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

Е.С. ШЕВЧЕНКО

ЭСТЕТИКА БАЛАГАНА В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ 1900-Х – 1930-Х ГОДОВ

Самара
Издательство «Самарский научный центр РАН»
2010

Печатается по решению Редакционно-издательского совета Самарского государственного университета

УДК 882
ББК 83.3
Ш 379
ISBN – 978-5-93424-488-1

Рецензенты
д-р филол. наук, проф. Е.Г. Елина, Саратовский государственный университет;
д-р филол. наук, проф. А.С. Бакалов, Поволжская государственная социально-гуманитарная академия;
д-р филол. наук, проф. Г.Ю. Карпенко, Самарский государственный университет

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

Монография посвящена изучению связей русской драмы 1900-х – 1930-х годов с театральным примитивом. Впервые в столь значительном объеме описана балаганная парадигма эпохи и проанализированы драматические произведения целого ряда авторов, активно работавших над созданием условных форм в драматургии и театре. Адресуется специалистам-филологам, искусствоведам, культурологам, а также аспирантам и студентам соответствующих гуманитарных специальностей высших учебных заведений.

Шевченко Е.С.
Ш 379 Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов. Самара: Издательство «Самарский научный центр РАН», 2010. – 484 с.

УДК 882
ББК 83.3

ISBN – **978-5-93424-488-1**

© Шевченко Е.С., 2010
© Самарский государственный университет, 2010
© Издательство «Самарский научный центр РАН», 2010

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ……..…….6

ГЛАВА 1. БАЛАГАН И БАЛАГАННОЕ ДЕЙСТВО. ФОРМЫ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ В КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ

1.1. Балаган как искусство примитива. Его место в системе художественной культуры…..……...……..13

1.2. Фреймы балагана. Их границы, трансформация, филиация..19

1.3. Идея телесности и антропология тела в балагане ..……...23

1.4. Герой балагана. Маска, кукла, марионетка, актёр (мим)..…29

1.5. Балаган как модель мироздания. О специфике балаганного миромоделирования……..38

ГЛАВА 2. КОНЦЕПЦИИ ТЕАТРА И ТЕАТРАЛЬНОСТИ ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XX ВЕКА. В СМЫСЛОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ БАЛАГАНА

2.1. От мистерии к балагану. О стратегиях религиозности и эстетизма в символистской теории театра…….44

2.2. Балаган как стратегия преображения. «Театр жизни» и «театр для себя» Н.Н. Евреинова..…….……..54

2.3. Балаган как стратегия движения. «Театр маски» и метод «биомеханики» В.Э. Мейерхольда.……...……..78

2.4. Балаган как стратегия словесной эксцентрики. Формальная школа в поисках «театра слова»…….…….……..89

ГЛАВА 3. ЭСТЕТИКА БАЛАГАНА В ДРАМАТУРГИИ СИМВОЛИСТОВ

3.1. Шуточная поэзия и драматургия В.С. Соловьёва. У истоков балаганной парадигмы XX века.……....97

3.1.1. Игра, мистификация, лицедейство в структуре творческой личности и в среде «неофициального» искусства…….…… ….....97

3.1.2. Мистерия-шутка «Белая Лилия, или Сон в ночь на Покрова» как преддверие символистского балагана.……..….104
3.2. Содержательно-функциональные аспекты символистского балагана……123
3.2.1. Балаган как «текст культуры»…….123
3.2.2. Балаган как «метатекст» позднего символизма…...128
3.3. Авторские модификации балагана и балаганных стратегий в символистской драме.……....133
3.3.1. Трагический балаган и «символоразрушающие» стратегии в драматической трилогии А.А. Блока.……..……..133
3.3.2. «Весёлая соборность» и «символопорождающие» стратегии в шутовских драмах Ф.К. Сологуба……158
3.3.3. В диалоге с символизмом. Блоковская арлекинада и собственная поэтическая мифология в пьесе Е.Г. Гуро «Нищий Арлекин»……..……..……185

ГЛАВА 4. ЭСТЕТИКА БАЛАГАНА В ДРАМАТУРГИИ ФУТУРИСТОВ
4.1.Содержательно-функциональные аспекты футуристического балагана……..……..199
4.1.1. Влияние театральных идей Н.Н. Евреинова на идеологию и практику футуристов……..…...…….……...199
4.1.2. Футуристический грим и футуристический костюм как компоненты театрализации жизни и искусства…….…...203
4.1.3. Футуристический театр как «новый балаган». Проекты «Футу» и «Будетлянин»…….……...…….216
4.2. Авторские модификации балагана и балаганных стратегий в драматургии футуристов……..……..……..….225
4.2.1. Формы балагана и монодрамы у В.В. Маяковского. Трагедия «Владимир Маяковский»……..225
4.2.2. Весть о новой драме и новом театре. Опера А.Е. Кручёных «Победа над Солнцем»……..…….229
4.2.3. От зрелища к «сверхзрелищу». Драматургические эксперименты В.В. Хлебникова……..…….…….……242

4.2.4. «Бескровное убийство» театра. Заумный вертеп И.М. Зданевича в драматическом цикле «аслааблИчья питЁрка дЕйстф»……..…….……284

ГЛАВА 5. ЭСТЕТИКА БАЛАГАНА В ДРАМАТУРГИИ РАННЕЙ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ И 1920-Х– 1930-Х ГОДОВ

5.1. Содержательно-функциональные аспекты балагана ранней советской эпохи и 1920-х – 1930-х годов……..…317

5.1.1. Революционная мистерия и буффонада В.В. Маяковского……...…317

5.1.2. Теория и практика послереволюционных празднично-обрядовых форм…….…330

5.1.3. Традиции народного театра в театрах малых форм…….……..…….…….338

5.1.4. Стилизация и реконструкция жанра народной комедии. Л.Н. Лунц, А.Н. Толстой, Е.И. Замятин, А.А. Копков……..……..350

5.2. Авторские модификации балагана и балаганных стратегий в драматургии 1920-х – 1930-х годов…….……..359

5.2.1. Балаган Н.Р. Эрдмана. Между прошлым и будущим..... ..359

5.2.2. Зрелище настоящего в пьесах А.П. Платонова.……384

5.2.3. Зрелище будущего в пьесах В.В. Маяковского…….395

5.2.4. Небытие как буффонада. Смерть и абсурд в драматических произведениях Д.И. Хармса и А.И. Введенского……..... 408

ЗАКЛЮЧЕНИЕ……....454

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ…….……..……....462

Стремясь быть оригинальным, художник убаюкивается иллюзией, возможно, плодотворной, но привилегия, которую он дарует себе, совершенно нереальна. Когда он полагает, что спонтанно выражает себя, создавая оригинальное творение, он отвечает другим творцам – прошлым либо настоящим, актуальным либо потенциальным. Знают об этом или нет, но по тропе творения никогда не продвигаются в одиночку.

К. Леви-Строс. Путь масок

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

В.Э. Мейерхольд. Балаган

ПРЕДИСЛОВИЕ

В гуманитарной мысли последних десятилетий театр, как таковой, фигурирует в качестве эпистемологической доминанты современности. Среди философов, искусствоведов, культурологов, литературоведов, социологов и других учёных широкое распространение получила мифологема о театральности современного сознания [Ильин 2001], вследствие чего любое, сколько-нибудь значимое явление социальной и духовной жизни связывается с идеей театрализации. С их точки зрения, «границ представления не существует; театр давно захватил реальность,

превратив её в собственную репрезентацию» [Подорога 2006: Т.1: 235]. Известная шекспировская сентенция «Весь мир – театр» оказалась актуальной и обрела новые смыслы, когда в 1967-м году Г. Дебор современное общество назвал «обществом спектакля» [Debord 1992; Дебор 2000], а Р. Барт чуть позднее, в 1973-м, во всякой сильной дискурсивной системе увидел «представление (в театральном смысле – show), демонстрацию аргументов, приёмов защиты и нападения, устойчивых формул; своего рода мимодраму, которую субъект может наполнить своей энергией истеричного наслаждения» [Барт 1989: 537]. Жизнь в «обществе спектакля» ощущается не иначе, как театральная иллюзия: поскольку истина и реальность более не существуют, в их отсутствие надо всем возвышается «шоу-власть» («шоу-политика» и «шоу-правосудие») [Debord 1992; Дебор 2000]. Развивая идеи Г. Дебора уже применительно к ситуации 1980-х, Ж. Баландье назвал господство театра в современном мире «театрократией» [Balandier 1992], а К. Видаль, сделав акцент на балаганно-ярмарочном характере общественно-политической и духовной жизни, пришла к остроумному заключению о превращении всего мира, а не одной лишь Америки, в «один огромный Диснейленд» [Vidal 1993: 172]. Как утверждает Г. Алмер, сегодня театрализовано буквально всё: «от политики до поэтики» [Ulmer 1985: 277]. И в сложившихся условиях, по словам И.П. Ильина, создание новейшей теории театра едва ли не равноценно созданию новейшей теории общества [Ильин 2001: 279].

Современный театр и современное искусство вообще ориентируются не на воспроизведение реальности, а на её замещение или извлечение из других знаковых систем. Ж. Делёз обратил внимание на данную особенность и пришёл к следующему заключению: «Театр – это реальное движение; он извлекает реальное движение из всех искусств, которыми пользуется» [Делёз 1998: 21]. В своих наблюдениях над природой театра Ж. Делёз опирался на философию театра будущего Ф. Ницше и на поэтику более позднего по времени «театра жестокости» А. Арто. Однако Ж. Делёзом не были учтены традиции народного театра с характерной для него практикой реального движения и слова, а также ценные в этом смысле эксперименты русского условного театра и драмы первых

десятилетий XX века, в особенности новации Н.Н. Евреинова, после эмиграции приобретшего не только общеевропейское, но и мировое влияние. Между тем, разговор о театральности современного сознания и театрократии в современном обществе вне обозначенного контекста попросту невозможен. Очевидно, всеохватные, универсальные процессы драматизации и театрализации много раньше других были Н.Н. Евреиновым гениально угаданы и чрезвычайно точно описаны. Неслучайно большинство современных западных исследователей (среди них и названные нами Ж. Делёз, Г. Дебор, Г. Алмер, Ж. Баландье) почти дословно повторяет основные положения театральной теории Н.Н. Евреинова, сформулированные им ещё в начале XX века в России и лишь спустя десятилетия транслированные в западную культуру.

Со времен Аристотеля театральность трактуется как свойственная театру совокупность художественных средств, не совпадающих с драматическими; приоритетом драматического считается «постепенное развитие событий», а приоритетом театрального – «быстрое внешнее движение, различные эффекты» [Аникст 1980: 50-51]. На рубеже XIX и XX веков недоверие к слову обратило искусство, в том числе и словесное, в сторону зрелища (не только живописи и театра, но и «младенческого», по тем временам, кинематографа, лубочной картинки, уличной вывески, рекламы, детского рисунка и т.д.). Драматические коллизии эпохи на сцене условного театра и в жизни выплеснулись наружу в виде яркой, впечатляющей образности – «эстетической монстрации» [Евреинов 2002: 41]. Благодаря этим процессам актуализировались изначальные, исконные смыслы театральности: она была понята именно как зрелищность. Близкое понимание театральности сохранилось и в современных трактовках. Р. Барт определил театральность как «театр минус текст», увидев в ней «насыщенность знаков и впечатлений», подразумеваемую драматургическим текстом, но прямо в нём не содержащуюся [Barthes 1964: 41, 23]; в феномене театральности он обнаружил «настоящую информационную полифонию», заключенную в «особой толще знаков (une épaisseur de signes)» [Барт 1989: 276]. Ю.М. Лотман, опираясь на исследования П.Г. Богатырёва, в качестве основного признака всякого театрального действа назвал высокую степень

семиотичности, когда «весь мир, становясь театральным миром, перестраивается по законам театрального пространства, попадая в которое, вещи становятся знаками вещей» [Лотман 2005б: 617]. К.А. Кумпан и И.А. Паперно трактуют театральность как «превращение незнакового в знаковое» [Кумпан 1975: 114], вслед за М.М. Бахтиным подразумевая под этим «обесценивание всех внешних положений человека в жизни, превращение их в роли, разыгрываемые на подмостках мирового театра по воле слепой судьбы» [Бахтин 1963: 159]. В.Е. Хализев в определении сущности театральности оттолкнулся от двух театральных традиций, первая из которых связана с концентрацией эмоционально-психических сил человека и проявляется через его самораскрытие, а вторая – с условностью, искусственностью человеческого поведения и проявляется через его самоизменение [Хализев 1986]. Очевидно, в первом случае наблюдается смешение драматизма и театральности, во втором же театральность присутствует в «чистом» виде. Данные типы поведения персонажа – патетическое самовыражение и лицедейство – не исключают друг друга, напротив, они могут проявиться у одного автора и даже в одном образе [Полякова 2002]; при этом в первом случае, раскрываясь публике, человек «действует на высшем пределе своего темперамента», а во втором, прибегая к шутовству, игровой эксцентрике, клоунаде, обману, «преображает себя и демонстрирует окружающим совсем не то, что являет собой на самом деле» [Хализев 1986: 66-67]. В свое время Я. Мукаржовский отметил устойчивость набора формообразующих средств, используемых в целях театрализации, что обусловлено преобладанием «постоянной актерской личности <…> над дифференцированностью ролей», а также «типов, независимых от личности того или иного исполнителя» [Мукаржовский 1994: 377]. Л. Клеберг, сделав акцент на зрелищной, визуальной природе театральности, вслед за Я. Мукаржовским рассмотрел театральную функцию как единство знаковой функции и функции зрителя [Kleberg 1993]. С конвенциональностью и публичностью связали феномен театральности в искусстве и в жизни Г.Д. Гачев [Гачев 1968] и Э. Бёрнс [Burns 1972]. Приведём два близких по смыслу высказывания Г.Д. Гачева о театре и драме: «Человек на сцене – на виду, просвечиваемый на позорище»; «Драма есть позорище

человеческой активности» [Гачев 1968: 238, 274]. Сходным образом трактует комплекс театральности С. Мелроуз, в качестве составляющих называя «максимальный расход энергии, ориентацию на присутствие зрителей и организацию их активного визуального внимания» [Melrose 1994: 266]. Повседневное поведение человека, складывающееся из множества разыгрываемых им социальных ролей, по преимуществу нейтрально, что дает возможность исследователям рассматривать его как некую усредненную норму человеческого поведения; драматизм и театральность в известном смысле представляют собой отступления от этой нормы. В основе драматизма и театральности лежат разные механизмы: драматизм зиждется на конденсации в персонаже (актёре) психической энергии и инвестировании её в зрителя – театральность, напротив, не на накоплении и передаче, а на трате, расходовании энергии, причём энергии мускульной, кинетической. Поскольку драматизм базируется на внутреннем действии, а театральность – на внешнем, вектор движения от драматического к театральному направлен изнутри вовне; первое вбирает в себя мир, его энергию, а второе насыщает мир собою, заряжает его своей энергией. Театральное поведение перформативно, подстать ему и театрализованное слово: уподобляясь гибкому, пластичному телу, оно тянет за собою «шлейф» смыслов и тяготеет к тому, чтобы стать зрелищем. Слова в театре вовлекаются в игру – благодаря игрословию превращаются одно в другое и преображаются. Эти основополагающие черты театральности со всей очевидностью обнаруживает театральный примитив.

В искусстве и в сфере гуманитарного знания уже более столетия не ослабевает интерес к синтетическим видам эстетической активности, и примитивные, такие как балаган, входят в их число. Однако даже в отношении той эпохи, с которой началось особенно интенсивное проникновение в «высокие», «продвинутые» слои культуры «низовых», «профанных» её слоёв, балаганная парадигма должным образом не освоена, поскольку до сих пор учтены далеко не все формы балагана и сочетания его форм, вознесенные в «высшие» сферы искусства, как и не все авторы, к этим сферам его приобщившие.

В предлагаемой вниманию читателя книге рассматриваются процессы интериоризации одной эстетической системой

«чужих», но не «чуждых» ей элементов другой эстетической системы с последующим её переустройством и переструктурированием, а именно: вбирание-приятие-усвоение русским модернизмом, авангардом и неореализмом эстетики театрального примитива. В ней предпринимается попытка определить *балаганную парадигму* в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов (востребованные эпохой формы балагана и причастных к ним авторов) и проследить её динамику в связи со сменой творческих установок и эстетических принципов отдельных драматургов, школ, течений, направлений. Основное внимание уделяется собственно механизмам и результатам трансформации русской условной драмы под влиянием балаганных форм; помимо этого, учитываются связи условной драмы с «претеатральными» системами карнавала и мистерии. Материалом исследования послужили, во-первых, пьесы и иные драматические сочинения В.С. Соловьёва, В.Я. Брюсова, А. Белого, А.А. Блока, Ф.К. Сологуба, А.М. Ремизова, М.А. Кузмина, В.В. Маяковского, В.В. Хлебникова, А.Е. Кручёных, Е.Г. Гуро, И.М. Зданевича, Л.Н. Лунца, А.Н. Толстого, Е.И. Замятина, А.А. Копкова, Н.Р. Эрдмана, М.А. Булгакова, А.П. Платонова, И.Г. Терентьева, А.И. Введенского, Д.И. Хармса и других, интериоризировавших театральный примитив и «претеатральные» карнавал и мистерию; во-вторых, театральные и драматургические концепции, статьи и высказывания о театре и драме Вяч.И. Иванова, А. Белого, А.А. Блока, Ф.К. Сологуба, Н.Н. Евреинова, Л.Н. Андреева, А.Н. Бенуа, А.Н. Скрябина, П.А. Флоренского, В.В. Маяковского, В.В. Хлебникова, А.Е. Кручёных, И.М. Зданевича, В.Г. Шершеневича, В.Э. Мейерхольда, Ю.М. Бонди, К.М. Миклашевского, Ю.П. Анненкова, А.И. Пиотровского, С.Э. Радлова, П.Г. Богатырёва, В.Б. Шкловского, Б.М. Эйхенбаума, И.Г. Терентьева, И.В. Бахтерева, А.И. Введенского, Д.И. Хармса и других, обозначивших условную тенденцию их развития; в-третьих, культурные феномены театрализации жизни и перформативного поведения, способствовавшие созданию особой атмосферы вокруг искусства и иногда, в самых крайних случаях (в первую очередь это касается авангарда), перемещавшие художественное произведение из центра на периферию творческой деятельности. Наиболее подробно анализируются те драматические сочинения,

в которых черты театрального примитива имеют сущностное значение. Некоторые из них, как, например, шуточные пьесы В.С. Соловьёва, не укладывались в обозначенные хронологические рамки, однако были взяты во внимание, поскольку тесно связаны с другими художественными явлениями указанного периода. Помимо этого, нами были учтены взгляды зарубежных философов, эстетиков, филологов и психоаналитиков С. Кьеркегора, А. Шопенгауэра, Р. Вагнера, Ф. Ницше, Р. Штейнера, А. Бергсона, З. Фрейда, К.Г. Юнга, О. Шпенглера, У. Джеймса, А.Н. Уайтхеда, Д.У. Данна, Н. Бора, Й. Хейзинги, Т.В. Адорно, а также теоретиков театра, театральных режиссёров и драматургов Г. фон Гофмансталя, М. Метерлинка, Р. Лотара, Ф. Ведекинда, Э. Хардта, Р. Риттнера, Л. Пиранделло, Г. Крэга, А. Арто, Е. Гротовски и других, прямо или косвенно повлиявших на развитие антимиметических, антииллюзионистских тенденций в театре и драме того времени и последующих эпох.

В качестве теоретической и методологической базы были привлечены труды выдающихся филологов, искусствоведов и философов М.М. Бахтина, О.М. Фрейденберг, П.Г. Богатырёва, В.Я. Проппа, А.Ф. Лосева, Ю.М. Лотмана, Д.С. Лихачёва, В.Е. Хализева, Ю.В. Манна, В.Н. Прокофьева, Е.А. Поляковой, В.А. Подороги и других. В ходе исследования использовались следующие методы: метод сравнительно-исторического анализа; метод сравнительно-типологического анализа; метод интертекстуального анализа; метод фреймового анализа; метод аналитической (философской) антропологии. Для обоснования ряда выводов опорой послужили ценные наблюдения Н.И. Харджиева, З.Г. Минц, В.П. Григорьева, Б.М. Гаспарова, Ю.К. Щеглова, И.Б. Роднянской, В.П. Скобелева, С.А. Голубкова, В.Е. Головчинер, Т.В. Казариной, А.Л. Гринштейна, Г.Л. Нефагиной, И.Е. Васильева, Б. Лённквист, А.Г. Сакович, Б.М. Соколова, И.Е. Лощилова, С.В. Сигова и некоторых других.

ГЛАВА 1. БАЛАГАН И БАЛАГАННОЕ ДЕЙСТВО. ФОРМЫ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ И ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ В КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ

1.1. Балаган как искусство примитива. Его место в системе художественной культуры

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, как и они, обладающем собственной эстетикой и уже по этой причине нуждающемся в специальном изучении, в отечественной науке был поставлен в концептуальной 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 В.Н.

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].

Вообще говоря, 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, в частности, 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

«низовью» 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 исключающие одна другую 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 с М.Ф. Ларионовым и Н.Д. Виноградовым во главе, 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; однако, в сравнении с нею, деятельность в этом направлении М.Ф. Ларионова и близкого ему круга

художников (Н.С. Гончаровой, А. Шевченко, братьев И.М. и К.М. Зданевичей, А. Бакушинского, А. Грищенко и некоторых других) в 1910-е годы и в последующие десятилетия была более цельной[1]. Ларионовым, Гончаровой, Шевченко были «опознаны» и разграничены примитив и лубок, а примитивизм (точнее – неопримитивизм), включая подражание «наивному» творчеству прежних эпох и детскому творчеству, рассматривался как важнейшая сторона собственных художественных исканий и современного искусства вообще. 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[2].

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]. «Мы стремимся к исканию новых путей нашему Искусству, – продолжает он, – но не отвергаем вполне и старого и из прежних форм его признаем превыше всех – примитив, волшебную сказку старого Востока. <…> Простая, бесхитростная красота лубка, строгость примитива, механическая точность построения, благородство стиля и хороший цвет, собранные воедино творческой рукой художника-властелина – вот наш пароль и наш лозунг» [Шевченко 1913: 9]. В том искусстве, которое А. Шевченко относит к «примитиву», более всего его привлекает непосредственность, или «художественно-верная почувствованность жизни» [Шевченко 1913: 12]. В живописи

[1] Правда, после революции она протекала преимущественно за пределами России.

[2] В первую очередь мы имеем в виду его «Искусство острова Пасхи» (1914) и некоторые другие работы.

признаются важными *свободная перспектива* и *свободная композиция*, связанные с распределением движений и плоскостей, поскольку предметы имеют не одну, а несколько характерных форм [Шевченко 1913: 23]. На наш взгляд, здесь вполне законна аналогия со свободной композицией (конфигурацией «плоскостных» сюжетов и движений) балагана, а также со свободным («мультиперспективным», нефокусированным) зрением балаганного героя. В пользу нашего предположения говорит, в частности, тот факт, что буквально через несколько лет после иконно-лубочных выставок 1913-го года другим «экс-ослинохвостцем» И.М. Зданевичем в рамках передового артистического предприятия «Бескровное убийство» был создан экспериментальный авангардный вертеп – пьеса «Янко крУль албАнскай», а затем и остальные части его заумной пенталогии «аслаабл Ичья питЁрка дЕйстф» (1916-1923). Представители раннего русского авангарда попытались разграничить сферы примитива и лубка, связав лубок с «упрощенностью, неумением древних и крестьянским искусством», а примитив – с искусством Востока, а точнее, с целой плеядой восточных искусств – японским, китайским, корейским, индоперсидским и т.д.; помимо этого, детское творчество они трактовали как «глубокий и подлинный примитив»; реализацию же собственной новаторской тенденции, обозначенной как *неопримитивизм*, они видели в слиянии *ориентальных традиций*, глубины, проникновенности и первозданности восточной культуры с *западными формами*. [Шевченко 1913: 16]. Рассматривая *жизнь* как *оформление природы*, то есть *сырого материала*, неопримитивисты провозглашали художника *властелином новых форм* и собственную миссию связывали с ролью *декоратора, жизнестроителя, творца*. Их пропагандистская деятельность и собственно художническая практика способствовали росту интереса к феноменам примитива и примитивизма в культуре 1910-х – 1920-х годов.

Современные исследователи искусства примитива, отмечая вклад М.Ф. Ларионова, Н.С. Гончаровой, А. Шевченко, И.М. и К.М. Зданевичей и других русских художников-неопримитивистов, обращаются к их опыту с целью уточнения понятий. По сравнению с работами, посвященными изучению отдельных вопросов художественного примитива, такими как

работы Л.И. Тананаевой [Тананаева 1983], А.Г. Сакович [Сакович 1983], Е.М. Матусовской [Матусовская 1986] и некоторыми другими, исследования В.Н. Прокофьева отличает стремление к терминологической определенности и её разносторонним теоретическим обоснованиям. Прокофьев установил, что примитив вторичен по отношению к фольклору и по отношению к «учёно-артистической» культуре, и в известном смысле воспроизводит «низовые» и «верхние» пласты культуры; он лишен «чистоты» и свои собственные художественные формы, как правило, выстраивает из «готового», «известного», «уже бывшего». В Новое и Новейшее время наивное сознание обживает и осваивает «учёно-артистический профессионализм», с одной стороны, и архаику, традиционные фольклорные формы – с другой. Результатом подобного рода деятельности – переживания и «присвоения» наивным сознанием мира культуры и мира природы, наряду с собственными, индивидуализированными переживаниями наивной души, – является искусство примитива. Любопытно, что примитивное искусство вообще, то есть примитив как особый тип культуры и его функционирование, В.Н. Прокофьев связывает с ярмаркой. «Примитив живёт, так сказать, на достаточно шумном культурном перекрестке, функционирующем на “ярмарке культуры”», – замечает исследователь [Прокофьев 1983: 18]. Конечно, в данном контексте понятие «ярмарка» употребляется в переносном, а не в прямом значении, но и метафорическое словоупотребление говорит о многом. Для нашего исследования это важно потому, что феномен балагана и его эстетика формируются в лоне ярмарки, хотя им и не исчерпываются.

