первым следует второй финал, согласно которому всё случившееся лишь театральное представление, разыгранное Барышней Смертью; она перелистывает сценарий, *«вскакивает с места»* (балаганная фигура «Ванька-встаньки») и со словами «Я всё доиграла» присоединяется к пирующим. Теперь уже Смерть справляет бал посреди жизни, в то время как раньше – посреди таких же, как и она, мертвецов. Первый финал носит декларативный характер и является художественной манифестацией ценностей кубофутуризма, поскольку демонстрирует победу будетлянина над смертью и его главенствующее положение в мире. Второй финал носит игровой креативный характер и ставит под сомнение справедливость и

окончателъность первого, а именно: саму возможность переиграть смерть, укротить её, равно как переустроить мир, одною только личною волею, даже если это воля силача-будетлянина. Второй финал, на наш взгляд, отмечен парадоксальной двойственностью. С одной стороны, привлекаемая Хлебниковым балаганная фигура неожиданно вскакивающей Смерти может быть рассмотрена как ироничный жест драматурга: она заставляет усомниться в триумфе Тринадцатого и склоняет реципиента (читателя или зрителя) в сторону более сложной интерпретации произошедшего. Как мы помним, и в опере А.Е. Кручёных победа Будетлянских силачей над Солнцем, стремительная и триумфальная, сменялась сценами из неопределенного, неясного будущего – места, обозначенного автором как «Десятый странъ». С другой стороны, балаганная фигура вскакивающей и присоединяющейся к пирующим Смерти означала полную и безоговорочную победу жизни: для Будетлянина не приемлема смерть в любом виде, даже если это смерть самой Смерти. И то и другое свидетельствовало об усложнении футуристического сюжета в сравнении с футуристической программой, то есть теми идеями, которые футуристы провозглашали в манифестах.

Смерть выступает у Хлебникова как *непременная спутница истинной жизни*. Отсюда столь часта в его пьесах балаганная фигура «Ванька-встаньки», когда мёртвый неожиданно вскакивает и продолжает жить как ни в чем не бывало. Позиция “sub specie mortis” для Хлебникова еще и “sub specie ludi”. Триада «жизнь – смерть – игра» представлена у него в разной последовательности и разных вариациях, начиная со «Снежимочки», «Чёртика» и «Маркизы Дээес» и заканчивая «Войной в мышеловке» (1915, 1919, 1922), «С богом в железку» (1921, набросок), «Взломом Вселенной» (1921), «Ночным обыском» (1921) и «Пружиной чахотки» (1922). В.П. Григорьев справедливо полагает, что В.В. Хлебникову, предвосхитившему открытия Й. Хейзинги, его “Homo ludens”, свойственен «взгляд на всё мироздание, а не только на культуру, “sub specie ludi”» [Григорьев 2000: 561].

В прозе «Ка» и «Ка²» Хлебникова мир *предстает как театр*:

«– Хорошо, – подумал я, – теперь я одинокий лицедей, а остальные – зрители. Но будет время, когда я буду единственным зрителем, а вы лицедеями».

[Хлебников 1928-1933: Т.5: 126];

«Но случалось ли вам играть не с предметным лицом, каким-нибудь Иваном Ивановичем, а с собирательным – хотя бы мировой волей? А я играл, и игра эта мне знакома».

[Хлебников 1928-1933: Т.4: 52]

В *воображаемом диалоге* «я» с «не-я» Хлебников находит две точки опоры и – одновременно – две предельные координаты своего *воображаемого театра*: «одиноким лицедей» («Ка²») и «мировая воля» («Ка»). Вот что по этому поводу пишет лингвоэстетик и велимировед В.П. Григорьев: «“Одинокое лицедейство” и “игра с Мировой Волей” – это два принципиальных для Хлебникова, но всего лишь «срединных» по времени, между 1900-ми и 1920-ми годами, метафорических обозначения широкого смысла, который он связывал с понятиями игры и театра и для которого в конце жизни нашел, кажется, точный термин – “театр невозможного”» [Григорьев 2000: 560]. Хлебников реализует одну из важнейших установок искусства XX века, в первую очередь модернистского и авангардного: не только театром движет игра, но мирозданием в целом. Другими словами, весь мир есть не что иное, как «театр невозможного». Здесь имеет место феномен театрализации: мир у Хлебникова предстает как театр, главными героями и деятелями которого являются, с одной стороны, «одиноким лицедей», а с другой – «мировая воля»; энигматические сюжеты, загаданные «мировой волей», разгадывает «одиноким лицедей».

Театр Хлебникова, на наш взгляд, напоминает собою *театр райка* – и в плане структуры, и в плане семантики. Раёк (предтеча кинематографа и телевидения) представлял собою небольшой ящик с двумя увеличительными стеклами впереди, внутри которого, по воспоминаниям очевидца Д.А. Ровинского, с одного катка на другой перематывалась лента «с доморощенными изображениями разных городов, великих людей и событий» [цит. по: Фольклорный театр 1988: 374], и заключал в себе целый мир, всю Вселенную – хозяин же, как правило, снабжал свой театр надписью «Всемирная Косморама» [см.: Фольклорный театр 1988:

375]. Театр Хлебникова и есть в некотором роде «Всемирная Косморамма», поскольку в нем *вся Вселенная становится зрелищем*, открывает зрителю множество больших и малых миров, делая наглядным собственное устройство.

2.2.4. «Бескровное убийство» театра. Заумный вертеп И.М. Зданевича в драматическом цикле «аслааблИчья питЁрка дЕйстф»

К идее *театрализации искусства и жизни* и концепциям *театра будущего* И.М. Зданевич имеет самое непосредственное отношение – и как теоретик, которому были близки идеи М.Ф. Ларионова и театра «Футу», и как практик, автор заумной драматической пенталогии и организатор передового артистического предприятия «Бескровное убийство», осуществившего постановку первой из его заумных «дра» – «Янко крУль албАнской». *Жизнетворческой стратегией Ильязда была игра*. Собственную жизнь в искусстве и само искусство он театрализует, причём сознательно: *театральный принцип превращения, метаморфозы* декларируется в его статьях и докладах, включая «Илиазду» – эту театрализованную биографию-житие, своего рода «эпопею» ее автора в искусстве, на что указывает каламбурное название-уподобление Гомеровой «Илиаде», и лежит в основе его произведений. Поскольку в своих заумных «дра» Ильязд «эгоцентричен», его «аслааблИчья» образуют единое *смысловое и игровое пространство* с «Илиаздой» и романами.

Цикл «аслааблИчья питЁрка дЕйстф» возник у И.М. Зданевича случайно, под влиянием близкого окружения. В годы Первой мировой войны Михаил Ле-Дантю, Ольга Лешкова, Николай Лапшин, Янко Лаврин, Вера Ермолаева и некоторые другие художники и поэты организовали в Петербурге общество «Бескровное убийство», к которому Зданевич и присоединился в октябре 1916-го года, после возвращения с русско-турецкого фронта, где он работал в качестве военного корреспондента газеты «Речь». Общество «Бескровное убийство» и журнал, выходивший под таким же названием и печатавшийся гектографическим способом, были не чем иным, как художественной обструкцией –

оригинальным способом расправы с противниками. По воспоминаниям О. Лешковой, появилось оно «из самых низких побуждений человеческого духа: нужно было кому-нибудь насолить, отомстить, кого-нибудь скомпрометировать, - что-нибудь придумывалось, записывалось, иллюстрировалось», но при этом «все преувеличивалось, извращалось» [цит. по: Русский литературный авангард 1990: 23]. Ирония «Бескровного убийства» была всеобъемлющей, и нередко ее объектами становились сами члены кружка. Так, специальный номер был посвящен Янке Лаврину и его книге «В стране вечной войны. Албанские эскизы», написанной им под впечатлением от албанских обычаев и нравов, полученным на балканском фронте, где он был военным корреспондентом газеты «Новое время», и опубликованной в 1916-м году в Петербурге. Кружковцы во главе с О. Лешковой сочинили псевдоисторию с «албанским» колоритом. В ней излагались приключения Янко – от стремительного взлета до столь же стремительного падения: появившись среди албанцев, он не по собственной воле, а по принуждению, будучи приклеен к трону прочным клеем (синдетиконом), стал правителем этого разбойного народа и завладел собственностью (богатыми домами, предметами быта и даже десятью тысячами блох); однако, испугавшись бунта, разразившегося среди его «подданных», он бежал из страны вместе с приклеившимся намертво тронном. Эта пародийная история излагалась на двенадцати листах и сопровождалась семью рисунками, выполненными художниками М.В. Ле-Дантю и В. Ермолаевой. Албанский номер «Бескровного убийства» привел И.М. Зданевича в совершенный восторг, и буквально за полтора дня он написал инсценировку, которая была поставлена членами общества 3 декабря 1916-го года в мастерской художника М. Бернштейна, где обычно проходили их собрания [см.: Русский литературный авангард 1990: 27-28]. Сам И.М. Зданевич в этом спектакле играл две роли – *хазяина* и *янки*. Во второй половине декабря этого же года И.М. Зданевич переработал инсценировку в драму и попытался издать ее в Петербурге – с рисунками М.В. Ле-Дантю и нотами О. Лешковой, однако его постигла неудача, поскольку пьеса была запрещена цензурой, так что опубликовать её, после ещё одной доработки, удалось лишь в 1918-м году, но не в Петербурге, а в Тифлисе.

Итак, случай помог заумной «дра» «Янко крУль албАнскaй» появиться на свет. Однако случайность у Ильязда отнюдь не случайна: *апология случайности – результат исповедуемого им «всёчества»*. Интерес к случайному объединял И.М. Зданевича с М.Ф. Ларионовым и М.В. Ле-Дантю, а также И.Г. Терентьевым и А.Е. Кручёных; позднее, уже в эмиграции, – с французскими дадаистами и сюрреалистами (насколько это было возможно).

В том же смысле *случайна*, по-видимому, *концентрация сюжетов* пенталогии, как и авангардного искусства 1910-х годов вообще, *вокруг «аслаблИчий»*. Поводом к «прокручиванию» в известных художественных кругах темы *ослиного хвоста* послужил скандальный случай с картиной «Солнце над Адриатикой», якобы принадлежавшей кисти начинающего художника-абстракциониста, а на самом деле написанной при помощи упомянутой части тела животного, – случай, который сыграл злую шутку с устроителем выставки в «Салоне независимых» в Париже (1910) неким Ж.Р. Боронали и инициатором мистификации литератором Р. Доржелесом, решившими таким образом расправиться с новым, нефигуративным искусством, и обернулся против них самих. В Москве М.Ф. Ларионов и его молодые соратники, в числе которых были братья Илья и Кирилл Зданевичи и Михаил Ле-Дантю, подхватили свежую идею и на глумливой волне сначала организовали группу с эпатажным названием «Ослиный хвост» (1911), а затем и выставку с точно таким же названием (март, 1912). «Порочащий» анекдотический материал «ослинохвостцы» сумели обратить в свою пользу. Так, с подачи группы, но в то же время невольно, случайно, «осла обличья» вошли в драматический цикл И.М. Зданевича. Однако Ларионова и Зданевича во всей этой истории, очевидно, привлекали разные аспекты: Ларионову важен был протест против элитарного искусства, Зданевичу же – сама случайность, явленная здесь. В «Илиазде» он рассматривает этот анекдотический эпизод и *возводит непреднамеренность, случайность* в принцип нового искусства, ссылаясь, помимо прочего, на «17 ерундовых орудий» (в особенности на «орудие №6», связанное с ошибками наборщиков, разного рода опечатками и оговорками) и «Маршрут шаризны» И.Г. Терентьева, который, в

свою очередь, в названии последней статьи использовал выражение другого заумника и учителя – А.Е. Кручёных – из стихотворения «Я поставщик слюны...» [см.: Зданевич 2008: 687-688]. *Принцип алогизма, или случайности*, Кручёных, Терентьев и Зданевич выдвинули в качестве собственного «маршрута» в искусстве; были у этого принципа и иные, поэтически-эпатажные крученыховские обозначения из упомянутого стихотворения: «шаризна» («Пароход восторжен от маршрута шаризны»), «чушь» («И всё одевает трико чемпионов мира – **ЧУШЬ!**») [Поэзия русского футуризма 1999: 231], а формой его воплощения в «Манифесте компании “41°”» (1919) была объявлена *заумь*. В интересе к *случайному* тифлиссие заумники сближались с западноевропейскими дадаистами и сюрреалистами, из последних в особенности с Анри Бретоном, выдвинувшим и обосновавшим принцип «*объективной случайности*».

В.Ф. Марков считал Ильязда «классицистом зауми» [см.: Марков 2000], поскольку, при всей видимой «случайности» и «спонтанности», его заумное письмо отличается четкостью и структурностью, которым он следовал сознательно. «Разумеется, апология случая, – пояснял Зданевич в «Илиазде», – не есть апология случая в ущерб построению и композиции. Конструкция вещей этим не задевается. Это особь статья» [Зданевич 2008: 688].

Были и другие моменты, касавшиеся природы нового искусства и отношения к нему, для Зданевича не менее важные. Так, еще в 1914-м году его друг и основатель «всёчества» художник Ле-Дантю в работе «Живопись всёков» сформулировал несколько положений, имевших значение не только для живописи: «Всёчество – не теория, не направление, это – естественный результат подхода к искусству с точки зрения его самоценности и знания достоинств материала» [см.: Ле-Дантю 1991: 183-202]. Личность художника, его талант при этом не имеют никакого значения. Здесь коренится одно из противоречий авангардного искусства: с одной стороны, пристальное, даже болезненное, внимание к художнику и его дарованию, а с другой – всяческое затушевывание, принижение их значения, вплоть до полного отрицания и уничтожения. Неслучайно «авторство» первой из заумных «дра» приписывается яростному противнику футуризма, реакционному писателю и журналисту Н.Н. Брешко-

Брешковскому: «вот действия **я**нко **к**руль алб**а**нской знамин**и**тава алб**а**нскава па**з**та бр**б**р стал**п**а бир**ж**о**ф**ки» [Зданевич 2008: 481]. Издевка над оппонентом и самоирония И.М. Зданевича в данном случае очевидны. Самому себе Ильязд в таланте отказывает, равно как и современному искусству, считая его «искусством бездарностей». И потому собственный день рождения он объявляет днем рождения нового искусства. Для расправы с прежним искусством Зданевичу понадобился «асЁл на**п**рак**А**т». В пенталогии «аслаабл**И**чий» он преследует двойную цель: решается на «бескровное убийство» существующего театра и творит *новый театр* – *заумный*, в качестве «самоценной» и единственной формы театра утверждая *вертеп* (именно так – «*виртЕп ф 5 дЕйствах*» – он обозначил свой цикл в последней из «дра»), а его «материала» – *звук и заумное слово*.

Театр И.М. Зданевича, состоящий всего из пяти драм, или «дра», как называл их он сам, – это на редкость целостный, компактный и полностью заумный театр, и в этом смысле уникальный – пожалуй, в русской культуре никому не удалось создать ничего подобного ни до Зданевича, ни после него. Пенталогия «аслаабл**И**чий» держится на метаморфозе, вытекающей из «всёчества» её автора: одно явление не отрицает другое, а преобразуется в него, и череда таких преобразований едва ли не бесконечна. Лежащий в основе драматического цикла Зданевича принцип превращения позволяет увидеть в каждой последующей пьесе метаморфозу предыдущей и уловить динамику замысла и его воплощения от первой («Янко крУль албАнской») до последней («лидантЮ фАрам»), как того и добивался автор. Все совершающиеся в «питЁрке дЕйстф» метаморфозы основаны на триаде «мужчина – женщина – осёл», где первые два компонента всего лишь «аслаабл**И**чья», так что в конечном итоге всё сводится к третьему компоненту, то есть к ослу. У Зданевича любовь к ослу и восхваление «аслаабл**И**чий», подобно «свинофильтству» Крученых, исключительно эпатажем не исчерпываются. На наш взгляд, за «аслаабл**И**чьями» скрываются даже более глубокие, чем у Крученых, смыслы. В древности осёл символизировал производительную силу и плодородие (позднее – сладострастие), очевидно, поэтому все метаморфозы мужского и женского в «пИтёрке дЕйстф» заканчиваются на осле. За

профанными смыслами «аслааблИчий» таятся смыслы сакральные. Как полагает Н. Гурьянова, нигилистическое «неведение» футуризма – его «ослиные уши» – восходят к традиции «ученого незнания», выраженного в трудах Мейстера Экхардта и Николая Кузанского, и намекают на средневековый карнавальный по духу «Праздник Осла» как одно из проявлений «ученого незнания» в эстетической сфере [Гурьянова 2006: 15]. Зданевич в своей пенталогии воспроизводит сюжеты *средневековой ослиной литургии*, что и позволило другому исследователю – С.В. Сигову интерпретировать её подобным образом – как *онолатрическую мистерию*, «вариацию на тему старинной ослиной мессы, во время которой не только молящиеся, но и все высшее духовенство пело славословие ослу, подражая при этом ослиному реву» [Сигов 1991: 209]. Однако в пьесы вплетаются «ослиные» сюжеты, начиная даже не со Средневековья, но с античных времен – прежде всего сюжеты Лукиана («Лукий, или Осёл») и Апулея («Метаморфозы, или Золотой осёл») и фольклорные сказания о человеке, превращенном в осла, – все они восходят к еще более древнему культу осла [см.: Фрейденберг 1978: 623-665]. Вообще говоря, Зданевичу и его окружению была интересна и фигура самого Апулея – философа, софиста, мага, оратора, писателя и изысканного стилиста. Это последнее обстоятельство, на наш взгляд, заслуживает особого внимания, поскольку стиль цикла «аслааблИчий», как и его персонажи и сюжеты, претерпевает беспрестанные метаморфозы; подобно Апулею, Зданевич овладевает множеством языков и стилей, – тем множеством, из которого, собственно, и складывается его неповторимый стиль.

Кроме того, «волшебное» превращение управителя в осла занимало одно из основных мест в серии пантомим-арлекинад известного балаганщика Христиана Лемана, весьма популярных в Петербурге тридцатых годов XIX века [см.: Петербургские балаганы 2000: 6]. К сожалению, мы не располагаем сведениями о том, было ли И.М. Зданевичу или кому-либо из его ближайшего окружения известно о его представлениях, но, несмотря на это, разного рода параллели и аналогии цикла заумных «дра» Зданевича с пантомимами-арлекинами Лемана здесь вполне допустимы: на наш взгляд, определяющее значение имеет сам

принцип метаморфозы, одинаково важный для балаганщика века девятнадцатого и для футуриста-«вертепщика» века двадцатого.

«Ослиная» тематика и связанные с нею образы драматической пенталогии Зданевича могут быть интерпретированы ещё в одной плоскости: в современном представлении осёл – символ не сладострастия, но глупости и упрямства. Неслучайно подавляющее большинство персонажей пенталогии сводится к одному типу: типу *наивного героя, профана*, с точки зрения «культурного» сознания и сознания вообще – *кретина, проживающего свою жизнь бессознательно*. Эта роль импонировала И.М. Зданевичу и другим тифлисским заумникам, то и дело примеривавшимся к ней. «Апология идиотизма» [Никольская 2002: 28] в группе «41°» носила программный характер. И.М. Зданевич проигрывал роль кретина не только в образе янко во время известного представления, но и в театрализованной «Илиазде», и в стихах. А один из докладов, прочитанных А.Е. Кручёных и И.Г. Терентьевым в 1919-м году в Археологическом музее Грузии, назывался «Дуэт трех идиотов». Помимо этого, Терентьевым был выполнен рисунок с таким же названием, ставший визитной карточкой компании «41°». Позиционирование себя в таком качестве было связано с ограничениями, которые группа налагала на логику и ум, двигаясь в противоположную сторону – *алогизма* и *безумия*, а уже затем, преодолевая инертность этого последнего, – к *зауми*. В «Ожирении роз» теоретик и учитель заумного языка Кручёных писал: «Ранее было: разумное или безумное; мы даем третье – заумное, – творчески претворяющее и преодолевающее их. Заумное, берущее все творческие ценности у безумия (почему и слова *почти* сходные), кроме его беспомощности – болезни. Заумь перехитрила» [Крученых 1918: 25]. Заумное слово – слово, не привязанное к определенному, строго фиксированному, и потому застывшему, смыслу; слово, смысл преодолевающее; слово, в котором встречаются случайное, подсознательное и бессознательное, что отражено в более поздней по времени, а потому с отчетливым «привкусом» советского оптимизма и бодрости, крученыховской декларации №5 «О заумном языке в литературе» (1924): «Мы фрейдыбачим на психоаналитке

сдвигологических собачек, без удержу враздробь!» [Крученых 2006: 310].

Таков заумный язык – «умумА слОва» – драматургии И.М. Зданевича. Форма *вертепа* и *фонетическая заумь* определяют эстетику его театра и поэтику его пьес. Создавая полностью заумные «дра», Зданевич, тем не менее, сочетает «чистую» заумь с нормативным языком. Тенденция смешения стилей вела к установлению *оркестровых форм искусства – оркестровой поэзии* и *оркестровой живописи*, с подачи «Компании 41°» получивших широкое распространение в авангардной среде; а в самом понятии «оркестровый», предложенном А.Е. Кручёных, нашла выражение столь привлекательная для авангарда и в целом для искусства начала XX века и последующих десятилетий идея синтеза различных художественных форм. Известно, что теоретиком и практиком оркестровой живописи в 1917-м – 1918-м годах был художник Кирилл Зданевич, родной брат Ильи Зданевича; примечательно, что предисловие к каталогу одной из выставок, где была представлена его оркестровая живопись, написали Илья Зданевич и Алексей Кручёных. В литературе оркестровка представляла собой *комбинацию языков и стилей на заумной основе*. Создателями оркестровой поэзии были сам автор термина «оркестровый» А.Е. Кручёных и его ученик И.Г. Терентьев. Важные открытия в области оркестровой драмы и оркестрового театра принадлежат И.М. Зданевичу и И.Г. Терентьеву. Основные теоретические положения были сформулированы ими во время устных выступлений – в этом смысле заслуживает внимания проходивший 27 мая 1918-го года в зале Тбилисской консерватории диспут «О театре и заумном языке», где Зданевич выступал с докладом, а Терентьев – с комментарием его пьес. В отчете о диспуте было сказано, что Зданевичем предпринята интересная попытка построить на месте «давно прогнившего фундамента старого театра <...> театр новый – заумный театр: веселый, благодаря своим простым, доведенным до нелепости сюжетам, праздничный, благодаря богатству звуковой инструментовки своей словесной части» [цит. по: Никольская 2002: 27]. Эту мысль до пришедшей на диспут публики пытался донести Терентьев. Сам же Зданевич много внимания уделил в своем выступлении *проблеме языка*, объявив главным

недостатком существующего театра «“умный” язык, ставший настолько ограниченным, притупленным для выражения современных понятий, что единственное спасение от него можно найти лишь в языке заумном как более гибком, эластичном и бесконечно более значительном» [цит. по: Никольская 2002: 27]. Пожалуй, впервые *принцип оркестровой драмы* был применен А.Е. Кручёных в опере «Победа над Солнцем», в которой, однако, заумный язык был представлен лишь отдельными незначительными вкраплениями. Глубокое же теоретическое осмысление заумный театр получил в кручениховской книге «Фонетика театра», вышедшей в Москве, в издательстве «41°», в 1923-м году. Зданевич обратился к этому принципу вслед за Кручёных: увидев в *оркестровом дискурсе* основу заумного театра, он возвел *оркестровый принцип* в ранг абсолюта, так что его действие обнаруживается как в каждой отдельно взятой пьесе, так и во всем цикле – в любом сегменте текста и на всей его протяженности.

На самом деле за *заумным футуристическим оркестром* И.М. Зданевича стоял не один только опыт А.Е. Кручёных, но целая традиция театральной и оперной пародии и пародии на массовое зрелищное искусство второй половины XIX – начала XX века вроде оперетты и оперы-буфф – от драматургии создателей Козьмы Пруtkова и шуточных пьес В.С. Соловьёва до пресловутой «Вампуки» и драматических и театрально-кабаретных пародий Н.Н. Евреинова. Безусловно, в оркестровом принципе заумных «дра» Зданевича отрефлектированы, и опять-таки шиворот-навыворот, пародийно, такие принципы символистского искусства, как *музыкальность* и *симфонизм*. Футуристу и заумнику Зданевичу они напомнили *ослиный рев*. Кроме того, заумный футуристический театр Зданевича имеет и более глубокую основу, поскольку оркестровый принцип и сама заумь коррелируют с *балаганным языком* и *балаганным принципом многоязычия*: как известно, именно *многоязычие commedia dell'arte* стало основой итальянских диалектальных театров.

Сюжеты вертепа и *заумный язык* являются основой театра Зданевича, залогом его единства. Именно благодаря «вертепному» принципу и заумному языку калейдоскоп «аслааблИчий» складывается в целостную картину. Известно, что

вертепщики часто оклеивали снаружи сам ящик театра лубочными картинками, изображающими «возрасты человеческой жизни». Сюжет «питёрки дЕйстф» поддерживает логику вертепа. Цикл Зданевича эти возрасты воспроизводит, представляя «театр жизни» как метаморфозу жизни мужчины, женщины и осла. От первой до последней пьесы цикла превращение человека в осла всё более и более решительное, а звучание «ослиной мессы» всё более и более настойчивое. Сюжет человеческой жизни превращается в сюжет *мистерии*, которая, как и положено «двухэтажному» вертепному представлению, опрокинута в карнавал. Тайнства смерти и воскресения Зданевичем карнавализуются. «Возрасты человеческой жизни» представлены через взросление – старение – умирание женщины, Лилит, первой женщины и первой жены Адама, то есть не какой-то конкретной женщины, а женщины вообще – от никем не замеченной блохи («Янко крУль албАнскай») и девушки-невесты Зохны, которую, как компресс, прикладывают поочередно к разным женихам и к осла («асЁл напракАт»), до женщины «возраста баба», точнее – до двух с половиной каменных баб, одна из которых старуха-мать, «припудренная землей», другая – свояченица «с истерикой в ванной комнате», а половинка – непечатное слово, «просто “ять”» («Остраф пАсхи»), и, наконец, до женщины по имени згА с её отражением по имени згА *Якабы*, убивающим настоящую згУ («згА *Якабы*»), и в мужском обличье, подобно Орфею, спускающимся в ад («лидантЮ фАрам»). Карнавализуя мужское и женское начало, Зданевич совмещает мужчину и женщину, обращая их в гермафродита-осла. Гермафродитизм – финальная нота «ослиной» темы в «пИтёрке дЕйстф», итог (или апофеоз) «всёчества» её автора. А вертеп Зданевича изображает не только «возрасты человеческой жизни», но и «возрасты искусства». Всё завершающий образ гермафродита-осла имеет отчетливо выраженную металитературную направленность: трагический для символизма и модернизма в целом финал – «ослиную мессу» гермафродита – футурист Зданевич обращает одновременно и в *мистерию* и в *балаганную игру*.

Мистерия и балаган в заумном театре перемещаются с уровня персонажа на уровень звука. *Заумный театр* – это фонетический театр. Именно звуки организуют действие,

вплетаясь в легко узнаваемые *балаганные ситуации*. Фонетика заумного театра Зданевича объемлет три сферы: *фонетическое письмо, оноματοпeю (звукоподражание) и чистую заумь*. *Фонетическое письмо* превалирует преимущественно на уровне автора – в первую очередь в заглавии цикла и заглавиях самих драм, а также в других сегментах текста, с автором связанных. Функциями автора здесь наделен сквозной персонаж, обозначенный Зданевичем как *хазяин*, – своего рода «живая» афиша и «живая» ремарка его драматического цикла: в начале каждой пьесы он коротко сообщает о том, что вскоре должно произойти и что зритель вот-вот увидит собственными глазами, а по ходу действия комментирует поступки персонажей, в него вовлеченных. Так, например, первая пьеса цикла «Янко крУль албАнской» открывается следующим его монологом, зафиксированным при помощи фонетического письма (с характерным для зауми графическим выделением значимых букв и их сочетаний – в большинстве случаев ударных гласных или ударных слогов):

хазяин

гражани **вот** **действа** **янко** **круль** **албанскай** **знаминитава**
албанскава **паэта** **брбр** **сталпа** **биржофки** **пасвиченае** **ольги**
ляшковай **здесь** **ни** **знают** **албанскава** **языка** **и** **бискровнае**
убийства **даёт** **действа** **па** **ниволи** **бис** **пиривода** **так** **как** **албанскай**
язык **с** **руским** **идёт** **ат** **ывоннава** **вы** **наблюдети** **слава** **схожьи** **с**
рускими **как** **та** **асел** **балван** **галоша** **и** **таму** **падобнае** **на** **патаму**
шта **слава** **албанский** **смысл** **ых** **ни** **рускай** **как** **та** **асел** **значит** (па
нужэ **смысла** **ни** **приважу**) **и** **таму** **падобнае** **пачиму** **ни** **смучайтись**
помнити **шта** **вот** **язык** **албанскай**

[Зданевич 2008: 481]

Примитивное сознание *хазяина* корреспондирует со столь же примитивным сознанием *зрителя*, являющегося прямым адресатом его слов, и всех действующих лиц, обозначенных в пьесах как «*деи*». Речь *хазяина* демонстрирует принадлежность низовым пластам культуры и напоминает прибаутки балаганных зазывал, а фонетическое письмо имитирует свойственную примитивным формам творчества речь неграмотного, необразованного человека и визуально уподобляется надписям,

сопровождая лубочные картинки. Поэтому возникающие здесь афазии языковой нормы обусловлены, прежде всего, необходимостью письменной фиксации и графического оформления примитивной живой речи (ее имитации). Следующий шаг по линии нарушения нормативного языка в заумном театре – *ономатопея* и созданные на ее основе слова и выражения. Ономатопозитическое слово у Зданевича сближается с *младенческим лепетом, где смысл приглушен и властвует эмоция*, так что лежащий в основе речевой организации «аслааблИчий» ономатопозитический принцип также служит выражению *примитивного, детского, подсознательного и бессознательного начал*. И, наконец, *чистая заумь* как демонстрация креативных возможностей языка в звуке и через звук, его абсолютной – «карнавальной» – свободы. И если в речи *хазяина* преобладает фонетическое письмо, в известной мере корреспондирующее с нормативным языком, то речь персонажей соткана в основном из заумных слов. Обращает на себя внимание возрастание зауми у Зданевича - количественное и качественное – от первой пьесы цикла («Янко крУль албАнской») к последним его пьесам («згА Якабы» и «лидантЮ фАрам»). Как замечает публикатор Ильязда и специалист по его творчеству Режис Гейро, начиная с «аслааблИчий», его герои «живут только в метаморфозах, не имея собственных тел и мыслей» [Зданевич 2008: 16]. И язык и герои в заумном театре Зданевича представлены в качестве абстракций: отвлеченный характер языка лишний раз подчеркивает условность персонажей.

В заумном театре Зданевича наблюдается карнавализация звука, слова и языка. Так, «ывонный» язык, на котором якобы написан «Янко крУль албАнской» и при помощи которого изъясняются персонажи, и есть заумный язык и в то же время язык кретинов и идиотов, – автор «аслааблИчий» не оставляет почти никакого зазора между *креативным* и «*кретинным*». Объяснение этому феномену встречаем в «Илиазде». *Среда заумного языка* понимается Ильяздом как «среда ужасного давления звука, и существа, живущие в этой обстановке, не могут отличаться формами, целесообразными для слоёв заурядных», и потому сюжеты его «так нелепы», а герои «так отвратительны» [Зданевич 2008: 697-698]. Важнейшим источником «ывонного»

языка Зданевича, очевидно, является заумный язык Крученых и знаменитое крученыховское «Дыр бул щыл» как «звуковой экстракт русского яз<ыка> со всеми его диссонансами, режущими и рыкающими звуками» [Крученых 2006: 273]. Неслучайно сам «ывонный» язык объявлен в пенталогии прародителем русского и албанского языков; в интерпретации Зданевича – «болванского», «кретинного», «дурацкого», если вспомнить название тогдашней столицы Албании – город Дураццо. Призывая зрителей понять «ывонный» язык, то есть заумь, «умумА слОва», Зданевич погружает их в *сферу бессознательного*. Это последнее, по мнению Р. Гейро, является у человека «самым тайным и интимным углом ума, но оно распространено везде под маской мифа, и только благодаря тайному языку зауми можно его поймать и попытаться понять» [Зданевич 2008: 14]. Итак, путь от *бессознательного* к *зауми* пролегает у Зданевича через *миф* – в том числе и новую мифологию, им самим сотворенную.

В «Янке» и в последующих пьесах цикла, а позднее и в «Илиазде», он мифологизирует и карнавализует собственные атаки на отжившие формы искусства и полемику с противниками – прежде всего с кубофутуристической «Гилеей». Так, главный герой первой из «дра» представлен следующим образом: «**я**нко **а**но в **брю**ках с **чюжова** **п**личья **а**бута **н**овым **в**реминим» [Зданевич 2008: 481]. Философия всѣчества – приятие всего, не исключавшее, однако, «презренья» к кубофутуристам и к земле, – выражена здесь в игровой форме. В описании внешности **я**нки встречаются два полемических сюжета, красочно описанных в «Илиазде»: *история с башмаком* и *история с заворачиванием брюк*. Для Зданевича башмак («**а**бута **н**овым **в**реминим») и брюки («**б**рюки с **чюжова** **п**личья») – символы «отвращения к земле», её тяжести, но также и атрибуты нового времени, эту тяжесть преодолевающие. С их помощью он обыгрывает выросшую на почве увлечения Ф.Т. Маринетти *идею башмака*, развитую им впоследствии в целую «*башмачную*» философию. Утверждая, что «башмак прекраснее Венеры Милосской», Зданевич, тем самым, вторит «отцу» итальянского футуризма – известному его высказыванию «автомобиль прекраснее Ники Самофракийской». Впервые озвучив эту мысль в докладе «Футуризм Маринетти», сделанном для выставки «Мишень» в московском Политехническом музее

(март 1913), Зданевич идет дальше: объявляет себя «чистильщиком сапог» и от имени чистильщика пишет другой доклад – «Поклонение башмаку», прочитанный в петербургской «Бродячей собаке» (март 1914), а также проект манифеста «чистильщиков сапог» (1914). Идея укорачивания брюк служила тем же целям, что и идея башмака, то есть «презрению»; она во всех деталях описывается в «Ильязде» и там же связывается автором с идеей осла, причем в карнавальном духе: оголенный из-за постоянного подрезания брюк «круп» героя столь же прекрасен, сколь прекрасен круп лошади или осла, – этот пикантный комплимент в его адрес Зданевич приписывал одной из присутствовавших на его докладе дам [см.: Зданевич 2008: 693]. Возвращаясь же к «аслаблИчиям», заметим, что сконцентрированная во внешности **янки** метатекстуальная игра эстетическими принципами позволяет предположить, что **янка** – одно из множества облиций самого Ильязда, его «непрерывных рождений». На эту мысль наталкивает и ещё один сюжет «аслаблИчий» – о преодолении Лилит в Илье (следует обратить внимание на свойственную имени автора и имени первой жены библейского Адама фонетическую близость). Путаница с женским и мужским, преследовавшая Ильязда с детства, обыгрывается практически в каждой из «дра», начиная с первой, более того – вырастает в самостоятельный «транссексуальный» сюжет в предпоследней пьесе цикла («згА Якабы»). В «Янке» же она представлена в грамматических афазиях, связанных с обозначением категории рода, когда речь идет о заглавном герое. Очевидно, окончание имени (на «о») обусловило ассоциацию его со средним («ано») и даже с женским («абута») родом. А *расплывчатая идентификация* персонажа со стороны *хазяина* и *слабая самоидентификация* (безотчетность последней – следствие инфантильности и неспособности к рефлексии) лишь подчеркнули кукольную, условную, абстрактную его природу, – ведь «чудо», «диво», «диковинка», коими являются вертеп и обитатели вертепа, «рода» не имеют. В какой-то мере они расшатывали мужское начало, утверждавшееся на всех уровнях пьесы – от сюжета до фонетики. Как неоднократно заявляли сам автор И.М. Зданевич, а также его друг и первый комментатор его заумного театра И.Г. Терентьев, женское сознательно изгонялось из «Янки». Даже

пресловутая блоха – единственное существо женского пола в драме – и та пострадала от мужской «экспансии»: *ярко*, едва приметив *блаху*, тут же поспешил ее присвоить и нацарапал на ней «собственность янки» [Зданевич 2008: 488]. Тем не менее, высказывания Зданевича и Терентьева на этот счёт вряд ли стоит абсолютизировать.

Действительно, И.М. Зданевич подхватил идею В.В. Маяковского и А.Е. Кручёных, определявших новую эпоху как наступление мужественности, но реализовал её всё-таки в ином, полемичном по отношению к «будетлянскому» опыту, смысле: сознательное изгнание женского и утверждение мужского превратилось у него в бесконечную игру мужским, женским и ослиным – профанацию и мужского, и женского и утверждение ослиного (в его терминологии – «однопроходного»). Нападение на *янку* разбойников и предложение стать мессией, внезапное богатство и интронизация *янки*, жалобы приклеенного к трону *янки* и сомнительная помощь доктора (*немца ыренталя*), ожидание скорой развязки и неожиданная смерть вместо бегства (*ярко* испускает «фью») – в пестрой балаганной игре заумной драмы, не знающей полутонов, первое начинает казаться вторым и превращается в третье. Все, без исключения, персонажи пьесы – от *сталпа биржофки брбр*, *князя пренкбибдада*, *разбойникаф из гусыни*, *свабодных икипидараф* и до самого *янки* и безмолвной *блахы* – являют паноптикум, зверинец, парад уродов и кретивов всех мастей. Как писал в «Рекорде нежности» Игорь Терентьев, людские пороки – стяжательство, нищенство, отсутствие пола, трусость, глупость и гордыня – растянуты в «Янке» до предела [см.: Зданевич 2008: 709]. Культ «мужественности» вряд ли совместим с этими явно пародийными фигурами. Борьба с женским ведется здесь не так, как у Маяковского, Кручёных или Хлебникова – через «мужественность» или «таинственность», но через скандальное утверждение «мягкотелости». Совершается оно в языке, то есть в зауми. Заумная же речь рождается у Зданевича из алфавита – его озвучивают в своих партиях, исполняемых «хорам», «аркестрам», разбойники. Заумь фактически предшествует появлению персонажей на сцене – разбойники исполняют свою первую партию, находясь за кулисами, но не потому, что так велит оперная или симфоническая традиция (а их

«увертюра» явно эту традицию опрокидывает, переворачивает), а потому, что заумь для Ильязда первична и таким образом он заявляет о главенствующей её роли.

Ильязд достаточно часто использует «алфавитацию» – приём, выдвинутый А.Е. Крученых в противовес символистской аллитерации [см.: Крученых 1923: 33]. Под «алфавитацией» понимается «оформление словесного массива с обнажением таких типографских (и вообще начертательных) особенностей, которые связаны с пространственным расположением букв на листе, с их величиной, шрифтовым обликом, ритмом распределения в строке, то есть обращенностью к глазу» [Васильев 2000: 79-80]. Зданевич акцентирует значимость «алфавитации», используя её и в буквальном смысле: партия разбойников, как можно убедиться, монтируется из фрагментов русского алфавита, наделяемого «словесно-ямудийными» смыслами.

Здесь и далее Ильязд идет по пути, проторенному предшественниками: как и у Крученых, «крайняя тяжесть» заумных слов граничит у него с «крайней легкостью». Однако на этом не останавливается, потому что диссонанс для него лишь половина пути; он нейтрализует диссонанс, превращая оба начала в нечто третье – в «мягкотелость», «хрящ», «бре» и «брю». Это последнее получается от слипания, склеивания «мужественных» звуков – взрывного и сонорного «б» и «р» с «женственными» – «елейными» и «юлящими» «е» и «ю». «Сухость» словесной фактуры автор разбавляет «влажностью», но явно недостаточной и возникающей в нелепых, не подходящих тому ситуациям. Все молящие о «круле» слои «албанского» населения – от представителей официальной власти (*князь пренкибдада*) и власти неофициальной, «криминальной» (*разбойники*) до прессы (*брешкабрешкофской*) и народа (*свабодные шипидары*) – обращаются к будущему «монарху» *янке* следующим образом: «**ю** бутьюлем» и «**ю** асел» [Зданевич 2008: 488, 491]. Чужеродное местоимение «ю» не только дань «английской» дипломатии (точнее, самая отчаянная пародия на неё), но и знак неопределённости янкиного статуса и янкиной сущности: мягкое и женственное, оно не может быть выразителем мужского начала. Нежданно-негаданно свалившееся на голову *янки* предложение стать мессией приводит его в явное замешательство.

Так взамен «женского» появляется неопределенное – то ли детское, то ли гермафродитское, в конце концов, совершенно нелепое, карнавальное – культивируемые заумниками и базировавшиеся на фрейдизме и последующем юнгианстве (теории инстинкта и либидо) «ослиные», «икающие», «какальные» и «ямудийные» сдвиги. В данном случае Зданевич использует приемы, характерные для членов «Компании “41°”» и послужившие основой их полусерьёзному учению об «анальной» и «словесно-ямудийной» эротике. «Ослиные», «какальные» и «ямудийные» сдвиги и словечки просачиваются в его пьесу непреднамеренно, случайно – сквозь алфавит первой разбойничьей песни («**жзи какал какал мно**») и далее растекаются по всему тексту, проникая в стенания князя пренкбиддады, брешкабрешкофского и разбойников «**динавзять круля?**» («**ю бутьрулем**» и «**кикабик ыкузыкакик аякик кируякики**»), детский лепет смертельно перепуганного принудительным мессианством **янки** («**будютитька васька мамудя**») и политический спич пренкбиддады, энергичные лозунги которого («**харам бажам глам зыки киу квет**») подкрепляются «ослино-икающей» ониматопеей («**io io io**»); и так же непреднамеренно, случайно замыкают в кольцо словесную массу и сюжет пьесы в целом ониматопозитическим «**фью**» испускающего дух **янки** и закулисным ревом-руганью скрывающихся на корабле после его смерти разбойников («**пидрил вапу нили вале**») [Зданевич 2008: 482, 487, 488, 489, 500]. Погибает **янка** по причине недостатка влаги, но уже не словесной, «знаковой», а вполне вещественной, «денотативной»: нет воды, чтобы отмочить **янку**, приклеенного к трону синдетиконом, и *немиц ыренталь*, который, как можно понять из его слов, сочувствует безродному **янке** по причине собственного сиротства («**ихабе кайны мутыр**»), пытается просто отодрать **янку** от ненавистного трона, но усилия доктора ни к чему не приводят, так как в это время «вламываюца» вероломные разбойники и «режут янку» [Зданевич 2008: 496, 499]. Недолгое мессианство **янки** оборачивается кровавой жертвой – «жертвенным ослом». «Непарнокопытный падёж» (выражение И. Терентьева) венчает первую заумную «дра» Зданевича.

Театр и драма, как и искусство вообще, были превращены Зданевичем в *беспредметную игру* [см.: Крученых 1925].

Творчество Ильязда послужило позитивным импульсом для авангардистов следующей генерации – обэриутов Александра Введенского и Даниила Хармса.

ГЛАВА 3. ЭСТЕТИКА БАЛАГАНА В ДРАМАТУРГИИ РАННЕЙ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ И 1920-Х – 1930-Х ГОДОВ

3.1. Содержательно-функциональные аспекты балагана ранней советской эпохи и 1920-х – 1930-х годов

3.1.1. Революционная мистерия и буффонада В.В. Маяковского

Радикальные изменения, которые пережил театр после событий Октября, были обусловлены задачами не только культурного, но и социального строительства. И если до революции предпринимались лишь отдельные попытки создать новый площадной театр – некий аналог народного балагана прошлых эпох, в том числе и теми, кто прежде с театром никаких дел не имел, как, например, футуристы В.В. Маяковский, В.В. Хлебников, А.Е. Кручёных или имажинист В.Г. Шершеневич с их проектами театра будущего, то после революции эти попытки носят массовый характер и в сферу театральных экспериментов вовлекается едва ли не вся страна. Старавшееся поддержать эти самодеятельные начинания объединение левых театров «Театральный Октябрь», в 1920-м году возглавленное В.Э. Мейерхольдом, формулирует программу по созданию будущего советского театра, определившую театральные искания в советской России, по крайней мере, на десятилетие вперед. И этот настроенный на импровизацию и свободное экспериментирование новый театр, творимый и творящий, принимает формы самые разнообразные, всё более и более отдаляясь от традиционных форм и традиционных атрибутов театральной постановки (спектакля), в первую очередь таких, как сцена и зрительный зал, граница между ними (рампа и пресловутая «четвертая стена»).

Послереволюционный театр по преимуществу располагается между формами *балагана* и *карнавала*, то есть

между весёлым зрелищем, представлением, где есть и участники, и зрители, и коллективным действием, где каждый сопричастен происходящему и нет зрителей, а есть только участники. В обоих случаях безусловно важной представляется общая, объединяющая всех атмосфера, благодаря которой всё частное, личное, индивидуальное переплавляется в совместное, коллективное, общее. Театр начинает восприниматься как новое общественное пространство, предполагающее духовно-физическое собрание-единение людей [см.: Бёрд 2006: 180]. Архаические «преэстетические» и эстетические формы кажутся адекватными эпохе, ведущей отсчет с «нуля», в связи с чем карнавал и балаган воспринимаются как семантически и стилистически близкие – и ей, и новому театру, стремящемуся выразить её пафос, стать её «голосом». В этой ситуации художник (драматург, режиссёр) берет на себя функцию медиатора, посредника между эпохой и «массой», её осознающей, – функцию, аналогичную функции древнего мистагога. «Вхождение в Историю» и «шествие по Истории» воспринимается одновременно и как карнавальное (в смысле – свободное) шествие и как мистериальное восхождение. *Мистерия, карнавал, балаган и цирк* по-своему помогают решить *героические и сатирические задачи* театру, стремящемуся стать вровень с эпохой, её форматом; это игра, но игра серьезная.

Прагматика нового театра касалась целого спектра идей, связанных, с одной стороны, с агитацией и героикой, а с другой – с дискуссией и сатирой. По сути же названный идейный комплекс уже в те годы являлся собранием общих мест, своего рода *новым советским топосом*, парадоксальным образом смыкавшимся с *топосом архаической культуры*, благодаря чему «гуттаперчевые» формы мистерии, карнавала, балагана и цирка вмещали в себя новые идеи и перемешивали их с прежними, им самим присущими, делая контуры этих новых идей близкими, узнаваемыми, доступными массовой аудитории.

Профессиональный театр после революции сделал еще более решительные и настойчивые шаги от театра камерного к театру площадному. В авангарде этого движения оказались В.В. Маяковский, к первой годовщине Октября написавший «Мистерию-буфф» – первую значительную пьесу о революции, и В.Э. Мейерхольд, обе ее редакции – и первую (1918) и вторую

(1920 – 1921), совместно с автором, поставивший. Динамика содержательных моментов «Мистерии-буфф» была обусловлена теми конкретными задачами, которые ставил перед собой Маяковский: оба её варианта, как известно, отличала сиюминутность, острая актуальность, предельно точное соответствие историческому моменту, злободневность, так что пьеса выглядела как растянутая во времени свободная импровизация на заданную тему – тему революции. В либретто «Мистерии-буфф», написанном к спектаклю в честь III конгресса Коминтерна (1921), Маяковский пояснял это свойство своей пьесы следующим образом: «Революция расплавилась всё, – нет никаких законченных рисунков, не может быть и законченной пьесы. «Мистерия-буфф» – это движение толпы, столкновение классов, борьба идей, – миниатюра мира в стенах цирка» [Маяковский 1955-1961: Т.2: 359].

«Мистерия-буфф» стала продолжением экспериментов театра «Будетлянин». Так, в ранней редакции пьесы в «Прологе семи нечистых пар» за объявлением о разрыве с прежней театральной традицией, где остались только «реликвии» – «небесные сласти», «бумажные страсти», «блестки оперных этуалей да плащ мефистофельский» – и ничего более, следовал эпизод, отчетливо напоминавший кручёныхховский аттракцион с занавесом: «Расходятся. Раздирают занавес, замалеванный реликвиями старого театра» [Маяковский 1955-1961: Т.2: 170]. Как и в «Победе над Солнцем», разрывающаяся материя старого в «Мистерии-буфф» открывала дорогу новому – и театру, и жизни. Полемикой со старым театром и ориентацией на фольклорный театр, в котором зрители часто становились актерами, был обусловлен и отказ от профессиональной труппы. Маяковский и Мейерхольд дали объявление в газетах, пригласив всех желающих принять участие в представлении. Сам Маяковский исполнял роль «Человека просто», а на премьере – еще и Мафусаила и одного из чертей, так как исполнители этих ролей не явились [см.: Маяковский 1955-1961: Т.2: 506-507].

Следует отметить, что в целом структура драматического действия «Мистерии-буфф» довольно точно воспроизводит структуру классического гулянья «на балаганах» – синтез аттракциона (строительство ковчега) и театрализованного

представления (странствия семи пар «чистых» и семи пар «нечистых»), а предваряющий пьесу (в обоих её вариантах) пролог напоминает бойкую речь зазывающего публику балаганного «деда». Прологу, произносимому «нечистым», как и в фольклорном театре, придается большое значение; а в голосе «нечистого» совершенно отчетливо слышатся интонации, напоминающие интонации лирического героя Маяковского, и видится его, говоря точнее – автора, «указующий перст» – выпад против психологической линии в искусстве (против театра Чехова и Станиславского) и собственный проект театра.

Новый театр и есть, по Маяковскому, «зрелище необычайнейшее», которое он и представляет неискушенному, а значит – не испорченному «театральщиной», демократичному зрителю. Для такого зрителя важнее всего яркие и эффектные формы, зрелище как таковое, так что политическая агитация принимает в «Мистерии-буфф» вид аттракциона или пантомимы. Значимость *пантомимы* для футуристического театра признавал Маринетти. Огромное внимание приемам *пантомимы*, или *каботинажа*, уделял Мейерхольд, видя в них особое искусство актера, укорененное в веках. Помимо их опыта, Маяковский, очевидно, опирается и на *балаганные представления* в России, особенно в Петербурге, середины – конца XIX века, – традицию со «смешанными» корнями, сформировавшуюся, в числе прочего, благодаря влиянию западноевропейского, преимущественно французского и итальянского, площадного театра. Маяковский стремится вместить в театр весь мир, конкретизировать и даже «овеществить» такие абстрактные понятия, как История и Время, сделать зримыми и осязаемыми их движение, их «поступь», дав непосредственное ощущение того, что в обыденной жизни человек ощутить не может, – именно так возникает масштабное, грандиозное действо в формах *балагана* и *цирка*. Сам Маяковский, как мы помним, настаивал на формулировке «миниатюра мира», которая со всей очевидностью отсылает ещё к одной театральнo-зрелищной фольклорной форме – *райку*. Ящик раёшника представлял «Всемирную Космораму» людей и событий, как правило, исторических, мифологических или библейских; «Мистерия-буфф» также представляет «Всемирную Космораму» людей и событий, но современных, революционных.

Драматическое действие «Мистерии-буфф» напоминает ленту райка, состоявшую из серии лубочных картинок, а в его организации заметно влияние таких разнонаправленных раёшных принципов, как, во-первых, панорамность, всеохватность изображения и, во-вторых, его динамичность, стремительность, обусловленные быстрым прокручиванием ленты. Сменяющие одна другую картины «Мистерии-буфф» – «вся Вселенная», «ковчег», «ад», «рай» и, наконец, «Земля обетованная» – напоминают лубочные картинки раёшного театра, причем сходство здесь не только структурное, но отчасти и сюжетное, благодаря чему революция предстает у Маяковского как Событие Вселенское и на все времена. В.В. Маяковским, на наш взгляд, была воспринята еще одна важная черта раёшного представления, отмеченная фольклористами А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной, а именно: «специфическое сочетание традиционного и новейшего, когда наряду с многожды повторяемыми, навязшими в зубах остротами звучали и настоящие «репортажи» с места события, отклики на новости дня; или когда самое злободневное содержание укладывалось в старые привычные формы» [Фольклорный театр: 1988: 378]. Источником таких важнейших свойств «Мистерии-буфф», как актуальность и злободневность, по-видимому, также явились театрально-зрелищные фольклорные формы: раёк, театр Петрушки и т.п. Созданное Маяковским «зрелище необычайнейшее» стало результатом контаминации и синтеза эстетических принципов и приемов, а также сюжетов, характерных для названных выше театрально-зрелищных форм. Итак, «Мистерия-буфф» сохраняет множество черт, свойственных фольклорному театру, начиная с организации конфликта и драматического действия, а также сценического пространства и времени и заканчивая трактовкой образов.

Конфликт выстраивается в виде «мистерияльно-карнавального» (И.П. Уварова) противостояния персонажей: семи пар «нечистых» семи парам «чистых». И сам по себе конфликт «чистых» и «нечистых», и столкновения в стане «чистых» напоминают балаганные стычки и потасовки, а все вопросы, связанные с политикой, моралью или религией, опрокидываются в материально-вещественную сферу и сферу грубой телесности. Соперничество Англичанина и Француза за господство на полюсе,

где каждый во что бы то ни стало стремится водрузить свое национальное знамя, напоминает соперничество балаганных персонажей или клоунов в цирке. Сцена выстраивается по принципу «смехового возврата» (Д. Лихачев): действия, жесты и слова персонажей симметричны друг другу, что способствует созданию снижающего эти образы комического эффекта. Подобных эпизодов, заканчивающихся балаганными потасовками, в «Мистерии-буфф» множество: *Дама с картонками* (в первом варианте названная *Дамой-истерикой*) капитулирует – остается вместе с «чистыми» в аду, так что два чёрта с вилами волокут её Вельзевулу, который «потирает руки» и собирается её съесть [Маяковский 1955-1961: Т.2: 316-317]; *Соглашателю* достаётся от «нечистых» – они то и дело «тузят» его за «непротивленческие» речи, что заставляет его остаться в раю вместе со Львом Толстым и Руссо [Маяковский 1955-1961: Т.2: 325-327], и т.д. Кроме того, в отдельных эпизодах и сюжетном целом «Мистерии-буфф» проступают черты широко известных народных драм «Царь Максимилиан» и «Лодка» – имеются в виду эпизоды воцарения и последующего развенчания *Негуса*, «мотив лодки» и сюжет путешествия по воде, внезапное появление незнакомца – *Человека просто* в первом варианте пьесы и *Человека будущего* во втором её варианте, аналогичное внезапному появлению незнакомца (в других вариантах – разбойника) в драме «Лодка». Многие эпизоды восходят к популярному в России второй половины XIX века жанру пантомимы-арлекинады – самым ярким примером является, пожалуй, превращение в *аду* всех «чистых» в чертей. Этот эпизод из III действия второй редакции пьесы вполне соотносим с пантомимами режиссера А.Я. Алексеева-Яковлева, где Арлекин переживал бесчисленное количество метаморфоз – погибал и воскресал, неожиданно исчезал и столь же неожиданно появлялся, но уже в другом месте, где зрители и не предполагали его увидеть, – одним словом, вёл себя совершенно непредсказуемо, был хватким, вёртким, неуловимым, как и положено балаганному герою. Нечто подобное можно сказать и о героях Маяковского. Все персонажи «Мистерии-буфф», несмотря на кардинальные различия, на которых автор настаивает и которые он последовательно проводит в пьесе, одной природы – это персонажи балагана, поставленные в ситуации, типичные для

балагана и балаганом же разыгрываемые, разрешаемые. Маяковский выстраивает лаконичные, предельно простые конструкции – балаганные номера, сценки, аттракционы. Ситуации, в них реализуемые, противоположны по смыслу: одни персонажи («чистые») погибают во время потопа и попадают в *ад*, другие («нечистые»), напротив, спасаются, и путь их лежит через отвергаемый ими *рай* и *страну обломков* в *землю обетованную*, – но различия эти отступают на второй план, когда речь идет об их структуре, ведь устроены они, как мы попытались продемонстрировать, сходным образом.