Несмотря на очевидный интерес самых разных учёных 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, поскольку основным объектом исследования здесь становятся не театральные, а живописные формы. Приведем интересующее нас высказывание учёного: «Уместно поставить вопрос, на какие исторические

традиции опирается примитив. В Новое время это раньше всего традиции культуры средневековых городов-коммун, те, что уже в ренессансную пору оставляются образованным обществом, так сказать, на свободное усмотрение необразованных и полуобразованных городских низов и в их среде сохраняются и даже как бы обновляются вне их регламентации. Отсюда все те черты “иконности” и “парсунности”, которые достаточно часто проступают в художественной культуре живописного, графического и скульптурного примитива. Отсюда же и определенные черты “мистериальности” и “фарсовости” в театральном примитиве» [Прокофьев 1983: 17]. Развившийся в лоне ярмарки (ярмарочной культуры), балаган «помнит» о своих более ранних истоках – *мистерии* и *карнавале*; отсюда – отмеченные В.Н. Прокофьевым его «мистериальность» 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 становился активным участником происходящего (представления). Так, к примеру, клоуны на раусах, развлекая зрителей, зачастую вступали с ними в словесную перепалку, и, тем самым, вовлекали их в процесс игры.

1.2. Фреймы балагана. Их границы, трансформация, филиация

Феномен балагана в культуре не монолитен, скорее напротив, множественен и дробен; однако вполне очевидная эклектичность балагана компенсируется не менее очевидным родством его элементов. Все они берут начало на площади, в стихии карнавала, не знавшего разделения на «зрителей» и «деев», но со временем трансформировавшегося в яркое зрелище, в театральное действо и лицедейство. Эти элементы, входящие в него на правах составляющих, в свою очередь сами могут быть рассмотрены в качестве самостоятельных художественных форм. Как таковой, феномен балагана заключает в себе некое

множество взаимообусловленных культурных феноменов, и в связи с этим его структура может быть описана как комплекс родственных друг другу структур – множество моделей, тяготеющих к одной, общей для всех модели (макроструктуре). Представления о балаганном действе, как и представления о других феноменах культуры, хранятся в культурной памяти в виде особым образом организованных структур – *фреймов*, специфика которых обусловлена традициями бытования этих феноменов в культурном прошлом.

В понимании фрейма как одной из форм представления знаний о мире мы следуем за создателем этого термина Марвином Минским, который ввёл его в научный обиход в 1974-м году и предложил использовать в сфере искусственного интеллекта и лингвистики текста. Согласно Минскому, фрейм – это «структура данных, которая служит для представления стереотипных ситуаций» [Minsky 1977: 180]. В дальнейшем фрейм нашел активное применение в когнитивных исследованиях в качестве «представления знаний о “мире”, которые дают нам возможность совершать такие базовые когнитивные акты, как восприятие, понимание языковых сообщений и [языковые] действия» [Dijk van 1976: 31]; и в этом смысле фрейм – *«это уже потенциальный текст или концентрат повествования»* [Эко 2005: 42]. С точки зрения семиотики текста, фреймы предстают как «литературные топосы», «нарративные схемы», «случаи гиперкодирования», «макроструктурирования» и т.п. [Эко 2005: 43-44].

В качестве *балаганных фреймов* можно выделить различные национальные театры с живыми актерами и куклами, такие как итальянская commedia dell’arte, французская ярмарочная комедия, русская комедия Петрушки, а также другие варианты с героем подобного рода – Панчем в Англии, Полишинелем во Франции, Гансвурстом в Германии и т.д.; кукольный рождественский вертеп, получивший преимущественное распространение в католической традиции, а в Россию пришедший в украинском и белорусском вариантах; цирк и близкое к нему спортивное состязание; лубочный настенный театр[3]; потешную панораму (раёк); театр теней;

[3] Проблема связи лубка и фольклорного театра отмечалась многими отечественными исследователями - от Д.А. Ровинского [Ровинский 1881] и

феерию и фейерверк; балаганные кунсткамеру, паноптикум и кабинет восковых фигур; медвежью потеху и представления «учёной» обезьяны или птицы, а также другие уличные увеселения.

Благодаря эклектичной природе – объединению «всего со всем», балаган смог вобрать в себя традиции народных театров Запада и Востока («ориентальная» составляющая зафиксирована в самой этимологии слова «балаган»), однако типологические схождения и иные связи тех и других всё ещё недостаточно изучены, так что мы можем лишь указать на некоторые аналогии европейского балагана с *китайским площадным театром* или *японским театром но* (в плане театральной кинетики и эвритмии, возможностей сочетания кукольного и собственно человеческого начал в рамках одного представления, маски и грима и т.д.).

Фреймы балагана складываются в некую парадигму; среди них встречаются фреймы, которые, расподобляясь на несколько фреймов, образуют, в свою очередь, между собой внутреннюю парадигму, как, например, парадигматизируются друг с другом следующие балаганные зрелища (фреймы): «commedia dell'arte – пульчинеллата – арлекинада – выступления Арлекина или Пьеро в качестве раусного клоуна» и т.п. Кроме того, одни балаганные фреймы могут включать в себя другие балаганные фреймы в качестве элементов (фрагментов, частей) своей структуры; таковы, например, цирковые номера, разговорные или пантомимические репризы в балаганных представлениях, а также фейерверки в завершающей части (апофеозе) арлекинад.

П. Морозова [Морозов 1914] до Ю.М. Лотмана [Лотман 2005] и А.Г. Сакович [Сакович 1993]. В свое время Лотман в статье «Художественная природа русских народных картинок» писал об органической связи лубка с театром следующее: «Художественное пространство лубочного листа организовано особым образом, ориентируя зрителей на пространственные переживания не живописно-графического, а театрального типа» [Лотман 2005: 483]. «Ярмарочно-балаганно-театральную» сущность лубка, как и Лотман, отстаивает Сакович [Сакович 1993: 44]. Кроме того, лубок обладает всеми задатками нарратива: это своего рода *изобразительный (театрализованный) рассказ* - серия рисунков и словесное сопровождение.

В каждом фрейме свои способы представления информации и свои формы театральной коммуникации – *невербальные* и *вербальные*. В пантомимах, включая пантомимы-арлекинады, в театре теней театральная коммуникация осуществляется исключительно невербальными средствами, их преимущество совершенно очевидно также в райке и настенном лубочном театре; однако в этих последних сама *игровая ситуация* формируется благодаря вербальным средствам – из статичной, «мертвой» картинка превращается в динамичную и «живую».

Характерной чертой любого балаганного фрейма является *зрелищность*, представление внутреннего как внешнего, – иными словами, объединяющий их все *тип театральности*, который мы определяем как *балаганный*. Принцип зрелищности по-разному реализуется в разных балаганных фреймах. Так, к примеру, в театре райка зрелищность представлена как панорамность: замкнутый в коробке мир ассоциируется с мирозданием и в самый момент приобщения к нему кажется едва ли не безграничным – неслучайно раёшники называли свой театр «Косморамой», а себя «косморамщиками». Вообще говоря, балагану свойственна *идеальная театральность*: тайное, скрытое от глаз стремится всплыть на поверхность, вырваться наружу, быть выраженным в движении и жесте или в слове, – в балагане *зрелищно* абсолютно всё, включая и слово. Балаганом было выработано множество специфических приемов «овнешнения» слова[4], через которые слово может быть опознано даже в «чужом», не балаганном тексте как «свое», балаганное.

Очевидно, каждая последующая эпоха оперирует своим *набором* балаганных фреймов; в дальнейшем мы попытаемся определить, как и почему меняется этот *набор* в интересующий нас период. Однако уже сейчас отметим процесс, начавшийся на рубеже XIX и XX веков и продолжающийся по настоящее время, – *обновление балагана*, выразившееся в *филиации* его форм, в оформлении новых, «постбалаганных» фреймов. В первую

[4] Специфика балаганного слова была отмечена ещё в трудах представителей формальной школы, например, в статье П.Г. Богатырёва «Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре» [Богатырев 1971: 450-496]; также на неё обращают внимание современные исследователи Г.Л. Нефагина [Нефагина 2002], Н.В. Сарафанова [Сарафанова 2008а; 2008б] и некоторые другие.

очередь к таковым следует отнести ранний кинематограф: с самого момента возникновения он был опознан не только как техническое новшество[5], но и как примитивное, архаичное в основе своей зрелище для наивной, необразованной публики, – для «толпы». Помимо немого кинематографа, в последующем – массового кино, анимации (кукольной, рисованной и компьютерной) и, отчасти, телевидения (телевизионных шоу, в том числе и режиссированных реалити-шоу), филиацию балагана в XX и XXI веках можно наблюдать и в других явлениях культуры – как массовой, так и «высокой», «элитарной»: в *кафешантанной* и *кабаретно-эстрадной* культуре, *рекордах Гиннеса*[6], разного рода *акциональных* формах искусства[7], в «постбалаганных» театрах вроде магического, энигматического *«Театра дю солей» Арианы Мнушкиной* или фантасмагорических, гротескных *шоу Вячеслава Полунина* и т.д.

1.3. Идея телесности и антропология тела в балагане

Балагану чужда нереализованность, как таковая. Абсолютно всё здесь должно быть реализовано и воплощено. Поскольку балаган крепко спаян с идеей реализации, воплощения, то особой значимостью для него обладает *идея телесности*. В настоящем параграфе рассматривается проявление в балагане значимых функций человеческого тела, то есть таких его функций, которые как раз и определяют данный культурный феномен, а также его соотношение с другими телами.

---

[5] В этом смысле характерно известное определение Л.Н. Толстого – «великий немой».

[6] Именно в этом качестве интерпретируют «Книгу рекордов Гиннеса» Н. Селиванов и М. Тарасевич: «Благодаря развитию средств массовой коммуникации, традиционное понятие “балаган” трансформировалось в более масштабное явление и вышло за пределы занимаемого им ранее места в традиционной культуре. Если ранее балаганный аттракцион был явлением локальным – городская площадь, ярмарка и т.п., то в настоящее время благодаря средствам массовой коммуникации он стал явлением массовой культуры. В результате балаганный герой может объявить о себе на весь мир <…>» [Балаган 2003: 93].

[7] Так, например, искусствовед В. Пацюков рассматривает перформанс Ильи Кабакова, Владимира Тарасова, Дмитрия Пригова как своего рода концептуалистский балаган [Балаган 2003: 85-89].

Разные культуры на протяжении всей своей истории, так или иначе, осваивают этот феномен. Вот что пишет искусствовед Л. Смирнов по поводу одного из важных аспектов рассматриваемой темы: «Смысловое, масштабное и образное соотношение “большого” и “малого” – одна из постоянных и ключевых тем художественной культуры человечества на протяжении всей ее истории. Религия и мифология ранних обществ, эпос и фольклор традиционных культур, искусство и литература в эпоху профессиональной художественной деятельности несут в себе эту тему как некий ключ к разгадке всех тайн бытия, как образ “обеих бескрайностей”, между которыми заключен человек – бесконечно меньшего и бесконечно большего – как непостижимую загадку сверхъестественного взаимообличия того, что “меньше малого и больше большого”. Джинны, вырастающие в великанов, карлики, обладающие огромной силой, гномы, владеющие огромными подземными царствами, всемогущие боги – Зевс и Дионис в облике беспомощных младенцев, эльфы, укрощающие подземные стихии, ими полны “Махабхарата”, “Нибелунги”<…>» [Смирнов 1983: 18]. У этой темы огромная зрелищная – предшествующая театру и собственно театральная – традиция.

Тело в балагане театрально, то есть зрелищно. Искусствовед И.П. Уварова по поводу этой его черты замечает следующее: «Прежде всего, балаган – это показ чего-либо из ряда вон выходящего, <…> перед нами показ тела, человеческих тел, замечательных и уникальных в том или ином качестве» [Балаган 2003: 35]. Действительно, приковать внимание наивной аудитории и, следовательно, стать зрелищем способно далеко не всякое тело, но тело в каких-то проявлениях экстраординарное, выделяющееся либо своей недостаточностью, либо своей избыточностью, представляющими две крайности одной сущности, то есть *гротескное тело*. Еще один исследователь балаганных форм О. Купцова в работе с характерным названием «О великанах и карликах» проводит интересную, на наш взгляд, параллель балагана с другим зрелищем, также ориентированным преимущественно на наивную аудиторию: «Человек идет в зоопарк, чтобы посмотреть на животных всего земного шара (в том числе редко встречающиеся и исчезающие виды). Балаган –

это своего рода “человеческий парк” (по аналогии с зоопарком), где собраны необычные, экзотические, аномальные представители человеческого рода (т.н. “монстры”, “феномены”, “экзоты”)» [Балаган 2003: 36]. Аналогия балагана с зоопарком лишний раз подчеркивает гротескный характер телесности в нем; именно *гротескное тело* является своеобразной *мерой* балагана.

Целый ряд балаганно-ярмарочных аттракционов построен на *инсталляции (экспонировании) гротескного тела*; к таковым можно отнести паноптикум, живую кунсткамеру, где осуществлялся показ «феноменов»: всевозможных уродств, увечий и иных физических отклонений в человеческой природе. История западноевропейских и русских балаганов и иных ярмарочных увеселений свидетельствует о том, что самыми распространенными «феноменами» в них были так называемые «великаны» и «карлики»: среди первых – люди огромного роста и веса (акромегалы и колоссы), борцы и силачи («человек-гора» и «геркулесова сила»), среди вторых – люди маленького роста (карлики и лилипуты). Но если великан – фигура скорее публичного зрелища, то карлик – персонаж также и для домашнего развлечения; неслучайно уже в XVII веке «карлы» были едва ли не обязательным атрибутом придворного быта в Европе и в России. В качестве *отраженных* вариантов подобного рода балаганных зрелищ следует назвать *лубочные* и *раёшные картинки*, исключительные тела изображавшие. В числе балаганных развлечений особой популярностью пользовалась *контрастная инсталляция*, когда карликов и великанов показывали вместе, что способно было произвести чрезвычайно сильный эффект.

Как можно заметить, к патологическим образцам балаган не сводится и отрицательными значениями телесности не исчерпывается. Негативная, телесность («недочеловеческое») компенсируется в нем телесностью с положительными или избыточными значениями («сверхчеловеческим»); они не только контрастируют друг с другом, но и в известном смысле обращаются друг в друга. Неслучайно И.П. Уварова, выделяя в балагане две поляризованные телесные группы, «самого слабого, самого неуклюжего, самого уродливого или самого увечного», с одной стороны, и «самого сильного, самого ловкого, самого красивого» – с другой, тем не менее, объявляет границу между

ними проходимой [Балаган 2003: 35]. В свое время обратившийся к театральному гротеску В.Э. Мейерхольд пришёл к любопытному выводу: «Гротеск, ищущий сверхнатурального, связывает в синтезе экстракты противоположностей, создает картину феноменального, приводит зрителя к попытке отгадать загадку непостижимого» [Мейерхольд 1913: 169]. Вслед за ним «синтез экстрактов противоположностей» и «картина феноменального» привлекли внимание С.М. Эйзенштейна, обнаружившего сходство между патологическими движениями больного человека и утрированной техникой сценических движений [Эйзенштейн 1997: Т.1: 276]. Оба – и Мейерхольд, и Эйзенштейн – «вторят» метаморфозам Калло, на гравюрах которого исполняющие самые сложные трюки балаганные акробаты были изображены в позах, напоминающих позы калек. Балаган зиждется на превращениях подобного рода; к ним восходят также некоторые литературные сюжеты[8]. Искусное и патологическое в балагане сближаются на общей почве «сверхнатурального», то есть отклоняющегося от нормы, – той самой нормы, которую хорошо себе представляет (или, по крайней мере, держит в уме) оказавшийся меж двух крайностей зритель. Итак, тело балагана есть «сверхнатуральное», склонное к метаморфозам, беспрестанно *отклоняющееся от нормы, выходящее за собственные границы* в сферу «чужого», *преодолевающее пороги* тело.

Персонажи представлены в балагане как тела – автономные либо нацеленные на автономию, не зависимые от других тел либо находящиеся в зависимости, но любыми путями стремящиеся от этой зависимости избавиться. Они обретают свою свободу в столкновениях с другими телами или через столкновения ее проверяют. «Сверхчеловеческие» способности демонстрирует в балагане кукла. Так, герой русской кукольной комедии Петрушка с завидным постоянством побивает своих врагов, он бесстрашен и неуязвим. То же можно сказать не только о кукле, но о любом балаганном персонаже: он отстаивает собственные интересы,

[8] Эта практика итальянского народного и французского ярмарочного театров представлена, например, в пьесе Ж.-Б. Мольера «Мнимый больной» и в романе Э. де Гонкура «Братья Земгано»; в первом случае – в комическом свете, во втором – едва ли не в трагическом.

завоевывая свободу посредством физической силы – при помощи мускулов и кулаков.

Освобождение тела в балагане осуществляется за счет ущемления свободы «другого» тела, реже – через укрощение своего собственного. Петрушка, побивающий в известных сценках Квартального, Доктора, Немца или Цыгана, свободен; столь же свободен укрощающий собственное тело в трюке гимнаст, но его свобода всё-таки несколько иного свойства, поскольку, в отличие от легких побед Петрушки, достается с трудом – путём невероятного физического напряжения и ежедневных многочасовых тренировок. Последнее особенно характерно для цирка, по своей природе близкого не только балагану, но и спортивному состязанию. Артист цирка, будь то силач, гимнаст, акробат, канатоходец или наездник, всякий раз преодолевает самого себя, чтобы стать самым сильным, самым ловким, самым умелым, – одним словом, чтобы шагнуть за пределы человеческих возможностей, приблизиться к «феноменальному», «невозможному». Среди человеческих и кукольных персонажей ближе всего к «сверхчеловеческому», «феноменальному» подходит *марионетка*.

Подобно любому другому телу (телу вообще), балаганное тело пребывает между двумя противоположными состояниями – *статикой* и *динамикой* (покоем и движением); отличительной же его чертой является *мгновенное переключение* с одного состояния на другое. Движения тела в балагане далеки от реальных человеческих движений, точнее, от тех, которые отвечают нашему представлению о *правдоподобном* движении: в целом их можно охарактеризовать как прерывистые, дискретные, разорванные, с причудливой канвой. Плавные движения в принципе не свойственны ни одному из балаганных тел – ни человеку, ни кукле или марионетке. Это обусловлено тем обстоятельством, что плавность и непрерывность устойчиво ассоциируются с духовностью – с «прекрасной душой» (Ф. Шиллер), а потому не «внедряются», не «встраиваются» ни в одно из них. Исключением из правила становятся те редкие случаи, когда через куклу или марионетку артикулируются «лирические» интонации, выражается «духовное».

И всё же балаганные движения – это подчеркнуто физиологические движения (прыжки или скачки), не терпящие

глубоких внутренних толкований. Энергия балагана – это энергия простейших связей и простейших взаимоотношений, так что «обалаганивание» какого-либо явления предполагает непременную его симплификацию и устранение сложности. Эти свойства балаганного тела и особенности его движения были подмечены еще Фридрихом Ницше. В параболический сюжет «Так говорил Заратустра» им вплетены два популярных балаганных сюжета – *блохи* и *обезьяны*. В первом из них пародийно представлен старый мир: «Земля стала маленькой, и по ней прыгает последний человек, делающий всё маленьким. Его род неистребим, как земляная блоха; последний человек живет дольше всех» [Ницше 1999: 13]. Во втором – отражение Заратустры, его шут, его alter ego: «Это был тот самый шут, которого народ называл “обезьяной Заратустры”: ибо он кое-что перенял из манеры его говорить и охотно черпал из сокровищницы его мудрости» [Ницше 1999: 142]. Действительно, персонаж балагана перенимает на себя «повадки» и «пластику» обезьяны или блохи: скачет, прыгает, спасается разного рода телесными ухищрениями – увертками, ужимками и т.п. Балаганное тело выводит на поверхность, «овнешняет» определенного рода внутренние состояния, как бы переключая их на свой «примитивный» уровень. Все переживания в балагане сплошь «отелеснены» и «овнешнены» или, по крайней мере, стремятся к этому.

Марионетка отличается от иных балаганных персонажей едва ли не отсутствием тела – «нулевой» телесностью и даже телесностью со знаком «минус»[9], поскольку стремится выразить движение или состояние, как таковые. В.А. Подорога, опираясь на опыт романтиков, сделал любопытное наблюдение над марионеткой, которое, на наш взгляд, также имеет отношение и к другим балаганным героям: «Одно из удивительных свойств марионетки как раз и состоит в том, что она выражает чистые аффективные состояния и движения (страх, боль, грусть, радость), не допуская в своем движении никаких оттенков или сомнений, ничего внутреннего (ничего подобного переживанию)» [Подорога 2006: Т.1: 243-244]. И сама

[9] Под «минус-телом» в данном случае подразумевается *абстрактная математическая машина*, которую совместно образуют *марионетка* и управляющий ею *мастер*.

марионетка, и её движения *апсихологичны* и *механистичны*. Кукольное подражание человеческой природе тоже обнаруживает недостаточное «вочеловечение» – отсутствие внутренней глубины образа и плавности движений (как знаков «духовности»). Движениям балаганного тела, включая «нуль-тело» и «минус-тело», каковыми может быть представлена марионетка, свойственны *повторяемость*, *серийность*, однако это не добавляет им плавности или непрерывности; их длительность – это растянутые во времени *дубли* и *серии*.

Характер двигательного рисунка марионетки становился предметом специальных исследований ещё в романтическом и постромантическом театре; им, к примеру, были увлечены Э.Т.А. Гофман и Г. фон Клейст. Что касается последнего, то он был всецело погружен в технические особенности и математические расчеты управления телом марионетки и собственно её движений, считая эти процессы взаимообусловленными и обоюдными. По мысли Г. фон Клейста, связи между машинистом и марионеткой носят отнюдь не линейный характер; «между движением его (машиниста) пальцев и движениями прикрепленных к ним кукол существует замысловатая взаимосвязь (зависимость), такая же, к примеру, как между числами и их логарифмами или между асимптотой и гиперболой» [Клейст 1977: 513]. И потому геометрический рисунок движений самой марионетки и движений машиниста, ею управляющего, он представил в виде графика с двумя ломаными линиями, которые могут друг с другом пересекаться, друг в друге зеркально отображаться. Движения марионетки, как и управляющего ею машиниста, могут быть просты и лаконичны или же, напротив, причудливы и прихотливы, но в любом случае они поддаются математическому исчислению. Вот что по этому поводу пишет В.А. Подорога: «Машинист и марионетка совместно образуют машину по производству движений определенного вида. И эта машина абстрактная, математическая, чьи ритмы воздействия могут быть строго рассчитаны» [Подорога 2006: Т.1: 243]. Опираясь на романтическую традицию, в XX веке к расчетам подобного рода прибегали В.Э. Мейерхольд и С.М. Эйзенштейн, пытаясь прочертить траекторию перемещения по сцене и сценических движений актёра, уподобленного марионетке.

Итак, тело в балагане выступает как *гротескное тело*, устремленное от «реального» к «сверхреальному» и «феноменальному». В конце концов, условность в таком теле одерживает победу, вследствие чего балаганное тело может утратить «человеческую» телесность, как это происходит с бесплотной марионеткой, отрешающейся от человеческого содержания в пользу аффектированных состояний и выражающей идею движения и состояния, как таковых. Марионетка есть не что иное, как «чистый» аффект, аффектированное движение. Настоящим царством бестелесности становятся современные зрелищные «постбалаганные» – масс-медийные, виртуальные – пространства, в которых функционирует марионетка. Именно здесь она окончательно освобождается от сковывающего её тела, становится во всех смыслах безграничной, беспредельной, поскольку эти границы и пределы посредством собственных усилий и возможностей, точнее – «сверхчеловеческих» усилий и возможностей, осваивает и, осваивая, преодолевает.

1.4. Герой балагана. Маска, кукла, марионетка, актёр (мим)

Присущие балагану обилие и эклектика форм наталкивают на мысль о различии и множественности героев скорее, чем на мысль об их сходстве и единстве. Мы попытаемся обобщить эти разноречивые данные и представить некую условную универсальную фигуру – *модель балаганного героя*.

Разнообразие персонажей балагана сводится к двум формациям: во-первых, это *человек, живой актёр* и, во-вторых, это *кукла* и её *субституты*[10] (в разных ситуациях *замещающие*

[10] Эта тема затрагивается в литературоведческих исследованиях и исследованиях по истории культуры, начиная с 1920-х годов и по настоящее время. См., например, работы В.В. Гиппиуса «Люди и куклы в сатире Салтыкова» [Гиппиус 1966], Р.О. Якобсона «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» [Якобсон 1987], О.М. Фрейденберг «Миф и литература древности» [Фрейденберг 1978], «Миф и театр» [Фрейденберг 1988], «Поэтика сюжета и жанра» [Фрейденберг 1997], М.М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и ренессанса» [Бахтин 1965], Ю.М. Лотмана «Куклы в системе культуры» [Лотман 2005: 645-649], В.А. Подороги «Кукла и марионетка. Материалы к феноменологии репрезентации» [Подорога 2006: Т.1:235-247] и некоторые другие.