Действие в «Мистерии-буфф» монтируется из отдельных номеров, сценок или аттракционов, подобно цирку или балагану. Условность сценического пространства и времени также передается средствами балагана и цирка. Так, I действие открывается следующей ремаркой, описывающей место действия (время при этом передается через категорию пространства – «опространствливается»).

Планетарный масштаб, как видим, создается при помощи причудливой конструкции – то ли макета, то ли модели Земли («заревое северного сияния» и «шар земной, упирающийся полюсом в лёд пола»), а также канатов и трапезий («лестницами перекрещиваются канаты широт и долгот») и иных условных предметов и деталей (вроде «двух моржей, подпирающих мир»), которые напоминают скорее цирковые и спортивные сооружения и снаряды, нежели собственно театральные декорации и реквизит. Кроме того, исследователь Н.В. Сарафанова отмечает во втором варианте «Мистерии-буфф» элементы популярного циркового номера с мотоциклами, когда «на сцену прямо из зала врывается Американец на мотоцикле» [Сарафанова 2006: 115].

Концепцию персонажа и его структуру Маяковский также выстраивает в соответствии с законами балагана: это, с одной стороны, характерные для балаганного персонажа *пластика* и *жест* – пантомима, клоунада, эквилибристика и т.п., а с другой стороны, столь же характерное для него *игровое слово* – словесная клоунада, словесная эквилибристика [см.: Сарафанова 2008a]. Прием саморекомендации дополняется еще одним типично комическим приемом – *qui pro quo*; поводом же для путаницы служит «портретное» и фонетическое сходство объектов и их

названий (неслучайно «морж» и «Ллойд-Джордж» автором зарифмованы).

Утверждение молодости, здоровья, физической силы и мужественности («маскулинности»), в противовес буржуазной слабости, привело к актуализации в послереволюционном театре приемов цирка – мускульной и словесной эквилибристики; и «Мистерия-буфф» их в полном объеме демонстрирует. Поэтика агитпьес Маяковского также ориентирована на форму цирка; примечательно, что три из них («А что, если?.. Первомайские грёзы в буржуазном кресле», «Пьеска про попов, кои не понимают, праздник что такое», «Как кто проводит время, праздники празднуя (На этот счет замечания разные)») написаны к первомайскому празднику 1920-го года для Государственной опытно-показательной студии Театра Сатиры в Москве, а четвертая («Чемпионат всемирной классовой борьбы») – осенью того же года специально для цирка и тогда же поставлена во Втором государственном цирке в Москве. Сюжет агитпьесы «А что, если?..» напоминает номера с животными: отрицательные персонажи («круглый буржуа» Иван Иванович, два хлюста – 1-й и 2-й, Дама) поставлены на четвереньки и подвешены к фонарям и деревьям укротителем, в роли которого выступает персонифицированный Маяковским Театр Сатиры. С приходом жены Ивана Ивановича выясняется, что всё случившееся лишь сон, а на дереве в кадке зачем-то развешаны его штаны, носки, кальсоны и штиблеты, – так зоологизация персонажей сменяется их овеществлением. В финале пьесы к «круглому буржуа» Ивану Ивановичу является *Первое Мая* и призывает пойти на субботник. Персонажи *Первое Мая* и *Театр Сатиры* (последний появляется во всех трех агитпьесах) играют роль, аналогичную роли балаганного зазывалы или музыканта, вступающих в диалог с публикой или другими персонажами. У Маяковского прямым адресатом их слов становится наивный зритель, «агитируемый». Их цели предельно конкретны, а потому любые абстракции овеществляются, материализуются, конкретизируются, любые словам и поступкам персонажей приписывается буквальное их значение, что сближает агитационно-политический дискурс Маяковского с дискурсом самых «примитивных» и самых

«народных» искусств – цирка и кукольного театра [см.: Сарафанова 2008а: 21].

Цирковое начало обретает вполне самостоятельное значение в «Чемпионате всемирной классовой борьбы». Собственно говоря, вся пьеса строится по принципу циркового парада-алле, участники которого меряются силой. «Чемпионат всемирной классовой борьбы» также напоминает ранние футуристические опыты вроде «Первой Олимпиады российского футуризма», проводившейся во время турне 1913-го – 1914-го годов. Семантика и прагматика деятельности Маяковского при этом существенно меняются – из эстетической и метафизической сферы борьба перемещается в сферу социально-политическую («классовую»), между тем как синтактика, сами формы этой деятельности остаются прежними, типично футуристскими – близкими спортивному состязанию и цирку. Кроме того, Маяковский, очевидно, опирался на известное представление «Политическая карусель» режиссера Н.М. Фореггера и поэта И.С. Рукавишникова, еще раньше, осенью 1919-го года, поставленное там же, на арене Второго Московского государственного цирка. Это было своего рода «массовое действо» (в нем было задействовано около шестидесяти цирковых артистов), в котором режиссёр Фореггер цирковую зрелищность соединил с агитационным содержанием [см.: Уварова 1983: 51]. Представление Маяковского, как и представление Фореггера, выстраивалось по общей для цирковых и балаганных представлений схеме, где *Арбитр Дядя – Виталий Лазаренко* играл роль, аналогичную роли балаганного зазывалы (обратим внимание, что при этом клоун-сатирик Виталий Лазаренко, как и балаганный «дед», фактически играл самого себя), а остальные персонажи сталкивались друг с другом, пытаясь завладеть ситуацией и взять над противником верх. Видимая нейтральная позиция *Арбитра* на деле оказывалась позицией оценочной, предвзятой: по ходу соревнования он давал точные характеристики каждому из участников, пересыпая их остротами, подобными тем, которыми изобилует речь балаганного «деда». Всемирная классовая борьба была представлена у Маяковского в виде спортивно-циркового состязания политических противников (весьма типичная для эпохи революции и гражданской войны

картина и типичные персонажи): это чемпион Антанты – *Ллойд-Джордж*, чемпион Америки – *Вильсон*, чемпион Франции – *Мильеран*, чемпион Крыма – *Врангель*, чемпион Польши – *Пилсудский*, наш чемпион-мешочник – *Сидоров* и почти что чемпион – *Меньшевик*. Победителем в этом «царстве мускулов» и «маскулинности» оказывался единственный положительный персонаж, чемпион Мира – *Революция*.

Все, без исключения, образы Маяковского были плоскими, плакатными, однозначными и вполне отвечали возложенным на них задачам агитации и пропаганды – переориентировать «наивного» зрителя с праздников «буржуазных» на «пролетарские», такие как Октябрь и Первомай. К этому времени к организации новых советских праздников подключились сами или были мобилизованы властью многие художники.

3.1.2. Стилизация и реконструкция жанра народной комедии. Е.И. Замятин и А.А. Копков

Помимо динамичных, революционных, радикальных театрално-драматургических форм, в 1920-е – 1930-е годы получают развитие устойчивые, традиционные или кажущиеся таковыми формы, сознательно ориентированные на стилизацию «под балаган» и реконструкцию жанров народного театра. В самом феномене послереволюционной драматической и театральной стилизации был отрефлектирован опыт символистской и модернистской стилизации начала века – от Ф.К. Сологуба и А.А. Блока до А.М. Ремизова, М.А. Кузмина и раннего В.В. Хлебникова. К данному опыту обратился целый ряд писателей, для которых стилизация была органична в принципе: в первую очередь следует назвать имена «серапионовых братьев» Л.Н. Лунца и Е.И. Замятина, а также А.Н. Толстого, который и ранние свои, еще ученические, пьесы конца 1900-х и 1910-х годов («Дочь колдуна и заколдованный королевич», «Нечаянная удача», «Молодой писатель», «Касатка» и др.) создавал с оглядкой на символистский театр и стиль модерн; некоторые драматурги обращались к традициям народной комедии и народной драмы напрямую, минуя литературных посредников, как, например, А.А. Копков, автор прославленной комедии «Слон».

Е.И. Замятин-стилизатор избирает путь, прочерченный А.М. Ремизовым и Л.Н. Лунцем, представляя современность в исторических декорациях – средневековой Испании в пьесе «Огни св. Доминика» (1920) или Древнего Рима в пьесе «Атилла» (1928) [см.: Ерыкалова 2007; Золотницкий 2007]. Особое место в этом ряду занимает «Блоха» (1924). Здесь Замятин ближе всего подходит к традициям народного театра: обозначенная самим автором как «игра в четырех действиях», она являет собой не просто стилизацию, но *реконструкцию жанра народной комедии*. Замятин стремится воспроизвести атмосферу и колорит народной жизни, проникаясь мирозерцанием художника Б. Кустодиева, с которым он сблизился в этот период и который по его просьбе сделал эскизы декораций и костюмов к спектаклям Художественного театра 2-го в Москве (премьера состоялась 11 февраля 1925 года) и Большого Драматического театра в Ленинграде (премьера состоялась 25 ноября 1926 года). Условность изображаемого мира подчеркивается автором при помощи конструкции «театр в театре»: балаганная коробочка как бы помещается им в коробку современного театра. Ведущая роль в этом условно-игровом мире отведена трем персонажам – *халдеям* (именно так в старину на Руси называли комедиантов), причем «один из них девка» [Замятин 1989: 722]. В «Блоху» *халдеи* пришли одновременно из старинного русского действа и итальянской импровизационной комедии; русскими их предками являются скоморохи, балаганный «дед», медвежий вожак и Петрушка, итальянскими – Бригелла, Панталоне, Капитан, Пульчинелла и Труффальдино. Замятинские *халдеи* балансируют на границе балаганного и реального, они вступают в диалог с публикой – предваряют то, что должно произойти, или поясняют происходящее, как, например, это делает 1-й *Халдей* в Прологе: «Дорогие жители! Дозвольте вам представить мою краткую биографию из жизни, что я есть древнего халдейского происхождения – российского рождения. Папашу моего я не видал в глаза, а должность его была называемая коза, а именно – представлял штуки с ученым медведем Михайлой. <...> А нынче я, ввиду прогрессу, честь имею вам предложить вместо медведя научную блоху, а также прочие были и небылицы про славную

петербургскую столицу, про заграничных англичан-чудаков, а также про наших русских туляков!» [Замятин 1989: 723]. В этом монологе Замятин мастерски воспроизводит речь раёшников и балаганных «дедов». Кроме того, в случае с *халдеями* автор прибегает к приему смены масок, так что каждый из них исполняет по три роли (по количеству мест действия): 1-й Халдей – *голландский Лекарь-аптекарь*, прибывший в Тулу *Раёшник* и *аглицкий Химик-механик*; 2-й Халдей – *царский Скороход-курьер*, *тульский Купец* и *самолучший аглицкий Мастер*; 3-й Халдей, точнее Халдейка, – *фрейлина Малафевна*, возлюбленная Левши *тульская девка Машка* и *аглицкая девка Меря*. Переодевания-перевоплощения *халдеев* происходят прямо на глазах у публики, что лишний раз подчеркивает условно-игровую природу как персонажей, так и всего представления. Изображаемые в пьесе пространство и время не имеют каких-либо реальных координат – географических либо исторических; они однородны и условны, подобно пространству и времени балагана, сказки и любого другого фольклорного жанра. Как и люди, они рядятся друг в друга, вот почему Лондон и Петербург удивительно похожи на Тулу, «тульские» – везде говорят и думают на одном, простонародном («придворном», «агличком» – что то же самое) языке. А отсчет времени ведется от события чудесного, легендарного: от сотворения забавной игрушки (и главной «героини» пьесы) – механической блохи. Созданный Замятиним кукольный, заводной, механический мир соизмерим с миром блохи; он живет и действует до тех пор, пока она шевелит своими лапками. Остановка механической блохи означает остановку механического мира. И действительно, мир замирает, как только Левше открывается страшная истина: русская смекалка проиграла в сражении с арифметикой англичан. Как и Лесков, Замятин подводит своего Левшу к трагическому финалу, однако смертью всё не заканчивается. В действие вступают законы балаганного жанра: подобно Петрушке или Арлекину, замятинский Левша в конце представления умирает, но воскресает, вываливаясь из русской печи с гармошкой.

Согласно авторской интенции, в русской народной комедии явлена стихия народного сознания и самосознания – в ней русский народ, русская нация узнают себя. Встречу с ней

современного зрителя Замятин оценивал как событие чрезвычайной важности. Глубокая авторская рефлексия способствовала тому, что наивный, искусственный, лубочный мир «Блохи» неизбежно воспринимался как подлинный. Однако при этом дистанция между авторским сознанием и сознанием народным сохранялась.

Еще ближе к идее народного театра подошел Александр Копков, драматургия которого этой дистанции фактически не знает. Поэтика А.А. Копкова не складывалась долгие годы, как это чаще всего бывает, а сама явилась чудом, возникла едва ли не мгновенно – в первой комедии «Слон», которую многие рассматривали как обещание на будущее, а она, между тем, стала вершиной его творчества.

В современном ему театре Александр Копков шел путями, близкими Пимену Карпову и Андрею Платонову. Шагнув в мир театральный прямо из крестьянского мира где-то во второй половине 1920-х годов, драматург-самоучка не растерялся в нем и выбрал *дорогу балагана*, а может быть, она сама выбрала его. Мир балагана был для него своим, родным, поскольку и на мир вообще он смотрел глазами наивного человека. Пьесы А.А. Копкова, включая и самую знаменитую «Слон», представляют собой интуитивную попытку создать подлинно народный театр. Данное утверждение может показаться странным, даже спорным, ведь все известные нам, точнее сохранившиеся и дошедшие до нас, а всего их четыре, пьесы Копкова – о современности или об относительно недавнем дореволюционном прошлом; их можно отнести либо к *деревенским* – таковы пьесы «Слон» (предположительно 1929), «Он еще жив» (1930) и «Царь Потап» (1932), либо к *производственным* – такова пьеса «Ату его!» (1931), но всё-таки с изрядной долей допущения. Мир, создаваемый А. Копковым, при всей материальности, вещественности, реальности и даже историзме, предельно условен, – это квазиреальность и квазисторизм лубка и балагана. Е. Стрельцова, одна из немногочисленных исследователей его творчества, указывает на «неопримитивистский» диалог и систему «наивного символизма» как отличительные черты его пьес [Парадокс о драме 1993: 464, 485]. Поэтика народной комедии и народной драмы А.А. Копкова зиждется на категории чудесного – без чуда жизнь человеческая, с

его точки зрения, не имеет смысла. Его сюжеты пестрят необыкновенными, из ряда вон выходящими событиями, в них силен сказочный, фантастический, авантюрно-приключенческий элемент. Так, в комедии «Слон» крестьянин Гурьян Мочалкин находит в огороде золотого слона, после чего его начинают терзать мысли о том, как потратить неожиданно свалившееся на его голову богатство. Вокруг клада разворачивается череда самых нелепых, выходящих за рамки реальности, происшествий. Наконец, недовольный собственной жизнью и колхозами Гурьян Гурьяныч, решает улететь на «диржабеле», который строит его сын Митя – «мгновенный ученый». Полет Мочалкина – его неудавшийся побег от колхозной жизни – сулит ему столь же неожиданную, как и клад, удачу – возвращение к родной земле и к самому себе [Копков 1964]. Поражение народного героя оборачивается его победой, пусть и не столь очевидной. Сюжет комедии А.А. Копкова является одной из вариаций популярного лубочного сюжета о короле и блохе: его персонаж переживает шутовское воцарение и развенчание в связи с ценным приобретением, которое ему, как и герою известной песенки, «милей родного брата», - функцию блохи с успехом замещает золотой слон. От копковского «Слона» тянутся нити балаганного, лубочного сюжета к замятинской «Блохе», «Янке» И.М. Зданевича, «Клопу» В.В. Маяковского и «14 Красным Избушкам» А.П. Платонова.

Как мы убедились, пьесы, под балаган стилизованные, направленные на реконструкцию жанров народной комедии и народной драмы, представляли особую линию в диалоге современного театра с примитивными театральными формами прежних эпох.

3.2. Авторские модификации балагана и балаганных стратегий в драматургии 1920-х – 1930-х годов

3.2.1. Балаган Н.Р. Эрдмана. Между прошлым и будущим

Эстрадно-кабаретная культура, к которой с начала 1920-х годов был причастен Эрдман, может быть истолкована как

редуцированная форма балагана. Выросшие на ее почве «Мандат» и «Самоубийца» совершенно отчетливо обнаруживают ориентацию их автора (через эстраду) на народную балаганную комедию. В статье «Конструктивистский балаган Н. Эрдмана» литературовед Ю.К. Щеглов заметил, что оригинальный вклад Эрдмана в современный театр заключен не в тематике пьес, которую вряд ли можно назвать самобытной, ведь он разрабатывал темы и идеи, активно эксплуатировавшиеся современной ему прозой и драматургией, а в «более абстрактной модели мира», – «не в “сообщении” пьес, а в том, что можно вольно назвать их “кодом”», благодаря чему и происходила категоризация действительности в «прозрения и формулы, фиксирующие глубинные черты советской эпохи» [Щеглов 1998: 121-122].

Модель мира в пьесах Эрдмана определяют две парадигмы: это, во-первых, парадигма советской действительности и парадигма сознания персонажей, переменчивого и нестабильного в той же мере, что и действительность. «Новое» и «старое» осуществляют себя через определенную систему знаков, присущую каждому из них. Комбинирование этих разнородных знаковых систем приводит к тому, что вещи перестают восприниматься в рамках прежней семиотической системы и становятся знаками новых систем, вступающих в новые взаимодействия. В поэтике Эрдмана подобного рода комбинирование носит случайный, непредсказуемый характер, что объясняется спецификой мышления персонажей, их «летучей» логикой: они не способны долгое время удерживать внимание на одном предмете, их сознание как бы скользит по поверхности явлений, не касаясь сущности. Так, Павел Сергеевич по просьбе матери становится «приданым» – это нужно для того, чтобы выдать замуж сестру Варвару. По поручению брата Варвара Сергеевна ищет родственников из рабочего класса, необходимых Павлу Сергеевичу для вступления в партию. И это только начало цепочки *случайных, моментальных связей*. Результатом комбинирования этих знаковых систем является изменение соотношения означающего и означаемого отдельных элементов этих систем. Означаемое разрастается, подобно «папенькиным штанам», которыми, по словам Надежды Петровны, все семейство

Гулячкиных с 1918-го года «питается» [Эрдман 1990: 44]; означающее дополняется мифическими, фантастическими, сказочными и т.п. смыслами, деформируя реальные пропорции предметов и явлений. Кухарку принимают за августейшую особу только потому, что на ней платье императрицы. Платье – не вещь уже, а знак прошлой жизни, которая вот-вот вернется, как мечтают персонажи. Значок Общества друзей воздушного флота, портфель, пистолет и, наконец, мандат – знаки новой действительности, в которой персонажи пока никак не реализовались, а потому всячески стремятся реабилитироваться перед новой жизнью и новой властью, взять реванш. И если портфель для персонажей из разряда достижимых «регалий», то мандат – из разряда недостижимых, и потому магически воздействует на окружающих, завораживает, а его обладатель наделяется неограниченной властью.

Для пьес Эрдмана характерно случайное сцепление событий и обстоятельств. Так, в «Мандате» платье в дом Гулячкиных попадает случайно: сундук с ним приносит Тамара Леопольдовна Вишневецкая. И с этого момента Гулячкины оказываются втянуты в спасение «того, что в России от России осталось», стремительно переключаясь с приобретения мандата на сохранение платья, – столь же стремительно Валериан Олимпович Сметанич, предполагаемый жених Варвары Сергеевны, переключается на кухарку Настю, которую он принимает за великую княжну Анастасию. Действительность обескураживает и страшит персонажей «Мандата», потому что она им не ясна, не «прозрачна» для них. Павел Сергеевич смотрит на мир через дырочку, которую он проскоблил в матовом стекле, а Вишневецкие – через «занавесочку»; Автоном Сигизмундович с сожалением констатирует тот факт, что от России «вчера оставались «Русские ведомости», а сегодня всего одна дырка осталась» [Эрдман 1990: 62]. Персонажи Эрдмана выхватывают из жизни лишь отрывки, фрагменты, которые никогда не выстроятся в целостную картину. Такое изображение эклектично и, по словам Ю. Щеглова, лишено «единого фокуса», виной чему раздробленное сознание персонажей, отсутствие «единства личности» [Щеглов 1998: 121], – данным понятием исследователь характеризует героя «Самоубийцы» Подсекальников, однако оно

вполне применимо к эрдмановскому герою вообще, поскольку взгляд любого из них фиксирует *раздробленную, мозаичную* картину, напоминающую набор цветных кусочков стекла в калейдоскопе, поворот которого каждый раз меняет оптику. Итак, быстрое переключение с одного явления на другое, почти мгновенное кодирование и перекодирование действительности – общий универсальный принцип поэтики Эрдмана. Дискретность, отсутствие строгих причинно-следственных связей, сконструированность мира и человека из отдельных элементов драматургия Эрдмана перенимает у фольклорного театра, в особенности у русской балаганной комедии, действие которой, как известно, состоит из фабульно не связанных, автономных сцен, которые объединяет лишь сквозной герой – Петрушка.

В эрдмановских пьесах реализуется целый комплекс *балаганных мотивов*: мотив поручения; мотив угрозы наказания или ареста; мотив отъезда – чаще всего под угрозой наказания или ареста; мотив жалобы или обращения к властям; наконец, мотив похорон [см.: Нефагина 2002: 138-139]. *Мотив поручения* играет в них структурообразующую роль. При этом драматическое действие в каждой из пьес, подобно действию в балагане, выстраивается как ряд эстрадных номеров, реприз, демонстрируя дискретность, разорванность мироустройства, несвязанность или случайный характер связей между отдельными блоками мира. Мотив поручения организует эти блоки, задает программу действий того или иного персонажа. В «Мандате» этот мотив проработан особенно тщательно. Так, мать Гулячкина Надежда Петровна поручает своему сыну Павлу Сергеевичу стать приданым для сестры Варвары и вступить в партию; Павел Сергеевич в свою очередь поручает Варьке, выжить соседа по коммунальной квартире Широнкина и найти родственников-пролетариев; Тамара Леопольдовна Вишневецкая поручает Надежде Петровне хранить сундук с платьем императрицы и т.д. Связи между героями и событиями возникают, но они внешние, поверхностные и совершенно не затрагивают сути явлений. Почти все персонажи «Мандата» сталкиваются с *наказанием*, поскольку либо *угрожают* сами, либо оказываются объектом чужих *угроз*.

Подобно балаганному Петрушке, эрдмановские персонажи чрезвычайно *подвижны, мобильны*, что влияет на движение

действия. Быстрая смена эпизодов сопровождается авторскими ремарками: *«Варвара исчезает»*, *«Шарманщик и его компания уходят»*, *«Все разбегаются»*, *«Все, кроме Тамары Леопольдовны, выбежали, появляется Валериан Олимпович»* и т.д. Персонажи то и дело меняют свое положение по отношению к действительности. Так, Павел Сергеевич Гулячкин на протяжении всей пьесы балансирует между положением тирана и жертвы, то же можно сказать и о его «антагонисте» Широнкине. Настя, кухарка, волею обстоятельств оказывается в роли наследницы престола, а нанятые Варварой Сергеевной Шарманщик, Человек с барабаном, Женщина с попугаем и бубном – то «родственниками из рабочего класса», то «коммунистами». Переходы во всех случаях мгновенны, а герои не нуждаются в объяснениях, принимая происходящее как должное.

Человек у Эрдмана находится во власти *готовых моделей поведения*, под которые он подстраивается бессознательно либо сознательно, в соответствии со своими представлениями о мире, часто весьма далекими от реалий. «Человек во власти программ» – так обозначил это явление исследователь Ю.К. Щеглов. Эти программы могут быть как длительными, так и краткими, действовать на протяжении всей пьесы либо только в каком-то отдельном эпизоде. Программы разных персонажей и даже одного персонажа могут вступать в самые разнообразные и непредсказуемые связи, отношения; сборка и разборка действительности неизбежно ведет к их контаминации, интерференции и т.п. В «Мандате» *интерференция двух программ* – по приобретению мандата и по спасению платья императрицы – приводит Гулячкина к *абсурдному убеждению*: «<...> значит, я при всяком режиме бессмертный человек» [Эрдман 1990: 49]. У Эрдмана есть персонажи-дубли, составляющие карнавалы комические пары: в «Мандате» – отец и сын Валериан Олимпович и Олимп Валерианович Сметаничи, зеркально отражающие друг друга, дочери Зотика Францевича Зархина Тося и Сюся; в «Самоубийце» – две кладбищенские старухи, обозначенные, подобно клоунам, – Первая и Вторая, да и сама сцена с их участием напоминает цирковую репризу. Запрограммированность обнаруживает механическое в человеке, и в этом тоже проявляется сходство с балаганом. Шарманка была непременным атрибутом

русского балагана, ее мелодии сопровождали представление, а сам Шарманщик (Музыкант) обычно располагался возле ширмы и вел беседу с Петрушкой, провоцируя действие [см.: Некрылова 1974: 135]. В «Мандате», помимо Шарманщика, появляются две комических фигуры – Человек с барабаном и Женщина с попугаем и бубном. Они помогают Шарманщику в осуществлении двух задач: выживать соседа Гулячкиных Широнкина и изображать родственников из рабочего класса. Каждый из них стремится реализовать собственную программу, невзирая на обстоятельства, а потому с их появлением связана целая серия трюков, аттракционов, комических происшествий. Запрограммированность поведения персонажей, не соотношенная с обстоятельствами, влечет за собой путаницу и неразбериху, подобные балаганным, затрудняет или даже делает невозможной нормальную коммуникацию. Их отношения с миром строятся не на понимании, а на стычках с противником или, напротив, на спасении бегством.

В отличие от «Мандата», в «Самоубийце» Н.Р. Эрдман изображает не становящуюся, но уже вполне готовую, сложившуюся, отлитую в определенные формы советскую действительность, все недостатки, изъяны которой оттеняются сознанием персонажей, их специфическим взглядом на мир. Реалии сталинского государства как бы опрокинуты в сознание персонажей, и все его черты предстают гротескно заостренными. Как и в предшествующей пьесе, многие мотивы «Самоубийцы», в том числе социально значимые, корреспондируют с аналогичными мотивами фольклорного театра, его природой в целом. Так, пробуждение голодного Подсекальников и разговор с женой о куске ливерной колбасы в самом начале пьесы напоминает святочную «покойническую» игру – причитания о хорошей и плохой жене, открывавшие сатирическую народную драму «Маврух».