функции на себя принимают *марионетка* или *маска*). В исследованиях, посвященных генезису театра, наиболее архаичной (фольклорной, досценической) его формой, как правило, признается именно кукольный театр; при этом в качестве ближайших аналогов называются маски и разновидности масок: греческие могильные комические фигурки и римские шкапики с «imagines» – восковыми изображениями умерших предков. Вот что об этом писала О.М. Фрейденберг: «Куклы, фигурки и маски представляют собой досценических воплотителей смерти или плодородия, доактеров. У них уже вполне выражен античный "комизм": они безобразны, гибристичны, непристойны, с подчеркнутыми органами пищеварения и чадородия. Кроме того, они имеют и мусические атрибуты. <…> Каждый сократовский силен представлял собой как бы маленький кукольный театр: внутренность фигурки надвое раскрывалась, и там были видны статуэтки богов. Храмик или шкапик преобразовывался в миниатюрный театр, одновременно кукольный (фигурный) и сатировый. Внешняя фигурка была безобразна, но внутренние статуэтки богов прекрасны» [Фрейденберг 1978: 415]. *Маска* связана с миром смерти, но также с героическим культом и с героем трагедии [см.: Фрейденберг 1978: 41-42], – она одновременно *дубликат мертвеца* и *дубликат героя*; явившаяся из смерти, она также связана и с идеей бессмертия. М.М. Бахтин в свое время развел *маску* и *марионетку* в исторической перспективе: «В маске воплощено игровое начало жизни, в основе её лежит совсем особое взаимоотношение действительности и образа, характерное для древнейших обрядово-зрелищных форм. Исчерпать многосложную и многозначную символику маски, конечно, невозможно. В романтическом гротеске большую роль играет мотив марионетки, куклы. Мотив этот не чужд, конечно, и народному гротеску. Но для романтизма в этом мотиве на первый план выдвигается представление о *чуждой* нечеловеческой силе, управляющей людьми и превращающей их в марионетки, представление, совершенно не свойственное народной смеховой культуре. Только для романтизма характерен и своеобразный гротескный мотив трагедии куклы» [Бахтин 1965: 47]. Персонаж балагана, будь то кукла, марионетка или живой актёр (возможно, с маской на лице и марионеточной жестикуляцией), помня о

прошлом, пребывает между миром *живых* и миром *мертвых*, между *жизнью*, *смертью* и *бессмертием* (воскресением).

В балагане, как и в культуре вообще, кукла являет собой субститут человеческого, «событие неестественного в мире естественного, событие иного, чуждого и вместе с тем неотделимого от человеческой авторепрезентации» [Подорога 2006: Т.1: 235]. Кукла выступает как подобие человека и его копия, но подобие не полное, копия условная, поскольку, даже замещая человека, кукла никогда не равна ему и не может достичь абсолютного тождества с ним, – в кукле важна «игра подобий» [Подорога 2006: Т.1: 236]. Ю.М. Лотман воспринимал кукольный театр как игру, возведенную в степень: доля условности здесь возрастает настолько, что о каком-либо «жизнеподобии» говорить не приходится; и потому «настоящий кукольный театр – это не театр, а игра в театр» [Лотман 2005б: 648]. *В кукле представлена модель определенного типа человеческого поведения, но не сам человек.* Фольклорный театр не стремится идентифицировать куклу с человеком, скорее напротив, акцентирует разницу физиологии человека и физиологии куклы. Нередки случаи, когда механика в образе того или иного героя опосредует органику, придавая явлению неестественный, «ненастоящий», «кукольный» колорит или довершая создание кукольного образа. Известно, например, что пронзительный, «нечеловеческий» голос главного героя русской кукольной комедии Петрушки (он же Петр Иванович Уксусов или Ванька-Рататуй) создавался при помощи специального устройства – пищика.

По одну сторону соприкасаясь с *человеком* и репрезентируя его модели поведения, по другую сторону кукла соприкасается с *машиной* и иными *механизмами* и функционально их воспроизводит. В истории театра наиболее ранним опытом использования механики является движущийся по небу бог – «deus ex machina» древнегреческой трагедии. Начиная с эпохи Ренессанса, машина, определяя экономический и политический статус общества, существенным образом влияет и на его сознание. В науке и культуре XVII- XVIII веков настоящий переворот совершает *идея психоавтомата* – в знаменитых утопиях Р. Декарта, В.Ф. Лейбница и П. Ламметри. Охватившее всю Европу увлечение автоматами достигает апогея в конце

XVIII – начале XIX века, когда чрезвычайно популярными становятся заводные куклы, сконструированные Вокансоном. В XIX веке машинизация в балаганах в Европе и в России достигает небывалых высот. Так, в петербургских пантомимах-арлекинадах Христиана Лемана 1830-х годов, где, помимо живых актёров, принимали участие и куклы, техническому усовершенствованию подверглось не только их устройство, но и оформление тех элементов спектакля, которые были связаны с демонстрацией *чудесного* (и позднее перенесены в профессиональные театры, в том числе и провинциальные): на сцене шли проливные дожди, низвергались водопады, били фонтаны; проносились паровозы с электрическими фарами, дымом и искрами; пылающий Везувий или тонущие корабли были едва ли не заурядным явлением [Петровская 1979: 139]. А в XX столетии машина и всё, что с ней связано, из многообещающей и продуктивной идеи, каковой она виделась футуристам и конструктивистам в 1910-е и в 1920-е годы, во второй половине века превращается в «гиперпродуктивную», навязчивую и навязываемую масс-медийными средствами и индустрией развлечений идею. В первые десятилетия XX века именно машина мыслится многими представителями новейших течений западноевропейского и русского искусства как одна из наиболее адекватных *идентификаций* всеобщего и индивидуального и, одновременно, как *сфера креативного*; вот что писал по этому поводу в 1913-м году в одной из творческих деклараций художник-неопримитивист А. Шевченко: «Мир превратился в одну чудовищно-сказочную, вечно-движущуюся машину; в один громадный, не животный, автоматический организм; в одно гигантское целое, построенное на строгом соответствии и равновесии частей. <…> Мы, как какой-нибудь идеально-сфабрикованный механический человек, привыкли жить, – вставать, ложиться, есть и работать по часам, и чувство ритма и механической стройности, отражаясь во всей нашей жизни, не может не отражаться и в нашем мышлении, и в нашей духовной жизни, – в Искусстве» [Шевченко 1913: 7-8]. Становясь предметом структуралистской рефлексии, идея машины объемлет разные семиотические системы, прежде других – театр. Так, Р. Барт в работе «Литература и значение» (1963), трактуя театр как полифоническую систему (в сравнении с линейной системой

языка), соотносит театральное зрелище с машиной: «Что такое театр? Это своего рода кибернетическая машина. В нерабочем состоянии машина скрыта за занавесом, но как только занавес открывается, она начинает направлять в ваш адрес целый ряд сообщений. Особенность этих сообщений в том, что они передаются синхронно и вместе с тем в различных ритмах; в каждый момент спектакля вы получаете информацию *одновременно* от шести-семи источников (декорации, костюмы, освещение, расстановка актёров, их жесты, мимика, речь), причем одни сигналы длятся (например, декорации), а другие мелькают (речь, жесты). Перед нами, таким образом, настоящая информационная полифония, в которой и заключается феномен театральности <…>» [Барт 1989: 275]. Наконец, постструктуралисты Ж. Делёз и Ф. Гваттари ассоциируют современное общество, понимаемое ими как «социальное тело», с «желающей машиной»; отсюда и «машинообразность» либидо, которое испытывает «социальное тело» [Делёз, Гваттари 1990].

Попытки *разграничения, слияния* или *подмены* двух начал в кукле и её субститутах – *органического* и *механического* – предпринимались на всем пути развития *идеи куклы*. С этой точки зрения, совершенно отчетливо обозначились *две подформации кукольного*: во-первых, это *собственно кукла*, ведущая свой путь от *маски*, и, во-вторых, это *марионетка*, ведущая свой путь от *сценической машины* античного театра. Кукла ближе «органике» и человеческому, марионетка – «механике» и «сверхчеловеческому».

Кукла вещна, и уже этим однoприродна балагану. Вещное начало в ней значимо в той же степени, что и в маске; однако если маска сохраняет неподвижность, то кукла, напротив, оживает, – она представляет собой не что иное, как *живую вещь*. Чтобы вещь или маска стала куклой, она непременно должна ожить, – становление куклы связано с превращением мертвой, неподвижной вещи в живую вещь. Такова *идея куклы*, и полнее всего она воплощается в *детской игре* и в *кукольном театре*. Оба эти рода деятельности объединяет, во-первых, сам процесс *оживления* куклы через игру и, во-вторых, непосредственное участие в нем игрока или вовлеченного в представление зрителя, когда играющий прикасается к кукле и когда она оживает в его руках и в его восприятии. В кукольном театре, равно как в

детской игре, речь идет о так называемой *фольклорной* (архаической, наивной, детской, играющей) аудитории[11], которая существенным образом отличается от аудитории *культурно продвинутой* (взрослой, созерцающей)[12].

В основе любого кукольного представления лежит движение – кукла жива движением[13]. Одна из корифеев отечественного

---

[11] Ср., например, как описывал Ф.М. Достоевский в «Записках из мертвого дома» единственное в году рождественское представление самодеятельного театра каторжников: «Всего занимательнее для меня тут были зрители; тут уж всё было нараспашку. Они отдавались своему удовольствию беззаветно. Крики ободрения раздавались всё чаще и чаще. Вот один подталкивает товарища и наскоро сообщает ему свои впечатления, даже не заботясь и, пожалуй, не видя, кто стоит подле него; другой, при какой-нибудь смешной сцене, вдруг с восторгом оборачивается к толпе, быстро оглядывает всех, как бы вызывая смеяться, машет рукой и тот час же опять жадно обращается к сцене. Третий просто прищелкивает языком и пальцами и не может смирно устоять на месте; а так как некуда идти, то только переминается с ноги на ногу. К концу пьесы общее весёлое настроение дошло до высшей степени. Я ничего не преувеличиваю. Представьте острог, кандалы, неволю, долгие грустные годы впереди, жизнь, однообразную, как водяная капель в хмурый осенний день, – и вдруг всем этим пригнетённым и заключённым позволили на часок развернуться, повеселиться, забыть тяжелый сон, устроить целый театр» [Достоевский 1972: Т.4: 124]. О заинтересованности Достоевского в феномене народного театра и о внимании его к «народной» аудитории см.: [Гусев 1983].

[12] Отношение аудитории к наблюдаемому объекту позволяет разграничить *куклу* и *статую*: «Кукла требует не созерцания чужой мысли, а игры. Поэтому излишнее сходство, натуральность, подавляющая фантазию слишком большая подробность вложенного в нее сообщения ей вредят. <…> Статуя – посредник, передающий нам чужое творчество, кукла – стимулятор, вызывающий нас на творчество, статуя требует серьезности, кукла – игры» [Лотман 2005: 647].

[13] Движение – основа любого балаганного представления, а не только кукольного. Вот что писал о грандиозных спектаклях балаганщика Лемана его современник, «любитель карнавальной драматургии», пожелавший остаться неизвестным: «Леман <…> покажет вам чертей, скелеты, ад, пожар, убийства, но он добр по природе и потому, если убьет кого-нибудь, то через минуту опять воскресит; если оторвёт у Пьеро голову, то, из жалости, опять скоро возвратит её туловищу; если разрежет Арлекина на части, то немедленно склеит их; если черти посадят Панталона в клетку, то Леман… отопрет её. Из всех его убийств ни одно не огорчает, а все заставляют смеяться. И когда на сцене домы и залы превращаются в домы

кукольного профессионального театра Н.Я. Симанович-Ефимова в книге «Записки петрушечника» так отзывалась о куклах: «Их прелесть в движении, смысл их существования в игре. Петрушек на фотографии и смотреть нечего» [Симанович-Ефимова 1925: 25]. Вслед за ней искусствовед А.Ф. Некрылова по поводу *куклы* и *движения* замечала: «Если пришлось бы составлять заповеди для кукольников, то первая наверняка звучала бы так: “Движение – душа кукольного спектакля”. Это справедливо уже потому, что кукла – основа представления – воспринимается только тогда, когда она “оживает” на сцене, то есть двигается, жестикулирует» [Некрылова 1974: 121].

Превращение вещи в куклу происходит во время *игры* с ней, *прикосновения* к ней, *манипулирования* ею, – это и есть момент её *оживления*. Очевидный итог данного процесса предваряют менее очевидные, но не менее значимые, *стадии становления* кукольного. В.А. Подорога выделяет три момента, предшествующие оживлению, которые кукла проходит, следуя первоначальному «человеческому» подобию: «сначала *вещное,* затем *символическое* и, наконец, *сакральное*». В соответствии с ними выстаивается и *матрица кукольного мира*, которая делит вещи по степеням их бытования – от низшей к высшей: это, во-первых, «вещь-орудие», во-вторых, «вещь-игрушка» и, в-третьих, «вещь-фетиш» как вестник тех сил, над которыми человек не властен [Подорога 2006: Т.1: 236]. И всё же решающим моментом в становлении куклы оказывается десакрализация (упомянутые нами игра, касание, манипуляция). Память обо всех предыдущих подражаниях-превращениях, запечатленная в матрице кукольного мира, заставляет куклу балансировать на грани *сакрального* (фетиш) и *профанного* (игрушка, актёр). Благодаря этому кукла может вместить в себя абсолютно всё: личное и

разврата и тюрьмы, Леман объявляет, что он будет превращать домы в розовые беседки, поведёт вас в поля и леса, из снопов покажет вам амуров, из блинника сделает Китайского великана, заставит путешествовать Арлекина из колесницы в бутылку, из бутылки в барабан, из барабана в солонку, из солонки в кофейную мельницу, из мельницы в ланд-карту… Да, это целая Одиссея» («Северная пчела», 1834, 28 февраля). Цит.по: [Некрылова 2004: 209-210]. От жестикуляции до невероятных пространственных перемещений – всё это и есть непременная «одиссея» балаганного представления.

неличное, вселенское. *Кукла балагана* сосредоточена на себе, погружена в свои «личные» заботы и хлопоты; она мимикрирует в соответствии с обстоятельствами, с переменами во внешней среде. Иначе обстоит дело с *куклой мистерии*: избавляясь от «вещного» и лишаясь собственного тела и души, она превращается в лишенную индивидуальной воли, податливую *марионетку*, подчинённую «высшим» силам, – в мускульную «надмирную» энергию. В *марионетке мистерии*, в отличие от *куклы балагана*, открываются неличные и нечеловеческие – сакральные – смыслы.

Любая кукла – знак «другого» хотя бы потому, что принадлежит иному миру, запредельному по отношению к человеческому. Как полагает Ю.М. Лотман, сопоставление куклы с живым существом только увеличивает её мертвенность [Лотман 2005б: 647]. Кукольный мир лишь подражает живому, – на самом деле это мир мертвой жизни, мир имитаций, поскольку, по словам В.А. Подороги, кукла способна лишь имитировать «живое движение распадом/собиранием составляющих её мертвых элементов и “материй”» [Подорога 2006: Т.1: 239]. Наивысшую ступень на воображаемой лестнице кукольных имитаций, безусловно, занимает марионетка, поскольку подражает не человеку даже, но движению, как таковому. Основное отличие куклы и марионетки – в характере *мимезиса*: кукла подражает человеку, марионетка – нет; в случае с марионеткой мы имеем дело с наиболее *абстрактной* формой мимезиса. В свою очередь, и марионетка способна становиться миметическим объектом, когда человек подражает её машинным, механическим движениям: феноменальной «сверхмощи» и «сверхбыстроте» в одной ситуации и абсолютной «слабости», «безвольности» и «неподвижности» – в другой.

Движение от органики к машине в репрезентации балаганного действа пролегает через путь от куклы к марионетке. Цепь балаганных метаморфоз можно выстроить следующим образом: от куклы – к человеку, а от человека – к марионетке, где кукла подражает человеку, а он, в свою очередь, подражает марионетке. Наиболее сложный случай мимезиса представлен во взаимодействии *человека (актера-мима)* одновременно и с *марионеткой* и с *маской*. Две самостоятельные (автономные) знаковые системы сталкиваются в третьей, стремящейся их

скоординировать: человек реализует *кинетический* и *эвритмический* потенциал *марионетки* в собственном теле, сохраняя при этом *маску* на собственном лице, – и тогда в нём «сверхподвижность» одного (марионетки) сочетается с неподвижностью другого (маски). Однако это вовсе не означает, что выражение лица (или маска) не может меняться, просто его (или её) значения подпадают в зависимость от значений *марионеточных* движений и жестов, – *смена позы* зачастую означает *смену маски*. Абсолютная неподвижность лица (или застывшая на лице маска) возникает, как правило, в тех случаях, когда тело актера находится в состоянии абсолютного покоя. *Органика* вытесняется *механикой* и, в конце концов, *смертью* и *пустотой*[14]. Нет ничего страшнее, чем обнаружить за маской пустоту, – однако мотив пустоты всё же в большей степени характерен для традиции, связанной с романтическим гротеском, нежели для собственно фольклорной традиции. От куклы и марионетки намечаются два пути трансформации человека: первый связан с его саморазвитием, то есть с *персонализацией* и *психологизацией*, второй – с ограничением саморазвития, отрицательными, с точки зрения «культурного» сознания, изменениями, то есть с *деперсонализацией* и *депсихологизацией*.

Герой и *мир* в балагане устроены *аналогичным* образом. Более того, в персонажах воспроизводятся важнейшие черты окружающего их «игрового», ненастоящего, неестественного мира: одни и те же качества рассредоточиваются в разных персонажах или же разные качества концентрируются в одном из них. Балаганные персонажи могут либо дублировать друг друга, либо контрастировать друг с другом, в первом случае прямо, а во втором – от противного нагнетая определенного рода свойства, безошибочно угадываемые зрителем. Довольно часто персонажи балагана образуют между собой пары, восходящие, по всей вероятности, к карнавальным комическим парам. Они формируются на разных основаниях: либо по принципу *различия (контраста)*, либо по принципу *повтора (дубля)*[15]. Для commedia dell’arte в целом характерна *контрастная парность* (самые

[14] Ср. с персонажами-марионетками у Н.В. Гоголя, замирающими в неестественных, гротескных позах, и с гоголевским мотивом неподвижности, окаменения вообще.

[15] О *различии* и *повторении* см.: [Делёз 1998].

очевидные антиподы представлены в итальянском народном театре Арлекином и Педролино, Арлекином и Пульчинеллой, во французской ярмарочной комедии – Арлекином и Пьеро), для русской балаганной традиции, скорее, *парность дублирующая* (друг друга повторяли, но не полностью, в первых петрушечных комедиях Пульчинелла и Петрушка, в лубочном театре - Фома и Ерёма, на раусах в качестве зазывал – те же Фомка и Ерёмка[16] или Ерёма и Замазка, Паяц и Товарищ, Клоун и Шпрехшталмейстер, а также иные, подобные им, пары). Балаганный герой заполняет собой весь мир, будучи сконцентрирован в одном, сотканном из противоположностей образе (и тогда один персонаж равен миру) или же рассредоточен в нескольких контрастных либо подобных образах (и тогда множество персонажей равно миру). Балаганный герой гуттаперчевый, подстраивается под обстоятельства, но в то же время эти обстоятельства и чужую волю стремится сломить или укротить, не подчиняясь никому и ничему. В этом проявляется его индивидуальная свобода и, одновременно, свобода того мира, который его окружает. *Герой* и *мир* в балагане устроены *подобным* образом, они *гомогенны*, благодаря чему оказываются возможны любые переходы одного в другое. Персонаж или несколько персонажей, то «насыщая» собою мир, то «вбирая» его в себя, воспроизводят таким образом либо себя в мире, либо мир в себе.

1.5. Балаган как модель мироздания. О специфике балаганного миромоделирования

[16] См., например, следующий их диалог:

- Вот, братцы, посмотрите на нас – два брата, только не с Арбата!
- Он вот Фомка!
- А он Ерёмка!
- Ерёмка-то, братцы, плешив!
- А Фомка-то шелудив!
- Ерёмка-то брюхатый!
- А Фомка-то бородатый!
- Ерёмка-то кривой!
- А Фомка-то с бельмами!
- На Ерёмке-то шляпа!
- А на Фомке-то колпак!

[Цит. по: Некрылова 2004: 181-182]

Балагану свойственна ориентация не на норму, а на отклонения от неё, не на правило, а на исключения из него, поскольку балаганный герой является носителем определенного типа фольклорного сознания, направленного на репрезентацию «низовых» форм жизни, «оборотной» стороны, «изнанки» действительности. Внимание к абсолютным величинам – бесконечно малому и бесконечно большому, а также к чудесному, сверхъестественному и т.д. определяет некоторые особенности балаганного миромоделирования. Благодаря указанным чертам, *мироздание* позиционируется балаганом как *нонсенс*, *панорама сенсаций*, *собрание прецедентов* и *крайностей*.

Балаган создает свой собственный – условный и в значительной мере отличный от реальности – мир. Сложный и неоднозначный в реальности пространственно-временной континуум в балагане подвергается *симплификации* и *секуляризации*. Закономерности здесь перестают действовать, уступая место случайностям, как и причинно-следственные отношения, способные выстроить из отдельных фактов действительности некую последовательность и целостность. В подтверждение нашей точки зрения приведем следующее высказывание о балагане литературоведа Г.Л. Нефагиной: «Вообще разорванность причинно-следственных отношений между разными репризами (как блоками мира) является характерной чертой балаганного мироустройства» [Нефагина 2002: 137]. Это ведет к деформации реальных пропорций предметов и, как следствие, представлений балаганного героя о них. Балаган создает впечатление хаоса и отсутствия стройности – одним словом, впечатление нескоординированного мира, в котором равновесные состояния, если и возникают, то лишь для того, чтобы в следующее мгновение быть нарушенными. Мир предстает дискретным; каузальные связи в нём краткосрочны и действуют далеко не на всей территории; границы отдельных его сегментов (блоков, участков) намеренно артикулируются. Наглядностью отличаются мироустройство и миромоделирование в таких видах балаганных зрелищ, как русская кукольная комедия Петрушки, потешная панорама (раёк), настенный лубочный театр и некоторые другие. Практически в каждом из них структура драматического действия и

мироустройство в целом сводятся к набору элементов, последовательность которых может варьироваться с большей или меньшей степенью свободы, свойственной какому-либо конкретному виду зрелища. Как правило, действие то развивается бурно и стремительно, то замирает и кружится на одном месте; неравномерность в движении действия обусловлена двумя противоположными принципами, лежащими в его основании, которые можно обозначить как *различие* (*контрастность*) и *повторение* (*дублирование*, *уподобление*, *серийность*). Гетерогенные эпизоды (блоки, репризы, аттракционы) сочетаются друг с другом по принципу *различия*, в то время как гомогенные – по принципу *повторения*; в первом случае подразумеваются резкое противопоставление, контрастность, неожиданная смена, интерференция разнородных эпизодов и планов, во втором – нагнетание, умножение, нанизывание друг на друга однотипных планов и эпизодов, а также мускульная и вербальная эквилибристика, которая к действию в собственном смысле слова (действию как развитию драматического сюжета) прямого отношения не имеет. *Различие* замыкает балаганное действие и балаганный мир в отделенные друг от друга эпизоды, намекает на элементарную, прерывистую структуру; *повторение* же, напротив, создает впечатление длительности и приближает их к движению по кругу – до тех пор, пока оно не будет прервано контрастным эпизодом, и, возможно, к бесконечности. Моделирующей функцией при этом могут наделяться Петрушка, панорамщик и другие аналогичные фигуры, выступающие в качестве связующих звеньев балаганного представления.

Мир балагана являет собою *монтаж аттракционов, трюков, реприз* и т.п. Когда *автономность* и *подвижность* отдельных сегментов балаганного представления достигают предельных значений, балаганный мир уподобляется *хаосу*. Этот последний *репрезентируется* балаганом в виде *особым образом организованного порядка*, но *обратного*, *перевернутого*, как бы *поставленного с ног на голову*. Перетасовка отдельных сегментов балаганного представления придает и ему самому, и разыгрываемой им действительности ощущение «текучести», «легкости», даже «эфирности», «воздушности», а также крайней *условности*. В некоторых видах балаганных представлений

(например, в Петрушечной комедии или арлекинадах) отдельные сегменты чрезвычайно подвижны, мобильны, как и возникающие между ними и координирующие их последовательность связи; и те и другие скоротечны, мгновенны, нестойки, постоянно трансформируются во что-то другое, еще менее стойкое, – и так до бесконечности, или распадаются.

Для балагана актуальны три *типа пространства* (пространственных образа): *площадь*, *короб (ящик)* и *плоскость*, – из всех только короб обладает тремя измерениями, то есть объёмом. В балагане, однако, вопрос о *пространстве-коробе*, как и многие другие, решался самым нетривиальным способом. Как известно, балаган появлялся из короба – в коробе же размещался после представления; в каком-то смысле его пространство представляло собой целую систему больших и малых коробов. Во-первых, само здание балагана – возводимая на ярмарочных площадях для народных увеселений и зрелищ временная постройка с балконом или комнатой наверху[17] – напоминало короб. Во-вторых, после представления балаганщики, как правило, складывали кукол в короб, – иногда в самом конце кукольных перипетий там исчезал Петрушка (как вариант – Петрушка исчезал не в ящике для хранения кукол, а внизу, за ширмой, «в аду»). В-третьих, большинство устройств балаганных театров (таких, например, как вертеп, раёк, комната смеха, паноптикум, передвижной зверинец) воспроизводит именно форму короба – с «четвертой» стеной или без неё. И, наконец, к нему генетически восходит «культовая» фигура ярмарочной торговли и уличных увеселений, с театром связанная не напрямую, а лишь косвенно, – это коробейник. Приведенные выше примеры наводят на мысль о том, что *идея объёма* всё-таки не имеет первостепенного значения для балагана и что в пространстве-коробе для него важны, прежде всего, *идея формы* и *сопряжение плоскостей*. Балаган воспроизводит устройство короба, представляя собой *сборно-разборную конструкцию*, саморегулирующуюся и самостоятельно развивающуюся. Это, в принципе, плоский, и, по большей части, *симулирующий объём* и *многомерность*, создающий впечатление объёмного и многомерного за счёт *свертывания-развертывания плоскостей*

[17] Этимология слова «балаган» восходит к названиям построек подобного рода: в переводе с фарси «balahana» означает «балкон», «верхняя комната».

мир-конструктор, *мир-трансформер*. В нём далёкие феномены, порою даже очень далёкие, могут располагаться рядом, соседствовать друг с другом, как располагаются рядом, соседствуют разные в плане географии и исторического времени картинки раёшной панорамы или лубочного театра, а также уровни развёртывания вертепного представления, символизирующие небесное, земное и инфернальное. Балаган возводится, собирается и разрушается, разбирается на площади, перенимая присущую ей свободу. Таким образом, балаган являет собою не объемный, а плоский мир, говоря точнее – мир свободно конструируемых и свободно сочетаемых плоскостей, ежеминутно меняющий свою конфигурацию. *Пространство-короб* «оттягивает» на себя значения двух других типов пространства – *площади* и *плоскости*, в каком-то смысле сближая и сами эти пространства на общей для них почве балагана. В балаганном действии и балаганном герое, а также мироустройстве в целом *семантика площади* проявляется через *карнавальность* и *свободу*, а *семантика плоскости* – через *плоскостность (отсутствие объёма)* и *поверхностность (отсутствие глубины)*. Сложное, лишённое однозначности мироздание балаган проецирует на плоскость в предельно упрощённом и свернутом виде, будь то потешная панорама или лубочные картинки, кукольная комедия или цирк. Так, в комедии Петрушки фигурки кукол объёмны, однако голосу главного героя (не без помощи наивной «машинерии») отказано в объеме – писклявый тембр голоса Петрушки «глубоким» никак не назовешь; активность кукольных персонажей также ограничена плоскостью – по преимуществу движением вдоль ширмы; единственно возможный выход за пределы плоскости для них – «повисание» на ширме. Категория времени и образы времени находятся в единой связке с образами пространства: время в балагане, как и пространство, – праздничное, карнавальное, «*квазиреальное*» и «*квазиисторическое*».

Балагану не свойственно погружение в какую-либо тему и глубокое её исследование; напротив, он как бы скользит по поверхности темы, выбирая экстенсивный путь и захватывая в свою орбиту другие, как смежные с нею, так и отдаленные от неё; на этом первом этапе происходит накопление энергии и материала. Экстенсивный характер связей между человеком и

миром, устанавливаемый в балагане, отчасти проявляется в особом, «калейдоскопическом» зрении его героя, лишенном «единого фокуса» [Щеглов 1998: 121]. Интенсификация и сгущение сил наблюдается на следующем за ним этапе траты энергии, когда, по выражению одного из исследователей, «происходит внешняя разработка темы, выпячивание её с помощью эксцентрики, трюков, клоунады» [Нефагина 2002: 136]. Тема разыгрывается в слове и в действии в самых разнообразных вариантах, «фонтанирует», растрачивая накопленный энергетический запас, в целом ряде приемов, среди которых имеют значение как *вербальные* (игрословие, «случайные» оговорки, «недослышивание», «передергивание» слов и возникающие на их почве перепалки), так и *невербальные* (зрелищные, мускульные, кинетические). Таким образом, балаган накапливает энергию экстенсивно, медленно и незаметно, а тратит интенсивно, быстро, едва ли не мгновенно, и наглядно. Самыми очевидными примерами подобного рода «трат» являются феерии и фейерверки – как в качестве самостоятельных зрелищ (в России – начиная с Петровской эпохи), так и в составе других представлений (в русской балаганной традиции чаще всего в «апофеозе» арлекинад). Та энергия, которой заряжено балаганное представление, всегда стремится быть выплеснутой вовне, причем безотлагательно; отсюда сопутствующая её реализации атмосфера суеты и пустых, в плане результативности, хлопот, в которых, однако, балаганные персонажи чувствую себя как рыба в воде. И это отнюдь не случайно, ведь, согласно балаганной логике, цель мироздания заключена не в конечном результате – приобретении или же утрате чего-либо, но в бесконечном процессе приобретений и утрат, то есть в движении, как таковом, и в игре.

На самом верхнем и самом абстрактном уровне парадигматизации в качестве основных черт балагана можно отметить следующие: *повторяемость* и *контрастность* тем, мотивов, образов и приёмов; *прерывистость* и *фрагментарность* драматического действия, представленного как *череда сцен* или *монтаж аттракционов*; исключительную *функциональность* сюжета и героя, своим присутствием скрепляющего *разрозненный,* «*атомизированный*» сюжет и мир. Поистине безграничные конструктивные и иные креативные

возможности балагана открывали и продолжают открывать ему широкую дорогу в «высокие» сферы искусства – в профессиональный театр и литературу прежде всего.

ГЛАВА 2. КОНЦЕПЦИИ ТЕАТРА И ТЕАТРАЛЬНОСТИ ПЕРВЫХ ДЕСЯТИЛЕТИЙ XX ВЕКА. В СМЫСЛОВОМ ПРОСТРАНСТВЕ БАЛАГАНА

2.1. От мистерии к балагану. О стратегиях религиозности и эстетизма в символистской теории театра

В России основная полемика вокруг театра будущего и новой театральности приходится на 1900-е годы. В 1908-м году в свет вышел сборник статей «Театр. Книга о новом театре», где были опубликованы работы А.Г. Горнфельда, А.Н. Бенуа, В.Э. Мейерхольда, Ф.К. Сологуба, Г.И. Чулкова, С.Л. Рафаловича, В.Я. Брюсова и А. Белого, так или иначе причастных к символистской концепции театра и драмы.

Кризис театра был воспринят символистами как выражение общего кризиса – и культурного, и социального, а поиски новых театральных форм несли в себе нечто гораздо более значительное, чем собственно эстетические поиски, и давали надежду на выход из общего кризиса. Становление теории театра и драмы в символизме связано с рецепцией идей

западноевропейской философии и эстетики конца XIX – начала XX века, прежде всего А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Р. Вагнера, Р. Штейнера. В 1909-м году на страницах «Аполлона» в работе «Кризис театра» Вяч. Иванов писал: «В теме о возможностях театра (или, как мы привыкли говорить: о “театре будущего”) есть какая-то магическая сила: в такой мере подчиняет она внимание, рвение и надежды – не художников и критиков только, но и значительной части общества. Со времен Рихарда Вагнера мы, по-видимому, не можем ни довольствоваться прежними формами сцены, ни успокоиться на какой-либо из найденных новых» [Иванов 1971-1987: Т.2: 214].

Поскольку в своих представлениях о драме и театре символисты исходили из «дионисийского миропонимания» (Вяч.И. Иванов), в их намерения входило возрождение ритуальной драмы [Ревуненкова 1992], что было обосновано в целом ряде теоретических работ В.Я. Брюсова, Вяч.И. Иванова, А. Белого, А.А. Блока, Г.И. Чулкова, Ф.К. Сологуба и реализовано в их художественном творчестве, а также театральной практике близких им по духу режиссеров В.Э. Мейерхольда и Н.Н. Евреинова.

Среди символистов, пожалуй, наиболее стройно и развернуто свои взгляды на театр изложил Вяч.И. Иванов, который активно пропагандировал «театр будущего», читал публичные лекции о драме и театре и посвятил им ряд статей, среди которых наиболее значимы «Новые маски», «О действии и действе», «Множество и личность в действе», «О существе трагедии» с экскурсом «О лирической теме» и «Эстетическая норма театра» с экскурсом «О кризисе театра» (две последние впоследствии были включены в отдел III сборника «Борозды и межи» под общим заглавием «Игры Мельпомены»). Вяч.И. Иванов одним из первых связал *символ* с *мифом*, а через миф – с *трагедией* и *мистерией*. Так, в статье «Поэт и чернь» (1904) он писал: «Мы идем тропой символа к мифу. Большое искусство – искусство мифотворческое. Из символа вырастает искони существовавший в возможности миф, это образное раскрытие имманентной истины духовного самоутверждения народного и вселенского. <...> Только народный миф творит народную песню и храмовую фреску, хоровые действа трагедии и мистерии. Мифу принадлежит господство над миром» [Иванов 1971-1987: Т.2:

714]. Вяч.И. Иванов ввёл в символистский дискурс и театральный дискурс начала XX века столь актуальное и значимое для них представление о соборности театра, по-своему переосмыслив идеи Ф. Ницше, Р. Вагнера, Р. Штейнера.

Все театроведческие работы Вяч.И. Иванова представляют собой последовательное изложение его *концепции соборного театра*, которую одновременно с ним разрабатывали А. Белый, А.Н. Скрябин, П.А. Флоренский и некоторые другие. Обращаясь к многовековой истории театра в статье «Множество и личность в действе», он выделяет два постоянно сменяющих друг друга типа – театр хора, или «художественно оформленной толпы», и театр героя, или «действенной личности»; при этом первый он называет исторически изначальным и считает его эстетически более существенным, чем второй, поскольку «сонм» вырабатывает из своих недр «значительную личность», а не наоборот [Иванов 1971-1987: Т.2: 219].

Кризис современного театра и его перерождение обусловлены угасанием в нём коллективного, хорового, соборного начала – эту мысль Вяч.И. Иванов проводит в целом ряде работ; отчетливо она звучит в «Эстетической норме театра», где концепция соборного театра изложена полнее всего. Вяч.И. Иванов развивает эстетическую норму театра, применяя, как он сам это называет, *генетический*, или *культурно-морфологический*, метод: он исходит из исконной формы театра – «древнего первообраза», в котором и зародился «идеал соборности» [Иванов 1971-1987: Т.2: 212]. Священное действо трагедии возникло из дионисийских «очищений», сохранив память о древних мистических культах, их катартической просветляющей силе.

Однако реминисценции дионисийства в трагедии, как замечает Вяч.И. Иванов в статье «Новые маски», утрачивают прежнее религиозное значение и превращаются в требование эстетическое [Иванов 1971-1987: Т.2: 76]. Виновником этой утраты он считает Фридриха Ницше. Вдохновленный этим «дионисийским философом», Вяч.И. Иванов, тем не менее, спорит с ним, и спор этот носит сущностный характер. В статье «Ницше и Дионис» Вяч.И. Иванов упрекает Ф. Ницше в односторонности его концепции и трактует Диониса и дионисийство в духе философии *всеединства* своего учителя

В.С. Соловьёва: «Трагическая вина Ницше в том, что он не уверовал в бога, которого сам открыл миру. Он понял дионисийское начало как эстетическое, и жизнь – как «эстетический феномен». Но то начало, прежде всего, – начало религиозное, и радуги жизненного водопада, к которым обращено лицо Ницше, суть преломления божественного Солнца. Если дионисийский хмель жизни только эстетический феномен, человечество – сонм “ремесленников Диониса”, как древность называла актеров. <...> Однако первоначально “ремесленники Диониса” были его священнослужителями и жрецами, более того – его ипостасями и “вакхами”; и истинно дионисийское миропонимание требует, чтобы наша личина была в сознании нашем ликом самого многоликого бога и чтобы наше лицедейство у его космического алтаря было священным действом и жертвенным служением» [Иванов 1971-1987: Т.2: 724-725].

Как истинный «соловьёвец», Вяч.И. Иванов считает, что театр не ограничен одним лишь эстетическим началом, а, помимо *Красоты*, выявляет и воплощает в действии также и две другие *ипостаси святого единства – Истину* и *Добро* [Иванов 1971-1987: Т.2: 212]. Элементы священного действа и жертвенного служения Истине, Добру и Красоте способны преобразить драму в мистерию; и высокая миссия будущего театра видится Вяч.И. Иванову в том, чтобы соединить художника и зрителя – «Поэта» и «чернь» – в этом совместном, хоровом, соборном праздновании и служении [Иванов 1971-1987: Т.2: 76]. В идеале *соборный театр* призван *преодолеть границы между искусством и жизнью, искусством и религией;* формой преодоления этих границ должна стать *новая мистерия*, однoприродная древней мистерии Элевсиса и хранящая в себе память о ней как о первообразе.

Обращение русских символистов в начала XX века к ритуальным формам драмы и мифу следует рассматривать как проявление общеевропейской тенденции. «Вагнеровский импульс», отмеченный Ницше ещё в 1870-е, несколько позже передался и русскому театру. В своём интересе к древности он совпал с театром западноевропейским. Это выразилось в обращении к античному театру и постановкам античной драмы, в первую очередь древнегреческой трагедии, на русской, так же как

и на западноевропейской, сцене. Так, в Александринском театре в Петербурге шли «Антигона» (1906) Софокла; «Ипполит» (1902) и «Ифигения-жертва» (1909) Еврипида; в Театре Литературно-художественного общества – «Эдип-царь» (1900) Софокла; а в Театре К.Н. Незлобина – «Хоэфоры» (1910) Эсхила (вторая часть его трилогии «Орестея»).

Увлечение мистикой оправдывало возвращение в современный театр *древней мистерии*, которое само по себе казалось спасительным, и не только символистам. Однако, являясь «краеугольным камнем» новых театральных теорий, мистерия в то же самое время стала для них и своеобразным «камнем преткновения». Надежда на возрождение мистерии наталкивалась на невозможность реконструкции её в том виде, в каком она существовала в древности, поскольку нельзя было в условиях сцены реконструировать то состояние, в которое погружались её участники в момент совершения таинства. Реализация концепции соборного театра Вяч.И. Иванова откладывалась на неопределенный срок.

Это осознавал сам Вяч.И. Иванов и другие символисты, как и он, вдохновленные мистерией. В.Я. Брюсов в 1904-м году написал мистерию «Земля», которую сам впоследствии признавал неудачной. А. Белый в начале 1900-х годов предпринял попытку создать мистерию «Пришедший» и даже приступил к работе над ней, о чем свидетельствует опубликованный в альманахе «Северные цветы» за 1903-й год «Отрывок из ненаписанной мистерии», однако впоследствии от этого замысла отказался и больше о мистериях не помышлял. Вслед за Вяч.И. Ивановым он утверждал запредельность мистерии по отношению к искусству и служебную роль эстетического момента в ней. Уже в 1904-м году в лирическом эссе «Окно в будущее» А. Белый констатировал невозможность её сценического воплощения: «Если сущность мистерии религиозна, не в драме и не в опере она должна возникнуть» [Белый 1994: Т.2: 134].

Статьи А. Белого о современном ему театре и о символизме в драме, большинство из которых было написано им в 1906-м и 1907-м годах, несут на себе печать полемики с А.А. Блоком по поводу «Балаганчика», а также с некоторыми теоретиками и практиками новейшей драмы, одержимыми, по выражению А.

Белого, «мистериальным маньячеством» [Белый 1994: Т.2: 28]. Один из возможных оппонентов А. Белого – актёр МХТ Н.Н. Вашкевич, который в 1905-м году организовал в Москве Театр Диониса и в манифесте «Дионисово действо современности», опубликованном в журнале «Театр и искусство» за этот же год, утверждал, что для трагедии, как новой культовой формы, нужен «театро-храм». Однако критика А. Белого направлена не только против вульгарных трактовок подобного рода, в которых он видит только кощунство и надругательство над древней мистерией Элевсиса, сыгравшей в истории человечества огромную просветительскую роль [Белый 1994: Т.2: 43-44], и её адепта Р. Штейнера [Штейнер 1990], но и против концепции соборного театра Вяч.И. Иванова, к которой, несомненно, А. Белый был причастен и которая прежде ему импонировала. В этом смысле разителен контраст между его лирическими заметками, собранными под общим названием «Маска» («Весы», 1904, №6), с посвящением Вяч.И. Иванову и написанными позднее, в 1907-м году, статьями «Театр и современная драма» и «Символический театр». А. Белый времён «Маски» пребывает во власти дионисийский настроений, и они для него упоительны: «Несказанное слово может быть сказано действием. Трагическая маска, появившаяся среди нас, зовет нас, познавших, к общему действу. Одинаковость опьянений, устанавливающая круговорот душевных вспышек, – вот начало действа. Вихревой круговорот отдельных переживаний, пронизанных друг другом и слитых музыкой в пурпурное дионисическое пламя, возносящее зажженных в сапфирную чашу небес, – не должен ли такой круговорот воздать и обряды кругового действа, хороводы, пляски, песни?» – вопрошает он [Белый 1994: Т.2: 125-126]. Написанное тремя годами позже свидетельствует о жесточайшей ревизии взглядов. А. Белый предлагает современному театру выбрать свой путь, отличный от мистерии, поскольку теургическая задача ему не под силу: «Пусть театр остается театром, а мистерия – мистерией. Смешивать то и другое – созидать, не разрушая, разрушать, не созидая. Это – кокетничанье с пустотой» [Белый 1994 Т.2: 44]. Прежде он считал, что символ в одинаковой мере может воплотиться и в слове и в действии; теперь же, напротив, полон скепсиса по поводу символизма в драме и ставит под сомнение саму возможность его

осуществления, ссылаясь на неудачные, по его мнению, опыты Г. Ибсена, М. Метерлинка и А.А. Блока. По этому поводу А. Белый пишет следующее: «И если лирический символизм (индивидуальный, реалистический, созерцающий) ещё уживается в формах современной жизни, драматический символизм (коллективный, динамический, действенный) – решительно не может в них ужиться» [Белый 1994: Т.2: 275]. Стремление новых драматургов и режиссёров возродить древнюю мистерию привело лишь к бледному подражанию ей, а задача религиозная – мистериальное преодоление искусства – решена не была и обернулась стилизаторской деятельностью. Именно в этом противоречии А. Белый усматривает ущербность символической драмы и ищет пути преодоления этой ущербности.

А. Белый внимательно исследует *феномен стилизации в драме* и выделяет два её типа: *стилизацию символическую* и *стилизацию техническую*. Символическая стилизация имеет отношение к подлинному творчеству и поистине революционна, поскольку направлена на преодоление границ между искусством и жизнью и преображение последней, однако пока она существует только в теории – как некий идеал, как будущее символической драмы и искусства вообще. Настоящее символической драмы А. Белый связывает со стилизацией технической, где имитация «чужого» служит лишь обрамлением диалога автора со зрителем - такой игры, которая уничтожает в персонаже всё личностное, всё человеческое и превращает его в чистую условность, в «безличный тип». Такая символическая драма может быть предназначена лишь для чтения или для театра марионеток, но не для представления с актёрами – живыми людьми. Зритель не найдет здесь того, к чему зовет его символический театр, – мистерии и соборности, преображения сценического действия в священнодействие. Для А. Белого идеальное не воплотимо в формах современной жизни, а воплотимое далеко от идеала. Он считает мистерию непосильной ношей для современного театра. «Жреческая тиара раздавила бы актера, – замечает он в статье «Театр и современная драма», – если б не сумел он ее превратить в дурацкий колпак» [Белый 1994: Т.2: 33].

Любопытно, что А.А. Блок открывает для себя жанр мистерии тогда, когда другие «теурги», включая А. Белого и С.М.

Соловьёва, уже не надеются на её осуществление. Мистерия входит в его планы – уже после балагана и «Балаганчика» – в связи с запоздалым «дионисийством»; обратившись в конце 1906-го года к «Происхождению трагедии из духа музыки», он замышляет новую драматическую трилогию. При этом архаическую оппозицию *аполлонического* и *дионисийского* начал Блок трактует в ином, отличном от Ницше, смысле. Он дает собственную интерпретацию мистерии, существенно разнящуюся с интерпретацией оригинала: если для Ницше мистерия – *дионисийское действо*, для него – *действо аполлоническое*; Блок задумывает написать «сонную мистерию», а сон, как известно, является признаком начала Аполлона (в то время как признак начала Диониса – опьянение). Попытка реализации этого замысла представлена в прозаических набросках драмы «Дионис Гиперборейский». Блок не подключается к спору о мистерии и соборном театре, не отрицает Ницше и исповедуемое им «дионисийство», как можно было бы предположить, но, по словам В.М. Паперного, следует установленным путем, ассимилируя идеи Ницше в привычных структурах собственного мышления («синтез», «путь», «драматическая трилогия» и т.д.) [Паперный 1979: 89-90].

Особую позицию в символистских спорах о будущем театра и драмы занимает Ф.К. Сологуб: в отличие от «теургов» Вяч.И. Иванова, А. Белого, С.М. Соловьёва, Г.И. Чулкова, экстраполирующих соборность и игру, он настаивает на их объединении. Философия театра и драмы Ф.К. Сологуба, как и философия творчества вообще, складывалась под влиянием идей А. Шопенгауэра[18] и Ф. Ницше. В самобытной концепции театра, изложенной им в ряде устных выступлений и статей, прежде всего в статье «Театр одной воли» (1908), отразились не идеи Ницше или идеи Шопенгауэра, взятые сами по себе, но сплав, конгломерат их идей, прежде всего шопегрануэровского понятия *Мировой Воли* и ницшеанской *идеи Сверхчеловека,* трактуемых им в собственном смысле. Сологуб провозглашает диктат и тотальное господство в театре единственной воли – автора: «Драма – так же произведение одного замысла, как и вселенная –

[18] Неслучайно критик А.Л. Волынский назвал его «русским Шопенгауэром, вышедшим из удушливого подвала» [Волынский 1904: 192].

произведение одной творческой мысли. Роком трагедии, случаем комедии является только автор. Не его ли во всем державная воля? Как он захочет, так всё и будет» [Сологуб 1909-1912: Т.10: 141]. Ни суфлер, ни режиссёр, ни даже актёр не являются выразителями авторской воли; непременным атрибутом театрального действа является автор или берущий на себя его функцию чтец:

«Но разве я могу хотеть, чтобы из узкого подземелья доносился мой голос? Чтобы мое слово в ремарках воплощалось только в раскрашенную декорацию?

Нет, мое слово должно звучать открыто и громко. Поэта прежде, чем актера, должен слышать посетитель театрального зрелища. Таким представляется мне театральное зрелище: автор или заменяющий его чтец, – и даже лучше чтец, бесстрастный и спокойный, и не взволнованный авторскою робостью перед зрителем <…>»

[Сологуб 1909-1912: Т.10: 142-143]

Оригинальную трактовку получают у Сологуба популярные в те годы идеи «соборного индивидуализма» и «интимного театра». Поскольку «действующий» в театре Сологуба только один – автор, в театральном действе всё, включая и актёра, подчиняется его замыслу и его воле. Освободить театр от актерской игры – значит избавить его от «личин» и приблизить к «единому Лику» [Сологуб 1909-1912: Т.10: 147-148]. Устремленность к «единому Лику» автора, актёра, зрителя делает «театр одной воли» «интимным театром»; *интимность* же в трактовке Сологуба тождественна *соборности*. Именно соборность, по его мнению, позволит современному театру совершить восхождение по «роковым ступеням, – игра – зрелище – таинство» [Сологуб 1909-1912: Т.10: 133]. Современный театр устремлен к яркому, впечатляющему зрелищу, однако само явление театрализации есть лишь переходное состояние театра. Нечто большее, с его точки зрения, способен предъявить только «интимный театр», или «театр одной воли», где зрелище обратится в мистерию и литургию. В «интимном театре» всё – мистерия: деятельность автора носит мистериальный характер, так как направлена на преодоление действительности ради «творимой легенды»; актеры отрешаются от конкретных чувств и в переживании мистерии объединяются

со зрителем в единое – *соборное* – целое. В очерченном им восхождении театра от *игры* к *зрелищу* и к *таинству*, как и во всем его творчестве, явлена парадоксальная *антиномия жизни* и *смерти*. И мистерия для Сологуба есть не что иное, как «Литургия Мне», – именно так он озаглавил созданную в 1906-м году мистерию. Каждая ступень восхождения – роковая и служит человеку напоминанием не столько о жизни, сколько о смерти; в каждом жизненном явлении просвечивает её, смерти, «единый Лик». И вот уже первая роковая ступень – игра – несет в себе эту вечную антиномию. Игра даёт человеку ничем не замутненное, «детское» зрение, освобождает мировосприятие от «ветшающих, но всё ещё обольстительных завес»; жив человек играющий, и напротив, утративший эту способность к игре превращается в мертвеца, а потому – цитирует себя Сологуб – «живы дети, только дети, мы мертвы, давно мертвы» [Сологуб 1909-1912: Т.10: 133-134]. Его мысли перекликаются с представлениями Вяч.И. Иванова о символизме как искусстве, возвращающем память о «юности мира», однако этим их сходство, пожалуй, и исчерпывается.

В своей концепции театра, как и во всем творчестве, Ф.К. Сологуб устремлен к «последним рубежам», «пределам». *Сологубовская логика* подчинена движению *от бесконечного множества вариантов к инварианту,* от видимых проявлений к сущности, от «завес» мира к его «единому Лику», всегда трагическому. Он возвращает вещам их вечные, неизменные, универсальные состояния (функции, значения): миру – универсальное состояние *игры*, человеку – универсальное состояние *марионетки*. Отсюда – бесплотность создаваемых им образов, их овеществление и фетишизация, отмеченные еще современниками[19]; и отсюда же его страсть к стилизациям

[19] Так, например, о «бесплотности» его слов писал И.Г. Эренбург в этюде «Федор Сологуб» (1921) [Эренбург 2002: 111]; позднее К.И. Чуковский в очерке «Путеводитель по Сологубу» (1968), иронизируя над склонностью Ф.К. Сологуба к автоцитированию, назвал (не без сарказма) часто эксплуатируемые Сологубом однотипные образы «консервами былых вдохновений», пояснив свою едкую метафору следующим образом: «Догматический ум средневекового склада, он оказался весь во власти окаменевших неподвижных идей, которые он вводит в систему условных образов, устойчивых символов, повторяющихся на протяжении десятилетий его творческой жизни. Все эти условные образы и

разного рода и сознательное возведение стилизации в один из основополагающих принципов письма. В марионетку, как считает Ф.К. Сологуб, обращается каждый из нас, закончив свое земное существование; смерть открывает в человеке безвольную марионетку, избавляя его тем самым от личин-ролей. Именно поэтому «театр должен освободиться от актерской игры» [Сологуб 1909-1912: Т.10: 148], освободиться от личин и приблизиться к «единому Лику». Игра – это прерогатива автора, «воля Поэта», но никак не актеров и не героев: «И под страшною маскою трагического героя, и под смешным обличием вышучиваемого в комедии шута, и в пестром балахоне из разноцветных тряпок, облекающем ломающегося на потеху райка тело балаганного клоуна, – под всеми этими закрытиями зритель должен открыть Меня. Как задача с одним неизвестным, предстаёт перед ним театральное зрелище» [Сологуб 1909-1912: Т.10: 141]. Абсолютно во всем Сологуб видит *индивидуацию Единого*, благодаря чему в его театральной концепции стихийно соединяются и приводятся к общему знаменателю *мистерия* и *балаган*, *таинство* и *зрелище*, *лик посвященного* и *маска шута*.