В традициях карнавала и фольклорного театра реальность существования человека утверждается у Эрдмана в *конкретно-чувственной сфере*, преимущественно через *образы еды и вещей*. Мотив поглощения пищи как способа приятия-неприятя, понимания-непонимания мира в «Самоубийце» является сквозным. Образы еды определяют границу между жизнью и смертью, бытием и небытием на всем протяжении драматического действия; а поглощение Подсекальниковым пищи в финале

означает его возвращение к жизни и совпадение с миром. Не менее значимы образы вещей, которые, как и образы еды, представлены в гротескном свете. Поскольку значение вещей персонажами преувеличивается, постольку разрешение конфликтных ситуаций и сама возможность человеческого существования ставятся ими в зависимость от вещей. Связь человека с вещью в драматургии Эрдмана двойственна. С одной стороны, человек полностью зависит от вещей, так что даже собственную жизнь и смерть он оказывается способен помыслить только в связи со знаками материального, вещного мира; с другой – вещи давят на человека, они агрессивны, вследствие чего ливерную колбасу в кармане Подсекальников Калабушкин принимает за револьвер, бейный бас из предполагаемого источника семейного дохода превращается в источник неоправданных расходов, а о будущем самоубийстве Семен Семенович начинает думать как о трудоустройстве и т.д. Вследствие особенного (гротескного) зрения эрдмановского героя происходит подмена абстрактных понятий знаками материального мира: «жизнь» разбита так же, как «чашечки» и «блюдечки».

Возникающие между людьми, явлениями и предметами связи у Эрдмана случайны, подвижны и непрочны. Нелепое происшествие в коммунальной квартире может сразу же превратиться в общественный факт: Подсекальников звонит в Кремль и мгновенно взмывает по вертикали власти с «низов» на самые «верха», из жертвы превращаясь едва ли не в тирана. Это и подобные ему перемещения в мире эрдмановских персонажей мгновенны, фиктивны и случайны; они наглядно демонстрируют *мироустройство* эрдмановских пьес, напоминающее *устройство балаганного мира*. Интересно, что вроде бы такие «технические» моменты, как сборка и разборка действительности, обладающие вполне очевидной семантикой, соотносятся у Эрдмана с общей направленностью драматургического действия, его семантикой. В сцене поисков Подсекальниковой женой, тещей и соседом Калабушкиным Эрдман дробит действие на отдельные элементы с точным описанием последовательности происходящего: «В этот момент в последовательном порядке раздаются: слово “стой”, выкрикнутое Александром Петровичем, грохот захлопнувшейся двери, визг Семена Семеновича и, наконец, шум падающего тела, после чего наступает совершенная тишина» [Эрдман 1990: 93].

Обращает на себя внимание «гипер-артикуляция» (Ю. Щеглов) действий, слов, невербальных элементов, даже отдельных звуков («грохот захлопнувшейся двери», «шум падающего тела» и т.п.). Действительность у Эрдмана разбирается на отдельные элементы, фрагменты, части и так же из отдельных элементов, фрагментов частей собирается. Например, когда к Подсекальникову один за другим являются «гости», звучит калейдоскоп мнений, суждений, происходит комбинирование элементов «программ» разных героев, их контаминация, подмена и т.п. Сборка и разборка действительности, сопровождающиеся сходными процессами, наблюдаются в следующих друг за другом эпизодах с бейным басом (от собирания – к раздроблению) и «чашечками и блюдецками» (довершение раздробления). Нечто подобное происходит и в сцене несостоявшегося самоубийства. В «гамлетовском» монологе Подсекальникова, пытающегося свести счеты с жизнью, категории жизни и смерти представлены в виде эксцентрических приёмов, своего рода трюков, где «пиф» – это еще жизнь, а «паф» – это уже смерть. Пограничное состояние героя, как видим, в этой сцене особым образом артикулируется, меняя масштабы и характер изображаемого: жизнь и смерть становятся для Подсекальникова почти что осязаемыми, «проговариваются» и эмоционально переживаются им, благодаря чему «чужой», абстрактный смысл конкретизируется, становится «своим». Результатом пережитого Подсекальниковым опыта оказывается референциальная идентичность – он становится равен миру (вещам) и себе, ему наконец-то удастся поесть. Достигнутое им равновесие, однако, нарушается сообщением о самоубийстве Феди Питунина, и охотники за смертью мгновенно переключаются на оставленную теперь уже не мнимым, а настоящим самоубийцей записку.

Как и в народной балаганной комедии, в «Самоубийце» статика преодолевается изменением конструкции мира, перестановкой элементов, их подменой (Питунин как бы замещает собою Подсекальникова). Благодаря конструктивным принципам балагана, Эрдман создает шаткий, подвижный, дискретный мир, где все элементы соединяются механически и могут быть в любой момент переформированы. Эстетика балагана помогает ему обнажить *структуру сталинского государства* и механизмы

формирования сталинской мифологии: замещение одного знака другим (представление о человеке-«винтике»), неожиданные и необоснованные «взлеты» и столь же неожиданные и необоснованные «падения» (представление о том, что незаменимых людей нет), приписывание знаку несвойственных ему значений (магическое отношение к Слову, вера в его несокрушимую силу). Вполне возможно, что не только актуальное содержание, но и смелое экспериментирование Эрдмана в области формы показалось власти опасным и привело к запрету пьесы: конструктивистская поэтика автора «Самоубийцы» противоречила сталинской эпохе со свойственной ей установкой на монументальность, на застывшие, воплощенные формы.

Как и в «Мандате», в «Самоубийце» Эрдман развивает целый комплекс балаганных мотивов, при этом структурообразующую роль играет мотив поручения. Драматическая интрига «Самоубийцы» полностью держится на этом мотиве: все, без исключения, «гости» поручают Подсекальникову застрелиться ради той идеи, которую каждый из них представляет. Поручения развиваются в пьесе по цепной реакции: Семен Семенович, собираясь «в путь», поручает жене «разгладить штаны и заштопать дырочку» [Эрдман 1990: 121], старушка оставляет на Подсекальникова глухонемого молодого человека, который приехал из провинции и не застал родственников, во время мнимых похорон Аристарх Доминикович поручает Калабушкину размножить копии с предсмертной записки Подсекальникова, а остальным присутствующим - «вызвать шепот общественности» [Эрдман 1990: 150], Егорушке Аристарх Доминикович, Виктор Викторович и другие поручают начать надгробную речь «от имени масс» [Эрдман 1990: 157] и т.п. Тщательно разрабатывается в «Самоубийце» не менее важный мотив угрозы наказания или ареста. Дважды в первом действии он возникает в связи с револьвером: сначала Александр Петрович Калабушкин рассказывает Семену Семеновичу про Панфилыча, который «револьвер на бритву выменивает», а затем Семен Семенович, заполучивший револьвер путем обмена, боится Гранд-Скубика, ошибочно думая, что тот явился его арестовать и ему грозит «шесть месяцев принудительных» [Эрдман 1990: 107].

Позже, в прощальном слове Егорушки, он наполняется уже не бытовым, но политическим смыслом:

Александр Петрович. Да чего ж вы боитесь, Егор Тимофеевич, ведь надгробное слово не так уж страшно.

Егорушка. Как же слово не страшно. Слово не воробей, выпустишь – не поймашь, так вот, значит, выпустишь – не поймашь, а за это тебя поймают и не выпустят.

[Эрдман 1990: 157]

Мотив жалобы представлен в «Самоубийце» в двух вариантах: в близком фольклорному театру варианте и значительно измененном, по сравнению с ним. Первый вариант мотива жалобы – в виде обращения к властям – звучит во время мнимой смерти Подсекальников. Если Семен Семенович боится милиции, то Мария Лукьяновна, напротив, вызывает к ней как к последней инстанции, способной прекратить фарс с похоронами ее мужа. Во втором варианте этого мотива жалоба сохраняется, но апеллируют персонажи отнюдь не к сильным мира сего. Являющиеся к Подсекальникову вереницей интеллигент Гранд-Скубик, Клеопатра Максимовна, мясник Пугачев, писатель Виктор Викторович жалуются не власти, но слабому и незащитному Подсекальникову на власть. Существенное значение имеет в пьесе *мотив похорон*. В «Мандате» была карнавальная свадьба, в «Самоубийце» – похороны, превращенные в буффонаду и фарс. Оживление мнимого покойника происходит совершенно в духе народного гротеска: расчувствовавшись от пламенных речей, Подсекальников поднимается из гроба, чтобы смахнуть слезу, после чего глухонемой, оказавшийся единственным свидетелем этой сцены, пытается жестами объяснить увиденное Марии Лукьяновне. Здесь можно провести параллель с героями народной драмы «Царь Максимилиан» Адольфом, Аникой-воином и другими, подобными им, героями. Так, Адольфа заключают в темницу и казнят, его осматривает Доктор, телодвижения которого вызывают смех и последующее воскресение Адольфа [Народный театр 1991: 163, 189]. Смерть эрдмановского героя, как и смерть персонажей народной драмы, носит карнавальный характер: Семен Семенович «воскресает» из мертвых, после того как Аристарх Доминикович, прощаясь с «покойником», целует его в лоб. Как в народной драме и кукольной комедии, упор делается на

движение и жест, т.е. на пантомимическое разыгрывание сценки. Все эти эпизоды напоминают также лацци из комедии масок: «кривлянье, гримасы, бурлескное и клоунское поведение, нескончаемое разыгрывание» «в целях комической характеристики персонажа» [Пави 1991: 168]. По степени значимости жесты уравниваются со словом.

В «Самоубийце» Эрдман выбирает для своих персонажей ту же стратегию поведения, что и в «Мандате», – стратегию запрограммированного, заданного поведения. Их поступки продиктованы не собственным волеизъявлением, а сложившимися на данный момент обстоятельствами. Поведение Подсекальниковца обусловлено его статусом безработного; поведение Александра Петровича – жадной наживы, скорого обогащения; Аристарха Доминиковича Гранд-Скубика, писателя Виктора Викторовича, мясника Пугачева, курьера Егорушки – потребностями той социальной группы или социокультурной среды, от имени которых они выступают; поведение Клеопатры Максимовны и Раисы Филипповны – необузданными страстями. Все они всячески пародируются и разоблачаются. Персонажи оказываются во власти «долгосрочных» и «краткосрочных» программ. Так, «долгосрочной» программой Подсекальниковца становится кампания по самоубийству, а «краткосрочной» – мечта о бейном баре, первое препятствие в осуществлении которой – отсутствие рояля. Программа по обогащению Подсекальниковца расстраивается из-за непреодолимых внешних обстоятельств, возникающих неожиданно, спонтанно, после чего сразу же в действие вступает следующая программа, которую должен осуществить Семен Семенович и которая, в отличие от мечты о бейном баре, поддерживается программами других персонажей длительное время. Местом «встречи» всех этих программ оказывается сознание героя: в голове Семена Семеновича программа одного «гостя» накладывается на программу другого гостя. Интерференция разных программ, связанных с самоубийством Подсекальниковца, запутывает действие, приводит его к нелепостям и несообразностям, что создает комический эффект. Столкновение программ друг с другом и с незапрограммированным поведением (стремлением

Подсекальников (любыми способами) влечет за собою сбой этих программ и выявляет их абсурдность.

В целом же в сюжетах обеих пьес Эрдмана намечается движение персонажей от *марионетки жизни* к *человеку* и парадоксальное *торжество человечности* на животно-биологическом уровне, при этом вербальные и невербальные «затрещины» и «тумаки», которые направо и налево раздают персонажи «Мандата» и «Самоубийцы», являются их защитой от безразличного и жестокого в своем безразличии мира. Персонажи Эрдмана проходят путь от условных, типизированных персонажей фарсов, лацци, итальянской комедии масок или внесценических персонажей русской народной драмы до индивидуализированного, рефлектирующего, обладающего способностью к самоидентификации, хотя бы и на самом примитивном уровне, героя. Действие балаганного принципа контраста (в данном случае – контраста комического и трагического) сохраняется, поскольку нет долгого прохождения пути, а есть мгновенное озарение перед лицом смерти, на пороге небытия.

3.2.2. Зрелище настоящего в пьесах А.П. Платонова

Влияние на поэтику А.П. Платонова народно-праздничных («низовых») форм давно отмечено исследователями и стало общим местом в платоноведении. Однако большинство работ посвящено прозе Платонова; его драматургия же исследована в меньшей степени, однако она, при всем ее родстве и внутреннем единстве с прозой, все же нуждается в специальном рассмотрении. При изучении платоновской драматургии обращает на себя внимание тот факт, что театральность Платонова формировалась под сильным влиянием разнообразных форм народно-площадной культуры (карнавала, фарса, балагана и т.д.); также известен его интерес к народному просветительскому театру как редуцированной форме балагана.

Пьеса «Шарманка» – первый самостоятельный драматургический опыт Платонова. Написанная в 1930-м году специально для МХАТа, она представляла собой сценическую вариацию романа «Чевенгур» и повести «Впрок», острую и ироничную. Ей предшествовала созданная в 1928-м году

совместно с Б. Пильняком комедия «Дураки на периферии», текст которой не сохранился; за ней последовали «14 Красных избушек», «Высокое напряжение (Объявление о смерти)» и, много позже, «Ноев ковчег».

Ситуацию в каждой из пьес можно назвать *типично платоновской* и в самом общем виде обозначить следующим образом: встреча идеала с антиидеалом, столкновение сознания с реальностью. Характерное для Платонова народное правдоискательство осмысливается в структурах и категориях балаганного представления. Так, в «Шарманке» идеальная модель социального устройства существует в сознании молодых героев Платонова – изобретателя Алёши и девушки со странным именем Мюд, путешествующих по свету в поисках социализма. Подобно балаганным актерам, они скитаются по свету с шарманкой за плечами. Платонов как бы удваивает код балагана, ведь в пьесе, по сути, не одна шарманка, а две: функция «второй шарманки» закреплена за роботом-аттракционом Кузьмой [Дужина 2003: 528]. В песне Кузьмы («Всемирному пролетарию, власть держащему, – слава!»), как и в сюжете пьесы в целом, слышны отголоски агиттеатра революционной эпохи как современной Платонову разновидности балаганного представления. На это родство отчетливо указывают название пьесы и функции главных героев.

На разных уровнях платоновских пьес, от идейно-тематического до языкового, обнаруживает себя карнавализация [Бахтин 1965]. Все явления природной и социальной жизни, в них изображенные, преломляются в гротескном свете. Помимо этого, в драматическую интригу каждой из пьес вторгаются немотивированные, случайные микросюжеты, имеющие характер небывалого преувеличения, нелепицы, абсурда. Последнее в особенности свойственно «Шарманке». Такова, к примеру, включенная в основное действие история с нашествием рыбы и птицы на Песчано-Овражную коопсистему. Данный эпизод представляется важным, так как именно в нем заданы параметры изображаемого мира, его координаты: это карнавальный мир «шиворот-навыворот», мир с перевернутой логикой. Впоследствии происшествие объясняется, причем вполне правдоподобно, однако для восстановления нормальной логики этого явно недостаточно,

потому что одно невероятное событие по цепной реакции вызвало целую серию других, столь же невероятных и нелепых.

Как и в балагане, в драматургии Платонова выбор тем и мотивов, их сцепление друг с другом носят формальный характер; все они в известной мере случайны и кратковременны. Чаще всего новая тема возникает при появлении нового персонажа и, следовательно, новой ситуации, к развитию которой подключаются другие персонажи. Так, в «Шарманке» и «14 Красных избушках» драматическая интрига строится на приезде в Советский Союз иностранца и перипетиях, связанных с его пребыванием в стране. В этом сюжете Платонов разрабатывает один из тривиальных мотивов литературы тех лет: мотив встречи двух миров – буржуазного и социалистического. «Ноев ковчег» примыкает к этому варианту сюжета, только с иной стороны: речь идет об экспедиции американских ученых, которые якобы открыли «колыбель человечества». Подобная ситуация приезда, попадания в чужую среду дает возможность для одновременного развития множества тем и мотивов, их достаточно свободного и легкого комбинирования в одном сюжете. На «многотемье» платоновских пьес, в частности «Шарманки», обратил внимание ещё М. Геллер: «Пьеса «Шарманка» <...> включает все темы, волновавшие писателя в конце 20-х – начале 30-х годов: руководители-бюрократы, голод, пропаганда, обещающая счастье – социализм за поворотом, люди, верящие в будущее, теряющие в него веру, циники, уже живущие при социализме» [Геллер 1999: 326]. Для Геллера важен «безжалостный реализм Платонова», даже более беспощадный, чем «реализм Маяковского». Нас же интересует специфика соединения этих злободневных для литературы того времени тем и мотивов, а также устройство мира в пьесах Платонова в целом. Ни одна из этих тем не может занять доминирующего положения, а если и занимает его, то лишь на какой-то ограниченный отрезок времени, будучи впоследствии оттеснена и замещена другими. Жонглирование на идейно-тематическом уровне приводит к следующему эффекту: структура мира предстает расшатанной и подвижной, постоянно формируется и переформируется, а сознание персонажей – эклектичным и дискретным. Создаваемый Платоновым-драматургом мир напоминает шарманку; темы-мелодии которой,

накапливаясь и варьируясь, сцепляясь друг с другом, помогают автору обнаружить дефицит взыскуемой им самим и лучшими из его героев общности – «вещества существования», способного навечно связать всех людей, всю живую и неживую природу в одно целое. В «Шарманке» при разработке ключевых тем – покупки души Стерветсеном для бездушной Европы и светлого будущего – Платонов привлекает самые разнообразные эксцентрические приемы, благодаря чему указанные темы предстают в отличном от прежнего виде. «Перелицовка» тем, их выворачивание наизнанку служат обнаружению деформации изображаемого мира, его «сдвинутости» по отношению к предполагаемой норме. Платонов разрабатывает целый ряд постоянных мотивов, свойственных балагану (поручения, угрозы наказания или ареста, отъезда – чаще всего под угрозой наказания или ареста, жалобы или обращения к властям, карнавальная свадьба или похорон); все они служат изображению выморочного мира.

В «Шарманке» далекий район, в который попадают датский профессор-пищевик Стерветсен и его дочь Серена с целью покупки надстройки для угасающей Европы, представлен в гротескно-комическом плане. Единственное здание на весь район («постройка в пустоте горизонта») – учреждение, которым заведует Щоев. В ремарке при его описании и в последующих репликах акцентируются образы материально-телесного низа: звуки, доносящиеся из уборной, «запахи желудка», «ворчание желудка» [Платонов 1995: 548] и т.п. Роль невербальных «низовых» элементов (звуков и пантомимы) ещё значительнее в сценах пира и бала, заканчивающихся приступом коллективной тошноты.

Будущее в «Шарманке» представлено в двух контрастных образах – образе пира («вечера испытания новых форм еды») и образе дирижабля («громادного туловища науки и техники»). И хотя они противопоставлены друг другу как «низ» и «верх» человеческих устремлений, принципы изображения в обоих случаях одинаковые: абстрактная идея овеществляется и опредмечивается. Происходит подмена духовного материальным, вещественным, когда персонажи помышляют о дирижабле как о суррогате души, что ведет к снижению темы, гротескно-

комической её интерпретации. У Платонова, однако, можно обнаружить и обратный процесс, когда духовное извлекается из материального, вещественного. Так, сама идея начинает мыслиться персонажами как часть человеческого тела.

Гротескно-комическая трактовка образов подчеркивается введением традиционного для гротеска мотива: живого и мёртвого, живого и механического; подмены одного другим и взаимного их превращения. В двух пьесах Платонова есть сходные образы, построенных на подмене живого механическим: это уже упоминавшийся робот-аттракцион Кузьма из «Шарманки» и глиняный истукан, охраняющий границы социализма, из пьесы «14 Красных избушек». Образ глиняного истукана («14 Красных избушек») создан на стыке карнавального гротеска и реальности. Он замещает собой человека-защитника, воина и спасителя, но фиктивно, не на самом деле. Никто его не боится, никого он не спасает: контрреволюционеры-«бантики» похищают и продовольствие, и грудных детей Ксении и Суениты. В образе Кузьмы («Шарманка») Платонов пародирует две идеи, прежде ему близкие, – всемогущество машины и могущество нового человека. Алеша заложил в железный механизм программу нового человека. Но Кузьма ломается и начинает произносить контрреволюционные лозунги. Его брань есть не что иное, как карнавальное развенчание мертвенного мира. Кузьма не просто подменяет собой человека, но претерпевает метаморфозы от механизма к человеку и обратно. Вначале он лишь *«металлическое устройство в форме низкого, широкого человека»* [Платонов 1995: 541]; после переодевания в заграничные наряды у Кузьмы *«вид совершенно человеческий»* [Платонов 1995: 584]; наконец, Алеша разбирает «оппортуниста» на части и от него остается *«куча железного лома»* [Платонов 1995: 587], которую работники Песчано-овражной коопсистемы расхватывают для своих нужд. Помимо шарманки и робота Кузьмы, в пьесе есть еще один механический образ – говорящая труба на столе у Щоева. Весьма распространенная в сатире 1920-х – 1930-х годов тема борьбы с бюрократизмом у Платонова получает гротескное освещение. Образ говорящей трубы оказался настолько важен для Платонова, что он продублировал его в следующей пьесе – «Высокое напряжение», где многочисленные громкоговорящие телефоны представлены в виде

самостоятельного действующего лица. Примечательно, что они приводятся в афише наряду с персонажами и автономно от них. Все эти образы напоминают Петрушку с дубинкой – непременно атрибутом балаганного наказания.

В новом мире нет ничего настоящего, даже пищи. «Своё» и «чужое», советское и буржуазное маркируются Платоновым при помощи еды. В «Шарманке» «новую светлую пищу» испытывают «едоки», а Щоев и его заместитель Евсей, якобы «для опыта», самозабвенно поглощают заграничный паек Стерветсена. Щоев пытается уверить «едоков», что еда – «одна социальная условность, и больше нет ничего» [Платонов 1995: 564], однако его идея обречена на провал. Вечер испытания новых форм еды – механических бутербродов, компота из деляческого сока, каши из саранчи и муравьиных яиц, укуса с махорочной крошкой и сиреневым кустом «для ясности перспективы» и прочего «дешевого вечного вещества» [Платонов 1995: 566, 564] – заканчивается *приступом коллективной тошноты*: человек поглощает мир, а мир не вмещается в него, поскольку усвоить, понять мир, где всё – фикция и обман, он не способен. Пиршественные образы в праздничной концепции мира означают победу жизни над смертью, поглощение как приятие мира, завершение как начало, – «победившее тело принимает в себя побежденный мир и обновляется» [Бахтин 1965: 312]. У Платонова завершение не предполагает обновления. Во время пира и бала мир вывернут наизнанку и выясняется, что внутри него ничего нет, что в советском обществе о душе уже давно никто не помышляет. Испытание новой пищи сопровождается мелодиями шарманки, а сама новая еда появляется на столах гостей благодаря механизму, сооруженному Алешей. Если в фольклорном театре механицизм означал условность мира, простоту и определенность связей между человеком и миром, то у Платонова механицизм означает в первую очередь мертвенность мира. Это мир предельно упрощенный, механический, лишенный «вещества существования» и бесчеловечный.

В финалах пьес Платонов «приговаривает» отрицательных персонажей к небытию, отправляя их в «преисподнюю». Подобные формы «возмездия», как мы помним, были весьма характерны для балаганных народных представлений. В

«Шарманке» окончательному приговору, посланному свыше и вызвавшему растерянность Щоева («Не понимаю. Как же мы были, когда нас давно нет» [Платонов 1995: 595]), предшествует целая череда взаимных разоблачений и саморазоблачений, которые устараивают положительные герои – платоновские искатели. Алеша уничтожает Кузьму и кается в собственных ошибках («я есть маска классового врага!» – [Платонов 1995: 590]), причем разъятие на части Кузьмы напоминает балаганные похороны, когда Петрушка издевается над убитыми, избивая дубинкой и разбрасывая их в разные стороны [Некрылова 1973: 10-11]. Мюд осуждает и отступника от социализма Алешу («Прощай, гад-присмиренец!» – [Платонов 1995: 594]), и всех работников Песчано-Овражной коопсистемы («Эх вы, гуща низовая» – [Платонов 1995: 594]). В пьесе «14 Красных избушек» в «преисподнюю» попадает Интергом, любовница Эдварда-Иоганна-Луи-Хоза, им же и задушенная. «Я задушил сейчас классового врага», – сообщает Суените Хоз [Платонов 1989: 353]. Смерть Интергом осмыслена в карнавальных традициях: Хоз зовет Интергом «радикально ласкаться» и убивает ее.

В пьесах Платонова есть почти идентичные эпизоды, связанные со смертью: в «Шарманке» Мюд застреливает из револьвера Евсея, в «Избушках» Суенита закалывает кинжалом Вершкова. Обе сцены театрализованы им, но по-разному. В «Шарманке» вся сцена решена в духе карнавала или балаганного представления, когда за смертью героя следует непременно возрождение. Убитый Евсей вскакивает и убегает вместе с агентом совхоза «Малый Гигант» ловить улетевшую и уплывшую живность. В «Избушках» театрализуется само событие, когда намеренно театральны жест героини и орудие убийства («мгновенно всаживает в грудь Вершкова кинжал» – [Платонов 1989: 342]). В каждой из рассматриваемых пьес «жонглирование» темой смерти при помощи разного рода приемов, в первую очередь гротескно-комических, приводит к усилению трагического, что, собственно, при всем сходстве отличает её трактовку у Платонова от карнавальной трактовки.

Основная черта персонажей драматургии Платонова – запрограммированность поведения, что сближает их с героями балагана. Практически у каждого персонажа есть своя программа,

своя стратегия поведения, следуя которой, он начинает походить на механизм, так что его поведение укладывается в комбинацию трюков, аттракционов. Как и в случае с балаганными героями, здесь имеет место поведенческая эксцентрика. У Платонова встречаются персонажи, функционально близкие, осуществляющие сходные программы в разных пьесах: *Стерветсен* («Шарманка») – *Хоз* («14 Красных избушек»); *Серена* («Шарманка») – *Интергом* («14 Красных избушек»); *Мюд* и *Алеша* («Шарманка») – *Суенита* («14 Красных избушек») – *Мешков* («Высокое напряжение»); *робот Кузьма* («Шарманка») – *глиняное чучело* («14 Красных избушек»); а также персонажи, которые в рамках одной пьесы выполняют идентичные программы и составляют пары, подобные карнавальным комическим парам: Мюд – Алеша, Щоев – Евсей, Серена – Стерветсен («Шарманка»); Филипп Вершков – Антон Концов («14 Красных избушек») и некоторые другие. Очевидно, что Платонов выстраивает также сложные цепочки, состоящие из трех героев и более: к паре Мюд – Алеша вполне оправданным было бы присоединить Кузьму, а к паре Щоев – Евсей – таких персонажей, как Клокотов, Опорных и Годовалов. Квинтэссенцией запрограммированности становится робот-аттракцион Кузьма, причем иронически осмысливается и пародируется драматургом не столько этот персонаж «Шарманки», сколько сама идея запрограммированного поведения.

Ряд сюжетов и микросюжетов платоновской драматургии может быть интерпретирован в качестве библейских сюжетов или цитат; некоторые из них восходят к мистерии. В «Шарманке» нашествие птицы и рыбы в Песчано-Овражную коопсистему ассоциируется с Потопом и первозданным хаосом. Интересно, что это незначительное событие предваряет другое, самое важное в пьесе – испытание новых форм еды, которое в свою очередь может быть соотнесено с Тайной вечерей и Причастием. Ключевые сцены «Шарманки» – пир и бал – представляют собой пышное действо в духе ранней мистерий, когда сюжеты Священного Писания еще не разыгрывались, а выстраивались как живые картины на двигающихся вдоль публики повозках (в Англии) или на неподвижных помостах, мимо которых вереницей шли зрители (во Франции). Возрастает роль невербальных компонентов театрального действия, таких как поза, движение, жест, причем они

могут быть интерпретированы и в традициях мистерии, и в карнавално-балаганной традиции, тем более что фарс и соти зачастую присутствовали в мистериях в качестве интермедий. Как мы убедились, сюжеты и образы платоновской драматургии 1930-х годов формируются под влиянием сюжетов и образов мистерии и балагана; их зависимость прослеживается как в плане семантики, так и в плане структуры. В них воплощается платоновский идеал народного просветительского театра.

3.2.3. Зрелище будущего в пьесах В.В. Маяковского

Драматургия В. Маяковского представляет собой самую успешную и, одновременно, самую неоднозначную, спорную реализацию проекта футуристического театра в отечественной культуре. В своих драматургических и театральных исканиях Маяковский, как представитель раннего русского авангарда, продвигался от идеи театрализации жизни к идее социализации театра. Это объединяло его не только с ближайшими соратниками – бюджетянами В.В. Хлебниковым и А.Е. Кручёных, но с теоретиками театра и театральными режиссерами Н.Н. Евреиновым и В.Э. Мейерхольдом, художниками П.Н. Филоновым, М.Ф. Ларионовым, Н.С. Гончаровой, К.С. Малевичем, выдвигавшими свои проекты авангардного театра и авангардной сценографии, а также со многими представителями западноевропейского авангардного искусства, в том числе и театрального, прежде всего с идеологом итальянского футуризма Ф.Т. Маринетти, а также итальянскими художниками – авторами футуристических театральных проектов Э. Прампolini, Ф. Деперо, Дж. Балла и некоторыми другими.

Сопряжение установки на театрализацию поведения с фиксацией переживаний собственного «я» поэта как «другого» в самом раннем драматургическом и театральном опыте Маяковского обусловило его движение в сторону *монодрамы*. И хотя яркие монодраматические «всплески», подобные первой трагедии «Владимир Маяковский», более не повторялись, нельзя сказать, что опыт монодрамы прошел для него бесследно. Именно в монодраме, через воссоединение в переживании и чувствах *персонажа, актёра и зрителей*, обрела четкие очертания,

оформилась столь важная для него идея слияния *личного, индивидуального и общего, коллективного*. В дальнейшем, в процессе *социализации театра* – от революционной «Мистерии-буфф» и «агиток» 1918-го года до итоговых, конца 1920-х годов, «Клопа» и «Бани» – Маяковский, по-видимому, интерпретирует эту идею уже не в собственно *монодраматическом, презстетическом* понимании, но иначе: она получает у него *метафизическое*, а затем – по преимуществу *социальное, социологическое* измерение и развертывание. И в этом смысле «Клоп» и «Баня» суть не что иное, как реконструкция некоторого комплекса футуристических идей, но реконструкция специфическая, остранинная многими факторами, в том числе и временем – сменой эпох, социальных «текстов» и «контекстов»; парадоксальное следование футуризму, заканчивающееся едва ли не отречением от него.

Художественная форма финальных пьес Маяковского едва ли может быть опознана как радикальная или авангардная, неслучайной еще со времен советского литературоведения они числятся по ведомству бытовой сатирической комедии – «антимещанской» («Клоп») или «антибюрократической» («Баня»). Можно сказать, что *собственно авангардное, футуристическое* начало в обеих пьесах подвергнуто значительной компрессии и трансформации: из *формы* оно как бы «выдавливается» в *содержание* и активно развивается в темах, мотивах, образах *будущего* и сюжетах о *будущем*. Тем не менее, актуальным для «Клопа» и «Бани» остается целый арсенал балаганно-цирковых форм, приемов и средств, ещё прежде, в 1910-е годы, воспринятых и преобразованных футуристами, в том числе Маяковским, от народного театра, а потому легко опознаваемых в качестве *сигналов, знаков* футуристического театра и, кроме того, коррелирующих с театром конструктивистским.

«Клоп» и «Баня» имеют сходную конструкцию, отчасти напоминающую *вертеп*, в котором картины настоящего и будущего образуют нижний и верхний ярусы и соотносятся друг с другом как земля и небо, ад и рай и т.п. Возможно, именно вертепная конструкция позволила одному из нынешних исследователей Маяковского трактовать финал «Бани» как

«эскапистский взлёт избранных в Царство Небесное» [Вайскопф 1997].

Балаганные персонажи в его пьесах трансформируются в легко узнаваемые *социально-исторические маски* конца 1920-х годов: в «Клопе» – партийца, рабочего (Присыпкин как «лжепартиец» и «лжербочий»), нэпмана, буржуа, домовладельца (семейство Ренессанс, Олег Баян), безымянных Милиционера, Профессора, Брандмейстера, пожарных, Председателя горсовета, вузовцев; в «Бане» – изобретателя (Чудаков), рабочих (товарищи Фоскин, Двойкин и Тройкин) эксцентричного иностранца-буржуа (Понт Кич), женщины легкого поведения (Мезальянсова), бюрократа (Победоносиков и его секретарь Оптимистенко), казнокрада (бухгалтер-растратчик Ночкин и Карл Маркс, превращенный Ночкиным в азартного игрока и расхитителя казенного имущества – по крайней мере, на словах), а также Преддомкома, Милиционера, безымянных просителей, учрежденской толпы и т.п. Как можно заметить, принципы номинации рабочих в «Бане» сходны с принципами номинации клоунов, а сцены с англичанином Понтом Кичем восходят к одному из основных эпизодов Петрушечного театра – встрече Петрушки с Немцем. Речь Понта Кича напоминает бессмыслицу, абракадабру, камуфлированную под английское наречие, и неожиданным образом сближается с заумью. «Заграница» при этом предстает как антимир, мир наоборот, шиворот-навыворот, бросающий, однако, зловещий отблеск и на изображаемый «здешний», «советский» мир, который ничем не лучше «заграничного».

Из разряда тиражированных социальных масок 1920-х годов выпадает, пожалуй, лишь Фосфорическая женщина. Этот образ-напоминание о футуристическом прошлом автора, причем несколько неожиданное. Будущее у Маяковского представлено в женском обличье, что для футуриста, нацеленного на преодоление женского и утверждение мужского, почти невозможно. Мужественного Будетлянина в «Бане» замещает Фосфорическая женщина – в этой комически-нелепой смене пола прочитывается иронически-снисходительное отношение Маяковского к прежним, футуристическим ориентирам и ценностям; помимо этого, в образе Фосфорической женщины выражено и некоторое недоверие к наступающей эре конструктивизма. Из футуристических мотивов

и образов Маяковский выстраивает своего рода «постфутуристический» сюжет, используя при этом традиционные для фольклорного театра приемы и средства. В случае с Фосфорической женщиной это ход от абстрактного к вещественному – от идеи светлого будущего к фосфору как светящейся материи. Подобное движение от *отвлеченного, абстрактного* к *вещественному и конкретному* наблюдается также во множестве других образов, мотивов, эпизодов и сцен «Клопа» и «Бани».

Особого внимания заслуживают метаморфозы Присыпкина, поскольку в них довольно отчетливо прослеживается путь балаганного героя в русской драме первых десятилетий XX века от символизма к футуризму и далее. История балаганного героя прокручивается в образе Присыпкина как бы в обратном порядке: от простоватого облика к аристократичному, возвышенному – это последнее, правда, лишь в его и других обывателей, вроде Олега Баяна и семейства Ренесанс, представлении. В целом сюжет «Клопа» базируется на известных пантомимических сценках *commedia dell'arte*, связанных с поисками и поимкой насекомых – блох или мух, аналогизирование же героя с клопом настойчиво проводится на протяжении всего драматического действия. Кстати сказать, намерение персонажей «Бани» «унасекомить Швейцарию» грандиозными масштабами социалистического строительства и не менее грандиозным изобретением тематически сближается с аналогичными сценками из балагана. В «Клопе» есть эпизоды, которые не косвенно, а напрямую отсылают к сценкам подобного рода: это, во-первых, эпизод из II картины, когда во время обучения танцам Присыпкин, мучимый нестерпимым зудом, почесывается, а его учитель Баян дает ему практические советы, как скрыть от своей партнерши это неприличное телодвижение, и, во-вторых, эпизод из VII картины, когда директор зоосада пытается изловить вредное насекомое и засадить его в ларец, дабы предотвратить распространение эпидемии в новом, стерильном, лишенном пороков и слабостей обществе. Сам Присыпкин напоминает одновременно грубоватого Пульчинеллу итальянской комедии масок и, пусть отдаленно, благородного Пьеро французской комедии. В сторону этой последней разновидности народной комедии, а также русских

масленичных и святочных арлекинад, как мы помним, был обращен русский символизм, где балаган подвергся эстетизации и превратился в зрелище возвышенное и изысканное, в игру тонкую и изощренную, впоследствии футуристами осмеянные и отвергнутые [см.: Чебанова 2005]. В образе Присыпкина все эти культурно-исторические перипетии представлены в остранным-пародийном виде – в выдумывании вместо старого имени, несамостоятельного и никчемного, всегда прилагаемого к чему-либо, нового имени, красивого и благозвучного, ведь, как говорит один из персонажей, «Пьер Скрипкин – это уже не фамилия, а романс» [Маяковский 1955-1961: Т.11: 228]. *Итак, Ваня Присыпкин, он же Пьер Скрипкин, – Пульчинелла и Педролينو (во французской комедии Пьеро) в одном лице.* К этому списку можно прибавить, по крайней мере, еще два синонимичных образа (и имени) – Петрушки и Ваньки Рататуга русской балаганной комедии. *Мефистофелем* его судьбы становится пресловутый *Арлекин*, также поменявший свое имя в пьесе: в прошлом – Бочкин, ныне – столь же пустой и гремющий, как бочка, поэт и наставник молодых Олег Баян. Вместе они составляют пару, аналогичную карнавальную комическую пару или же пару слуг в комедии масок [см.: Чебанова 2002].

Как и в предыдущих пьесах, Маяковский развивает целый комплекс балаганных мотивов. Особенно много их в «Клопе». Так, *жалоба*, или *обращение к властям* становится одним из постоянных мотивов пьесы. Типичен и «адресат» жалоб – в этом качестве чаще всего выступает милиция (как в Петрушечном представлении – полиция, участок).

Сюжет «Клопа» организуют типичные для балаганного представления *события*, такие как *весёлая свадьба* и *весёлые похороны*. Однако Маяковский на этом не останавливается и идет дальше: за карнавальную свадьбу и карнавальными похоронами следует *карнавальное воскресение*. Самоубийство Зои Берёзкиной произошло в Среднем Козьем переулке – потенциальная трагедия, как можно заключить из названия переулка, оборачивается *весёлым воскресением* главного героя, размороженного вместе с клопом в далеком от него во всех смыслах будущем.

Как и прежде, балаган в пьесах Маяковского крепко спаян с разнообразными формами *лубка*. Так, к примеру, лубочное

обрамление высокого (темы семьи и брака, с одной стороны, любви и свободы в проявлении чувства – с другой) делает возможной мимолетную символическую «встречу» Присыпкина и Л. Толстого, точнее – героев его романа «Анна Каренина», почти неизвестных, превращенных наивным обывательским сознанием в героев забавной, развлекательной книжицы «Что делает жена, когда мужа нету дома, 105 веселых анекдотов бывшего графа Льва Николаевича Толстого», которую бойко рекламирует на ярмарочной площади, перед дверями универмага, продавец книг.

Идея *агиттеатра* дается в «Клопе» и «Бане» в обновленном виде: теперь больший акцент делается на спаянность его с *народным театром*, с театром как *зрелищем*, *цирковым* или *феерическим* представлением, что обусловлено недовольством Маяковского положением дел в современном театре (засильем на сцене «чеховщины», вроде «Вишневой квадратуры» и «Дяди Турбиных», остроумно перелицованных им мхатовских спектаклей по пьесам Чехова, Катаева, Булгакова, с одной стороны, и схематичных, изрядно поднадоевших «агиток» – с другой). И потому Маяковский предпринимает смелую попытку, как писал он в известной заметке «Что такое “Баня”? Кого она моет?», «сделать подмостки трибуной» и «вернуть театру зрелищность» [Маяковский 1955-1961: Т.11: 565], то есть представить нечто особенное, диковинное, чудесное, приблизившись к грандиозным, захватывающим дух зрелищам-феериям знаменитого балаганщика А.Я. Алексеева-Яковлева. В конце концов, саму идею театра, *театр как таковой*, Маяковский всегда связывал с балаганом и цирком и считал их колыбелью театра. Неслучайно именно «чистая» театральность и обнажение театрального приема становятся у Маяковского моментом истины, всё проясняющим, – прежде всего мы имеем в виду возникающую в «Бане» ситуацию «двойного» театра, или театра в театре. Маяковский пародирует зависимость современного театра от житейских и прочих обстоятельств, его желание угодить публике в «отдохновенной пантомиме» «Труд и капитал актеров напугал», в одно мгновение симпровизированной Режиссером и актерской труппой в III картине. Почти формалистское *обнажение приема*, не литературного, но театрального, наблюдается в обоих пьесах на всем протяжении действия; *новые театральные кинетика* и

эвритмия наделяются автором едва ли не самостоятельными значениями, и это, безусловно, близкие *балагану* и *цирку* кинетика и эвритмия. Сатира на мещанство, бюрократию и прочие социальные пороки осуществляется балаганно-цирковыми средствами – с помощью фокусничества, трюкачества, жонглерства, эквилибристики (и мускульной, и словесной), достигается максимальный комический эффект. Не останавливаясь на вопросе о вербальной эксцентрике подробно, отметим лишь некоторые ее приемы, особенно активно используемые Маяковским. Из-за балаганного «недослышивания» и «недопонимания» довольно часто возникает *семантическая путаница*, построенная на *омонимии*, *полисемии* и *звуковом подобии*, выступающих в качестве приемов балаганного игрословия, например, в «Клопе»: «кортеж» – «картёж», «узы Гименея» – «Гималаи», «петит истуар» (фр.) – «писсуар», «цедура» (с-dur) – «дура», «отделение милиции» – «отделение кожных покровов ото льда»; в «Бане»: «сифилиады» – «сильфиды», «эльфы» – «цвельфы», «элемент» – «алимент», «импо...зантная фигурочка», где «импозантный» – вместо «импотент» и т.д. В большинстве случаев балаганное игрословие «соскальзывает» в сторону неприличного. Например, в «Бане» изменения, внесённые Режиссёром в роль Победоносикова, дабы она «разалмазилась», напоминают жонглерские упражнения с группой предметов; а движения просителей, подпирающих стены в кабинете того же Победоносикова, как следует из ремарки, копируют друг друга, сами же они при этом походят на «валяющиеся карты». Помимо этого, новые театральные, балаганно-цирковые кинетика и эвритмия помогают Маяковскому передать какие-то важные представления о человеке и его отношениях с миром, о человеке и мире вообще, а также динамику этих отношений в свете совершившегося еще на рубеже XIX-XX веков переворота в философии и антропологии; в связи с чем их следует рассматривать как попытку выработать *новую концепцию телесности*, заинтересованность в которой проявляли в то время многие представители отечественной и зарубежной культуры – авангардной едва ли не прежде других.

Динамизм явлений и предметов, их физических свойств, а также динамизм психофизических свойств человека определял

поиски футуристического театра в 1910-е годы и позднее. У Маяковского в начале пути это выразилось в ощущении ущербности тела и невозможности эту ущербность преодолеть – в трагедии «Владимир Маяковский» *Человек без уха, Человек с растянутым лицом, Человек без глаза и ноги* и т.п. были показаны им в отсутствие целостности, и «нехватка» в каждом из них была гротескно заострена. «Мистерия-буфф» отмечена собиранием карнавального тела, поисками *новой телесности и новой целостности*, ведь, согласно русской традиции, «*тело должно быть цело*», – семь пар «нечистых» сплачиваются и объединяются на фоне растущих по ходу движения действия отчуждения и разобщенности семи пар «чистых». В «Клопе» и «Бане» Маяковский продолжает *футуристические эксперименты с материей и телом (материальностью и телесностью)*; исследуя смену старого содержания мира новым, он изображает процессы сгущения и концентрирования энергии, вплоть до ее материализации в каком-либо теле. «Я почти могу поручиться, – говорит в “Бане” Чудаков, – что в машине материализуется постороннее тело» [Маяковский 1955-1961: Т.11: 320]. При этом в качестве основной тенденции выделяется движение от *индивидуального тела прошлого к коллективному телу будущего*.

Финал «Клопа» может быть истолкован как возвращение к исходному – своего рода «рецидив» монодрамы в драматургии Маяковского: *балаган претворяется монодрамой, а балаганный герой преобразается в монодраматиста*. Травматизм балагана, как мы знаем, несерьезен, – наносимые соперниками раны неглубоки и проходят совершенно бесследно. Однако соединение его с монодрамой дает неожиданно глубокий эффект. Кукольная трагедия или жизнь тела шокирует, трогает едва ли не больше, чем трагедия личности. Присыпкин *физически, телесно* отчужден от площади и толпы; помещенный в клетку, он, пусть и в сниженном варианте, напоминает «одинокое лицедея», а в его последнем монологе слышатся отзвуки евреиновской монодрамы. На потенциальный монодраматизм указывает и братание Присыпкина с толпой. В этом порыве героя, как прежде (сразу после размораживания) в жесте рукопожатия, выражено стремление выйти из *клетки собственной души* в общее, объединяющее всех

пространство площади – чаемое преодоление разрыва между «лицедеем» и «зрителями», между индивидуумом и коллективом.

В «Бане» путешествие в будущее на машине времени приближает *мистерию*, долженствующую свершиться здесь и сейчас. Несмотря на очевидную пародийность финала, мистериальный слой не «вымывается» из пьесы до конца. Власть над временем, преодоление времени, которых жаждали изобретатель с прозрачной фамилией Чудаков (странный, чудаковатый, сам близкий чуду и приближающий его другим) и его не менее странные приятели, удались.

Заявленный в пьесах Маяковского спор двух идей – *органицизма* и *техницизма* и двух картин мира – *органической* и *технократической* так ничем и не разрешается. Полное насильственное вытеснение первого вторым катастрофично. И если в «Бане» машина вбирает в себя, поглощает людей, пусть даже и для путешествия в будущее, и действие венчает нечто вроде «*машинной мистерии*», то в «Клопе» человеку все же удастся вырваться из-под власти нового, машинного общества. Оба финала открыты и ироничны. Очевидно, автор взыскует общности на каких-то иных основаниях. *Животная телесность, жизнь органическая* открывают путь к человечности – присутствие *этического момента* для Маяковского конца 1920-х оказывается чрезвычайно важным. Вот почему балаганный герой в «Клопе» и «Бане» *наделяется психологией и очеловечивается*.

3.2.4. Небытие как буффонада. Смерть и абсурд в драматических произведениях Д.И. Хармса

В сторону всей русской литературы – от Грибоедова и Пушкина до Достоевского и Блока обращено одно из наиболее сложных драматических произведений Хармса – «Комедия города Петербурга» (1927), которую сам он, по устному свидетельству Н.И. Харджиева, считал лучшей своей вещью [см.: Вишневский 1991: 58]. «Комедия города Петербурга» и самая загадочная вещь Хармса, поскольку сохранилась она только в черновиках 1927-го года, хотя есть факты, косвенно указывающие на то, что под таким заголовком она существовала еще до августа 1926-го года, а

дальнейшая работа над ней велась вплоть до 1931-го года. Структура драматического действия дошедшего до нас текста пьесы весьма необычна: открывается она «Частью II», внутри которой встречаются указания на «второй план», а уже затем – на «первый план», далее следует «Действие второе», «Третий акт “Комедии города Петербурга”», «Интермедия к шестой части “Комедии города Петербурга”» и, наконец, «Часть третья». *Части, акты, действия, планы* сталкиваются друг с другом, монтируются, сочленяются без всякой «притирки» друг другу, без всяких переходов от одного к другому, создавая впечатление *свободно движущегося и саморегулирующегося устройства* на манер балаганного действа.

В отношении Петербургского текста русской литературы [см.: Топоров 2003] Петербургский текст Хармса играет роль «антитекста». У предшественников Хармса, отсылки к которым и аллюзии на которых встречаются в тексте пьесы, гармония, целостность, спокойствие города на Неве нарушаются, а затем восстанавливаются: в «Медном Всаднике» Пушкина разбушевавшаяся стихия, в конце концов, смирится; нечто подобное, но уже в плане внутреннем, эмоциональном, наблюдается в «Идиоте» Достоевского; в «Двенадцати» Блока намек на возможность упорядочивания стихии в большей степени содержится не в сюжете, но в ритмической организации поэмы, некоторых повторяющихся ритмически организованных ее фрагментах. У самого Хармса этого не происходит, так что мир Петербурга предстает в его пьесе как *сплошь кромешный, абсурдный мир*. По Д.С. Лихачеву, *кромешный мир* «ложный, фальшивый», с «известным элементом чепухи, маскарадности» [Лихачев 1997: 379], – Петербург в пьесе Хармса наделен всеми чертами *антимира*. Очевидно, способы изображения и организации материала напрямую связаны с изображаемым, а нецелостная, непоследовательная, разорванная, фрагментарная композиция «Комедии города Петербурга» передает особенности подобного мироустройства. Она, конечно же, напоминает фрагментарную композицию балаганного представления, но всё-таки в фольклорном театре это расщепление и собирание целого имеет иную цель, да и выглядит иначе. Целостность текста «Комедии города Петербурга» парадоксальна, поскольку создается

Хармсом как бы «на руинах» традиционной драматической структуры (и театральной эстетики) – из обломков. Изображаемый им мир – это мир в отсутствие структуры. «Монструозная», «хтоническая» композиция «Комедии <...>», профанирующая композицию традиционную, предполагающую завязку, развитие действия, кульминацию и развязку, то есть движение сил, участвующих в конфликте, и его (конфликта) разрешение, участвует в формировании «монструозного», «хтонического» образа города на Неве, специфического конгломерата «три в одном» (или даже «четыре в одном»): Петербурга – Петрограда (или Питера) – Ленинграда. Укрепляет в мысли о том, что хармсовский Петербург есть не что иное, как воплощение земного хаоса, появляющийся где-то ближе к концу *сонм Чудовищ* под предводительством *Зверя*. Сам *Зверь* принимает обличье «человека похожего на колбасу – <...> без зубов потому что» и изъясняется на языке, напоминающем крученокховскую словесно-ямудийную эротику («пропади мерзляк / я за мерелю каля / вылю плю на кулю коку / дулю в каку кiku пулю») [Хармс 1997: Т.2: 232]). Угрозы *Зверя* дополняются высказыванием *Пугалки с головой на длинной пружине*, способной произнести одно-единственное слово («Молчать - чать - чать - чать - чать» [Хармс 1997: Т.2: 232]).

Все это выдает обращенность мира, изображаемого Хармсом, в сторону *низкой чуши* [Александров 1991: 10], *нелепицы* и *галиматши*, истоки которых следует искать в той линии искусства, которая в русской традиции представлена Козьмой Прутковым и его создателями, а также последователями. «Комедия города Петербурга» содержит аллюзии на пьесы Козьмы Пруткова «Сродство мировых сил», «Фантазия», «Черепослов, сиречь Френолог» и другие, на пьесу одного из его создателей А.К. Толстого «Бунт в Ватикане», пьесу В.С. Соловьева «Белая Лилия, или Сон в ночь на Покрова» и написанные им в соавторстве пьесы «Альсим» и «Дворянский бунт». *Ахиня*, *околесица*, *абсурд* проявляются в деталях, мелочах, частностях, но в то же время носят *системный характер*; и если у предшественников они указывают на *норму*, у Хармса, напротив, выдают ее *отсутствие*. Изображенная в «Комедии города Петербурга» реальность напоминает реальность «Двенадцати», что неоднократно отмечалось литературоведами, однако у Хармса, в

сравнении с Блоком, она вывернута наизнанку, и ожидаемая *мистерия* обращается в *вакханалию*. Его Петербург предстает как *пространство безумия* – больница, сумасшедший дом, в котором бывший император Николай Второй «служит» вместе с бывшим человеком Щепкиным. Блоковский ветер низводится до сквозняков, от которых может простудиться царь Николай II, и потому Ваня Щепкин (в прежнем состоянии – придворный Иван Аполлонович) все время прикрывает двери сам или же просит об этом окружающих.

Все «времена и нравы» в «исторической» пьесе Хармса перемешаны: основатель Петербурга и обитатель позапрошлого века царь Петр беседует и с «дореволюционным» царем Николаем Вторым, и с представителем новой власти Комсомольцем Вертуновым. Изображаемый Хармсом мир *однороден* и *абсурден*; как говорит Пётр, «кругом лохань безбожная» [Хармс 1997: Т.2: 215]. Не только мир Петербурга – мир вообще. Так, в одном из диалогов Ваня Щепкин сообщает, что побывал в Москве и выяснил, что там всё так же, «как у нас»: такие же «дома и люди», только «говорят наоборот». Образ крошечного мира как мира «шиворот-навыворот» Хармс создает при помощи характерного набора приемов и средств, каждый раз двигаясь «от противного». В рассматриваемом тексте Хармса встречаются упоминания о женщине с усами, о побоях, наносимых женщиной мужчине, и тому подобных небывалых вещах как о чем-то само собой разумеющемся. Первое обыгрывается в абсурдном диалоге одного из самодержцев и слуги:

Николай Второй. А! нам-то тебя и нужно. Скажи пожалуйста, когда ты был еще в пленках, дергал ты папашу или, ну скажем, дядюшку своего за усы?

Щепкин. Что?

Николай Второй. Ты дергал за усы папу или маму?

Щепкин. Зачем?

[Хармс 1997: Т.2: 209]

Второе же разворачивается в микросюжет об Эммануэле Крюгере – «железном воине», убитом неизвестной женщиной [Хармс 1997: Т.2: 212]. Эти и подобные им примеры «небывальщины» могут быть интерпретированы в качестве знаков, символов крошечного мира. Все они заставляют вспомнить о комедии нонсенса

«Альсим», где все явлено в перевернутом виде, все наоборот: дева Элеонора, в которую влюбляется юный поэт-романтик Альсим, согласно трапезундской моде, носит бороду и ведет себя воинственно, а выйдя замуж, пьет водку и обуздывает своего супруга бранью и кулаками. Мы не можем утверждать прямой зависимости приведенных выше эпизодов «Комедии города Петербурга» от аналогичных эпизодов соловьевского «Альсима», но не подлежит сомнению их представление в пьесе Хармса в традициях балагана и нонсенса. Попутно обратим внимание и на пародийное передергивание в данном случае *идеи маскулинности*, которой были увлечены футуристы.

Хармсовские Петербург – Петроград (или Питер) – Ленинград напоминают Содом и Гоморру. Ассоциирующиеся с этими ветхозаветными городами человеческие грехи входят в пьесу с образами князя Мещерского и Обернибесова, а также офицеров царской армии – Первого и Второго, которые сначала целуются, а затем обманывают («надувают») Комсомольца Вертунова, поздравляя его с 1 апреля. О князе Мещерском Фамусов говорит: «<...> он знаток души и тела» [Хармс 1997: Т.2: 202]. Задолго до Хармса эти и другие пороки князя Мещерского сатирически высмеяли В.С. Соловьев и его соавторы Э.Л. Радлов и С.Н. Трубецкой в «Дворянском бунте» – «современно-гражданской пьесе с учеными примечаниями и спиритическими явлениями» [Соловьев 1974: 255]. В пьесе Хармса образ князя Мещерского, этого влиятельнейшего общественного деятеля и политика в России последней трети XIX – начала XX века и, одновременно, одиозной фигуры российской истории, также дается в *резко балаганных тонах*. Внук Н.М. Карамзина, камергер Александра II, близкий друг Александра III, камер-юнкер при дворе Николая II, соратник К.П. Победоносцева, издатель-редактор газеты «Гражданин» – все эти биографические сведения, государственные и общественные функции, которые в разные годы жизни исполнял В.П. Мещерский, разыгрываются в «Комедии города Петербурга» как *шутовские амплуа*. Появление этого персонажа в пьесе типично фольклорное – он аттестует себя сам и о цели приезда в Петербург тоже сообщает сам.