В целом же следует отметить, что влияние по-разному истолкованного соборного театра – от цельного, обращенного в сторону религиозности и священнодействия, как у Вяч.И. Иванова, А. Белого, А.Н. Скрябина или П.А. Флоренского, до эклектичного, обращенного не столько в сторону священнодействия, сколько в сторону эстетизма и игры, как у Ф.К. Сологуба или А.М. Ремизова, – простиралось далеко за пределы символистского круга. Раздававшимся со всех сторон в адрес мистерии и хоровой драмы скептическим голосам, среди которых были и голоса самих символистов, удалось на некоторое время это влияние ослабить. Однако после Октября 1917-го года споры о соборном театре, мистерии и хоровой драме, а также о тех возможностях коллективного творчества и жизнетворчества, которые в них заключены, вспыхнули с новой силой, образовав перекличку со всеми предшествующими исканиями, но в то же время приняв радикально иную – не религиозную и не собственно эстетическую, но отчетливо социальную – направленность.

превратились мало-помалу в музейные экспонаты, которые он снова и снова демонстрирует перед своими читателями» [Чуковский 1969: 352].

2.2. Балаган как стратегия преображения. «Театр жизни» и «театр для себя» Н.Н. Евреинова

Главная заслуга Н.Н. Евреинова – в беззаветном служении театральности и бескорыстной борьбе за театральность, рыцарем которой он себя считал. Им было инспирировано изучение театральности прежних эпох и разработка новейшего понятия о театральности на русской почве. Значение Н.Н. Евреинова в разработке *категории театральности* трудно переоценить: он утвердил ее художественный и научный статус, сформулировал родственные ей понятия, такие как «преображение», «театр как таковой», «театрализация», «преэстетизм театральности», «театрократия» и некоторые другие, а также расширил ее горизонты кардинальным образом, сделав понятием всеобъемлющим, универсальным. С Евреинова берет начало *философия театра*, понятая им как *философия жизни*. До него театральность устойчиво ассоциировалась с «театральщиной». В этом смысле весьма красноречива полемика о театральности с К.С. Станиславским[20], к которой Н.Н. Евреинов постоянно возвращается в собственных книгах, приводя слова своего оппонента о том, что «театральность – *зло* в театре, с которым он не ужился бы ни минуты», что она «пошлейшая внешность театра» и «день, когда театральность водворилась бы в его театре, был бы днем его ухода из театра» [цит. по: Евреинов 2002: 36, 283]. В контексте приведенного высказывания под театральностью понимается «театральщина», никаких эмоций, кроме раздражения, у Станиславского (и многих других) не вызывавшая. Евреинов же реабилитировал этот термин, отринув наносные, негативные коннотации, и в качестве «начала положительного»[21] ввел его не только в театральный дискурс, но и в дискурс современной ему, насквозь театральной, эпохи, как

[20] Дискуссия Н.Н. Евреинова и К.С. Станиславского развернулась в мае 1910-го года во время гастролей МХТ в Петербурге на вечере, устроенном редактором «Ежегодника императорских театров» бароном Н.В. фон Дризеном.

[21] Первое издание его книги «Театр как таковой» было снабжено подзаголовком, очень точно определяющим статус театральности, как понимал ее автор: «Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства и жизни» [Евреинов 1912].

бы заново узнавшей и осмыслившей себя в его научной и творческой рефлексии.

На самом раннем этапе, в пору создания пьесы «Красивый деспот» (1905) и статьи «Апология театральности» (1908; опубл. в 1909), во всех смыслах программных, Н.Н. Евреинов понимает *театральность* как *собственно эстетический* феномен и в качестве метода искусства выдвигает «эстетически тенденциозную симплификацию», представляющую действительность «сокращенно», «упрощенно» и стремящуюся «объять многое в видимом малом» [Евреинов 2002: 42]. Очевидно, он следует *философскому эстетизму* Фридриха Ницше: «Бытие и мир получают оправдание только как эстетический феномен, подтверждая эту мысль, как раз трагический миф убеждает нас, что даже безобразные и дисгармоничные начала представляют собой художественную игру, которую ведет сама с собой воля, несущая вечную и полную радость» [Ницше 1993: 245-246]. Исповедуя принцип *идеальной театральности,* в качестве нового направления театрального искусства Н.Н. Евреинов выдвигает *сценический реализм* и противополагает его как «чистому реализму», так и «чистому символизму». Оба последних, с точки зрения Евреинова, имеют малое касательство к театру: первый занят проверкой собственных миметических способностей и «стремится к ненужной жизненной повторности», второй сосредоточен на внутреннем и недостаточно зрелищен, поскольку, «по природе своей, не стоит на линии интенсивнейшего зрительного восприятия». В отличие от них, *сценический реализм* занят продуцированием «чисто театральных ценностей», заключенных в самой форме этого искусства [Евреинов 2002: 42]. Проявляя интерес к формальной стороне произведения (как и модернисты вообще), Евреинов именно в *форме* видит *истинное содержание* искусства – в *сценическом искусстве* речь, конечно же, идет о *чисто театральной форме;* дискредитировавшие себя происхождением «от лукавого» и тяготящие искусство нехудожественные компоненты произведения – фабулу, идею и прочие – считает лишь «балластом», мешающим реализации самого ценного, собственно художественного; и напротив – *маску* и котурны,

апофеоз и тому подобную *«всякую всячину»* рассматривает в качестве театральной гарантии [Евреинов 2002: 37].

Гениальные догадки Н.Н. Евреинова в области теории театра, как мы знаем, основываются на его активной режиссёрской деятельности. Одной из ранних экспериментальных площадок Евреинова стал «Старинный театр», идея которого принадлежала ему самому и была воплощена при содействии друзей-единомышленников[22]. Это был замечательный опыт по *реконструкции театральности* предшествующих эпох, к освоению которого, одновременно с Н.Н. Евреиновым или вслед за ним, приступили многие, в их числе – В.Э. Мейерхольд[23], А.Я. Таиров[24] и Е.Б. Вахтангов[25]. В реконструированных и заново разыгранных Н.Н. Евреиновым спустя столетия примитивных средневековых пьесах, в массе своей «ничтожных», «пустяковых» по содержанию, чего он, как режиссёр, не мог не сознавать, его, как теоретика театра, интересовала «милая театральность», которая, по его словам, сторицей искупала все их недостатки. В экспериментальных постановках «Старинного театра» Н.Н. Евреинов опирался на практику непрофессиональных театральных коллективов, в первую очередь на солдатские и детские спектакли, где театральность присутствует в нетронутом, первозданном виде. В результате тщательного анализа поведения актёров в спектаклях подобного рода он пришёл к следующему выводу: «Прежде всего

---

[22] Особо следует отметить участие в реализации проекта «Старинного театра» уже упоминавшегося нами по другому поводу театрального деятеля и историка театра Н.В. Остен-Дризена, с которым, впрочем, в скором времени у Н.Н. Евреинова обнаружились серьезные разногласия.

[23] Имеются в виду принципы commedia dell'arte, которые Мейерхольд разрабатывал теоретически – в журнале «Любовь к трем апельсинам» и практически – сначала на сцене «Дома интермедий» в спектаклях «Шарф Коломбины» (1909), «Обращенный принц» (1910), «Арлекин – ходатай судеб» (1911-1912), потом – в Студии на Бородинской (1913).

[24] Имеется в виду программа Таирова по «театрализации театра», сформулированная им – с явной оглядкой на Евреинова – в «Записках режиссера» (1915-1920) и сценически воплощенная в его «Камерном театре».

[25] Имеется в виду режиссерская деятельность Вахтангова в Студенческой драматической студии (1913), преобразованной затем в 3-ю Студию МХТ (1921) и, наконец, в «Театр Вахтангова» (1926).

участвующие лица понимают каждый воплощаемый им тип определенно простым; ни с какой сложностью характера они считаться не желают; раз действующее лицо злодей, то уж это злодей «без остатка»: в олицетворении таких наивных актеров он страшен «до смерти», рычит зверем, таращит глаза, скалит зубы, должен навести ужас не только на остальных участников, но и на зрителей; наоборот, раз надобно изобразить «смешного малого», то уж такой актёр не щадит сил, чтоб позабавить публику хотя бы совершенно неуместными гримасами, прыжками, «выкрутасами», словом, снабжает воплощение комического типа всеми атрибутами клоунады» [Евреинов 1915: 74]. Реконструкция на современной сцене театральной архаики помогала вернуть в новый театр столь необходимые ему *зрелищность* и *игру* в их исконном значении. Однако Н.Н. Евреинова занимали не только наивные формы театральности, представленные в старинных литургиях и мистериях, светских комедиях и «пастурелях», но и формы изысканные, утонченные. Неслучайно в своей последнем сочинении «История русского театра с древнейших времен до 1917 года» в качестве образцов сценического реализма он называет собственные постановки в Театре В.Ф. Комиссаржевской – такие, как «Франческа да Римини» Г. Д'Аннунцио, запрещенная к показу «Саломея» О. Уайльда и «Ванька Ключник и паж Жеан» Ф.К. Сологуба. В движении от первых (условно наивных, примитивных, упрощенных) ко вторым (модернистски эстетизированным, усложненным, причудливым) и заключена, по его мнению, эволюция театральности как эстетического феномена: «Разумеется, театральность эволюционирует, как и всё в жизни; от наивных движений простодушного аббата, изображающего в литургической драме Богородицу до вдохновенного жеста Айседоры Дункан, воплощающей девушку перед лицом Смерти, – целая пропасть» [Евреинов 2002: 41]. Исторически обусловленная смена форм, однако, не затрагивает *сущности* самого явления – не дискредитирует и не девальвирует ее. «Но и там, и здесь, – продолжает Н.Н. Евреинов, - эстетическое очарование коренится в театральности, понимаемой в смысле эстетической монстрации явно тенденциозного характера. Театральность, а не что-либо другое обусловливает на сцене творчество новых форм жизни; без театральности мы имели бы

только дубликат жизни, все равно в виде бытового или символического ее образчика» [Евреинов 2002: 41]. Театральность, понятая как «эстетическая монстрация», ведет к *преображению* мира и человека, избавляя их от ига так называемого «здравого смысла» и делая *другими,* не похожими на себя прежних, – лучше, красивее, свободнее. В «Апологии театральности» Н.Н. Евреинов связывает *понятие о театральности* со столь важной для него *идеей преображения,* без преувеличения – основополагающей во всех теоретических и художественных его построениях. В дальнейшем он останется верен *идее преображения* и будет развивать ее в соответствии с собственным *эволюционирующим* взглядом на театральность.

Следуя за Оскаром Уайльдом, Н.Н. Евреинов размыкает границы между искусством и действительностью и предпринимает попытку *эстетизации* последней, что в его случае означает непременную её *театрализацию*. Только искусство и театр способны преобразить жизнь; обратное же влияние, точнее, даже само предположение о возможности такового, кажется ему не приемлемым и вызывает протест: «Неуместно артисту искать на жизненном базаре жемчуг в мусорных кучах; у него самого, в велелепо-мистических раковинах, должны искать его люди с базара» [Евреинов 2002: 42]. Именно с этой мысли Н.Н. Евреинов начинает книгу «Театр как таковой» (1912), куда, кстати сказать, включает некоторые статьи прошлых лет, в том числе и прославившую его «Апологию театральности». Уже в предисловии он излагает собственную программу театрализации жизни как программу нового искусства: «Оправдание жизни через прекрасное, через искусство, воспримется и глубоко, и прочно. <…> мы обратим уродливую внешность жизни в невиданную и неслыханную красоту. Театр будет новым учителем. Отеатралить жизнь – вот что станет долгом всякого художника» [Евреинов 2002: 37]. Н.Н. Евреинов даже предсказывает появление новой формации режиссёров – «режиссёров жизни»; в недалеком будущем всё, включая историческое прошлое, будет подвергнуто тотальной проверке театральностью – Перикл, Нерон, Наполеон, Людовик XIV и другие известные личности получат новую оценку в истории – «театрально-режиссёрскую» [Евреинов 2002: 37].

Не будет преувеличением сказать, что сам процесс театрализации, как понимает его Н.Н. Евреинов, носит характер экспансии, мощной и бескомпромиссной. Границы понятия о театральности расширяются по мере того, как она вбирает в себя, даже захватывает, всё новые и новые сферы. Наконец, театральность становится поистине безграничной после признания за ней Н.Н. Евреиновым «преэстетического» происхождения. И если в книге «Театр как таковой» в трактовке театральности наблюдается известное борение эстетического и «преэстетического», то в следующей книге «Театр для себя» (1914, опубл. в 1915-1917) это последнее, безграничное и безусловное, побеждает.

Рассматривая в «Театре как таковом» феномен театрализации жизни, Н.Н. Евреинов пытается объяснить его через различия, коренящиеся в природе театра и других видов искусств: «Театральное искусство уже потому преэстетического, а не эстетического характера, что *трансформация,* каковой является по существу театральное искусство, примитивнее и доступнее, чем *формация,* каковой по существу является эстетическое искусство» [Евреинов 2002: 46]. Любая трансформация – *метаморфоза, перевоплощение, преображение* – представляет собой не завершенное, целиком претворенное и сплошь оформленное явление, но своего рода *длящуюся изменчивость;* а поскольку трансформация имманентна самой жизни, постольку и театральность имманентна ей. Ценность трансформации заключается не только в ее результате – факте преображения, но и в *процессуальности;* за одним преображением выстраивается чреда последующих, и так до бесконечности – театральность неизбывна.

Склонность большинства биологических видов *к украшательству*, в частности, некоторых птиц (австралийских «сатиновых») к «декорированию» гнезда, а также и человека, начиная с древнейших времен, к «декорированию» собственной внешности при помощи браслетов и ожерелий, гримировки лица и тела, трансформации формы черепа и ног и т.п., Н.Н. Евреинов рассматривает как *склонность к театральности,* противопоставляя при этом театральность практицизму и прагматизму. Вот что он пишет по этому поводу: «В чувстве театральности, а не в утилитаризме первобытного человека, как

это полагает большинство ученых, <…> надо видеть зачатки нового искусства. Не для устрашения врагов или удобства войны продевают себе в нос рыбью кость, от которой трудно дышать и плохо видно, а для радости самоизменения» [Евреинов 2002: 46]. Театральность сродни жизни и старше любого из искусств – Евреинов рассматривает ее как своего рода «пред-искусство» в истории культуры. По его мнению, именно чувству театральности, а не пресловутому «хореографическому влечению», как в начале XX века считали многие эстетики, историки и теоретики искусства, или «религиозному чувству», в сторону которого склонялись этнографы, обязан своим появлением и театр как общественный институт. Однако последнее замечание отнюдь не означает, что приобщившийся к театру такого рода человек отказывается от театра в повседневности; напротив, он с ещё большим усердием театрализует свой быт и себя в нём, руководствуясь желанием преображения, желанием стать «другим», – все важнейшие «вехи» человеческой жизни обращены в ритуал и таким образом театрализованы. Следующий эмоциональный пассаж из главы «Театрализация жизни» является лучшим подтверждением описываемой ситуации: «Из рождения ребенка, из его обучения, из охоты, свадьбы, войны, из суда и наказания, из религиозного обряда, наконец, из похорон, – почти изо всего первобытный человек, так же как и человек позднейшей культуры, устраивает представление чисто театрального характера. В этом протекает вся его жизнь; без соли театральности она подобна в его глазах пресной пище, которою он может наслаждаться, придав ей искусственный вкус. Он театрализует жизнь, и она получает для него полный смысл, она становится его жизнью, чем-то таким, что можно любить! Он начинает уважать себя и требует уважения не только к своей актерской власти, но и к тому, что он изображает в силу магии актерской власти!.. Кто оперил попугая? – Природа, - а он, этот гордый, этот сильный, этот красивый человек, он сам оперился!.. Кто дал пятнистую шкуру пантере? – Природа, – а он, – ах, дивитесь! Он отнял у пантеры шкуру и накинул её на свои плечи! *на свои плечи,* потому что *он* сделал их такими лоснящимися, разрисованными, душистыми! Он сам стал пантерой или, вернее, сверхпантерой, потому что, танцуя, он может показать не только, как царапается пантера, но и как

убивают за это пантеру» [Евреинов 2002: 49]. Таким образом, театральность переводится им из сферы *собственно эстетической* в *«преэстетическую»*, а затем в сферу *биологическую, природную,* в разряд инстинктов («жизни тела») и объявляется врождённым свойством, присущим не только человеку, но и всему живому. Более того, по мысли Евреинова, в качестве «могучего инстинкта преображения» театральность соперничает с такими признанными наукой, базовыми инстинктами, как инстинкт самосохранения и половой инстинкт, и «вытравление этого инстинкта из народного организма равнозначаще, с высшей санитарной точки зрения, <физическому> оскоплению» [Евреинов 2002: 47, 59].

Философия театра Н.Н. Евреинова аккумулирует в себе ряд философских и иных научных доктрин, актуальных для того времени, в которое она создавалась: учение А. Шопенгауэра о «Мировой Воле», учение Ф. Ницше о «Сверхчеловеке», учение З. Фрейда о бессознательном, интуитивизм А. Бергсона, прагматизм У. Джеймса и некоторые другие. Это освоение «чужого» подчас обращается Н.Н. Евреиновым в свободную терминологическую игру (мы бы обозначили ее как «свое-вольную»): интерпретируя «волю к театру» как «волю к преображению», он нагнетает давление всяческих «воль» – от «Мировой Воли» А. Шопенгауэра и «воли к власти» Ф. Ницше до «театра одной воли» Ф.К. Сологуба. Кроме того, в философии театра Н.Н. Евреинова реализуется один из актуальнейших мифов начала XX века – миф «о животности в цивилизации» [Якимович 2000: 16]. В сторону этого мифа обращен и колоритный образ пребывающего во власти инстинктов дикаря, декорирующего своё тело шкурой пантеры и преображающегося в «сверхпантеру», на которого с восхищением взирают не только соплеменники, но и далекие потомки; нет сомнения, что автор, *реконструирующий* этот образ как *зрелище,* в их числе. Читателю же остается зорко следить за всеми метаморфозами, включая и неожиданное превращение «Сверхчеловека» в «сверхпантеру»[26].

[26] Ср. с превращением актера в «марионетку» в театре Федора Сологуба и «сверхмарионетку» в театре Гордона Крэга. Фридрих Ницше с его идеей «Сверхчеловека», по-видимому, уловил самую суть описываемых процессов [см.: Галоци-Комьяти 1989].

В театрализации жизни для Н.Н. Евреинова важен момент *субъективности* – ему чужда столь притягательная для русского человека соборность, на поиски которой в начале XX века устремились многие, в первую очередь «соловьёвцы» под предводительством Вяч.И. Иванова; его театр *индивидуалистический,* для каждого в отдельности, *«театр для себя».* Касаясь вопроса о *механизмах театрализации,* Н.Н. Евреинов описывает игру человека с *объектом преображения*, то есть с жизнью, до этого момента необходимой человеку, но «чужой» и «чуждой» ему, в близкую и понятную, «свою» жизнь. Преображение собственной жизни в «желанную игрушку» позволяет человеку почувствовать себя её хозяином, а не рабом. Евреинов и сам не прочь «поиграть» с целью превращения «чужого» в «свое»: в контексте приводимой им аргументации высказывание «человек есть животное театральное» выглядит вполне убедительным и не столь эпатажным, каким могло бы показаться вне этого контекста, тем более что и само оно является не чем иным, как игрой с «чужим» – переиначенным высказыванием Аристотеля «человек есть животное общественное». Евреинов мастерски преображает «чужое» в «свое» – «общественное» в «театральное», весьма к месту вспоминая, что у греков театр «рано становится государственным учреждением» и что римляне уже прямо формулируют смысл жизни в словах “panem et circenses!” («хлеба и зрелищ!»). Эти и другие факты культуры позволяют аргументировать следующее положение его концепции: «Поднимаясь по лестнице культуры, мы с каждой новой ступенью убеждаемся, что человек в культе театральности прогрессирует гораздо быстрее, чем в культе других духовных ценностей» [Евреинов 2002: 51]. Театральность неистребима и неуничтожима, – даже идущий от Средневековья образ *кривляющейся в пляске Смерти (“Danses macabres”)* Евреинов связывает с *бессмертием театральности.*

Театральный инстинкт проявляется во все поры человеческой жизни, но ярче и непосредственнее всего – в *детстве.* В исследовании его у ребенка раннего возраста Н.Н. Евреинов опирается на данные американского и педагога и психолога Н. Тичера и русского этнографа Л.Г. Оршанского, полученные ими в ходе изучения детской игры, её процесса и механизмов, и детской игрушки. Независимо друг от друга они

пришли к выводу об абсолютном слиянии ребенка с игрой, полной отдаче его выдуманному им миру, располагающемуся как бы *вне реальности,* но, одновременно, и *самому реальному* для него в момент игры. Детская игра и есть театр жизни: в ней *внереальный* мир становится *наиреальнейшим,* вовлеченная в игру обыденность *преображается,* а не вовлеченная в игру, мертвенная окончательно уходит в небытие. Евреинов многажды в своих трудах, в том числе в «Театре как таковом» и «Театре для себя», ссылается на один и тот же пример Н. Тичера, который пишет, что, вырастая, мы помним детскую игру «похороны куклы», но не помним о реальных похоронах, которые, по логике вещей, мы должны были наблюдать прежде, чем воспроизвести их в своей игре. Обдумывая причины *припоминания вымышленного* и *забывания действительного,* Евреинов приходит к следующему заключению: «Ребенок беспрестанно актерствует, действительность его вовсе не интересует. <…> Окружающие его предметы суть не более как объекты его смелой театрализации. <…> Сюда же относится необыкновенно развитая у детей страсть гримасничать и “кривляться”, особенно когда они чувствуют, что на них обращено внимание. Все это не более и не менее как неудержимое для ребенка проявление инстинкта театральности» [Евреинов 2002: 57-58]. Игра становится для ребенка «театром для себя», в котором он творит собственную подлинную жизнь, ритм которой отличен от ритма обыденности, – Н.Н. Евреинов соотносит идею о театральности с новейшими учениями о ритме, в первую очередь с *ритмической теорией* Э. Жак-Далькроза, повлиявшей не только на музыку и танец, но и в целом на искусство и художественное сознание эпохи модернизма и последующих эпох. Апофеоз детской игры для Евреинова – «театр жизни» маленькой девочки Верочки, без декораций, без театрального реквизита и с «актёрами» в виде пальчиков, за которым он наблюдает с восторгом и умилением и остроумно называет его «театром пяти пальчиков» («Театр для себя»).

С «театром пяти пальчиков», сотворенным наивным сознанием, граничит творимый подсознанием «театр сновидений», трактуемый в духе фрейдовской «Психологии сна». Наше подсознательное «я» Евреинов, вслед за Зигмундом Фрейдом, объявляет автором и режиссером тех *фантастико-*

мистических феерий, что мы называем сновидениями [Евреинов 2002: 153]. В сновидениях он отмечает процессы *драматизации* и *театрализации:* в *работе сна* мысленное *желание* обращается подсознанием в *ситуацию,* которая есть не что иное, как инсценировка отвлеченной мысли без какого-либо участия нашего сознательного «я», и реализуется в виде *зрительного восприятия* (картин). Нечто подобное беспрестанно совершается и наяву: «<…> вечно недовольные действительностью, мы *обращаем* наше желание будущего изменения её в некий факт настоящего, эфемерный, но “убедительный”, как создание сна. Это *обращение* и есть театрализация – законная реакция критикующего духа на неприемлемый им “мир сам себе”!» [Евреинов 2002: 59].

Итак, данные психологии о детской игре и психоаналитическая интерпретация сновидений подтверждают предположение Н.Н. Евреинова о *естественности (естественном происхождении)* и *инстинктивности* театрализации; а соотнесение «театра сновидений» и «театра пяти пальчиков» друг с другом и с «театром наяву» позволяет обнаружить *единство механизмов театрализации* и *создаваемой театральной иллюзии* во всех описанных случаях. По Евреинову, *детская игра, сновидение, фантазия* суть специфические проявления театральности в разных сферах; они *обращают* нашу неудовлетворенность миром и собой в благотворную для нас *театральную иллюзию,* побеждающую *«жизненную» иллюзию,* которая безжалостно морочит и мучит нас. То же и в театре: игра и творческое воображение помогают совершить бегство из мира действительного в мир призрачный, представляемый – мир *театральной иллюзии,* «преобразиться», стать «другими». В главе «К вопросу о пределах театральной иллюзии» («Театр как таковой») инвектива в адрес *«жизненной» иллюзии* и апология *иллюзии театральной* выливаются у Н.Н. Евреинова в пафосные монологи, сопровождаемые каскадом восклицаний, коими, вообще говоря, изобилуют его работы. Следующий фрагмент открывается нарочито «шопенгауэровским» пассажем, правда, как и у Ф.К. Сологуба, автора чрезвычайно близкой Н.Н. Евреинову концепции «театра одной воли», со смещением акцента с «Мировой Воли» на «*мою* волю и представление»:

«Нет пределов театральной иллюзии, как нет пределов моей воле и представлению!.. Подзадорьте меня только! Поставьте на рельсы, по которым вы ходите, чтобы помчался мой фантастический поезд, а уж я поеду, поеду, уеду отсюда куда хотите, хоть к черту в лапы, хоть на край света!.. Бейте меня там, поите расплавленной серой – я буду благодарен за эту поездку, я заплачу вам!.. И всему поверю – и тому, что есть край света, и что там живет черт с лапами, и что меня “особенно” мучат, и что мне “особенно” больно. Не забудьте только красный рефлектор, пожалуйста, костюмчик чёрту постраховитее, опять же хоть какую-нибудь декорацию “края света” (горы там или отверстый люк), и чтоб актёр не сбился, рявкая: “вот он, мошенник! Я ему покажу, как добро людям делать!” – Мне это необходимо, чтоб охотно пострадать за идею и выйти из театра героем.