Для Хармса князь Мещерский лишь *знак* определенной исторической эпохи, и он смешивает его с *другими знаками* либо

той же, либо других исторических эпох, либо с реальностью художественной, вымыслом, причем не только своими собственными, но и «чужими», что создает впечатление произвольности, случайности, непреднамеренности возникающих в мире связей-столкновений между предметами и явлениями. И потому *метаморфозы*, которые происходят с миром и с персонажами Хармса, всегда довольно неожиданны. Так, князь Мещерский (у Хармса еще и кратко, «с отрубленным хвостом» – князь Мещер) трансформируется в князя Мышкина, что способно произвести шокирующий эффект. Фонетическое сходство, очевидно, играет не последнюю роль в этой причудливой, провокационной, оскверняющее-двусмысленной, но в то же время биографически-мотивированной (реально существовавший князь В.П. Мещерский был работодателем Ф.М. Достоевского), метаморфозе. Аллюзия «князь Мещерский – князь Христос» возникает в реплике Фамусова («Мой князь живет в Швейцарии прилежной» [Хармс 1997: Т.2: 202]) и поддерживается дальнейшим развитием действия. Роль посыльного с готовностью выполняет главный демонический персонаж «Комедии <...>» – Обернибесов, образ которого, очевидно, восходит к одноименному образу из повести А.М. Ремизова «Неуемный бубен» [см.: Поэты ОБЭРИУ 1994: 628]. В духе фольклорной традиции он аттестован как «злой Обернибесов». Хармс и здесь следует логике наивного народного сознания, хотя реплика, содержащая эту оценку, принадлежит императору Николаю II. Это обусловлено следующим обстоятельством: носителям этого типа сознания, коими являются все, без исключения, персонажи пьесы, недосказанность не свойственна в принципе, они всегда или почти всегда называют вещи своими именами. Сам Обернибесов говорит о себе так: «Я Бог <...> Я копыто <...>» [Хармс 1997: Т.2: 215-216]. Бог, обернувшийся Дьяволом, наступает на мир и подчиняет его себе – невестой «Кирилл Давыдыча» называет себя символизирующая жизнь и любовь Мария. Как и положено нечистой силе, он неуловим, неуязвим и постоянно меняет имена и обличья, напоминая то Раскольникова («Я бог, но с топором» [Хармс 1997: Т.2: 216]), то бедного чиновника Евгения («он служит в банке <...> Его зовут Кирилл Давыдыч Трехэтажный» [Хармс 1997: Т.2: 234]), смиренного или взбунтовавшегося,

грозящего Петру, то не человека даже, а нечто совсем уж неопределенное, невообразимое («Он верно пуп земли? <...> Растительность природы?») [Хармс 1997: Т.2: 234]], стремящееся, однако, проникнуть в «другого» («Вот так в глазах и вьется / так и вьется», «Но все же вьется в ухо» [Хармс 1997: Т.2: 235]) и, в конце концов, завладевающее миром и людьми. Возможно, представитель новой власти Комсомолец Вертунов – еще одно обличье Обернибесова, на что указывает родственный характер фамилий, их расположение в одном семантическом ряду («кручение – верчение – оборотничество – витийство» и т.п.).

Бессмысленные встречи-столкновения, ежеминутно случающиеся в «Комедии города Петербурга», со всей отчетливостью напоминают о *балагане*. Помимо использования этого основополагающего принципа фольклорного представления, Хармс обращается к комплексу *балаганных мотивов*, со столкновениями связанных – ими обусловленных или из них вытекающих. Так в его пьесе появляется традиционный для балагана *мотив жалобы*: персонаж, обозначенный как Зритель, намеревается пожаловаться на Комсомольца Вертунова («А я маме пожалуюсь» [Хармс 1997: Т.2: 203]). Нелепый адресат его жалобы («мама») свидетельствует об *инфантильности* изображаемого мира и производит комический эффект. С *мотивом жалобы* связан еще один, не менее традиционный, *мотив угрозы*. В этом мотиве фиксируются два крайних положения балаганного героя: положение *тирана*, когда он сам кому-то угрожает, и положение *жертвы*, когда кто-то или что-то угрожает ему. Балаганная угроза конкретизируется в *наказании* или *аресте*. Вообще, в творчестве Хармса *мотив угрозы* становится *лейтмотивом* – существование его персонажей, как мы убедились, строится на угрозах, исходящих от них самих или адресованных им другими.

Мир, изображаемый Хармсом, пребывает в состоянии между угрозой и жалобой; и Преисподняя оказывается где-то рядом. В «Комедии города Петербурга» балаганный мотив *попадания в Преисподнюю* сопряжен с мотивами *карнавальной смерти* и *карнавальных похорон*, обретающими близкие фольклорным очертания. С *карнавальной смертью* и *карнавальными похоронами* смыкается *пиршественный образ*: стол «несется как покойник» [Хармс 1997: Т.2: 223]. Как и в народной смеховой культуре, в

художественном мире Хармса расстояние между смехом и смертью минимально. Мертвое тело или близкое смерти физическое состояние человека ассоциируется с *поленом* или *бревном* – Крюгер «умер как полено», больной царь «лежит в кровати как бревно»; сюда же, кстати сказать, встраивается по смыслу и народное прозвище Николая I – «Палкин». Сходными значениями эта важная деталь наделяется в «Елизавете Бам» – в сцене бега на месте, то есть остановки-смерти, полено распиливают, о нем говорят («хук, хук / филина / бревно! / – распилено» [Хармс 1997: Т.2: 247]); в другой сцене Папаша, убив Петра Николаевича, сообщает, что он «дрова колол и страшно утомлен» [Хармс 1997: Т.2: 265]. В «Комедии <...>» она варьируется, претерпевает ряд комических метаморфоз, как в одном из диалогов – от ничтожного «прутика» до «дубины тупоголовой». *Полено, бревно* и тому подобные детали-знаки предметного мира суть *эвфемизмы смерти*, но эвфемизмы вполне конкретные, вещественные, отвечающие духу балагана и народной смеховой культуры в целом.

Еще один типично балаганный мотив – мотив *короля и блохи* – не получает у Хармса сюжетного развертывания, однако лишь одно упоминание о нем производит комический эффект. Лицо новой России, Комсомолец Вертунов, которого боятся белогвардейские офицеры и даже император Николай Второй, и сам испытывает страх («кричал что было мочи / испугавшись как блоха» [Хармс 1997: Т.2: 208]) по ничтожному, казалось бы, поводу. Но у Хармса даже незначительное, ничтожное, случайное несет в себе серьезную угрозу: источником страха Комсомольца Вертунова становится увиденный в мутных водах Невы «простой комочек нежных прутиков и мха» [Хармс 1997: Т.2: 208] – эвфемистическое обозначение смерти. Социальные, политические и любые другие условные отношения и связи Хармсом остраются: в этот момент Комсомолец Вертунов уже не представитель новой власти, а всего лишь «блоха» старого режима – «Николая Палкина».

Сквозь перемешанные эпохи и лица в «Комедии города Петербурга» проглядывает вечный лик балагана. По типу балаганного снижения и развенчания дискредитируется и профанируется в пьесе буквально всё. Самые устойчивые,

тривиальные, в чем-то даже банальные, схемы и клише работают при этом так же безотказно, как и у предшественников. В новой исторической перспективе Хармс разыгрывает *блоковскую арлекинаду*, а именно: тривиальный любовный треугольник из поэмы «Двенадцать» и его генетический источник из народной итальянской комедии масок *Пьеро – Коломбина – Арлекин*. В сравнении с Блоком, меняются имена персонажей, за исключением женского (блоковская *Катька* в пьесе Хармса «любовно» называется *Катенькой* и *Катюшей*), но их сущность и функции остаются прежними. Катенька сначала льнет к старой власти – в действии втором прогуливается по Невскому с Николаем Вторым, флиртует с князем Мещерским, а затем к новой – в части III Комсомолец Вертунов представляет ее уже в качестве своей жены. Как было замечено по поводу этого пассажа в одной из работ о Блоке и Хармсе, «исход иной, нежели в “Двенадцати”, но процесс подобный» [Сажин 1995: 144]. По этой же балаганной схеме разыгрываются сюжет «Незнакомки» и *собственно блоковский* сюжет: Пьяница-ухажер пристаёт к Даме легкого поведения, которая, отбиваясь от грубых ласк, называет его по имени – «Сашка»; при этом даже не свидетелем, а участником происшествия, оказывается Стол, который, по-детски сюсюкая, картавя и шепелявя, вступает с любовниками-собутыльниками в диалог. Эти и другие условно-эпатирующие фигуры становятся персонажами нелепого анекдота, случая, из которых, собственно говоря, и соткана хармсовская реальность.

В «Комедии города Петербурга» Хармс изображает мир крутящимся, вертящимся, вьющимся. Персонажи в нем перемещаются по *воздуху* – на аэроплане в сопровождении Обернибесова путешествует из Швейцарии в Петербург и обратно «светлейший» князь Мещерский; Стол, напоминающий покойника Крюгера, летает над Петербургом и приземляется в пивной, где Пьяница флиртует с Дамой; лодку Марии в Петербург приносит ветром и т.д. Из *воздуха* возникают отношения персонажей – в любой момент они готовы поколотить противника, то есть *вздуть*, или обмануть его, то есть *надуть*, подобно тому, как вздувают и надувают друг друга клоуны в цирке. И потому мир кажется легким и нестойким в своих связях, призрачным, как *эфир*. Он вызывает измененные состояния сознания и психики, апеллирует к

подсознанию и бессознательному; в нем человек пребывает в бессознательном полете, даже если не отрывает ног от земли. Это вечно вращающийся и обращающийся в самого себя мир: в нем повсюду мелькает Обернибесов – вьется у уха, лезет в глаза и т.д., из-за чего, в конце концов, все персонажи перестают узнавать окружающих, едва ли не самих себя, а вместе с тем и город, в котором находятся. Финальный эпизод пьесы – абсурдная ситуация знакомства друг с другом и с городом – то ли Петербургом, то ли Петроградом, то ли Ленинградом...

Изображаемый мир *динамично-бессмысленный* – Хармс констатирует *призрачное*, «*летучее*», как в «Комедии города Петербурга», или «*бегущее*», как в «Елизавете Бам», *его состояние*. Воздух становится *сущим значением* динамично-бессмысленного мира и отношений внутри него, а «летучая» или «бегущая» конструкция балагана это *сущее значение* всячески поддерживает и реализует. И в итоге перед нами *предстают мир*, одновременно и знакомый и незнакомый, выражающий себя в подвижно-устойчивых структурах балаганного представления и цирковых номеров, и *человек*, обращенный в «спиритическую» марионетку, которой, однако, никакие мистериальные откровения не доступны.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе предпринятого исследования мы определили балаганную парадигму в русской культуре 1900-х – 1930-х годов и проследили её динамику на материале русской драмы от В.С. Соловьева и А.А. Блока до А.П. Платонова, Н.Р. Эрдмана и Д.И. Хармса.

По нашим наблюдениям, в рассматриваемую эпоху в сферу «высокого» искусства оказались вовлечены итальянская *commedia dell'arte* и пантомима-арлекинада, русская кукольная комедия Петрушки, украинский и белорусский рождественский вертеп, цирк и спортивное состязание, лубочный настенный театр и потешная панорама (раёк), фейерверк и феерия – точнее, не сами эти разновидности и компоненты театрального примитива, а их модели (фреймы). Складывание балаганной парадигмы происходило постепенно, по мере актуализации определённых

фреймов: вначале это были фреймы *commedia dell'arte* и пантомимы-арлекинады, затем к ним прибавились фреймы Петрушечной комедии, вертепа, лубочного театра, раёшной панорамы и цирка. Движение балаганной парадигмы выразилось в смещении акцентов, в переносе внимания с «чужого» на «свое»: первое в основном было представлено утончённым и изысканным, а второе – нарочито грубым и примитивным. Однако во всех случаях балаган признавался ценным как искусство «с нуля», наивное и подлинное. Кроме того, в развернувшийся процесс были задействованы фреймы – участники филиации балагана: неофициальное «кружковое» творчество, послереволюционные массовые действия и агиттеатр, кафешантанная и кабаретно-эстрадная культура, а также ранний кинематограф.

Нами была установлена способность дискурса балагана и его фреймов к «метаязыковым» и «метатекстуальным» построениям, объясняющим своеобразие художественных направлений, течений, школ и авторских индивидуальностей указанного периода.

Для В.С. Соловьева – автора шуточной поэзии и драматургии и несколько позже для юного А.А. Блока – «почитателя Козьмы» и соавтора «фантастической драмы» «Оканея» балаганный дискурс стал способом приобщения к неофициальному «кружковому» искусству и особому, функционирующему в этой среде и лишь посвящённым в неё понятному языку. В эпоху кризиса символизма балаган был понят как «текст о жизни» и как «текст об искусстве» – жизни и искусстве в отсутствие гармонии и порядка; он явился одновременно и формой самокритики течения, и формой манифестации изменившейся системы ценностей и эстетики, повлияв и на процессы разрушения прежних символов, и на процессы созидания новых символов, с неизвестными прежде значениями. Под влиянием балаганной эстетики претерпела существенные изменения и сама структура символа: расположившись преимущественно на плоскости, ассоциативные сцепления внутри символического образа стали почти что зримыми, «зрелищными», «театральными». Кроме того, достаточно грубые у В.С. Соловьева, в символизме балаганные фреймы подверглись «окультурированию» и эстетизации. Поскольку

для А.А. Блока собственно эстетическая позиция в искусстве означала утрату «соловьевских» основ творчества, балаган предстал перед ним как игра, но игра трагическая, окрашенная мрачной, почти гейневской, иронией; и в драматической трилогии «Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка» смех над несовершенством мира и боль за него нашли выражение в формах *commedia dell'arte*, кукольной комедии и лубка. В ещё большей степени процессы эстетизации (в авторской терминологии – «дульцинирования» жизни) затронули шутовские драмы Ф.К. Сологуба, для которого любые явления мира суть феномены эстетические. В сферу конфликта в буффонадах «Ванька Ключник и паж Жеан» и «Ночные пляски» оказались вовлечены типично сологубовские антиномии (Красоты и безобразия, Единой Сущности и видимостей, Лика и масок), сопровождаемые амбивалентностью изображаемого; балаганные формы при этом были призваны травестировать, осмеивать, опровергать-утверждать символистские идеалы и образы – прежде всего самого Ф.К. Сологуба.

Авангард с первых своих шагов отринул модернистские представления о балагане. Так, футуристы обратились к первозданно грубой его природе, сделав акцент не столько на плоскостности, отсутствии объёма, глубины, сколько на сопряжении плоскостей, вертикалей и горизонталей, а также на «шероховатости», «неотделанности» фактуры; в площадном прошлом балагана и живом, импровизационном характере балаганного представления они увидели будущее искусства – зрелищного, динамичного, актуального; нефокусированное, «осколочное» зрение балаганного героя, фрагментарность, монтажность балаганного действия и наивную балаганную машинерию взяли за основу собственных драматургических и театральных проектов. Не менее важную роль, чем в балагане, в футуристическом театре сыграла мускульная и вербальная эксцентрика; в заумных же драмах и заумных эпизодах драм эта последняя вообще явилась главным источником действия, поскольку именно благодаря энергии, заключенной в «обесмысленных» словах, над ними вырастали «ореолы смыслов» (В.Б. Шкловский).

Авангард актуализировал балаганные и «постбалаганные» фреймы и значения фреймов, отличные от тех, что присвоил или выработал модернизм. Футуристы привлекли фреймы цирка и спортивного состязания, в которых опознали необходимые им координаты человеческой телесности; и на смену утончённым, изломанным, немного женственным кукольно-человеческим образам символистского балагана пришёл новый герой балагана футуристического – мужественный Будетлянин, укротитель и победитель мира. Неслучайно положительные персонажи «Победы над Солнцем» А.Е. Кручёных, «Ошибки Смерти» В.В. Хлебникова, «Мистерии-буфф» В.В. Маяковского и некоторых других пьес футуристического театра отчётливо напоминают собою цирковых артистов – борцов, силачей, эквилибристов, дрессировщиков зверей и т.п. Кроме того, механическую инерцию балагана футуристы преобразовали в энергию машины, придав миру и человеку ещё одно важное – «сверхчеловеческое», «гнищеанское» – измерение. В качестве пространственных моделей в футуристическом театре и драме выступили балаганные фреймы вертепа и райка: вертикальное развёртывание мира совершалось по подобию вертепа, благодаря чему появилась возможность чётко разграничить полюса («низ» и «верх», «землю» и «небо», «ад» и «рай» и т.п.); горизонтальное – по подобию раёшной панорамы, вследствие чего произошло невероятное сближение далёкого, разномасштабного (случайного и закономерного, бытового и исторического, реального и небывалого и т.п.). Фреймы вертепа и райка были задействованы в организации нового пространства в опере А.Е. Кручёных «Победа над Солнцем». Для драматургии В.В. Маяковского также были характерны обе модели – и вертепная, и раёшная; в «Мистерии-буфф», «Клопе» и «Бане» они удачно дополняли друг друга. В.В. Хлебников тяготел к раёшному, панорамному принципу объединения пространства: ему удавалось воображаемые миры обращать в зрелище – хлебниковский «театр невозможного» (В.П. Григорьев) располагался где-то между «одиноким лицедейством» и «игрой с Мировой Волей».

Примечательно, что тенденция к балаганному развёртыванию мира, наметившаяся в футуристическом театре и драме, у следующего поколения авангардистов сменилась

диаметрально противоположной тенденцией к его свёртыванию. Очевидно, поэтому в обэриутском театре и драме в качестве пространственной модели были привлечены другие балаганные фреймы – прежде всего кукольный театр и театр марионеток, а также отдельные компоненты балаганных фреймов – цирковой реквизит и предметы, его замещающие: сундук, где хранятся куклы, ящик факира или фокусника и, наконец, шкаф («шкап»), главный виновник таинственных появлений и исчезновений людей и предметов. В пьесах и драматических сценках Д.И. Хармса и А.И. Введенского «Всемирную Космораму» вытеснило собрание жалких и ничтожных марионеток: их театр мироздания, подвергнутый насильственному сжатию, уместился в коробе из-под кукол, отдаленно напоминающем «кукольный дом» из одноименной пьесы Г. Ибсена. В «Ёлке у Ивановых» А.И. Введенский уподобил мир статичному, иератичному лубку: нарисованные картины ненадолго развёртывались в игре и действии, чтобы потом свернуться и застыть навсегда. На уровне персонажей в обэриутском театре и драме действовали те же механизмы свёртывания, и человеческое поведение выглядело, по меньшей мере, бесчеловечным, поскольку мотивировки насилия либо сводились к нулю, как у Д.И. Хармса, либо граничили с абсурдом, как у А.И. Введенского.

Как показывают наблюдения, наиболее адекватно дискурс балагана и его фреймы способны объяснять и описывать кризисные ситуации в искусстве и в общественной жизни, что обусловлено природной склонностью балагана к релятивизму, которую иначе следовало бы назвать «философией капитуляции». Сборно-разборные конструкции балагана и его героя как нельзя лучше выражают подвижность, шаткость, неустойчивость мира и человека в момент утраты ими метафизического и мировоззренческого равновесия – крушения старого и обретения нового. Возникающие при этом симплификация, редукция и компрессия реальных предметов, явлений и характеров, предельно обобщенная, условная трактовка реальных отношений и связей, существующих между ними, также обусловлены спецификой балаганного миромоделирования и свойственных балагану представлений о человеке.

В ориентированной на театральный примитив культуре 1900-х – 1930-х годов условность, упрощение мира и человека имели разную градацию. В лирике и лирических драмах А.А. Блока «кукольность», «картонность», «ходульность» восходящих к *commedia dell'arte* образов не исключали символической многомерности, а собственно «человеческое» содержание оставалось в пределах их досягаемости. Принципиально иной была мера условности в модернистских стилизациях «под балаган», где важнее всего оказывалось обнаружение собственно игровых возможностей драмы. В «Ваньке Ключнике» Ф.К. Сологуба мир выглядел плоским, но внутренние связи становились более прихотливыми благодаря композиционному приёму удвоения (симметрии), действовавшему как в пространстве сюжета, так и в пространстве текста (в оформлении того и другого). Максимальных значений симплификация, редукция и компрессия достигли в заумном театре футуриста И.М. Зданевича. Открытая модернистами игра графическими возможностями текста в авангардных литературно-театральных проектах И.М. Зданевича развернулась в полном объеме: выдвинутый А.Е. Кручёных приём «алфавитации» был доведён Ильяздом в драматическом цикле «аслаблИчья питЁрка дЕйстф» до предела, так что балаганный мир уместился на плоскости бумажного листа. И.М. Зданевич, И.Г. Терентьев, Д.И. Хармс и А.И. Введенский превратили театр традиционный в театр настенный и театр умозрительный: первое было связано с визуализацией драматического действия и текста – приёмом «алфавитации», техникой иератичного лубка, графического гротеска и т.п., а второе – с преодолением реальности как «сюжета жизни» и функционированием знаков в отсутствие референтов. В неореалистических стилизациях, таких как «Блоха» Е.И. Замятина, «Слон» и «Царь Потоп» А.А. Копкова, мера условности и упрощения приближалась к значениям, свойственным примитиву балагана, поскольку они были направлены на реконструкцию жанров народной комедии и народной драмы. Нечто подобное наблюдалось в пьесах А.П. Платонова «Шарманка» и «14 Красных Избушек, или Герой нашего времени», ориентированных на народный просветительский театр; в последней, однако, балаганный тип

условности стужёвывался рефлексивностью и психологизмом (в окказиональном употреблении платоновских героев – «распсиховкой»), о чём свидетельствовало второе – «лермонтовское» – её название.

В рассматриваемый период процессы усложнения мира и человека порой сопутствовали драматургии, ориентированной на театральный примитив, однако напрямую от него не зависели и были обусловлены его влиянием в самом минимальном объёме. В пьесах Н.Р. Эрдмана и В.В. Маяковского второй половины 1920-х годов герои продвигались от условных, типизированных, напоминающих персонажей *commedia dell'arte*, театра Петрушки или народной драмы, к индивидуализированным, рефлектирующим, наделённым способностью к самоидентификации, хотя бы и на самом примитивном уровне, – животная телесность парадоксальным образом связывалась авторами с человечностью. Однако и здесь сохранялось действие принципов, свойственных примитиву: вместо долгого пути – мгновенный переход из одного состояния в другое, мотивированный «пороговой» ситуацией, которую переживали герои.

Как показало исследование, в эпоху 1900-х – 1930-х годов балаганная парадигма развивалась не обособленно, а в активном диалоге с парадигмой мистериальной (термин О.А. Дашевской). У истоков обеих стоял В.С. Соловьев, и на всём пути балаганная парадигма и парадигма мистериальная дополняли, уточняли, корректировали друг друга. Влияние на драматургию и театр того времени мистерии, хоровой драмы и монодрамы обусловило некоторый их уклон в сторону ритуальных практик, в том числе и архаических. На религиозность и священнодействие была ориентирована одна из наиболее авторитетных в культуре 1900-х годов концепция соборного театра, выработанная в символистском кругу, но распространившая своё влияние далеко за его пределы. В годы кризиса символизма она была обращена в сторону эстетизма и игры, смещена на периферию художественного сознания и ослаблена концепцией балагана («весёлой соборности»). После Октября 1917-го её авторитет был восстановлен в новом качестве: не религиозном и даже не эстетическом, но отчётливо социальном – в «мистериальной»

драматургии В.В. Маяковского, послереволюционных массовых действиях и агиттеатре времён гражданской войны. Иной исход древней мистерии и хоровой драмы в русской культуре рассматриваемого периода – снижающий, пародийный – был связан с кафешантанной, опереточной и кабарежно-эстрадной традицией. Этими чертами «масскульта» (И.Б. Роднянская) затронуты пьесы самых разных авторов: В.С. Соловьева, А.Е.Кручёных, Н.Р. Эрдмана, А.И. Введенского и некоторых других. Существенными сдвигами отмечены отношения между мистерией и игрой в авангардном театре и авангардной драматургии. Отрицательная динамика прослеживается в движении от «чудесаблей» В.В. Хлебникова к абсурдным комедиям и драмам Д.И. Хармса и А.И. Введенского: излюбленная Будетлянином и Предземшара метонимическая игра на тему «человек – Вселенная» у обэриутов оборачивается катастрофической потерей смысла. Сохраняя некоторые признаки и значения мистерии и монодрамы из числа тех, что приписывали им В.В. Хлебников и Н.Н. Евреинов, пьесы Д.И. Хармса и А.И. Введенского утрачивают главный: в них нет мистериального восхождения, а есть лишь «спиритическое» верчение-витийство уподобленных марионеткам персонажей в абсурдном мире. Союз мистерии и балагана в театре обэриутов несёт трагические и, одновременно, граничащие с нонсенсом, наивной, детской нелепицей смыслы.

В заключение следует отметить, что в 1900-е – 1930-е годы диалог русского условного театра и драмы с примитивом балагана оказался весьма плодотворен для их развития. Он продолжается и по сей день, открывая «новые-старые» возможности культуры и искусства и привлекая внимание исследователей к пограничным их областям.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Адорно 2003 – Адорно Т.В. Негативная диалектика. М.: Научный мир, 2003.

Александр Блок 1980 – Александр Блок в воспоминания современников. В 2-х т. М., 1980. Т.1-2.

- Александров 1991 – Александров А. Неоконченные драматические произведения Даниила Хармса // Театр. №11. 1991. С.10-12.
- Александров 1966 – Александров А. Стихотворение Николая Заболоцкого «Восстание» // Русская литература. 1966. №3. С.189-193.
- Алперс 1933 – Алперс Б. Театр социальной маски. М.-Л., 1933.
- Амфитеатров 1904 – Амфитеатров А.В. Литературный альбом. СПб., 1904.
- Аникст 1980 – Аникст А.А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX в.: Эпоха романтизма. М., 1980.
- Анчиполовский 2005 – Анчиполовский З.Я. Формы сценического языка в русском провинциальном театре 20-х годов XX столетия // Движение художественных форм и художественного сознания XX и XXI веков: в рамках проекта «Самарская филологическая школа». Самара: Изд-во СГПУ, 2005. С.181-188.
- Аполлонская 1914 – Аполлонская И. (Стравинская). Христианский театр. СПб., 1914.
- Аристотель 1998 – Аристотель. Этика. Политика. Риторика. Поэтика. Категории. Минск: Литература, 1998.
- Балаган 2002 – Балаган. Материалы стенограмм лаборатории режиссёров театров кукол под руководством И.П. Уваровой СТД РФ. В 2-х ч. / Ред. И.П. Уварова. М., 2002. Ч.1.
- Балаган 2003 – Балаган. Материалы стенограмм лаборатории режиссёров театров кукол под руководством И.П. Уваровой СТД РФ. В 2-х ч./ Ред. И.П. Уварова. М., 2003. Ч.2.
- Балыбина 2007 – Балыбина Ю. В. Творчество Н. К. Калмакова в свете традиций петербургского символизма. Автореф. дисс. <...> канд. искусствоведения. СПб., 2007.
- Барт 1989 – Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. сост., общ. ред. и вступит. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989.
- Бахтин 1963 – Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
- Бахтин 1965 – Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М., 1965.
- Белый 1994 – Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма: В 2-х т. / Вступит. ст., коммент. А.Л. Казина, Н.В. Кудряшевой. М.: Искусство, 1994. Т.1-2.

- Белый 1997 – Белый Андрей. О Блоке: Воспоминания. Статьи. Дневники. Речи / Вступит. ст., сост., подгот. текста и коммент. А.В. Лаврова. М.: Автограф, 1997.
- Бергсон 1992 – Бергсон А. Собрание сочинений. В 4-х т.: М.: Московский клуб, 1992. Т.1-4.
- Бергсон 2001 – Бергсон А. Философская интуиция // Путь в философию: Антология. М., 2001. С.203-218.
- Беренштейн 2001 – Беренштейн Е.П. Типы культуры в пьесе Велимира Хлебникова «Маркиза Дэзес» // Драма и театр II: Сб. научн. тр. / Под ред. Н.И. Ищук-Фадеевой. Тверь, 2001. С.96-104.
- Берковский 1973 – Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.
- Бёрд 2006 – Бёрд Р. Вяч. Иванов и массовые празднества ранней советской эпохи // Русская литература. 2006. № 2. С.174-188.
- Бирюков 2001 – Бирюков С. Поэзия русского авангарда. М., 2001.
- Блауберг 1992 – Блауберг И.И. Анри Бергсон и философия длительности // Бергсон А. Собр. соч. в 4-х т. М.: Московский клуб, 1992. Т.1. С.3-36.
- Блок 1960-1963 – Блок А. Собрание сочинений. В 8-ти т.: М.-Л.: ГИХЛ, 1960–1963. Т.1-8.
- Блок 1980-1982 – Блок А. Собрание сочинений. В 6-ти т. / Редкол.: М. Дудин и др. Л.: Худож. лит., 1980-1982. Т.1-6
- Бобринская 2005 – Бобринская Е.А. Футуристический «грим» // Вестник истории, литературы, искусства / Отделение историко-философских наук РАН. – М.: Собрание; Наука, 2005. С.88-99.
- Богатырёв 1971 – Богатырёв П.Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
- Богатырёв 2006 – Богатырёв П.Г. Функционально-структуральное изучение фольклора. (Малоизвестные и неопубликованные работы). М.: ИМЛИ РАН, 2006.
- Богатырёв 1923 – Богатырёв П.Г. Чешский кукольный и русский народный театр // Сборники по теории поэтического языка. Берлин-Пг., 1923. Вып.6.
- Булгаков 1990 – Булгаков М.А. Собрание сочинений. В 5-ти т. М.: Худож. лит., 1990. Т.3: Пьесы.
- Буренина 2004 – Буренина О. Александр Введенский и литературная пародия эпохи символизма // Александр Введенский и русский авангард: Материалы международной научной

- конференции, посвященной 100-летию со дня рождения А. Введенского. СПб, 2004. С.29-38.
- Буренина 2003 – Буренина О. «Реющее тело»: абсурд и визуальная репрезентация полета в русской культуре 1900-1930-х годов // Вестник молодых ученых. 2003. №7. С.65-80.
- Вайскопф 1997 – Вайскопф М. Во весь логос. Религия Маяковского. М.-Иерусалим, 1997.
- Васильев 2002 – Васильев И.Е. Ильязд. Вехи жизни и творчества И.М. Зданевича // Известия Уральского государственного университета. Екатеринбург, 2002. №24. Гуманитарные науки. Вып. 5. С.177-188.
- Васильев 2000 – Васильев И.Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург: Изд-во Уральск. университета, 2000.
- Введенский 1993 – Введенский А.И. Полное собрание сочинений в 2-х т. М.: Гилея, 1993. Т.1-2.
- Вестбрук 2004 – Вестбрук Ф. «Чертик» Хлебникова – петербургская фантазмагория // Russian Literature. 2004. Vol. LV. № I / II / III. С.453-465.
- Вестник театра 1919 – Итоги съезда по внешкольному образованию // Вестник театра. 1919. 27-31 мая. № 29. С.3.
- Виноградов 1978 – Виноградов Г.С. Детский фольклор // Из истории русской фольклористики. Л., 1978. С.158-188.
- Вишневецкий 1991 – Вишневецкий И. О «Комедии города Петербурга» // Театр. 1991. №11. С. 58-60.
- Власова 2007 – Власова Т.О. Народная драма и народный театр в стиле А.М. Ремизова // Карповские чтения. Арзамас, 2007. С.279-284.
- Волынский 1904 – Волынский А. Книга великого гнева. СПб., 1904. 542с.
- Воронин 2003 – В. Воронин Логические системы в драмах Хлебникова «Мирсконца» и «Ошибка Смерти» // Творчество Велимира Хлебникова в контексте мировой культуры XX века: VIII Междунар. Хлебниковские чтения 18-20 сент. 2003 г. В 2-х ч. Астрахань, 2003. Ч.1. С.26-30.
- Гаспаров 1994 – Гаспаров Б.М. Тема святочного карнавала в поэме А. Блока «Двенадцать» // Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М.: Наука, 1994. С.4-27.

Гаспаров 2000 – Гаспаров М.Л. Считалка богов. О пьесе В. Хлебникова «Боги» // Мир Велимира Хлебникова. Статьи. Исследования. 1911-1998 / Составители: Вяч. Вс. Иванов, З.С. Паперный, А.Е. Парнис. М.: Языки русской культуры, 2000. С.279-294.

Гачев 1968 – Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. М., 1968.

Гвоздев 1926 – Гвоздев А. О смене театральных систем // О театре. Л., 1926.

Гейро 2006 – Гейро Р. «Ёлка у Ивановых» А. Введенского: уровень интертекстуальности // Поэт Александр Введенский. Сб. материалов конференции «Александр Введенский в контексте мирового авангарда», проходившей 23-25 сент. 2004г. на филол. ф-те Белградского Университета. Белград-М., 2006. С.332-343.

Геллер 1999 – Геллер М. Андрей Платонов в поисках счастья. М.: Изд-во МИК, 1999.

Гиппиус 1966 – Гиппиус В.В. Люди и куклы в сатире Салтыкова // От Пушкина до Блока. М.-Л., 1966. С.295-330.

Гирба 2000 – Гирба Ю. «Движение – неизвестного путешественника». Тело, жест и пластика в поэтике театра ОБЭРИУ (на материале реконструкции спектакля «Елизавета Бам» 1928 года) // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева / Под ред. М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. С.604-618.

Головчинер 2006а – Головчинер В.Е. Две театральных системы – два типа драмы // Системы и модели: границы интерпретаций. Сб. трудов Всероссийской научной конференции с международным участием: 6-10 нояб. 2007 г. Томск, 2007. С.41-46.

Головчинер 2006б – Головчинер В.Е. Визуальный потенциал драматургического текста // Русская литература XX-XXI веков: проблемы теории и методологии изучения. Материалы Второй Международной конференции 16-17 нояб. 2006 г. М.: Изд-во МГУ, 2006. С.313-317.

Головчинер 2007 – Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск: Изд-во Томского государственного педагогического университета, 2007. 2-е изд., испр. и доп.

Головчинер 2004 – Головчинер В.Е. Эстетика примитива как направление поисков в русской литературе XX века // Русская

литература XX-XXI веков. Проблемы теории и методологии изучения: Материалы Международной научной конференции 10-11 нояб. 2004 г. / Ред.-сост. С.И. Кормилов. – М.: Изд-во Московского университета, 2004. С.16-19.

Голубков 1993 – Голубков С.А. Комическое в романе Е. Замятина «Мы». Самара, 1993.

Голубков 2008 – Голубков С.А. Театральность как поведенческая модель русского писателя начала XX века // Литература и театр. Сборник научных статей / Предисл. И.В. Саморуковой. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2008. С.16-22.

Гончарова и Ларионов 2003 – Н. Гончарова и М. Ларионов: Исследования и публикации. Гос. ин-т искусствознания Министерства культуры РФ. М.: Наука, 2003.

Григорьев 2000 – Григорьев В.П. Будетлянин. М.: Языки русской культуры, 2000.

Григорьев 1982 – Григорьев В.П. Воображаемая филология Велимира Хлебникова // Стилистика художественной речи. Калинин, 1982. С.138-144.

Григорьев 1998 – Григорьев В.П. В. Хлебников: От театра размеров к театру невозможного // Новое литературное обозрение. 1998. №33. С.108-117.

Григорьев 1976 – Григорьев В.П. Ономастика Велимира Хлебникова. Индивидуальная поэтическая норма // Ономастика и норма: Сб. статей / Отв. ред. Л.П. Каларуцкая. М., 1976. С.181-200.

Гринштейн 1999 – Гринштейн А.Л. Маскарадность и французская литература 20 века: Дисс. <...> д-ра филол. наук. М., 1999.

Гриц 2001 – Гриц Т., Тренин В., Никитин М. Словесность и коммерция. (Книжная лавка А.Ф. Смирдина) / Под ред. В.Б. Шкловского и Б.М. Эйхенбаума. М.: Аграф, 2001.

Гумилев 1990 – Гумилев Н.С. Письма о русской поэзии / Сост. и вступит. ст. Г.М. Фридляндера. М.: Современник, 1990.

Гудкова 2008 – Гудкова В.В. Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. М.: НЛЮ, 2008.

Гуро 1914 – Гуро Е.Г. Небесные верблужата. СПб., 1914.

Гуро 1912 – Гуро Е.Г. Осенний сон. СПб., 1912.

Гуро 1909 – Гуро Е.Г. Шарманка: Пьесы. Стихи. Проза. СПб., 1909.

- Гурьянова 2006 – Гурьянова Н. Биография дичайшего. Воспоминания Кручёных в литературном контексте 1920-1930-х годов // Кручёных А.Е. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы / Вступит. ст., подгот. текста и коммент. Н. Гурьяновой. М.: Гилея, 2006. С.7-26.
- Гусев 1983 – Гусев В. Достоевский и народный театр // Достоевский и театр: Сб. статей / Сост. и общ. ред. А.А. Нинова. Л.: Искусство, 1983. С.103-117.
- Гуськов 2003 – Гуськов Н.А. От карнавала к канону: Русская советская комедия 1920-х годов. СПб.: Издательство СПбГУ, 2003.
- Дадаизм 2002 – Дадаизм. Тексты, иллюстрации, документы. М., 2002.
- Данн 2000 – Данн Д.У. Эксперимент со временем. М.: Аграф, 2000.
- Даркевич 1988 – Даркевич В.П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве 9-16 веков. М.: Наука, 1988.
- Дашевская 2006 – Дашевская О.А. Жизнестроительная концепция Д. Андреева в контексте культурфилософских идей и творчества русских писателей первой половины XX века. Томск: Изд-во Томского университета, 2006.
- Дамаскин 1996 – Творения святого Иоанна Дамаскина. М.: Мартис, 1996.
- Дебор 2000 – Дебор Г. Общество спектакля / Пер. с фр. С. Офертаса и М. Якубович. М., 2000.
- Дейк 1989 – Дейк Т.А. ван. Язык. Познание. Коммуникация / Пер. с англ. Под ред. В.И. Герасимова. М.: Прогресс, 1989.
- Делёз, Гваттари 1990 – Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип. М., 1990.
- Делёз 1998 – Делёз Ж. Различие и повторение / Пер. с фр. Н.Б. Маньковской, Э.П. Юровской. СПб.: Петрополис, 1998.
- Джеймс 1997 – Джеймс У. Введение в философию / Общ. ред., послесл. А.Ф. Грязнова. М.: Республика, 2000.
- Джурова 2007 – Джурова Т. С. Концепция театральности в творчестве Н.Н. Евреинова. Автореф. дисс. <...> канд. искусствоведения. СПб.: СПбГАТИ, 2007.
- Долидзе 2004 – Долидзе М.Г. Принцип дополнительности в квантовой механике и метод феноменологии в словесном

- творчестве // Человек: соотношение национального и общечеловеческого. Сб. материалов международного симпозиума (г. Зугдиди, Грузия, 19-20 мая 2004 г.) Вып. 2. СПб., 2004. С.78-93.
- Достоевский 1972 – Достоевский Ф.М. Записки из мертвого дома // Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Л., 1972. Т.4.
- Дикий 1967 – Дикий А.Д. Статьи. Переписка. Воспоминания. М., 1967.
- Дрозда 1987 – Дрозда М. «Мелкий бес» Ф. Сологуба – роман в стиле модерн // *Studia Russica*. Budapest, 1987. XI. С.314-334.
- Дуганов 1990 – Дуганов Р.В. Велимир Хлебников. Природа творчества. М.: Сов. писатель, 1990.
- Дужина 2003 – Дужина Н. Мелодии Шарманки. (Цитата и аллюзия в пьесе «Шарманка») // «Страна философов» Андрея Платонова. М.: ИМЛИ РАН, 2003. Вып.5. С.514-531.
- Евреинов 1909 – Евреинов Н.Н. Введение в монодраму. СПб.: Изд-во Н.И. Бутковской, 1909.
- Евреинов 2007 – Евреинов Н.Н. Двойной театр: Самое главное. Корабль преведных. Театр вечной войны / Николай Евреинов; Вступит. ст. Т.С. Джуровой. М.: Совпадение, 2007.
- Евреинов 2002 – Евреинов Н.Н. Демон театральности / Сост., общ. ред. и коммент. А. Зубкова и В. Максимова. М. СПб.: Летний сад, 2002.
- Евреинов 1923 – Евреинов Н.Н. Драматические сочинения. III том: Пьесы из репертуара «Кривого Зеркала». Пг., 1923.
- Евреинов 1915 – Евреинов Н.Н. Pro scena sua. Режиссура. Лицедей. Последние проблемы театра. СПб., 1915.
- Евреинов 1915-1917 – Евреинов Н.Н. Театр для себя: В 3-х ч.: Ч. I-III. / Рисунки Н. Кульбина. Птг., 1915-1917.
- Евреинов 1912 – Евреинов Н.Н. Театр как таковой: Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни / Рис. обложки, портрет и украшения книги работы Н.И. Кульбина. СПб.: Изд-во Н.И. Бутковской «Современное искусство», 1912.
- Евреинов 1923 – Евреинов Н.Н. Театр как таковой / Под ред. П. Ярославцева. 2-е изд. М.: Время, 1923.
- Ерыкалова 2007 – Ерыкалова И.Е. Пьесы Е.И. Замятина петербургского периода // Диалог культур и цивилизаций в глобальном мире. СПб., 2007. С. 272-277.

Жаккар 1995 – Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. Ф.А. Перовской. СПб.: Академич. проект, 1995.

Заумный футуризм 1991 – Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре / Под ред. Л. Магаротто и др. Берн, 1991.

Зассе 2006 – Зассе С. «Мнимый здоровый». Театротерапия Николая Евреинова в контексте театральной эстетики воздействия // Русская литература и медицина: Тело, предписания, социальная практика: Сб. статей / Под ред. К. Богданова, Ю. Мурашова, Р. Николози. М.: Новое изд-во, 2006. С.209-220.

Зданевич 2000 – Зданевич И.М. Илиада // Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н.И. Харджиева / Под ред. М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. С.518-540.

Зданевич 2008 – Зданевич И.М. (Ильязд) Философия футуриста. Романы и заумные драмы. С приложением доклада И. Зданевича «Илиада» и «Жития Ильи Зданевича» И. Терентьева / Предисл. Р. Гейро, подгот. текста и коммент. Р. Гейро и С. Кудрявцева, сост. и общ. ред. С. Кудрявцева. М.: Гилея, 2008.

Зноско-Боровский 1925 – Зноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX века. Прага, 1925.

Золотницкий 2007 – Золотницкий Д. Драма у прозы в тени. Е.И. Замятин – драматург // Имена. События. Школы. СПб., 2007. Вып.1. С.163-201.

Зоркая 1974 – Зоркая Н.М. Кинематограф в жизни Алксандра Блока // Из истории кино. Вып.9. М., 1974. С.124-147.

Иванов 2000 – Иванов Вяч.Вс. Заумь и театр абсурда у Хлебникова и обэриутов в свете современной лингвистической теории // Мир Велимира Хлебникова. Статьи. Исследования. 1911-1998 / Составители: Вяч.Вс. Иванов, З.С. Паперный, А.Е. Парнис. М.: Языки русской культуры, 2000. С.263-278.

Иванов 1919 – Иванов Вяч.И. Зеркало искусства // Вестник театра. №4. 11-12 февраля, 1919. С.3-4.

Иванов 2006 – Иванов Вяч.И. К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действия // Русская литература. 2006. № 2. С. 189-197.

Иванов 1971-1987 – Иванов Вяч.И. Собрание сочинений. В 4-х т.: Брюссель, 1971-1987. Т.1-4.

Иванов 1928 – Иванов Е.Г. Карусели и прочие монстры. М., 1928.

- Игуменова 2008 – Игуменова О.Н. Пьеса Замятина «Блоха»: от замысла к реализации (Переписка автора с Диким и Кустодиевым) // Изменяющаяся Россия – изменяющаяся литература. Художественный опыт XX-XXI веков. Саратов, 2008. Вып.2. С.152-156.
- Ильин 2001 – Ильин И.П. Постмодернизм. Словарь терминов. М.: ИНИОН РАН-INTRADA, 2001.
- Ищук-Фадеева 2009 – Ищук-Фадеева Н.И. О природе лирической драмы («Вишневый сад» А. Чехова и «Король на площади» А. Блока) // Кормановские чтения: Статьи и материалы Межвузовской научной конференции (Ижевск, апрель, 2009). Ижевск, 2009. Вып.8. С.132-146.
- Йованович 1991 – Йованович М. А. Введенский-пародист: к разбору «Ёлки у Ивановых» // Театр. 1991. №11. С.114-122.
- Казак 1996 – Казак В. Лексикон русской литературы XX века. М., 1996.
- Казанский 1925 – Казанский Б.В. Метод театра. Анализ системы Н.Н. Евреинова. Л., 1925.
- Казарина 2004а – Казарина Т.В. Поэтика Александра Введенского: жизнь знака и смерть человека // Вестник Самарского университета. Самара, 2004. Спец. выпуск. С.45-67.
- Казарина 2004б – Казарина Т.В. Три эпохи русского литературного авангарда. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2004.
- Каменский 1917 – Каменский В.В. Книга о Евреинове. Пг., 1917.
- Керженцев 1919 – Керженцев П.М. Творческий театр: Пути социалистического театра. Пг., 1919.
- Кипнис 1984 – Кипнис Л.М. О лирическом герое драматической трилогии Александра Блока // Русский театр и драматургия начала XX века. Сб. научн. трудов. Л.: ЛГИТМИК, 1984. С.45-65.
- Клейст 1977 – Клейст Г. фон. Избранное. М., 1977.
- Клинг 1996 – Клинг О. Футуризм и «старый символистский хмель». Влияние символизма на поэтику раннего русского футуризма // Вопросы литературы. М., 1996. №5. С.56-92.
- Книга 1991 – Книга о Владимире Соловьеве: Сборник / Сост., вступит. ст. Б. Аверина. М., 1991.
- Козинцев 2002 – Козинцев А.Г. Фома и Ерема; Макс и Мориц; Бивис и Батхед: Трикстерские (шутовские, клоунские пары в трех

- культурах) // Смех: Истоки и функции / Под ред. А.Г. Козинцева. СПб.: Наука, 2002. С.186-210.
- Колязин 2002 – Колязин В.Ф. От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья / В.Ф. Колязин; Гос. институт искусствознания Министерства культуры РФ. М.: Наука, 2002.
- Копков 1964 – Копков А.А. Слон: Комедия в 4-х актах. Царь Потап: Драма в 3-х актах. – М.-Л.: Сов. писатель, 1964.
- Костелянец 2007 – Костелянец Б.О. Драма и действие. Лекции по теории драмы. М.: Совпадение, 2007.
- Кугель 1915 – Кугель А.Р. Утверждение театра. Пг.: Театр и искусство, 1922.
- Кукулин 1995 – Кукулин И. «Двенадцать» А.А. Блока, жертвенный козел и сюжетосложение у Даниила Хармса // Новое литературное обозрение. 1995. №16. С.147-153.
- Кумпан 1975 – Кумпан К.А., Паперно И.А. К дешифровке позиции мемуариста. (Павел I в записках Н.А. Каблукова) // Труды по знаковым системам. Тарту, 1975. VII. Памяти П.Г. Богатырёва. С.112-117.
- Крусанов 1996 – Крусанов А.В. Русский авангард 1907-1932. Исторический обзор. В 3-х т. СПб., 1996. Т.1-3.
- Крусанов 2006 – Крусанов А.В. Хроника жизни и творчества Александра Введенского // Поэт Александр Введенский: Сб. материалов конференции «Александр Введенский в контексте мирового авангарда», проходившей 23-25 сент. 2004г. на филол. ф-те Белградского университета / Сост., общ. ред. К. Ичин и С. Кудрявцева. Белград-М.: Гилея, 2006. С.399-428.
- Кручёных 1923 – Кручёных А.Е. Апокалипсис в русской литературе. М., 1923.
- Кручёных 2006 – Кручёных А.Е. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы. С приложением деклараций и статей А. Кручёных, а также статей И. Терентьева и С. Третьякова / Вступит. ст., подгот. текста и коммент. Н. Гурьяновой. М.: Гилея, 2006.
- Кручёных 1996 – Кручёных А.Е. Наш выход: К истории русского футуризма. М.: РА, 1996.
- Кручёных 1918 – Кручёных А.Е. Ожирение роз: О стихах Терентьева и других. Тифлис, 1918.

- Кручёных 2001 – Кручёных А.Е. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера / Сост., подгот. текста, вступит. ст. С.Р. Красицкого. СПб.: Академич. проект, 2001.
- Кручёных 1925 – Кручёных А.Е. Фонетика театра. М., 1925.
- Леви-Строс 2000 – Леви-Строс К. Путь масок / Пер. с фр., сост., вступит. ст. и примеч. А.Б. Островского. М.: Республика, 2000.
- Ле-Дантю 1991 – Ле-Дантю М.В. Живопись всёков / Публ. Дж. Боулта // Минувшее. М.: Прогресс; Феникс, 1991. Вып.5. С.183-202.
- Лекманов б/г – Лекманов О. Про «Потец» (некоторое количество наблюдений) // Митин журнал. Вып.52: <http://vavilon.ru/metatext/mj52/lekmanov.html> (дата обращения 20.10.2015)
- Лённkvист 1999 – Лённkvист Б. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова / Пер. с англ. А.Ю. Кокотова. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999.
- Ленчик 1972 – Ленчик Л.Е. Символика сюжетно-образных связей в драме А. Блока «Король на площади» // Блоковский сборник. Тарту, 1972. II. С.206-217.
- Лившиц 1989 – Лившиц Б.К. Полутороглазый стрелец: Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л.: Сов. писатель, 1989.
- Литературные манифесты 2001 – Литературные манифесты от символизма до наших дней / Сост. и предисл. С.Б. Джимбинова. М.: XXI век-Согласие, 2001.
- Лихачёв 1997 – Лихачёв Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб.: Алетейя, 1997.
- Лосев 1990 – Лосев А.Ф. Владимир Соловьев и его время. М., 1990.
- Лосев 1976 – Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
- Лотман 1993 – Лотман Ю.М. Блок и народная культура города // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х т. Таллинн: Александра, 1993. Т.3. С.185-200.
- Лотман 2005а – Лотман Ю.М. О русской литературе. Статьи и исследования: История русской литературы. Теория прозы. СПб.: Искусство-СПб, 2005.

Лотман 2005б – Лотман Ю.М. Об искусстве: Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Статьи. Заметки. Выступления. СПб.: Искусство СПб., 2005.

Лошилов 2006 – Лошилов И.Е. «Монодрама» Николая Евреинова и пьеса Александра Введенского «Елка у Ивановых» // Поэт Александр Введенский. Сборник материалов конференции «Александр Введенский в контексте мирового авангарда», проходившей 23-25 сент. 2004г. на филол. ф-те Белградского Университета. Белград-М., 2006. С.301-331.

Лукьянов 1990 – Лукьянов С.М. О Владимире Соловьеве в его молодые годы. Материалы к биографии. Пг., 1918. М., 1990. Репринт.

Лунц 2003 – Лунц Л.Н. «Обезьяны идут!» Собрание произведений / Сост., подгот. текстов, коммент. Е. Лемминга. СПб.: ИНАПРЕСС, 2003.

Любимов 1997 – Любимов Б.Н. Действо и действие. М.: Языки русской культуры, 1997.

Любимова 1984 – Любимова М.Ю. Драматургия Федора Сологуба и кризис символистского театра // Русский театр и драматургия начала XX века. Сб. научных трудов. Л.: ЛГИТМИК, 1984. С.66-91.

Любушкина 1995 – Любушкина М. Платонов-сюрреалист // «Страна философов» Андрея Платонова. М.: ИМЛИ РАН, 1995. Вып.2. С.114-125.

Мазаев 1978 – Мазаев А.И. Праздник как социально-художественное явление: Опыт историко-теоретического исследования. М.: Наука, 1978.

Максимов 2002 – Максимов В. Философия театра Николая Евреинова // Евреинов Н. Демон театральности / Сост., общ. ред. и коммент. А. Зубкова и В. Максимова. М.-СПб.: Летний сад, 2002. С.5-28.

Максимов 1956 – Максимов Д.Е. Блок и революция 1905 года // Революция 1905 года и русская литература. М.-Л., 1956.

Малевич 1997 – Малевич К.С. Главы из автобиографии художника // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде: В 2-х т. М.: Мысль, 1997. Т.1-2.

- Малиновская 2002 – Малиновская Е.О. Сквозные мотивы в драматургии В. Хлебникова: («Госпожа Ленин») // Драма и театр. Тверь, 2002. Вып. 3. С.142-146.
- Мамаев 1997 – Мамаев А. А. Взаимодействие звука и цвета как компонент лингвистических опытов А. Рембо и В. Хлебникова // Взаимодействие искусств: методология, теория, гуманитарное образование: Материалы международной конференции. Астрахань, 1997. С.133-138.
- Мамардашвили 1997 – Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. М.: Языки русской культуры, 1997.
- Мандельштам 1990 – Мандельштам О.Э. Сочинения в 2-х т. М., 1990. Т.1-2.
- Манн 1966 – Манн Ю.В. О гротеске в литературе. М., 1966.
- Марков 2000 – Марков В.Ф. История русского футуризма / Пер. с англ. В. Кучерявкина, Б. Останина. СПб.: Алетейя, 2000.
- Марков 1914 – Марков В.Ф. Принципы творчества в пластических искусствах: Фактура. СПб., 1914.
- Марков 1974-1977 – Марков П.А. О театре. В 4-х т. М.: Искусство, 1974-1977. Т.1-4.
- Маска 2004 – Маска. Кукла. Человек. Материалы лаборатории режиссеров театров кукол под руководством И.П. Уваровой СТД РФ. / Ред. О. Купцова. М., 2004.
- Матусовская 1986 – Матусовская Е.М. Американские «примитивы» XVII-XIX вв. М., 1986.
- Матюшин 1934 – Матюшин М. Русский футуризм: Отрывок из неизданной книги «Творческий путь художника»: http://sputnik.master-telecom.ru /Kultura /www.silverage.ru/ paint/ matushin/ matush_kubofut.html (дата обращения 20.10.2015)
- Маяковский 1955-1961 – Маяковский В.В. Полное собрание сочинений. В 13-ти т. / Подгот. текста и примеч. В.А. Катаняна. М.: Гослитиздат, 1955-1961. Т.1-13.
- Мгебров 1932 – Мгебров А. Жизнь в театре: В 2-х т. М.-Л.: Асадемия, 1932. Т.1-2.
- Мейерхольд 1998 – Мейерхольд В.Э. К истории творческого метода: Публикации. Статьи. СПб., 1998.
- Мейерхольд 1913 – Мейерхольд В.Э. О театре. СПб., 1913.
- Мейерхольд 2001 – Мейерхольд, режиссура в перспективе века. Материалы симпозиума критиков и историков театра. Париж, 6-12

- нояб. 2000г. / Ред.-сост. Беатрис Пикон Вален, Вадим Щербаков. М.: ОГИ, 2001. Вып.1.
- Мейерхольд 1968 – Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2-х ч. М.: Искусство, 1968. Ч.1 (1891-1917)-Ч.2 (1917-1938).
- Мейлах 1991 – Мейлах М.Б. Заметки о театре обэриутов // Театр. М., 1991. №11. С.173-179.
- Мейлах 1990 – Мейлах М.Б. Русский довоенный театр абсурда: К пятидесятилетию пьесы Александра Введенского «Елка у Ивановых» // Ново-Басманная, 19. М., 1990. С.356-365.
- Мейлах 1993 – Мейлах М.Б. «Что такое есть Потец?» // Введенский А.И. Полн. собр. произведений: В 2-х т. М.: Гилея, 1993. Т.2. С. 5-42.
- Миклашевский 1914-1917 – Миклашевский К.М. *La Commedia dell'arte*: Театр итальянских комедиантов XVI, XVII и XVIII столетий. СПб.: Сирius, 1914-1917.
- Минц 2000 – Минц З.Г. Блок и русский символизм: В 3-х т. СПб.: Искусство – СПб., 2000. Т.2: Александр Блок и русские писатели.
- Минц 1999 – Минц З.Г. Блок и русский символизм: В 3-х т. СПб.: Искусство – СПб., 1999. Т.1: Поэтика Александра Блока.
- Минц 2004 – Минц З.Г. Блок и русский символизм: В 3-х т. СПб.: Искусство – СПб., 2004. Т.3: Поэтика русского символизма.
- Молодцова 1990 – Молодцова М.М. Комедия дель арте. История и современная судьба. Л.: ЛПИТМИК, 1990.
- Морозов 1914 – Морозов П. Народная драма // История русского театра / Под ред. В.В. Каллаша и Н.Е. Эфроса. М., 1914. Т.1. С.21-141.
- Мукаржовский 1994 – Мукаржовский Я. К современному состоянию теории театра // Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и истории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 360-380.
- Народный театр 1991 – Народный театр / Сост., вступит. ст., подгот. текстов и коммент. А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. М.: Сов. Россия, 1991.
- Некрылова 1973 – Некрылова А.Ф. Русский народный кукольный театр «Петрушка» в записях XIX-XX веков: Автореф. дисс. <...> канд. искусствоведения. Л., 1973.