Нет пределов театральной иллюзии! Вникните в слово “театральной”! А “жизненной” иллюзии и не нужно в театре! – театр не паноптикум; и каждый раз, как Театр хочет взять взаймы у Жизни целиком, без должной трансформации занятой ценности, – наступает форменный крах. Иначе и быть не может, раз всё на сцене условно и, исходя хотя бы из того, что на ней нет “четвертой стены”, приходится всю видимость жизни строить здесь на новый фасон, показывая затем её совсем с другой точки зрения, *со своей,* театральной!..»

[Евреинов 2002: 76]

Затронутый здесь вопрос о «четвёртой стене» для Н.Н. Евреинова есть вопрос о театральности. В театральном и драматическом искусстве отношение к *принципу «четвёртой стены»* связано с реализаций двух противоположных стратегий: первая направлена на её возведение, вторая – на разрушение; первая устойчиво ассоциируется с именем Станиславского и практикой МХТ, вторая – с именем Евреинова и его театральной, драматургической и «жизнестроительной» практикой. При видимой простоте вопрос этот чрезвычайно сложен, поскольку проблематизирует *границы* театрального мира и связан с общим вопросом о его *открытости* и *герметичности*. Полемика об открытом и герметичном сценическом пространстве в качестве *метасюжета* присутствует в драматургии Чехова, начиная с «Чайки», в которой Константин Треплев бежит от старого театра, где «в комнате с тремя стенами <…> жрецы святого

искусства изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки», как от «рутины, предрассудка» [Чехов 1970: Т.7], однако сам в поисках «новых форм» терпит фиаско, и заканчивая «Вишневым садом», где одно замкнутое пространство сменяет другое – «многоуважаемый шкаф», которому, как божеству, поклоняются Гаев и Раневская, в финале сменяет запертый на ключ и покинутый дом, напоминающий собою склеп, – в нём остается умирать никому не нужный Фирс. Евреинов пытается «разгерметизировать» и «отеотралить» – не забытого всеми персонажа Чехова, но самого автора, точнее его пьесу, и, тем самым, в очередной раз доказать справедливость своей теории. *Драматическое* требует внутреннего напряжения и способно уместиться в четырех стенах – *театральное* вырывается наружу, сметая «четвертую стену» и рождая представление, зрелище. В приведённом выше фрагменте Н.Н. Евреинов делает режиссерский набросок какого-то воображаемого представления, читателю одновременно незнакомого и знакомого. Наконец, читателя осеняет догадка: Н.Н. Евреинов режиссирует чеховскую «Чайку». Встречающиеся в наброске к воображаемому представлению *театральные знаки* («расплавленная сера», «черт», «красный рефлектор», «костюмчик пострaховитее», «декорация “края света”» и т.д.) со всей очевидностью отсылают к загадочному *означаемому* – спектаклю Треплева из «Чайки». Эта эпатажная выходка, как и всё в «Театре как таковом», приписывается шуту - звенящему бубенцами Арлекину, в чьем обличье Н.Н. Евреинов выступает с самого начала книги (см. «Предисловие без маски, но на котурнах» к 1-му изданию) и чей образ был чрезвычайно близок ему всю жизнь. Театральная игра с чеховским текстом *полемически* направлена против Станиславского и его театральной системы.

Объявив войну любым формам «жизнеподобия» в своих теоретических работах, Евреинов продолжает её в своих «метатеатральных» пьесах и конструирует две модели театрального мира: герметичную коробку в духе Станиславского в пародийной пьесе «Четвёртая стена» и открытую со стороны зрителя сцену в виде антропоморфного тела в монодраме «В кулисах души». В обеих пьесах зоной развертывания конфликта становится пространственно реализованное понятие «четвёртой стены», что заметно расширяет его *топику*. В пародийной

«Четвёртой стене» пресловутый принцип герметичности театрального мира доводится до абсурда: не довольствуясь метафорой, помощник режиссёра возводит настоящую стену между сценой и зрительным залом, лишая публику самой возможности видеть представление и делая абсолютно невозможной никакую театральную коммуникацию – ни обратимую (сцена – зритель – сцена), ни необратимую (сцена – зритель). Монодрама «В кулисах души», начиная с названия, строится на игре «анатомией тела» и «анатомией театра», на сравнении-сращении *театра* и *тела*. В ней отделённое от других, целое и разросшееся до невероятных размеров *тело инсталлируется (экспонируется),* становится *зрелищем,* заполняет и исчерпывает собою театральное пространство. Монодраматическое действие разворачивается в «декорациях» тела, точнее того «места», где, по нашим представлениям, находится «душа», сама соотнесенная с «кулисами», - внутри грудной клетки, между «портьерами легких» и «гигантским сердцем». Н.Н. Евреинов театрализует понятия модной в те годы *теории психофизиологии* В. Вундта, Т.А. Рибо и З. Фрейда и вместо героя-протагониста выводит на сцену три его «я»: «Я 1-е (рациональное начало души), Я 2-е (эмоциональное начало души), Я 3-е (подсознательное начало души)». Действие занимает всего «1/2 минуты», которые автором растягиваются и длятся гораздо дольше, позволяя во всех подробностях представить зрелище воистину катастрофическое – предсмертную агонию и смерть [Евреинов 1923: 34-41]. Автор погружает зрителя в глубины *подсознания,* делая границу между «я» и «не-я», «я» и «другой» *проницаемой,* а искомый момент *преображения* «меня» в «другого» насыщает *мистериальными* смыслами – но смыслами глубоко индивидуализированными, исключительно «для себя».

По сравнению с предшествующей театральной традицией и некоторыми театральными школами начала XX века, в экспериментальном театре Н.Н. Евреинова меняется характер взаимодействия между сценой и зрителем. Для него неприемлемы закрытость, герметичность, как таковые, и потому он отвергает принцип «четвёртой стены», доводя его до абсурда в одноименной пародии. Будучи сам в известном смысле фигурой протеистической, даже «сверхпротеистической» (отсюда излюбленная маска вездесущего Арлекина), Евреинов отстаивает

идею протеизма в искусстве и в жизни, осваивая при этом пограничные, пороговые зоны, - и «четвёртая стена», возведённая сторонниками миметического театра, одна из них. В монодраме «В кулисах души» он совершает манипуляции, подобные манипуляциям хирурга, и вскрывает границу *тела-театра,* а образовавшуюся «зияющую рану» (или «зияющую рампу») делает местом символической встречи *зрелища* (экспонированных множественных «Я» героя-протагониста) и *зрителя*. Эта зона не утрачивает присущей ей пограничной семантики, и именно на её территории разворачиваются все основные коллизии евреиновского театра. Провозглашенные им театральная эстетика и театральность вообще основываются на иной, отличной от предшествующих, *сценической коммуникации*. Специфическими свойствами её становятся связанные друг с другом и друг друга обусловливающие *обратимость* и *действенность*. Происходящее на сцене требует ответной реакции зала, что само по себе не ново: все театральные эстетики так или иначе ориентированы на контакт с публикой, в одном случае более непосредственный, в другом – менее. Однако, с точки зрения Евреинова, этого не достаточно. Нужно вовлечь зрителя в поле *игры,* которую мы бы назвали *интерактивной:* «внешний» для него спектакль непременно должен стать «спектаклем внутренним», его *преображающим,* – так зритель, во всех предшествующих эстетиках воздействия *пассивный*, у Евреинова превращается в *«иллюзорно действующего».* Интересную попытку в этом смысле представляет один из ранних его режиссёрских экспериментов – «Поклонение волхвов» (1907) в Старинном театре, где, помимо актёрской игры, Евреинов посчитал необходимым реконструировать и поведение зрителей. Чтобы адаптировать зрителя к восприятию мистерии, он окружил театральное действие инсценировкой толпы, перед которой в Средневековье оно разворачивалось на паперти собора. Приём инсценировки толпы, к которому прибегнул Евреинов в этом спектакле, по словам его современника театроведа Б.В. Казанского, способствовал созданию «специальной “средневековой атмосферы”, как бы вводя современного зрителя в особую систему тогдашнего ощущения и помогая ему глядеть на сцену её глазами» [Казанский 1925: 104]. Введение ещё одной, дополнительной семиотической подсистемы в виде

инсценированного зрителя усложняло общую семиотическую систему представления, переструктурируя её по типу столь характерной для модернизма конструкции «текст в тексте», или, как в данном случае, «спектакль в спектакле». Зрительская идентификация при этом видимым образом усложнялась, поскольку зритель включался в двойную игру (сценическую инсценировку и инсценировку толпы).

Новая театральность, направленная на воображаемое преодоление рампы и создание *театральной иллюзии* (в противовес иллюзии «жизненной»), в качестве зрителя предполагала активного деятеля, а не пассивного созерцателя, а новая *эстетика воздействия* сознательно формировала такой тип зрителя. Идее «иллюзорно действующего» зрителя Н.Н. Евреинов оставался верен долгое время – до того момента, пока, наконец, в «Театре для себя» и последующих теоретических работах не упразднил зрителя как адресата театральной коммуникации, как инстанцию, обращенную к «другому».

Так, размышляя в «Театре для себя» о *сущности театра* (часть 1 (теоретическая), глава «К философии театра»), Н.Н. Евреинов обнаруживает шокирующую связь между *театром* и *преступлением* и обосновывает собственный эстетический «экстремизм» целым рядом оригинальных доводов и особым образом интерпретируемых фактов. Позорная для театра, компрометирующая его связь с преступлением преследует театр очень давно: с древнейших времен он находится у общества под подозрением, поскольку проникнут «ложью» как единственным способом выявления «несуществующего как существующего» и в виде средств использует «порочные» с морально-этической точки зрения и «противозаконные» с точки зрения юридической *обман, притворство* и *симуляцию.* В качестве аргументов Евреинов привлекает не только наблюдения предшественников, сходные с его собственными (от Платона, автора «Государства», до Германа Бара, автора романа «Театр»), но и *словесную игру*. Связь между театром и преступлением закрепилась в языке и воспроизводится нами неосознанно, а потому необходимо открыть, осознать, сделать очевидными эти потаённые, скрытые, неочевидные смыслы[27]. «Воля к театру», утверждает он, есть «воля к

[27] Ср. с аналогичными попытками исследователя Г.Д. Гачева указать на этимологическую связь между «зрелищем» и «позором» (т.е. театром и

преступлению» хотя бы потому, что всякий театр совершает «преступление», «противозаконие», то есть *«переступает за кон»,* нарушает нормы, установленные свыше, и оказывается в царстве «преображающего я», которому неведомы никакие запреты и для которого нет ничего не дозволенного. Сквозь *этимологическое игрословие* проступает *ницшеанская сущность* исповедуемой Евреиновым *философии театра:* «преображающее я» возносится им на ту же высоту, что и «Сверхчеловек» Ницше. Тем не менее, источник порочного союза *театра* и *преступления* (по крайней мере, один из источников) он видит не в собственной *теории преображения* и даже не в философских построениях Ницше, но в учении Аристотеля о *катарсисе* – самом не прояснённом месте «Поэтики», вызвавшем за её многовековую историю наибольшее количество разночтений. С незапамятных времён театр находится под подозрением в обмане, в приобщении к преступлению, а разработанная автором «Поэтики» форма катарсиса становится своего рода теоретическим обоснованием причастности театра к обману и преступлению. Евреинов выступает не против катарсиса вообще, но против *пассивной* формы катарсиса; утрируя и сгущая идеи античного философа, беря их, если можно так выразиться, в пределе, он рисует в собственном воображении и воображении читателя образ некоего «quasi-аристотелевского» театра: «И если б я был хоть чуточку посмелее, я бы прибавил ко всем этим толкованиям пресловутого катарсиса такое, которое раскрывало бы сущность трагического театра как арены преступлений, сопричащаясь коим и в коих временно исчерпывая свою злую волю (волю к преступлению), душа зрителя очищается. Другими словами, я бы охотно довел экстенсивность толкования данного места “Поэтики” до страницы, на которой бы уже значилось бы, что трагический театр, призывая зрителя к идеальному соучастию в представляемых преступлениях, соблазнительно увлекая его волнуемую страстями душу в самый омут заразительно разыгранного преступления, – является, в аристотелевском понимании, сам по себе преступлением (хе, хе)! Разве в самом деле учение о катарсисе не выигрывает от такого

зрелищем, театром и стыдом, театром и преступлением) [Гачев 1968: 238-274], – попытками, которые после использования словесной игры как аргументации Ф. Ницше не кажутся чем-то исключительным.

простейшего объяснения, что раз воля к преступлению существует в человеке, надо дать ей надлежащий исход; театр же как раз обманным образом, через сопереживание и дает такой исход!..» [Евреинов 2002: 148]. Поскольку выведенная Аристотелем *пассивная* форма катарсиса приобщает зрителя, хотя бы и косвенным образом, через сострадание, то есть соучастие, к преступлению, сам Евреинов ратует за *активные* его формы, побуждающие к *действенному преображению.* Это касается и театра как общественного института, и «театра жизни», «театра для себя». В последнем негативное воздействие катарсиса на зрителя вообще сведено на нет (как и сама инстанция зрителя), поскольку человек в нём не приобщается к *чужим* порокам, а театрализует *себя, свое собственное «я».* Как отмечает немецкий психолог Сильвия Зассе, в отсутствие зрителя евреиновский *катарсис действия* направлен только на *эффект преображения,* на *переживание ситуации,* в связи с чем он оказывается ближе фрейдовской идее *последующего проживания,* чем аристотелевской идее *последующего сопереживания* ситуации «другого» [Зассе 2006: 211-212]. Итак, в концепции «театра для себя» Н.Н. Евреинов разрывает преступную связь театра с человеком, дистанцируясь в отношении Аристотелева катарсиса, но, при этом, не отступает от ницшеанских понятий, так что нельзя не заметить противоречия, движущего его мыслью; это заставляет усомниться в однозначности и окончательности его слов и заподозрить провокацию и игру, которую он, великий лицедей и знаковая фигура модерна, продолжает вести с читателем, по своему замыслу и вкусу режиссируя абсолютно всё в *воображаемом представлении* – от собственных идей до предполагаемой реакции на них читателя.

Сама жизнь кажется Н.Н. Евреинову вечной игрой – представлением в действии, а человек – её драматургом, режиссёром и актёром в одном лице. Ему чрезвычайно близко ощущение жизни и игры, найденное в своё время М.С. Щепкиным: «Жить для меня значит – играть на сцене, играть значит – жить» [цит. по: Евреинов 2002: 151]. Выведенный великим русским актёром из профессионального и жизненного опыта принцип обратимости жизни и игры - *жизни как игры* и *игры как жизни* – Евреинов не исчерпывает узкопрофессиональной актерской средой и присваивает всему

человечеству. Далее, развивая концепцию театрализации жизни, он и так называемую естественность объявляет сферой театра: «О, эта пресловутая *естественность*! эта смехотворная, эта чудовищная, по своей наивности, *естественность*! – мы её давным-давно раскусили, а Оскар Уайльд, так тот даже объяснил нам, что это *самая трудная роль*» [Евреинов 2002: 154]. Для Евреинова каждая минута человеческого существования – самый настоящий театр, а естественность – та же театральность, разыгрывание для других трудной роли самого себя.

Существование человека и общества Евреинов подчиняет театру и его законам. Он убежден, что только благодаря *театрократии* наша жизнь обретает осмысленность и цельность. Властвующий над телом *театральный инстинкт* диктует нашей душе *театральный императив*, которому мы подчиняемся всю жизнь – с рождения до смерти: «Главное – *не быть самим собой*!» [Евреинов 2002: 156]. В свободной игре, в акте самопреображения человек заново открывает мир и обретает себя в нём, меняется сам и меняет окружающих; от нового мироощущения движется к обновленному бытию – и это ценное приобретение; становится «другим» – по крайней мере, с точки зрения себя, прежнего: «“Федот, да не тот”, а нечто получше, повыше, поинтереснее» [Евреинов 2002: 157]. Каждый из нас является творцом собственной жизни: инсценируя и режиссируя ее по образу и подобию театрального представления, создает свой собственный неповторимый спектакль, не прерывающийся ни на минуту. В «театре для себя» каждый независимо оттого, осознает он это либо не осознает, играет множество ролей, актёрствует, припоминая старые и осваивая новые роли, но, помимо этого, опять же осознанно либо неосознанно, становится драматургом и режиссёром спектакля собственной жизни. Режиссуре подвластно абсолютно всё – неслучайно функцию режиссёра Евреинов отождествляет с функцией Бога, Творца: «Режиссура – это то, что дает *тон* целому, что после тщательного анализа приводит к вожделенному синтезу; это то, что на место возможного хаоса, в обращении с данной драмой, вносит великий Логос» [Евреинов 2002: 171]. Оказавшись в роли режиссёра, человек *оформляет* жизнь, придает ей *сценическую*, а не какую-то иную, *видимость*, – и в этом проявляется его свободная воля. Сознательная театрализация собственной жизни и собственной

индивидуальности помогает ему вознестись над самим собою и над окружающей действительностью, повышает его самооценку и статус.

Режиссура жизни требует *индивидуального волеизъявления* – в ней нужно быть творцом собственной воли и собственного представления, она требует *динамики* – необходимо сегодняшнее творчество, а повторение одного и того же изо дня в день недопустимо. В противном случае она превращается в однообразную *режиссуру обыденности.* «Театрально-взыскательный человек, – замечает Евреинов, – не в силах "ходить в гости" в наше время, – его нервы не выдерживают кошмарной идентичности наших домашних "театров для себя"» [Евреинов 2002: 173]. *Режиссура обыденности* есть не что иное, как *режиссура смерти* – «навьи чары Ahnfrau» [Евреинов 2002: 175], убивающие всё живое [28]. Однако даже её удручающие плоды, в числе которых – «кошмарная идентичность» повседневности, Евреинов умеет претворить в яркое и неповторимое *зрелище*, подключая одно лишь *воображение*. Примеров тому множество, самый запоминающийся среди них – фантазия на тему «мертвого» и «живого» в *режиссуре жизни*, когда в дом чиновника Иванова, этакого «Плутона» от режиссуры, является «Орфей» от режиссуры экзекутор Милашкин и непритязательными, но действенными приемами театрализации *преображает* абсолютно всё вокруг – и быт, и гостей, и даже самого хозяина: «Орфей двигал горами, – Милашкин мебелью, столами, роялью. Всё послушно его режиссёрской лире! <…> Все словно сбрызнуты "живой водой", пляшут и хохочут, за тысячу рублей не зевнут естественно! Играют в прелестников, играют в прелестниц, играют в детей, играют, как дети! <…> Сам Иванов улыбается! Орфей победил Плутона!» [Евреинов 2002: 176].

Итак, под театральностью Н.Н. Евреинов понимает *творчески-преображающую энергию*. Театральность устанавливает новый порядок вещей и отношений между людьми, подчиняя и те и другие известным ей одной правилам игры. Ею наделены исключительные характеры,

[28] Этот образ навеян зловещими образами трагедии Ф. Грильпарцера «Die Ahnfrau» («Праматерь») и романа Ф.К. Сологуба «Навьи чары» («Творимая легенда»).

индивидуальности, способные пожертвовать «здешним» существованием и направить свои усилия и фантазию на превращение «здешнего» в «иное». Их *воля к театру* не знает компромиссов и является подлинным апогеем «театра для себя». Ею сотворены *воображаемый* «театр для себя» великого безумца литературы Дон Кихота и *эксцессивный* «театр для себя» великого безумца истории Людвига II Короля Баварского. Этому последнему было присуще неуемное, неконтролируемое, безграничное чувство театральности – своего рода «театральная гипербулия», и потому Евреинов считает его образцом «беспредельности воли к театру». Людвиг II Баварский был склонен к *тотальной театрализации* – в его жизни ей было подвергнуто абсолютно всё, начиная с окружающего мира и заканчивая им самим, его собственной персоной. По его указанию *театрально преображались пространство* и *время* (благодаря искусственному освещению день и ночь менялись местами), *природа* (баварские ландшафты искусно декорировались под Гималаи или Голубой грот на острове Капри), многочисленные *жилища* («хижины», «замки», «дворцы», «дома» воспроизводили «хижину Гундинга», «Версаль», «Малый Трианон», «Марокканский дом» и были более приспособлены для грандиозных феерических представлений, нежели для жизни), *ближние* (слуги принуждались к исполнению придворного церемониала в стилистике Людовика XIV или китайских императоров, а также инсценировали живые картины и участвовали в иных домашних спектаклях) и даже *животные* (лошади выстраивались в сценические комбинации – шестерку белых коней тот же Людовика XIV или придворных особ на обеде). Наконец, собственную жизнь Людвиг II Баварский целиком подчинил «театру для себя»: на всём её протяжении он *театрально преображался*, беспрестанно меняя роли, из которых предпочтительной оставалась всё же роль короля, а в конце её, «под занавес», разоривший страну своей неодолимой, фатальной страстью к театру и по этой причине заключенный под стражу, добавил к весьма внушительному списку ещё две – *роль сумасшедшего* и *роль самоубийцы*, расплатившись за «театр для себя» самой дорогой ценой, какую только можно представить, – свободой и жизнью [Евреинов 2002: 206-208]. Будучи в одном

смысле вершиной театрализации жизни, в другом «театр для себя» Людвига II Короля Баварского граничил с извращенными болезнью, патологическими либо преступными её формами, по сути отвратительными и бесчеловечными.

Исследуя все грани театральности, Евреинов ищет возможности утверждения её в качестве «начала положительного» и в жизни и в искусстве. Методом «от противного» он решает эту задачу в статье «Демон театральности» (1922), написанной в память об ушедшем Леониде Андрееве и, одновременно, в продолжение давней полемики с ним. Н.Н. Евреинов пытается проследить логику становления *философии театра* Л.Н. Андреева как бы с двух позиций – с позиции Андреева и со своей собственной. Так, по словам самого Андреева, «театр игры», «театр притворства» со «скорлупою» масок вместо лиц всегда тяготил его. Это обусловило его интерес к «психологической драме» и привело к убеждению, что на смену «театру притворства» должен прийти «театр правды». Евреинов же отстаивает «правду театра» как «правду жизни»; и в его *философии театра*, в отличие от *философии театра* Андреева, понятия «театр» и «жизнь» не *аналогизируются*, как это было свойственно еще древним философам, а *идентифицируются*. Евреинов *увидел в жизни театр* и *распространил на нее законы театра*; он установил между ними отношения *тождества* и *изоморфизма*. Окончательно развел в разные стороны и учения, и их самих *этический* момент: Евреинов написал «Самое главное»[29] в поисках «благостной», «спасительной» театрализации жизни, Андреев – «Дневник Сатаны», где проблема театральности в жизни разрешалась трагически, поскольку «театральным методом» овладевал и пользовался под маской Спасителя сам дьявол. В начале пути понятая Евреиновым как собственно эстетическая, затем – как «преэстетическая», категория

[29] Первоначальное название пьесы – «Христос-Арлекин»; вопреки сложившейся традиции, он возвел генеалогию Арлекина не к дьяволу, а к Христу. Нечто подобное можно обнаружить в предшествующей традиции русского «дионисийства»: если Ф. Ницше стремился Дионисом заменить Христа, то Вяч.И. Иванов отождествил Диониса с Христом, а в учении Ницше о «сверхчеловеке» увидел скрытое пророчество о грядущем «сверхчеловечестве» [см.: Паперный 1979: 87-88].

театральности оформилась, наконец, в *этическую* или, по крайней мере, близкую понятиям этики категорию, подтверждением чему служит страстный монолог, завершающий статью о Леониде Андрееве: «Да будет же, наконец, дух театральности признан, вне предрассудков, не как начало отрицательное нашей трудной жизни, а как *начало положительное*, сулящее неисчерпанные радости преображения и исходящее, – поверим в это – не от Сатаны несуществующего, а от Театрарха, чьи маски, даже самые ужасные и отвратительные, должны быть благословенны в общем ходе здешней трагикомедии» [Евреинов 2002: 418]. *Хаос жизни* может и должен быть побежден *Логосом режиссуры* – к этой мысли Евреинов подводит и своего оппонента, и читателя.

В *режиссуре жизни* Н.Н. Евреинову важна *идея Логоса как таковая*, сам факт его присутствия; вопрос же о *формах* этого присутствия каждый раз должен решаться по-разному. То же и в *театральной режиссуре*. «Театр для себя» мыслится Евреиновым *«extra habitum» – «без специфической внешности»*; в нем не должно быть «лишних видимостей» (богатых декораций, костюмов и прочего); точнее, наличие того, что Н.Н. Евреинов называет «лишними видимостями», необязательно, – их с успехом заменит *воображение* [Евреинов 2002: 305]. «Театр для себя» знает разные примеры театральности, а сама идея такого театра располагается между внешне скромным, аскетичным «театром пяти пальчиков» маленького ребенка и гиперболизированно-роскошными, эксцессивными театрами маркизы де Помпадур или Людвига II Баварского. Столь различные формы проявления театральности сближает *фантазия,* задействованная в театральное *преображение*. Как продолжение *интимного театра* рассматривает Евреинов *общественный театр*. Согласно его теории, театр должен стать *зрелищем*, в котором есть место *фантазии*, и «в силу магии доставлять постоянно новую пищу воображению и целительно свежее зрелище глазам» [Евреинов 2002: 282]. Иначе говоря, в интимном театре, «театре для себя» первично всё-таки воображение, дарующее нам *визуальные образы, виртуальные картины* и прочее, в театре общественном – собственно *зрелище, картины* не виртуальные, а *непосредственно представленные* и *непосредственно наблюдаемые*, но в любом случае *зрелище* и

воображение должны дополнять друг друга в процессе *преображения*, заключающем в себе *самую суть* театрального действа, его *тайну, магию, волшебство*. Беря за образец театр времен Шекспира, где бедность сценической обстановки с избытком покрывалась богатством фантазии, Евреинов надеется, что и современному театру удастся – уже на новом витке театральности – в полной мере реализовать себя.

Провозгласив «theatrum extra habitum mea sponte», то есть «театр без специфической внешности, мною самим созданный», Н.Н. Евреинов предвосхитил некоторые важные открытия театра и драмы XX века, прежде всего их авангардных форм[30], хотя значение его учения о театральности этим не исчерпывается и простирается далеко за пределы театроведения и литературоведения – в сферы философии, культурологии, социологии, психологии, педагогики и даже медицины.

В то же время концепция театра и театральности Н.Н. Евреинова не могла не вызвать недовольства и откровенного раздражения у достаточно большого круга лиц, профессионально причастных к театру, но придерживавшихся не столь радикальных, как Евреинов, взглядов в искусстве. Не всегда в этом качестве выступали его противники – были и те, кто в общем и целом поддерживал его начинания, но в ряде принципиальных вопросов всё-таки не соглашался с ним. К последним можно отнести известного театрального критика и основателя «Кривого Зеркала» А.Р. Кугеля, который, как и многие другие теоретики и практики сцены, ставил Евреинову в вину *размывание границ* театра и, в конце концов, полное *отрицание* театра. Инвективы в адрес Евреинова содержатся в его книге с отчетливо тенденциозным названием – «Утверждение театра» [Кугель 1915]. Нужно отдать должное Евреинову –

[30] От Велимира Хлебникова, Василия Каменского, Игоря Терентьева, Александра Введенского, Даниила Хармса до Антонена Арто и Ежи Гротовски – и это далеко не полный список. На некоторые схождения театральной теории и практики Евреинова и зарубежных авангардных театров первой половины XX века – сюрреалистического театра, «театра жестокости» Арто и «бедного театра» Гротовски, а также «тотального театра» второй половины XX века и «предчувствие» Евреиновым акциональных форм, таких как хэппенинг и перформанс, указывают В. Максимов [Максимов 2002] и Т. Джурова [Джурова 2007].

совершенно в духе своей теории, то есть в высшей степени *театрально*, аргументацию своих оппонентов он всегда обращал против них самих. А проблеме *отрицания театра*, как одной из наиболее острых, дискуссионных на тот момент, в «Части второй (прагматической)» «Театра для себя» посвятил отдельную главку – «Об отрицании театра (полемика сердца)». Об отношении Н.Н. Евреинова к этой проблеме свидетельствует «ремарка» заглавия: *кризис театра* и, тем паче, *отрицание театра* – для него «полемика сердца». Вначале он ставит самого себя в положение наблюдателя, иначе – зрителя, и следит за тем, как разгорается спор между его идейными противниками Ю.И. Айхенвальдом и В.И. Немировичем-Данченко (первый довольно остроумно отрицает театр, а второй, будучи «совершенно ошеломлен» этим отрицанием, неловко и бессильно обороняется), чтобы впоследствии опровергнуть обоих. В самой же идее отрицания театра для Н.Н. Евреинова нет ничего нового: со ссылкой на Карла Боринского он пишет о том, что *«государственные люди и философы искони высказывались против театра»* [Евреинов 2002: 278], да и *люди искусства* не составили исключения – особенно преуспели в этом представители натурализма, как, например, Эдмон де Гонкур, который писал для театра пьесы, будучи при этом убеждён в его *«неминуемой гибели»*. Делая экскурс в многовековую историю *отрицания театра*, Евреинов снимает с высказывания Айхенвальда печать оригинальности и новизны; его, в отличие от Немировича-Данченко, слова о гибели театра не то чтобы не шокируют – даже не удивляют. Он ссылается на суждения современников о кризисе и гибели театра – от Г.Э.Г. Крэга до В.М. Фриче и В.Ф. Комиссаржевской, напоминая при этом и собственное убеждение, сформулированное им в статье «Театрализация жизни» еще в 1911-м году: «Возомня себя исключительно эстетическим явлением, *театр тем самым вырыл себе яму*» [Евреинов 2002: 279]. Его собственная позиция в этой дискуссии связана с *оправданием* не института театра, но *театра как такового, театральности как таковой* – категории неизбывной, инстинктивной, коренящейся в самой природе человека и вечно сопутствующей ему. А потому, в противоположность Немировичу-Данченко, он предлагает не бесполезную словесную, а *театрально убедительную* аргументацию –

импровизированную акцию, где шут, Арлекин, «чарующе кривляясь» и хохоча «бубенчиками своих буффов», наговорил бы всякой «театрально убедительной чепухи <…> “назло”, в ответ на “отрицание театра” <…>, ибо без театральной убедительности (позы, жеста, тона, “выходки”, гиперболы, монстративного примера) не преуспевал до сих пор ни святой, ни пророк, ни проповедник» [Евреинов 2002: 280].

По мнению Евреинова, спасение театра следует искать в *театральности*, поскольку *театральный инстинкт* есть *инстинкт преображения* – «дикий», но действенный. Евреинов выдвигает динамичную модель театра: это театр-зрелище, театр-воображение и, наконец, театр-преображение, беспредельный в выборе предельных, крайних, сжатых, упрощенных форм.

2.3. Балаган как стратегия движения. «Театр маски» и метод «биомеханики» В.Э. Мейерхольда

В театральном искусстве В.Э. Мейерхольд ощущал себя изобретателем, экспериментатором и сохранял за собой статус театрального лидера и новатора на протяжении сорока лет творческой деятельности. Ему принадлежит одна из ключевых ролей в становлении русского авангардного театра и открытии новейшей методологии и приёмов, повлиявших на практику мирового театра. Именно его представления о театре и театральности, а также интенсивная режиссёрская практика определили тенденции и перспективы развития условных форм в театре и драме не только первых десятилетий, но всего XX века, и, как было отмечено участниками одного из последних международных симпозиумов, посвященных его творческому наследию, не утратили своей актуальности для нынешних режиссёров и драматургов не только в России, но и далеко за её пределами [Мейерхольд 2001].

Программу новейшей драмы и условного театра В.Э. Мейерхольд впервые изложил в сборнике «О театре» (1913) и двух статьях с одинаковым названием «Балаган», особым образом его обрамляющих, – первая увидела свет в 1912-м году и затем была включена в него, а вторая, написанная в соавторстве с Ю.М. Бонди, опубликована в журнале «Любовь к трём апельсинам» двумя годами позднее. В этих работах он опирается на искания символистов в искусстве вообще и в театральном и

драматическом искусстве в частности, прежде всего на статьи В.Я. Брюсова и Вяч.И. Иванова, видя в них предвестия совершающегося в русском театре переворота – как в плане *методологии*, так и в плане *репертуара*. Понятие *условности* Мейерхольд заимствует у Брюсова, исходящего из самоценности собственно эстетического и провозглашающего: «Везде, где искусство, там и условность» [Мейерхольд 1968: Ч.1: 127]. Вслед за Брюсовым он отличает *сознательную, намеренную условность* от трафаретной, антихудожественной условности, в которой искусству нет нужды. Мейерхольд считает, что эпигоны натурализма должны быть изгнаны из искусства, в том числе и театрального, а реалистический бытовой театр должен быть вытеснен условным театром. Взамен объективной театральной прагматики и «готовой» её реализации в виде предложенного автором пьесы «морального содержания», выраженного в фабуле и слове, он предлагает новую театральную прагматику с «неготовой» реализацией.

Источником размышлений В.Э. Мейерхольда о методе и механизмах рецепции в условном театре становится драматургия М. Метерлинка. По этому поводу он пишет следующее: «На протяжении десятилетия Морис Метерлинк дает целый ряд пьес, которые вызывают лишь недоумение, особенно, когда они появляются на сцене. Сам Метерлинк часто высказывается, что пьесы его ставятся слишком усложнено. Крайняя простота его драм, наивный язык, коротенькие, часто сменяющиеся сцены, действительно требуют для своей инсценировки какой-то иной техники. <…> Метерлинк хочет, чтобы драмы его ставились с крайней простотой, чтобы не мешать фантазии зрителя дорисовывать недосказанное» [Мейерхольд 1968: Ч.1: 124-125]. Мейерхольд связывает с драматургией Метерлинка идею *неподвижного театра*: натуралистический театр, привычно представляющий трагедию через «душу раздирающие крики», «заламывание рук» и тому подобные эффекты, не способен выразить самое существо трагедии – «Рок и положение человека во Вселенной», а потому должен быть заменён театром с иной техникой, а именно: застывшими формами – «скованностью жеста» и «экономией движений» [Мейерхольд 1968: Ч.1: 125]. Режиссура Мейерхольда помогла открыть в Метерлинке мистериальные смыслы, и персонажи пьес «Смерть Тентажиля»,

«Сестра Беатриса», «Пелеас и Мелисанда» предстали в Студии на Поварской и Театре В.Ф. Комиссаржевской на Офицерской улице «внеличными марионетками мистерии» [Уварова 1994: 105]. В условном театре Мейерхольда мистерии сопутствовал балаган. Не только застывшими, но и динамичными, мельтешащими в том же Театре на Офицерской предстали персонажи «Балаганчика» А.А. Блока, а примеренная Мейерхольдом маска Пьеро надолго закрепилась за ним уже за пределами сцены.

Исключив любую аффектацию при передаче внутренних переживаний как проявление натурализма, Мейерхольд устремился в сторону крайней условности – *марионеточности*, *кукольности*, оторвавшись, тем самым, и от системы Станиславского. *Движение* для него – *иллюстратор*, внешний рисунок внутренних переживаний; *техника марионетки* оставляет между внутренним и внешним, между переживанием и формой его выражения некоторый зазор, восполняемый фантазией публики, её воображением. Предельно лаконично, тезисно мысль о взаимосвязи марионетки и воображения сформулирована Мейерхольдом в набросках к статье «Кинематограф и балаган»: «<…> балаган (следовательно, и театр марионеток) соответствует фантазии народа <…>» [цит. по: Уварова 2001: 48]. Соединение условной – кукольной, марионеточной, масочной и т.п. – сценической игры и зрительского воображения сводит на нет иллюзию жизнеподобия. В театре ежеминутное обнаружение зрителем игрового характера сценического действия активизирует сам процесс его восприятия. «И всегда, когда зритель вовлечён актёром в страну вымысла слишком глубоко, – замечает Мейерхольд в первом исследовании о балагане, – актёр стремится как можно скорее какой-нибудь неожиданной репликой или длинным обращением *a parte* напомнить зрителю, что то, что перед ним творится, только “игра”» [Мейерхольд 1968: Ч.1: 215].

Активизация зрителя приводит Мейерхольда к необходимости пересмотреть *театральную коммуникацию* в целом. Вместо модели *«театра-треугольника»*, где режиссёр подчиняет себе, с одной стороны, творчество автора, а с другой – личность актёра, выдавая публике некий конечный результат и, тем самым, склоняя её к пассивному восприятию своей концепции, Мейерхольд предлагает модель *«прямого театра»*,

где активность каждого участника театральной коммуникации не исключает его свободы, более того – эту свободу, понимаемую как *свободу творчества*, обеспечивает. В «прямом театре» креативная функция распределятся между всеми участниками театрально-эстетического процесса (сценической игры) гармонично. В нём режиссёр освобождается от ига авторского текста, актёр – от власти режиссёра, зритель – от пассивной рефлексии сценического представления; при этом эстетический объект (разыгрываемое произведение) служит каждому «формой для его собственного создания» (выражение В.Я. Брюсова) [Мейерхольд 1968: Ч.1: 127-130].

Условный театр понимается Мейерхольдом как театр *свободной игры*, близкой старинному народному театру, и в этом смысле оба его «Балагана» носят программный характер. Совместный с Ю.М. Бонди критический этюд примечателен тем, что весь он – о пришествии *нового актёра*, постигающего *философию нового театра* и восстанавливающего связь со старинным народным театром – балаганом. В условном театре, каким представляет его Мейерхольд, проглядывают очертания прошедшего – стёртые жесты и слова, как бы воскрешённые из мертвых; и потому личность актера должна проступить через маску, таящую в себе черты какой-то другой маски, виденной в другие времена другими людьми, – в сотворении новой маски, напоминающей о прошлой маске (или масках), и заключается актёрское мастерство. Новый актёр переступает заветный порог и ему открывается устройство нового театра – оно сродни примитивному механизму заводной игрушки или сложному механизму музыкального инструмента вроде рояля с множеством молоточков и струн, – волшебному механизму, приводимому в движение и во время игры издающему неслыханную доселе мелодию. По мысли Мейерхольда и Бонди, театр прозревает жизнь не со стороны жизнеподобия: «В театре не нужно имитировать жизнь, стараясь повторить её внешнюю форму, потому что Театр обладает своими, театральными способами выражения, у него есть свой для всех приятный язык, с которым он может обращаться к зрительному залу» [Балаган 2002: 66]. Отталкивающе действует на публику натуралистичный выезд Лоэнгрина, когда на заднем плане появляется мальчик лет пяти на маленьком лебеде, на среднем плане – мальчик лет

двенадцати на лебеде большего размера и, наконец, на переднем плане торжественно выплывает на лебеде в натуральную величину сам актёр. Представить мир театрально – значит представить его самым неожиданным образом, в гротескном свете. Геометрическая перспектива, масштабы и пропорции, сообразные реальности, противопоказаны условной природе театра. Ему гораздо милее фантомы-карлики, сошедшие с рисунков Калло, или игрушечное царство кукольной комедии со всеми его картонными обитателями и нехитрой бутафорией. У театрального мира *своя геометрия*, *свои масштабы* и *пропорции* – не реальности, но искусства. Он обладает способностью к *свертыванию* и *развертыванию* – по аналогии с японскими картинками, которые, попав в воду, из бесцветной стружки превращаются в яркие узоры. Возможности условного театра поистине безграничны, а привлеченное в театр *искусство гротеска* способно до неузнаваемости изменить мир, нарушив обыденный, привычный порядок вещей и предметов в нём. Благодаря *театральному гротеску* мир может обратиться как в *бесконечно малый*, так и в *бесконечно большой*; метаморфозы его мгновенны, и зритель должен быть предельно чуток, чтобы уловить *самый момент преображения* и *смену* одного преображенного состояния другим, *сдвиг* планов преображения по отношению друг к другу. Одним словом, театр улавливает любые состояния мира и оформляет их *эстетически* – преобразует в присущую ему *театральную* форму и, тем самым, преображает их.

Театральную «материю» Мейерхольд наделяет такими свойствами, как проницаемость, невесомость, зеркальность, бесконечность и т.п., препарируя и в таком виде привнося в собственную теорию театра новейшие открытия из области философии, а также естественных и точных наук – от *теории относительности* до *теории отражений*. Самого себя при этом он считает её магом и повелителем, в «Доме Интермедий» скрываясь под мистификаторской маской всесильного героя Гофмана – похитителя зеркальных отражений Доктора Дапертутто.

Театральная теория Мейерхольда второй половины 1900-х – начала 1910-х годов резонирует с неоромантическими и символистскими теориями, не сливаясь ни с одной из них и не

теряя собственной оригинальности. Романтические и символистские корни расположенности Мейерхольда к старинному театру и гротеску очевидны; гротеск властвует в его театре – и неподвижном, застывшем, «мистериальном», над которым довлеют Рок и Судьба, и стремительном, динамичном, «балаганном», где распоряжаются непреднамеренность и случайность. *Искусство гротеска* он связывает не со сценическим оформлением (как и в театре ярмарочном, площадном, театральному антуражу им отводится весьма скромная роль), но с *искусством актёра*.

В своих взглядах на театр Мейерхольд исходит именно из *актёра* как средоточия театрального процесса – процесса преображения. Он полемизирует с Гордоном Крэгом, основателем «безмолвного» театра, превратившим актёра в идеального исполнителя воли режиссёра, в «сверхмарионетку»; и в вопросе о расстановке театральных сил придерживается иного мнения: «Да, Театр – королевство; но Король его, конечно, не режиссёр, как утверждал недавно Гордон Крэг; он, может быть, только первый министр, лучше других знающий законы <…>» [Балаган 2002: 66]. Итак, за режиссёром Мейерхольд оставляет знание законов театра, за актёром же – мастерство (владение техникой) и импровизацию. Законы собственного театра, как и актёрскую технику, он выводит из многовековой истории народного театра – балаганной традиции, а именно: древнегреческих ателлан, итальянской commedia dell’ arte и испанского театра эпохи позднего Возрождения, а также французских ярмарочных театров XII-XVIII веков, располагавшихся на площадях Сен-Жермен и Сен-Лоран в предместьях Парижа. В полемике с поклонником литературных неомистерий Александром Бенуа театр Мейерхольда обретает культовую фигуру: это cabotin – странствующий комедиант, с помощью которого западный театр XVII-XVIII веков достиг небывалого расцвета, ныне незаслуженно забытый; мим, ателлан, гистрион, шут, жонглёр, менестрель – его близкие и дальние родственники. То, что для Бенуа лишь «обман», для Мейерхольда бесценный дар. В его представлении *каботин* – «владелец чудодейственной актерской техники» [Мейерхольд 1968: Ч.1: 211], в которой так нуждаются современный актёр и современный театр. Однако Мейерхольд не сводит каботинаж к

набору технических приемов, которые будущему театру необходимо перенять у площадного театра прошлых эпох. Он понимает *каботинаж* предельно широко и отождествляет с *театральностью*. Театр обязан каботинажу самим фактом своего рождения: «Начало театра надо искать именно во временах расцветающего каботинажа. Было бы ошибочно думать, что, например, театр в госпитале св. Троицы возник из мистерий. Нет. Он возник из среды уличной мимики при торжественных въездах королей» [Мейерхольд 1968: Ч.1: 213].

Мейерхольд настаивает на строгом разграничении двух областей публичных действ – *театральной* и *мистериальной*. С его точки зрения, именно каботинаж обнаруживает разницу между *театром* и *мистерией – искусством* и *священнодействием* [Мейерхольд 1968: Ч.1: 208]. Символистская концепция соборного театра не оказала на Мейерхольда какого-либо существенного влияния, так что и к работам Вяч.И. Иванова он обращался в поисках не соборности, но репертуара для нового театра. В отличие от символистов, культивировавших древнюю мистерию Элевсиса, мистерию-таинство, мистерию-посвящение, он ориентировался на мистерию Средневековья, связанную с церковной службой (ministerium) и, как следствие, назидательную и наглядно-демонстративную. Среди «серьёзных» форм старинного театра именно мистерия, а также родственные ей миракль и моралите привлекали Мейерхольда более всего. Средневековая мистерия не могла обойтись без каботинажа как элемента народности, но, вбирая его в себя в виде фарсов, лацци и интермедий, она отдалялась от амвона церкви и, утрачивая исконные ритуальные смыслы, сближалась с площадью, более напоминая зрелище, нежели таинство. Реконструкция мистерии интересовала Мейерхольда преимущественно в плане выявления в ней субстрата каботинажа и овладения техникой старых комедиантов. Сам он о театральной реконструкции, в том числе и реконструкции мистерии, писал следующее: «Реконструкторы старых сцен, черпающие свои знания из забытых театральных теорий сценического искусства, из старых театральных летописей и из иконографии, берутся заставить актера уверовать в силу и значение актерской техники» [Мейерхольд 1968: Ч.1: 211]. Эту цель Мейерхольд преследовал в постановке по Кальдерону «Поклонение Кресту», которая была разыграна в

марте 1910-го года в «Башенном театре». Обращался он и к стилизациям современных авторов – самым значительным опытом инсценировок подобного рода стала мистерия А.М. Ремизова «Бесовское действо над неким мужем, а также прение Живота со Смертью».

Более заметное место, чем реконструкция мистерии, в теоретических изысканиях и в режиссёрской практике Мейерхольда занимала реконструкция балагана. В конце 1900-х – начале 1910-х годов в его экспериментальную лабораторию, наряду с мистерией и мираклем, оказались вовлечены такие традиционные формы и жанры площадного театра, как фарс, клоунада, пантомима, commedia dell'arte, а также родственные площадному театру фьябы К. Гоцци. Он поставил в «Териоках» и в Студии на Бородинской несколько арлекинад, в числе которых и «Арлекин – продавец палочных ударов»; цирковое представление «Уличные фокусники»; сцену-пантомиму «Мышеловка» из шекспировского «Гамлета»; клоунаду-фарс с предметами «Две корзины» в духе К. Гоцци; а в «Доме интермедий», под маской Доктора Дапертутто, – знаменитую пантомиму «Шарф Коломбины».

По Мейерхольду, каботин может быть вне театра (подтверждением тому – его союз с мистерией), но нет театра без каботинажа. В качестве первичных элементов театра он называет *маску*, *жест*, *движение* и *интригу*, основанную на приёмах народной игры. *Театральность* Мейерхольд противопоставляет *литературности,* поскольку *мимизм* и *движение* в театре либо *предшествуют слову*, либо полностью *вытесняют слово*. На территории условного театра каботин вступает в схватку с ритором и выходит из неё победителем, благодаря аргументу более вескому, чем слово, – благодаря движению. Вот что пишет Мейерхольд по этому поводу: «Пантомима зажимает рот ритору, которому место на кафедре, а не в театре, а жонглёр заявляет о самодовлеющем значении актёрского мастерства: о выразительности жеста, о языке телодвижений не только в пляске, но во всяком сценическом положении. Жонглёр требует себе прежде всего маску, побольше лоскутов для пестроты наряда, побольше позумента и перьев, побольше бубенцов, побольше всего того, что дает спектаклю так много блеска и так много шума» [Мейерхольд 1968: Ч.1: 210]. Для Мейерхольда

обращение к движению и жесту было попыткой избавить современный театр от беллетризма и привить ему «иммунитет театральности», поскольку в условиях сцены *реальное действие*, *зрелище* обладают неоспоримыми преимуществами перед словами, которые «лишь узоры на канве движений» [Мейерхольд 1968: Ч.1: 210]. Основой сценического движения является древнейшее искусство пантомимы, достигавшее совершенства в античном театре (на что в свое время указывал Ф. Шлегель), а также в испанском и итальянском театрах XVII-XVIII веков. Мейерхольд объявляет о приоритете движения и заключённой в движении игры не только в театре, но и в драме, полагая, что условный театр нуждается в такой драматургии, которая более всего ориентирована на зрелищность, наглядность и демонстративность. И потому старый водевиль с его приемами народной игры ему гораздо милее любой «бытописательной пьесы» или «пьесы настроения» [Мейерхольд 1968: Ч.1: 211]. Театральное движение и театральный жест не должны повторять движение и жест жизни. Не копирование и не имитация, а игра и импровизация определяют существо новейшего театра. Импровизация и игра предстают в нём как нечто самоценное, не давая зрителю ни на минуту забыть о том, что всё происходящее на сцене – условность. Мейерхольд восстанавливает в правах *комедианта-мима*, мастерство которого держится на единстве импровизации и выверенной актерской техники. Поскольку канву для импровизации предоставляет сценарий, он же скрепляет приёмы и создает условия и мотивировки переходов от одного приёма к другому, Мейерхольд предпринимает попытку вернуть в театр характерную для старинного народного театра *сценарную* драматургию. Так, например, упомянутое выше сценическое действие «Уличные фокусники» представляло собой разверстку сценария commedia dell’arte. В дальнейшем сценарная драматургия получила развитие, с одной стороны, в кабаре и театрах миниатюр, а с другой – в агитационном театре революционной эпохи. Концептуально близка идее сценарной драматургии была и «Мистерия-буфф» Маяковского (в качестве присутствующих в пьесе Маяковского её «отголосков» можно отметить такие черты, как установка на импровизацию и точное следование историческому моменту, корректировка в полном соответствии с ним).

Символом театра для Мейерхольда становится *маска*[31]. В ней открываются стратегия и тактики поведения главного участника условного театра – актера. Маска – неменяющаяся личина, она обнаруживает память о «предшественниках» персонажа, типические и архетипические его черты, и, одновременно, скрывает его переменчивый облик до того момента, пока актер не преобразит ее. Интерпретируя театральную маску через *гротеск*, Мейерхольд объясняет богатство ее значений через движение от *мертвой маски* к *маске живой*, через «хамелеонство» актера: «На лице актера – мертвая маска, но с помощью своего мастерства актер умеет поместить ее в такой ракурс и прогнуть свое тело в такую позу, что она, мертвая, становится живой» [Мейерхольд 1968: Ч.1: 219]. Динамику театрального действа из сферы психологической Мейерхольд переносит в сферу телесности и физической (пластической) выразительности, ориентируясь на те открытия, которые были сделаны в сфере танца и ритма Айседорой Дункан и Эмилем Жак-Далькрозом. В условном театре, понятом Мейерхольдом как театр мима, театр маски, театр марионетки, мертвую маску с отсутствующей мимикой и неподвижными мускулами лица оживляют движение, пластика и ритм человеческого тела. Искусство актера подобно искусству эквилибриста или танцора, а вернее всего – балаганного героя: вибрации души, то есть скрытые от глаз публики эмоции и переживания, фиксируются и передаются во внешних вибрациях, то есть в смене жестов, движений и ритмов тела. «Театр маски, – замечает Мейерхольд, – всегда был Балаганом, и идея актерского искусства, основанного на боготворении маски, жеста и движений, неразрывно связана с идеей Балагана» [Мейерхольд 1968: Ч.1: 221]. Мим, маска, марионетка суть разные проявления балаганного героя и, по Мейерхольду, разные проявления нового актёра. Особое значение он придает контрастному соседству масок и движений, смене одного другим: трагического – комическим, Пьеро – Арлекином, и наоборот. По упрощённому принципу театра мима, театра маски, театра марионетки Мейерхольд истолковывает даже тех персонажей, которые до него получали исключительно сложные психологические

[31] В свое время театр Мейерхольда был определен Б. Алперсом как «театр социальной маски» [Алперс 1933].

мотивировки. Таков образ мольеровского Дон Жуана, представленный Мейерхольдом в одноименной постановке Императорского Александринского театра в ноябре 1910-го года. Для него Дон Жуан – комическая иллюстрация личной трагедии его автора; он лишь носитель масок, лишь марионетка, понадобившаяся Мольеру для того, чтобы свести счёты с толпой его собственных бесчисленных врагов [Мейерхольд 1968: Ч.1: 221].