- Некрылова 2004 – Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII – начало XX века. СПб.: Азбука-классика, 2004.
- Некрылова 1974 – Некрылова А.Ф. Сценические особенности русского народного кукольного театра «Петрушка» // Народный театр: Сб. статей / Отв. ред. В.Е. Гусев. Л., 1974. С. 121-139.
- Нефагина 2002 – Нефагина Г.Л. Балаган в драматургии русского авангарда // Драма и театр: III: сб. научных трудов / Под общ. ред. д-ра филол. наук Н.И. Ищук-Фадеевой. Тверь, 2002. С.136-141.
- Николюкин 2003 – Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: НТП «Интелвак», 2003.
- Никольская 2002 – Никольская Т.Л. Авангард и окрестности. СПб., 2002.
- Ницше 1999 – Ницше Ф. Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого. Харьков: Фолио, 1999.
- Ницше 1993 – Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб.: Худож. лит., 1993.
- Новикова Т. Одна из антиутопий А. Платонова: (Пьеса «Шарманка» и ее метаморфозы) // Филологические науки. М., 1999. № 1. С.92-100.
- Ораич Толич 2004 – Ораич Толич Д. Хлебников и женщина. К андрогинной мифопоэтической системе. // Russian Literature. 2004. Vol. LV. № I / II / III. P.321-352.
- Пави 1991 – Пави П. Словарь театра / Пер. с фр., ред. К. Разлогова. М.: Прогресс, 1991.
- Паперный 1979 – Паперный В.М. Блок и Ницше // Типология русской литературы и проблемы русско-эстонских литературных связей: Труды по русской и славянской филологии. XXXI: Литературоведение / Отв. ред. И. А. Чернов. Тарту, 1979. С. 84–106.
- Парадокс о драме 1993 – Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 1920-1930-х годов: Сб. статей / Сост. И.Н. Вишневская. М.: Наука, 1993.
- Пашкин 2003 – Пашкин Д.А. Концепция «победы над смертью» В. Хлебникова // Творчество Велимира Хлебникова в контексте мировой культуры XX века: VIII Международные Хлебниковские

чтения 18-20 сентября 2003 года. В 2-х ч. Астрахань, 2003. Ч.1. С.197-205.

Пашкин б/г – Пашкин Д.А. Стратегия умирания-в-тексте и осознание свободы (В. Хлебников и М. Бланшо) // http://avantgarde.narod.ru/beitraege/bu/dp_sterben.html (13.01.2016)

Перси 2007 – Перси Уго. Модерн и слово: стиль модерн в литературе России и Запада / Пер. с итал. Я. Токаревой; под общ. ред. А. Полонского. М.: Аграф, 2007.

Перцова 2001 – Перцова Н.Н. О сценическом варианте "Детей Выдры" Хлебникова // Russian Literature. 2001. Vol. L, № 3. P.307-318.

Петербургские балаганы 2000 – Петербургские балаганы / Сост., вступит. ст. и коммент. А.М. Конечного. СПб.: Гиперион, 2000.

Петровская 1979 – Петровская И.Ф. Театр и зритель провинциальной России. Вторая половина XIX века. Л.: ЛГИТМИК, 1979.

Пиотровский 1927 – Пиотровский А.И. Кинофикация театра. (Несколько обобщений) // Жизнь искусства, 1927. 22 нояб. №47. С.4.

Пиотровский 1969 – Пиотровский А.И. Театр. Кино. Жизнь. Л., 1969.

Платонов 1995 – Платонов А.П. Взыскание погибших: Повести. Рассказы. Пьеса. Статьи / Сост. М.А. Платонова. М.: ШКОЛА-ПРЕСС, 1995.

Платонов 1989 – Платонов А. 14 Красных избушек, или Герой нашего времени // Платонов А. Живя главной жизнью: Повести. Рассказы. Пьеса. Сказки. Автобиографическое. М.: Правда, 1989. С. 311-356.

Подорога 2006 – Подорога В.А. Мимезис. Материалы по аналитической антропологии литературы. В 2-х т. М.: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006. Т.1-2.

Подорога 1989 – Подорога В.А. Мир без сознания. Проблема телесности в философии Ф. Ницше // Проблема сознания в современной западной философии. – М.: Наука, 1989. С.15-32.

Полякова 2002 – Полякова Е.А. Поэтика драмы и эстетика театра в романе: «Идиот» и «Анна Каренина». М.: РГГУ, 2002.

Полякова 2009а – Полякова И.Е. «Пиршественные» образы в прозе Е.И. Замятина в контексте лубочной изобразительности //

- Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности: Материалы международного конгресса литературоведов. К 125-летию Е.И. Замятина. 5-8 окт. 2009 /Отв. ред. Л.В. Полякова. Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2009. С.496-501.
- Полякова 2009б – Полякова И.Е. «Смеховой мир» Е.И. Замятина в контексте народной праздничной культуры. Автореф. дисс. <...> канд. филол. наук. Елец, 2009.
- Поэзия русского футуризма 1999 – Поэзия русского футуризма / Вступит. ст. В.Н. Альфонсова, сост. и подгот. текста В.Н. Альфонсова и С.Р. Красицкого. СПб.: Академический проект, 1999.
- Поэты ОБЭРИУ 1994 – Поэты группы «ОБЭРИУ». Сб. стихов / Сост., подгот. текста и примеч. М.Б. Мейлаха. СПб., 1994.
- Прокофьев 1983 – Прокофьев В.Н. О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М.: Наука, 1983. С.6-28.
- Пропп 1976 – Пропп В.Я. Фольклор и действительность: Избр. статьи. М., 1976.
- Прутков 1976 – Прутков Козьма. Сочинения. М.: Худож. лит., 1976.
- Путилов 1977 – Путилов Б.Н. Современные проблемы исторической поэтики фольклора в свете историко-типологической теории // Фольклор. Поэтическая система. М., 1977. С. 14-22.
- Радлов 1923 – Радлов С.Э. Статьи о театре: 1918-1922. Пг., 1923.
- Развлекательная культура 2000 – Развлекательная культура в России XVIII – XIX вв. Очерки истории и теории. СПб., 2000.
- Ревуненкова 1992 – Ревуненкова Е.В. Миф, обряд, религия: Некоторые аспекты проблемы на материале народов Индонезии. М., 1992.
- Ровинский 1881 – Ровинский Д.А. Русские народные картинки. СПб., 1881.
- Родина 1972 – Родина Т. А. Блок и русский театр начала XX века. М.: Наука, 1972.

Роднянская 2002 – Роднянская И.Б. «Белая Лилия» как образец мистерии-буфф: К вопросу о жанре и типе юмора пьесы Владимира Соловьева // Вопросы литературы. М., 2002. №3 (май-июнь). С.86-102.

Роженцева 2003 – Роженцева Е. Преодоление «кризиса гуманизма» («Король на площади А. Блока» и «14 Красных Избушек» А. Платонова. // «Страна философов» » Андрея Платонова. Вып.5. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С.532-546.

Ростоцкий 1968 – Ростоцкий Б.И. Модернизм в театре // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века (1895-1907). Книга первая: Зрелищные искусства. Музыка. М.: Наука, 1968. С. 177-217.

Русский литературный авангард 1990 – Русский литературный авангард: Материалы и исследования / Под. ред. М. Марцадури, Д. Рицци, М. Евзлина. Тренто: Университет Тренто, Департамент истории европейской цивилизации, 1990.

Русский футуризм 2000 – Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. М.: Наследие, 2000.

Сажин 1995 – Сажин В. Блок у Хармса // Новое литературное обозрение. 1995. №16. С.140-146.

Сакович 1983 – Сакович А.Г. Русский настенный лубочный театр XVIII-XIX вв. // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М.: Наука, 1983. С.44-62.

Сарафанова 2008а – Сарафанова Н.В. Словесная клоунада в текстах русского авангарда // Русская словесность. М., 2008. № 1. С. 66-72.

Сарафанова 2008б – Сарафанова Н.В. Традиции русского народного театра в литературе авангарда 1910-х – 1930-х годов (кубофутуризм, имажинизм, обэриу). Автореф. дисс. <...> канд. филол. наук. М.: Изд-во МГУ, 2008.

Сарафанова 2006 – Сарафанова Н.В. «Цирковое искусство» русского авангарда: некоторые особенности поэтики В.В. Маяковского // Литература и театр: Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию со дня рождения профессора Л.А. Финка / Отв. ред. Э.Л. Финк, Л.Г. Тютелова. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2006. С.109-118.

- Сарнов 1993 – Сарнов Б.М. Пришествие капитана Лебядкина. Случай Зощенко. М.: Изд-во ПИК, 1993.
- Сарнов 1992 – Сарнов Б.М. Смотрите, кто пришел: Новый человек на арене истории. М.: Новости, 1992.
- Сахно 2008 – Сахно И.М. «Стратография тела» в футуристическом театре // Авангард и Театр 1910-х – 1920-х годов. М., 2008. С.651-661.
- Семкин 2000 – Семкин А.Д. Евреинов и Сологуб. К истории постановки пьесы «Ванька-ключник и паж Жеан» // Русская литература. М., 2000. №2. С.135-138.
- Семкин 2005 – Семкин А.Д. Театр для себя Николая Евреинова // Нева. СПб., 2005. №7. С.208-218.
- Серебрякова 2006 – Серебрякова Е. «Елка у Ивановых» А.И. Введенского и «Приглашение на казнь» В.В. Набокова // Поэт Александр Введенский. Сборник материалов конференции «Александр Введенский в контексте мирового авангарда», проходившей 23-25 сент. 2004г. на филол. ф-те Белградского Университета. Белград-М., 2006. С.344-362.
- Сигей 1994 – Сигей С. (Сигов) Заумь – абсурд – драма // Литературное обозрение, 1994. №9-10. С.55-57.
- Сигов 1991 – Сигов С.В. Онолатрическая мистерия Ильи Зданевича // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Bern, 1991. С. 209-219.
- Сигов 2000 – Сигов С.В. Пьесы Велимира Хлебникова. Некоторые наблюдения // Мир Велимира Хлебникова. Статьи. Исследования. 1911-1998 / Сост. Вяч. Вс. Иванов, З.С. Паперный, А.Е. Парнис. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 601-605.
- Симанович-Ефимова 1925 – Симанович-Ефимова Н.Я. Записки петрушечника. М., 1925.
- Синегубова 2007 – Синегубова К.В. «Нищий Арлекин» Е. Гуро и лирические драмы А. Блока // Системы и модели: границы интерпретаций: Сборник трудов Всероссийской научной конференции с международным участием: 6-10 нояб. 2007 г. Томск, 2007. С.175-180.
- Скобелев 1975 – Скобелев В.П. Маска и личность в русской советской прозе 20-х годов. Воронеж: ВГУ, 1975.
- Смирнов 2001 – Смирнов И.П. Смысл как таковой. СПб.: Академический проект, 2001.

- Смирнов 1983 – Смирнов Л. Пространства внутренний избыток // Декоративное искусство СССР. М., 1983. №12. С.18-21.
- Соболевский 1895 – Великорусские народные песни. Изданы проф. А.И. Соболевским. СПб., 1895. Т.1.
- Соколов 2000 – Соколов Б.М. Художественный язык русского лубка. М.: РГГУ, 2000.
- Соловьев 1908 – Соловьев В.С. Письма. В 2-х т. СПб., 1908. Т.1-2.
- Соловьев 1974 – Соловьев В.С. Стихотворения и шуточные пьесы / Вступит. ст., сост. и примеч. З.Г. Минц. Л.: Сов. писатель, 1974.
- Соловьев 1922 – Шуточные пьесы Владимира Соловьева / Предисл. С.М. Соловьева. М.: Задруга, 1922.
- Соловьев 1921 – Соловьев С.М. Биография Владимира Сергеевича Соловьева // Соловьев В.С. Стихотворения. / Под ред. и с предисл. С.М. Соловьева. М., 1921. Изд. 7-е. С.5-53.
- Соловьев 1997 – Соловьев С.М. Владимир Соловьев. Жизнь и творческая эволюция. М., 1997.
- Сологуб 1909 – Сологуб Ф. Ванька Ключник и паж Жеан: Драма в двенадцати двойных сценах. СПб., 1909.
- Сологуб 1909-1912 – Сологуб Ф.К. Собр. соч. в 12-ти т. СПб.: Шиповник, 1909-1912. Т.1-12.
- Сологуб 1909-1914 – Сологуб Ф.К. Собр. соч. в 20-ти т. СПб.: Изд-во Сирина, 1909-1914. Т.1-20.
- Софронова 2006 – Софронова Л.А. Маска как прием затрудненной идентификации// Культура сквозь призму идентичности. М.: Индрик, 2006. С.349-359.
- Старкина 2005 – Старкина С.В. Велимир Хлебников. Король времени. Биография. СПб., 2005.
- Старкина 1995 – Старкина С.В. Драма В. Хлебникова «Госпожа Ленин» в свете экспериментальной психологии В. Вундта. (К постановке проблемы «Хлебников и позитивизм») // Russian Literature. 1995. Vol. XXXVIII. №4. К 110-летию со дня рождения В. Хлебникова. Р.461-472.
- Сухих 2003 – Сухих И.Н. Самоубийца. (1926-1929 «Самоубийца» Н. Эрдмана) // Звезда. СПб., 2003. №12. С.214-223.
- Тананаева 1983 – Тананаева Л.И. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко (XVII – XVIII вв.) // Прimitив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. М.: Наука, 1983. С.63-81.

Театр 1908 – Театр. Книга о новом театре. СПб.: Шиповник, 1908.

Театральные термины 2005 – Театральные термины и понятия: материалы к словарю / Российский институт истории искусств; сост. С.К. Бушуева, А.П. Варламова, Н.А. Таршис. СПб., 2005. Вып.1.

Терентьев 2000 – Терентьев И.Г. Жордано Бруно. М.: Гилея; А и Б, 2000.

Терентьев 2008 – Терентьев И. Рекорд нежности. Житие Ильи Зданевича // Зданевич И. (Ильязд) Философия футуриста. Романы и заумные драмы. М.: Гилея, 2008. С.708-711.

Тихвинская 2005 – Тихвинская Л.И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России. 1908-1917. М.: Молодая гвардия, 2005.

Толстой 1986 – Толстой А.Н. Собрание сочинений в 10-ти т. / Подгот. текста и коммент. А.А. Макарова; Послесловие В.П.Скобелева. М.: Худож. лит., 1986. Т.9: Драматургия.

Топоров 2003 – Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. Избр. труды. СПб.: Искусство-СПБ, 2003.

Трубецкой 1995 – Трубецкой Е.Н. Миросозерцание В.С. Соловьева. В 2-х т. М., 1995. Т.1-2.

Уайтхед 1999 – Уайтхед А.Н. Избр. работы по философии / Пер. с англ., общ. ред и вступит. ст. М.А. Кисселя. М.: Прогресс, 1990.

Уварова 1983 – Уварова Е. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917-1945). М.: Искусство, 1983.

Уварова 1994 – Уварова И.П. Мейерхольд: новейшие искания, заветы древности // Театр. М., 1994. № 5-6. С.93-122.

Уварова 2001 – Уварова И.П. «Смеется в каждой кукле чародей». М.: Изд-во РГГУ, 2001.

Успенский 1973 – Успенский Б.А. К поэтике Хлебникова. Проблемы композиций // Сб. статей по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1973.

Федоров 1980 – Федоров А.В. А. Блок-драматург. Л., 1980.

Фещенко 2006 – Фещенко В. Логика смысла в произведениях Александра Введенского и Гертруды Стайн // Поэт Александр Введенский. Сборник материалов конференции «Александр Введенский в контексте мирового авангарда», проходившей 23-25 сент. 2004г. на филол. ф-те Белградского Университета. Белград-М., 2006. С.267-291.

- Фольклорный театр 1988 – Фольклорный театр / Сост., вступит. ст., предисл. к текстам и коммент. А.Ф. Некрыловой и Н.И. Савушкиной. М.: Современник, 1988.
- Фрейд 1989 – Фрейд З. Введение в психоанализ: Лекции / Пер. Г. Барышниковой. М.: Наука, 1989.
- Фрейденберг 1978 – Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978.
- Фрейденберг 1988 – Фрейденберг О.М. Миф и театр: Лекции по курсу «Теория драмы» для театральных вузов. М., 1988.
- Фрейденберг 1997 – Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра / Подгот. текста и общ. ред. Н. Брагинской. М.: Лабиринт, 1997.
- Фрейденберг 1978 – Фрейденберг О.М. Семантика архитектуры вертепного театра // Декоративное искусство в СССР. 1978. №2 (243). С.41-43.
- Хализев 1986 – Хализев В.Е. Драма как род литературы. (Поэтика, генезис, функционирование). М.: Изд-во МГУ, 1986.
- Ханзен-Лёве 1999 – Ханзен-Лёве Оге А. Русский символизм: Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999.
- Ханзен-Лёве 2001 – Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. С.А. Ромашко. М.: Языки русской культуры, 2001.
- Харджиев 2006 – Харджиев Н. От Маяковского до Кручёных: Избр. работы о русском футуризме / Сост. С. Кудрявцев. М.: Гилея, 2006.
- Харджиев 1997 – Харджиев Н.И. Статьи об авангарде. В 2-х т. М.: Мысль, 1997. Т.1-2.
- Харджиев 1970 – Харджиев Н.И., Тренин В.В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.
- Хармс 1988 – Хармс Д.И. «Я думал о том, как прекрасно все первое...» / Публ. В. Глоцера // Новый мир 1988. №1. С.134-137.
- Хармс 1997 – Хармс Д.И. Полное собрание сочинений. В 3-х т. / Сост., подгот. текста и примеч. В.Н. Сажина. СПб.: Академический проект, 1997. Т.1-3.
- Хармс 1999 – Хармс Д.И. Собрание сочинений. В 2-х т. М., 1999. Т.1-2.
- Хармс 2001 – Хармс Д.И. Цирк Шардам / Сост., подгот. текста, предисл. В.Н. Сажина. СПб.: Кристалл, Терция, 2001.

Хейзинга 1991 – Хейзинга Й. Homo ludens. Опыт исследования игрового элемента в культуре // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991. С.69-94.

Хлебников 1940 – Хлебников В.В. Неизданные произведения. М., 1940. Хлебников 1928-1933 – Хлебников В.В. Собр. произвед. в 5-ти т. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1928-1933. Т.1-5.

Хлебников 2001 – Хлебников В.В. Собр. соч. В 3-х т. СПб, 2001. Т.1-3.

Хлебников 1986 – Хлебников В.В. Творения. М.: Сов. писатель, 1986. Хренов 2005 – Хренов Н.А. «Человек играющий» в русской культуре. СПб.: Алетейя, 2005.

Чебанова 2002 – Чебанова О. «Клоп» Маяковского и комедия дель арте // Литература. 2002. – №19. <http://lit.1september.ru/artilef.php?ID=200201909> (дата обращения 05.04. 2016)

Чебанова 2005 – Чебанова О. Судьба комедии дель арте в России и драматургия конца XIX – первой трети XX века // Литература. 2005. №19. С.20-23.

Чехов 1970 – Чехов А.П. Собрание сочинений. В 8-ми т. / Под ред. М. Ерёмкина. М.: Правда, 1970. Т.7: Драматические произведения.

Чуковский 1969 – Чуковский К. Путеводитель по Сологубу // Собр. соч. в 6-ти т. М.: Худож. лит., 1969. Т.6: Статьи 1906-1968 гг. С.332-367.

Шевченко 1913 – Шевченко А. Нео-примитивизм: Его теория. Его возможности. Его достижения. М.: Тип.1 Моск. трудовой артели, 1913.

Шевченко 2007а – Шевченко Е.С. Блок и ранний кинематограф (о художественных аналогиях в искусстве) // Язык и культура в России: состояние и эволюционные процессы: Материалы Всероссийской научной конференции 24-27 окт. 2007 г., Самара, Россия. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2007. С.278-282.

Шевченко 2007б – Шевченко Е.С. Диалог художественных форм в поэзии раннего авангарда // Наука и культура России: Материалы IV Международной научно-практической конференции, посвященной Дню славянской письменности и культуры памяти

- святых равноапостольных Кирилла и Мефодия. 24-25 мая 2007. В 2-х ч. Самара, 2007. Ч.2. С.55-58.
- Шевченко 2008 – Шевченко Е.С. Кинематограф как «новый балаган» (к проблеме кинематографического кода в литературном творчестве символистов) // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Ростов-на-Дону, 2008. №6 (148): Общественные науки. С.146-149.
- Шишкин 1996 – Шишкин А. Велимир Хлебников на «башне» Вячеслава Иванова // Новое литературное обозрение. М., 1996. №17. С.141-167.
- Шкловский 1990 – Шкловский В.Б. Гамбургский счёт: Статьи – воспоминания – эссе (1914-1933). М.: Сов. писатель, 1990.
- Шкловский 1974 – Шкловский В.Б. Собр. соч. В 3-х т. М., 1974. Т.1-3.
- Шпенглер 1991 – Шпенглер О. Закат Европы // Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М., 1991. С.23-68.
- Штейнер 1990 – Штейнер Р. Мистерии древности и христианство. М.: «Духовное знание», СП «Интербук», 1990.
- Щеглов 1998 – Щеглов Ю.К. Конструктивистский балаган Н. Эрдмана // Новое литературное обозрение. 1998. №33 (5). С.118-160.
- Эйзенштейн 1997 – Эйзенштейн С.М. Мемуары. В 2-х т. М., 1997. Т.1-2.
- Эйхенбаум 1924 – Эйхенбаум Б.М. О трагедии и трагическом // Сквозь литературу. Л., 1924. С.73-151.
- Эко 2005 – Эко У. Роль читателя: Исследования по семиотике текста / Пер. с англ. и итал. С. Серебряного. СПб.: Simposium-M.: Изд-во РГГУ, 2005.
- Эренбург 2002 – Эренбург И.Г. Ф. Сологуб // Эренбург И.Г. Портреты русских поэтов. СПб.: Наука, 2002. С.110-112.
- Эткинд 2001 – Эткинд Е.Г. Проза о стихах. СПб.: Знание, 2001.
- Юнг 1994 – Юнг К.Г. Либи́до, его метаморфозы и символы. СПб., 1994.
- Юнг 2001 – Юнг К.Г. Структура психики и процесс индивидуации. М.: Эксмо-Пресс, 2001.
- Якимович 2000 – Якимович А.К. Парадигмы XX века // Русский авангард 1910-1920-х годов в европейском контексте / Отв. ред. Г.Ф. Коваленко. М.: Наука, 2000. С.3-16.

- Якобсон 1987 – Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987.
- Янечек б/г – Янечек Дж. Текст как партитура и текст как картина (text).
http://www.chernovik.org/main.php?nom=18&id_n=13&first=20 (дата обращения 05.03.2016)
- Balandier 1992 – Balandier G. Pouvoir sur scènes. Paris, 1992.
- Barthes 1964 – Barthes R. Essais critiques. Paris, 1964.
- Burns 1972 – Burns E. Theatricality. A Study of convention in the theatre and in social life. London, 1972.
- Debord 1992 – Debord G. La société du spectacle. Paris, 1992.
- Dijk van 1976 – Dijk van T.A. “Macro-Structures and Cognition”: Twelfth Annual Carnegie Symposium on Cognition, Carnegie-Mellon University, Pittsburgh, May 1976.
- Faryno 1993 – Faryno J. Корова со скрипкой – слова как мычание – rojmovnik х... (Алогизм // Изосемантизм авангарда) // Studia Literaria Polono-Slavica 1. Slawistyczny Ozonek Wydawniczy. Warszawa, 1993. S.143-168.
- Faryno 1991 – Faryno J. «Последнее колечко мира... есть ты на мне» (Опыт прочтения «Куприянова и Наташи» Введенского) // Wiener Slavistischer Almanach. 1991. Band 28. S.191-258.
- Flaker 2004 – Flaker A. Сверхповесть или сверхзрелище? (Пространство "Детей Выдры") // Russian Literature. 2004. Vol.LV. №I / II / III. P.77-86.
- Галоци-Комьяти 1989 – Галоци-Комьяти К. «Рыцарь театральности»: Влияние Ницше на эстетическое кредо Н.Н. Евреинова // Studia Slavica Hung. Budapest: Académiai Kiadó, 1989. №35/3-4. P.393-402.
- Kleberg 1993 – Kleberg L. Theatre as Action. Soviet Russian Avant-Garde Aesthetics. Macmillan, 1993.
- Koschmal 1986 – Koschmal W. Mythos, Folklore und Theater der Avantgarde: A.I. Vvedenskij's Elka u Ivanovych // Wiener Slavistischer Almanach. 1986. Vol.18. S.83-106.
- Melrose 1994 – Melrose S. A semiotics of the dramatic text. London, 1994.
- Minsky 1977 – Minsky M. A Framework for Representing Knowledge. Winston, 1977.
- Ulmer 1985 – Ulmer G. Applied grammatology. Baltimore, 1985.

Vidal 1993 – Vidal M.C. The death of politics and sex in the eighties show // New lit. history. Charlottesville, 1993. Vol.24. №1. P.171-194.

Научное издание

Шевченко Екатерина Сергеевна

**РУССКАЯ ДРАМА
И ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПРИМИТИВ**

Монография

Публикуется в авторской редакции
Титульное редактирование Т. И. Кузнецовой
Компьютерная верстка, макет Е. С. Шевченко

Подписано в печать 18.04.2016. Гарнитура Times New Roman. Формат 60х84/16. Бумага офсетная. Печать оперативная. Усл.-печ. Л. 11,75; уч.-изд. л. 12,5. Тираж 500 экз.
Заказ № 2722.

Издательство «Самарский университет»
443011, Самара, ул. Акад. Павлова, 1
Тел. 8 (846) 334-54-23

Отпечатано с готового оригинала-макета на УОП
Самарского университета