В обосновании эстетических принципов новейшего театра В.Э. Мейерхольд исходил из эстетических принципов балагана. То же можно сказать и о его учениках, например, о К.М. Миклашевском – актёре и театроведе, авторе монографического исследования о commedia dell'arte. В качестве трёх основных признаков commedia dell'arte Миклашевский называл гротеск, буффонаду и акробатический элемент [см.: Миклашевский 1914-1917]. Так идея балаганного театра смыкалась и идеей новейшего театра. Модели театра, выстроенной в самом начале творческого пути, Мейерхольд остался верен до конца, поскольку видел в ней залог «будущего гиганта – всенародного театра». И в дальнейшем авангардизм его спектаклей, будь то революционный, как в «Мистерии-буфф», или конструктивистский, как в «Великодушном рогоносце», «Учителе Бубусе» или «Ревизоре», смыкался с театральной архаикой.

Кинетика, *эвритмия* и *мимизм*, уподобленные древнему искусству *мима*, *марионетки* и *маски*, легли в основу разработанного Мейерхольдом в начале 1920-х годов метода «биомеханики», в котором собственные наблюдения сомкнулись с предшествующим опытом футуристического театра. Основным инструментом «биомеханики» Мейерхольд объявляет напоминающее *машину* или *механизм* тело актёра и его динамику в сценическом пространстве: «1. Характер биологических движений и актов обусловлен биологической конструкцией организма: а) организм человека как автомотор; б) вторично-автоматические акты; в) миметизм и его биологическое значение; г) двигательные действия человека: г1) движение отдельных органов (дрожание или иннервация мускулов, поворот глаз, мимические движения человеческих рук, ног, отдельных мускулов); г2) комплекс движения всего организма или цепь поступков (передвижение всего организма, ходьба, бег, акты

чтения, письмо, перенос грузов, сложнейшие движения, составляющие ту или иную работу – акты делания)» [Мейерхольд 1998: 26]. В «биомеханике» актёр ставится в положение человека, постоянно организующего свой материал (тело) при помощи «телесного дренажа» [Мейерхольд 1998: 44]; он держит в уме не образ, а запас находящихся в его распоряжении технических приемов, превращаясь, тем самым в «бессловесный сценарий» [Мейерхольд 1998: 36]. О новаторстве этого театрального метода исследователь И.М. Сахно пишет следующее: «С уверенностью можно сказать, что В.Э. Мейерхольд стоял у истоков создания новой семиотической модели кинетического театрального поведения, когда определяющую роль в спектакле играли новые знаковые формы: собственно жесты, выражения лица (мимика), позы, телодвижения и манеры исполнителя. Слово как вербальный знак обретает новое звучание в контексте невербальных знаковых действий персонажа. <…> Невербальная коммуникация в театре В. Мейерхольда превращается в игру знаков, каждому образу тела соответствует своя телесная схема, своя семантика поз, мимических жестов и жестов головы и ног. Человек как “бессловесный сценарий” становится важнейшим составляющим театрального действа, в котором коммуникативный акт – символический знаковый процесс и одновременно яркое зрелище синтетического характера» [Сахно 2008: 655-656]. Между тем, реализация стратегии движения и жеста в теории и практике авангардного театра Мейерхольда указывала на его связь с кинетической и эвритмической стратегией балагана, его наивной «машинерией».

2.4. Балаган как стратегия игрословия. Формальная школа в поисках «театра слова»

Наряду с так называемыми «режиссёрскими» концепциями *театральности*, более или менее последовательными выразителями которых стали Н.Н. Евреинов, В.Э Мейерхольд, К.М. Миклашевский, Ю.П. Анненков, С.Э. Радлов, А.И. Пиотровский, А.Я. Таиров, Е.Б. Вахтангов и некоторые другие практики и теоретики театра, получает развитие концепция, в которой заявлена *ориентация на слово* и которая, в отличие от подавляющего большинства театральных концепций, шла не со

стороны театра и театроведения, но со стороны литературоведения, языкознания и фольклористики. Мы имеем в виду изыскания в области теории театра и драмы представителей формальной школы, в первую очередь В.Б. Шкловского, Б.М. Эйхенбаума и П.Г. Богатырёва, предпринятые ими в конце 1910-х – начале 1920-х годов и несколько позднее. Так, выступление в защиту театрального слова против «биомеханики» Мейерхольда и «театра движения» вообще было инспирировано, прежде всего, В.Б. Шкловским [см.: Ханзен-Лёве 2001: 347]. А в предисловии работы П.Г. Богатырёва «Чешский кукольный и русский народный театр» (1923) отрефлектирован основной дискуссионный момент, послуживший отправной точкой для разработки программы ОПОЯЗа по теории театра и драмы: «Старый театр, для которого слово не материал художественной структуры, а средство выражения психологии, оставил в наследство недоверие к слову. <…> В работах Мейерхольда, Таирова, Миклашевского, Сергея Радлова, в статьях совсем еще молодого драматурга “Серапионовых братьев” Льва Лунца мы видим одно и то же: небрежение словом. Театр движения, театр-зрелище, наконец, театр сюжета отрицает возможность театра слова. Это представляется нам серьезной ошибкой» [Богатырев 1923: 29].

Однако, на наш взгляд, утвердившаяся в рамках формальной школы концепция *театра слова* не отрицала, но в известном смысле дополняла столь популярные в первые десятилетия XX века концепции *театра-зрелища* (движения, сюжета и т.п.), поскольку преследовала сходные цели *визуализации внутреннего* в основополагающем для школы *принципе остранения* (в данном случае речь идет о реализации игрового потенциала слова). Можно сказать, что формалистская концепция «театра слова» компенсировала недостаточность концепции «театра движения» и обогащала концепцию «театра-зрелища».

Свойственные авангардному театру приемы обнажения условности в целом импонировали формалистам, поскольку они также были убеждены, что в театре важнее всего *театральность*. Категорию *театральности* в связи с приемами *драматургического* и *театрального остранения* В.Б. Шкловский подробным образом исследует в серии статей и фельетонов, опубликованных в России с 1919-го по 1921-й год и впоследствии

объединенных им в книгу «Ход конём». В статье «О психологической рампе» он определяет *театральность* как «установку на “нарочность” действия, подчеркивание его условности» [Шкловский 1990: 90]; за примерами обращается преимущественно к романтикам, принципиально не разграничивая при этом *театр* и *прозу* и, что примечательно, в сфере этой последней обнаруживая функционирование приёмов театрального и драматургического остранения. Как полагает Шкловский, приём, который употребил Гофман в «Принцессе Брамбилле», когда один из героев говорит, что все они «действующие лица “каприччио”, которое сейчас пишется», направлен на обнажение условности формы и обнаружение иллюзии; он характерен для романтической школы и стернианской традиции в целом; его присутствие дает о себе знать в «Дон Кихоте» Сервантеса. Шкловский увязывает данный приём с так называемой *психологической рампой* – то исчезающая, то вновь возникающая, она служит «подчеркиванию» и «освежению» *условности* формы. Существующая между сценой и зрителем психологическая рампа есть не что иное, как чувствительная мембрана, улавливающая все колебания – эффекты обнажения и разрушения иллюзии; базируясь на *перевоплощении*, этом главном признаке театральности, иллюзия *мерцает* – то возникает и усиливается, то внезапно спадает и исчезает, обнажая *условность* сценического действия и, тем самым, указывая на его *самоценность*. Конструктивная функция психологической рампы – остранение, обнаружение театральной условности – делает её необходимым элементом сценического представления. Вот что пишет Шкловский по этому поводу: «Все эти обнажения приёма игры с рампой показывают, что она всегда входит как элемент в строение драмы. Уничтожить психологическую рампу – это то же, что уничтожить <…> аллитерации в стихотворении» [Шкловский 1990: 91]. Вслед за ним понятие *психологической рампы* развивает Богатырёв в монографии «Народный театр чехов и словаков»[32], но преимущественно в отношении народного театра.

[32] Монография П.Г. Богатырёва была опубликована в 1940-м году на чешском языке, на русском – только в начале 1970-х, однако большинство

Исследуя механизмы драматургического и театрального остранения, формалисты вплотную подходят к проблеме театральной и драматургической коммуникации и решают её, объективно двигаясь в том же направлении, что и создатели условного театра и драмы – критикуемые ими В.Э. Мейерхольд или Н.Н. Евреинов, но лишь до определенного момента. Эйхенбаум в своем исследовании «О трагедии и трагическом» (1919) акцентирует внимание на активном вовлечении воспринимающего сознания (зрителя) в процесс театральной коммуникации. Он полагает, что функция зрителя в коммуникативном сценическом акте коренится очень глубоко, а её активность обусловлена самой природой театра и драмы – их возможностью представлять и быть представленными. На примере драматургии Шиллера и французских драматургов XVIII века Эйхенбаум описывает механизмы театрального сценического *остранения*: следя не столько за страданием героя, сколько за композицией и мотивировками сюжета, зритель ожидает не чувства сострадания самого по себе, а специфических *приёмов*, которыми это чувство вызывается. Эти приёмы, служащие остранению, и составляют самую суть *театральной коммуникации* (суть отношений «сцена – зритель»). «Чем более скрыты они, тем блистательней обман», – заключает Эйхенбаум [Эйхенбаум 1924: 78]. Шкловский и Богатырёв отмечают повышенную значимость *функции зрителя* в условном театре и драме, особенно если речь идет об импровизации. Современный театр освобождает зрителя от пассивного восприятия представляемого, в этом смысле сближаясь со средневековым театром, commedia dell’arte или народным театром; для него, как и для них, важна *импровизация* – стихийная или подготовленная заранее, результатом которой является спонтанно возникающий или предугаданный, рассчитанный эффект остранения. Поскольку в приёме *импровизации* «обман ожиданий» и «рассчитанный эффект остранения» заложены изначально [Ханзен-Лёве 2001: 349], формалисты именно на нём сосредоточивают свое внимание, однако их интерес к искусству импровизации не замыкается, подобно «режиссёрским»

идей, её питавших, было изложено им в статьях гораздо раньше, примерно в начале 1920-х годов.

концепциям (прежде всего, концепции Мейерхольда), на движении и жесте. Далее их пути расходятся.

Формалисты не разделяют убеждения Мейерхольда и его последователей в том, что в традициях игровой импровизации итальянского народного театра или русской балаганной комедии «движение существеннее слова», и вступают с ними в полемику. Пантомимическое и «цирковое» искусство импровизации Мейерхольда, Анненкова, Радлова кажется им явно недостаточным и ограничивающим возможности современного театра. В статье «“Народная комедия” и “Первый винокур”» Шкловский, анализируя толстовского «Первого винокура» в постановке Юрия Анненкова в Эрмитажном театре и народно-цирковые комедии Сергея Радлова в «Театре художественного дивертисмента» («Народной комедии»), пишет: «Эту пьесу Анненков развернул цирковым материалом и всю превратил в цирковое действие. <…> Радлов как эпигон итальянской комедии-импровизации пока что пытается развернуть действие комедии только материалом цирковых трюков. <…> У Анненкова, как и у Радлова, есть один общий недостаток, их роднящий. Их театр вне слова. Или, вернее, слово в нем на ущербе. В этом их минус и резкий разрыв с народным искусством. <…> народный театр, особенно русский, не столько театр движения вообще, сколько театр словесной динамики. Слово, “самовитое слово”, дорого народу. Народные пьесы не меньшие мастера слова, чем поэты-футуристы и модернисты» [Шкловский 1990: 105-106].

Театр для формалистов – это *театр словесной импровизации* и *слова как такового*. Он ориентирован на народную драму, которая, по мысли Шкловского, «вся основана на слове как на материале, на игре со словами, на игре слов» [Шкловский 1990: 82]. Не всякое обращение к народному театру плодотворно, но только то, где задействован его интерес к слову, поскольку сам по себе народный театр – это театр слова. *Слово* как материал театра и драмы, слово в его остраняющей театральной и драматургической функции интересуют Шкловского гораздо больше, чем *интрига* в том же качестве. В фельетоне «Крыжовенное варенье» именно с этих позиций он противопоставляет драматургии Ремизова драматургию Маяковского и Хлебникова: желая создать «народную вещь»,

Ремизов в «Царе Максимилиане» устремляется за внешним – стилизует сюжет, в то время как Хлебников в «Ошибке Смерти» и Маяковский в своих ранних пьесах сосредоточиваются на слове и игре слов, интуитивно улавливая самую суть народной драмы, а в «Мистерии-буфф» Маяковский вообще канонизирует народный приём.

В.Б. Шкловского и П.Г. Богатырева занимал сам процесс *остранения драматургического слова*, в первую очередь *балаганного слова*. Богатырёв подробно исследовал и описал виды словесного остранения в народном театре и драме, указав на такие стилистические приёмы, как оксюморон, метатеза, синоним, омоним, метафора и ее реализация, а также язык сверхъестественных существ или лиц, мало знакомых коллективу (в его окказиональном использовании – «заумная» речь) [Богатырёв 1971: 137-153]. Столь характерную для балагана и народного театра вообще реализацию языковых приёмов формалисты восприняли как убедительное проявление театральности, поскольку осуществляется она не на «воображаемых» уровнях фабулы, характеров и т.п., а на уровне художественной речи (в условиях сцены – на уровне актёра и его игры). Шкловский в статье «Дополненный Толстой» на примере пьес Шекспира и Мольера, выросших на почве народного театра, раскрыл и описал способы и механизмы развертывания шуток в народной драме и народной комедии. Он указал на два основных способа образования и размещения шуток в драматургическом тексте: шутки в диалоге либо произносятся «шутами-специалистами» и вводятся в основной текст без каких-либо мотивировок, наподобие интермедий, либо вводятся непосредственно в роли действующих лиц и сопровождаются мотивировками; при этом «фон», на котором шутки возникают, или «контекст», в который они помещаются, оказываются значимы лишь постольку, поскольку служат обнаружению театральной условности. Слово как таковое, игра в слова, игра слов (каламбуры) выдвигаются в народной драме и народном театре на первый план, а основной текст в них стирается почти до основания [Шкловский 1990: 104-105]. Шутки и иные виды словесной игры не прячутся и не камуфлируются, а, напротив, всячески поддерживаются и акцентируются, поскольку обнажают условность формы, игровую её природу. Ценность любого

художественного произведения, в том числе и драматического, заключена для формалистов в явлениях стиля, и потому к драматическому искусству Шкловский подходит со «стилистической меркой», исключая любые другие («социологические», «психологические» и т.п.). В статье «По поводу “Короля Лира”» критикуя существующее понятие типа как ненаучное, он дает удовлетворительное для него, насквозь условное определение: «<…> тип – это или панорамщик, показывающий один вид за другим, или же мотивировка эффектов» [Шкловский 1990: 110]. Шкловский переносит в теорию театра и драмы конструктивные принципы архаичного балагана – панорамный принцип райка (немотивированную смену картин он обнаруживает в русском народном театре, где «швы», соединяющие разные части комедии, «не закрашиваются»), а также новейшего кинематографа. В трактовке героев Шекспира он, останавливаясь на немотивированном сцеплении приёмов, поскольку во времена Шекспира мотивировка была ещё очень слаба, укрепляет эту связь с условными игровыми формами: в Лире видит «каламбуриста» и «эксцентрика», а в его дочерях – «карточных дам» с «козырем» Корделией во главе.

Шкловского занимают построение *комического* и *трагического* и механизмы их взаимодействия в народном театре, а также в театре современном, к народному тяготеющем. Он исследует их в статье «Комическое и трагическое» на материале одной из постановок С.Э. Радлова в «Народной комедии» (пьесы «Любовь и золото»). Прежде всего, комическое и трагическое не должны смешиваться, а смена комического трагическим и наоборот должна осуществляться путем *перебоя, обнажения, контраста, перемены ритма*. Опираясь на Филдинга, Шкловский заявляет, что одно непременно должно *оттенять* другое, – только серьёзное, трагическое способно придать яркости шуткам Арлекина. Само по себе *комическое* строится в народном театре, как правило, на несовпадении вербальной и жестовой эксцентрики, – только в этом случае оно «смешно, и смешно театрально». Приём несовпадения слова и жеста Шкловский относит к разряду цирковых и приводит (со ссылкой на Богатырёва) наиболее репрезентативный пример:

клоун хочет перескочить через другого и падает со словами «вот и перескочил» [Шкловский 1990: 113-114].

Итак, театральная концепция формальной школы, как и многие другие театральные концепции первых десятилетий XX века, была нацелена на преодоление «реалистического бытового театра». Формалисты создали собственную оригинальную концепцию «условного театра», распространив краеугольный в их теоретических построениях *принцип остранения* на театральное искусство и драматургию. Нельзя, однако, не заметить следующего важного обстоятельства: в методологии формальной школы *принцип остранения* и *категория театральности* были подвергнуты *идентификации*, благодаря чему *театральность* стала трактоваться *расширительно* – как театральность прозы в том числе. В самом процессе *остранения,* его механизмах формалисты обнаружили действие *театральности*, к проявлениям которой были отнесены артикуляция, выразительность формы и разного рода «зрелищные» эффекты. Кроме того, поскольку принципу остранения формалисты приписывали обобщающие, универсальные функции, то вполне допускали перенесение гротескных языковых приёмов, техники сказа языковых масок и иных «приёмов» и «техник», отмеченных ими в прозе, в сферу театра и драмы. В узком смысле *театральность* была понята ими как *сценическое остранение*. Именно с этой точки зрения их интересовали *жестовая эксцентрика* и *эксцентрика вербальная.* В слове, игре в слова, игре слов (каламбурах), а также в цирковом приёме несовпадения слова и жеста (каламбуров и эксцентрики) они видели прочную основу современного театра и современной драмы.

ГЛАВА 3. ЭСТЕТИКА БАЛАГАНА В ДРАМАТУРГИИ СИМВОЛИСТОВ

3.1. Шуточная поэзия и драматургия В.С. Соловьёва. У истоков балаганной парадигмы XX века

3.1.1. 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, наряду с тютчевской и фетовской поэтическими

школами, поздненароднической поэзией, а также неоромантическими, импрессионистическими стилевыми исканиями и целым рядом других тенденций в искусстве последних десятилетий XIX века [см.: Минц 2004: 163].

Шуточные стихи и пьесы В.С. Соловьёва, будучи самой неоднозначной частью соловьёвского наследия, у большинства современников вызывали разную реакцию – от недоумения и растерянности до негодования и резкого неприятия; а наиболее значительные работы, где бы соловьёвские шуточные произведения становились объектом серьезного литературоведческого анализа, стали появляться только в последние десятилетия[33].

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»[34].

---

[33] Назовем основные: это статьи З.Г Минц «К генезису комического у Блока (Вл. Соловьёв и А. Блок)» [Минц 2000: 389-442], «Владимир Соловьёв – поэт» [Минц 2004: 273-313], «Структура поэтической личности и текстология» [Минц 2004: 446-456] и И.Б. Роднянской «“Белая Лилия” как образец мистерии-буфф. К вопросу о жанре и типе юмора пьесы Владимира Соловьёва» [Роднянская 2002: 86-102].

[34] Эти слова С.М. Соловьев адресовал Э.Л. Радлову, издателю «Писем» В.С. Соловьёва, поместившему в опубликованные им после смерти Владимира Соловьёва первые три тома писем шуточные соловьёвские стихотворения и послания, задевавшие «почтенных лиц». Так, например, в адрес оппонента, историка и юриста Б.Н. Чичерина, В.С. Соловьёвым было отпущено остроумное и непочтительное замечание: «сивый мерин, скопец тамбовских палестин». Это строки из стихотворения «Не болен я и не печален…», которое В.С. Соловьёв включил в письмо своему другу М. Стасюлевичу [цит. по: Минц 2004: 448]. Сам С.М. Соловьёв, впоследствии в результате тщательного отбора издавший некоторые из шуточных стихотворений и шуточные пьесы Владимира Соловьёва, всё же с осторожностью относился к опубликованию подобного рода текстов.

Многим современникам не был ясен смех В.С. Соловьёва; его амбивалентная природа пугала или, по крайней мере, заставляла недоумевать. Это происходило потому, что в орбиту соловьёвского смеха оказывалось втянутым всё, даже собственные «святыни», «поругание» которых было понятно окружающим менее всего, вызывало недоумение или казалось попросту непозволительным. Соловьёвский же смех как некий своеобразный, только ему присущий феномен отмечался ещё его современниками: так, к примеру, его друг Е.Н. Трубецкой писал об «удвоенной против других чувствительности к смешному» [Трубецкой 1995: 16]. Однако глубоко осмыслен и понят в те годы смех В.С. Соловьёва всё-таки не был, как не была понята имеющая тот же источник *автоирония* поэта. Возможно, отчасти подобное отношение к «шуточной» стороне творчества В.С. Соловьёва было задано им самим, его собственным к ней отношением как к чему-то незначительному, второстепенному, по сравнению с творчеством «серьёзным» (с одной стороны, теократическими и мистическими концепциями и, с другой, – религиозно-философской лирикой так называемого софийного цикла и интимной лирикой), а также особой *формой функционирования* шуточных произведений. Касаясь вопроса о функционировании соловьёвских текстов в статье «Структура поэтической личности и текстология», З.Г. Минц приходит к следующему заключению: «Всё создаваемое им поэт четко делит на предназначенное к опубликованию и написанное «не для печати». К первой группе он относит по преимуществу произведения философской, пейзажной и отчасти интимной лирики, ко второй так называемые шуточные стихотворения (хотя не только их)» [Минц 2004: 447]. Шуточные стихотворения и пьесы Владимира Соловьева 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. Якобсону, 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.).

Сказанное об авторстве в неофициальном «домашнем» или «кружковом» искусстве имеет самое непосредственное отношение к «шуточному» наследию В.С. Соловьева. Как известно, с его именем связано три пьесы: «Альсим» (1876-1878), «Белая Лилия» (1878-1880 и начало 1890-х) и «Дворянский бунт» (1891). Однако вопрос об авторстве решен только в отношении «Белой Лилии», самой значительной и совершенной пьесы Соловьева; с достаточной степенью уверенности определен его вклад в создание пьесы «Альсим»[35], чего нельзя сказать о пьесе «Дворянский бунт», которая, однако, в 1922-м году, наряду с другими, была опубликована С.М. Соловьёвым как написанная В.С. Соловьёвым [Соловьёв 1922], между тем как возможными его соавторами являются либо только Э.Л. Радлов, чему есть письменные свидетельства[36], либо Э.Л. Радлов и С.Н. Трубецкой [Соловьёв 1974: 331]. Кроме того, следует учитывать склонность В.С. Соловьёва к разного рода мистификациям, проявившуюся уже в юности, в пору его увлечения «домашним», «кружковым» творчеством, и несколько позже. Обратимся к некоторым известным фактам мистификации. Так, публикация в 1886-м году в петербургском «Новом времени» 9-ти шуточных стихотворений[37], написанных в духе «творений» Козьмы

---

[35] Им написан заключительный третий акт, первый и второй – «шекспиристами» А.А. Венкстерном и В.Е. Гиацинтовым, исполнявшими в домашних спектаклях роли Альсима и Сатаны соответственно.

[36] Имеется в виду, например, упоминание Э.Л. Радлова о том, что В.С. Соловьёв только правил его пьесу.

[37] «Пророк будущего», «Мудрый, осенью…», «Там, под липой, у решетки…», «Видение», «Скептик», «Признание даме», «Таинственный пономарь», «Осенняя прогулка рыцаря Ральфа» и «Пологам и пчелы».

Пруткова и английской поэзии нонсенса, была блестяще разыграна В.С. Соловьевым в эпистолярном жанре – в переписке с редактором «Нового времени» В.П. Буреминым, вовлеченным Соловьевым в придуманную от начала и до конца историю с приятелем, якобы являющимся «автором» присланных им в редакцию стихов. Буренин, помимо собственной воли, стал в каком-то смысле «соавтором» Соловьева, так как по его просьбе придумал псевдоним, под которым были напечатаны соловьевские стихи, – *Князь Эспер Гелиотропов*, с последующей поправкой – *Князь Гелиотропов*, дабы не вызвать «нежелательных» ассоциаций с откровенно слабым поэтом Эспером Ухтомским [Минц 2004: 450-451]. Прямо противоположным образом В.С. Соловьев разыграл свое окружение, какое-то время выдавая ходившую в списках комическую балладу, предположительно «Пан Зноско», за собственную, а впоследствии выяснилось, что это произведение А.А. Столыпина[38]. И это далеко не все случаи, когда В.С. Соловьёв выдавал «своё» за «чужое» или «чужое» за «своё». Очевидно, ответы на все вопросы, так или иначе связанные с авторством, предстоит дать коллективу, занятому в настоящее время изданием Полного собрания сочинений В.С. Соловьёва. Нас же означенная проблема интересует в следующем аспекте: игра, мистификация, лицедейство, театрализация быта и поведения как непременные атрибуты «кружкового» искусства. *Неофициальность* этого последнего типологически близка *неофициальности балагана* (а может быть, и одной с нею природы). Театрализация «кружкового» быта, принятые в нем лицедейство, шутовство были благоприятной почвой для создания пьес в духе балагана. По воспоминаниям С.М. Соловьёва, в те годы в «домашних» театрах царил «модный жанр нелепых комедий» [Соловьёв 1997: 152] [39], где *эстетика*

Некоторые из них были впоследствии включены В.С. Соловьевым в текст «Белой Лилии».

[38] Этот случай с мистификацией упомянут в мемуарах А.В. Амфитеатрова [Амфитеатров 1904: 262].

[39] Попутно заметим, что в начале своего творческого пути в экспериментах подобного рода участвовал и А.А. Блок – имеется в виду создание в конце 1898-го – начале 1899-го года коллективной «фантастической драмы» «Оканея».

нонсенса соединялась с *эстетикой балагана*. «Кружковая» атмосфера повлияла и на драматургические опыты В.С. Соловьёва, – иначе говоря, она в каком-то смысле предопределила присутствие *балаганного начала* во всех трех пьесах, написанных им лично или в соавторстве. Так, «Альсим» был создан в духе прутковской традиции и поставлен «шекспиристами» в доме Соловьёвых в 1878-м году; «Белую Лилию» он написал, находясь под впечатлением от соллогубовской комедии «Соловьёв в Фиваиде»[40] и всё того же творчества создателей Козьмы Пруткова; на «Дворянский бунт» также повлияли поэзия нонсенса и народная балаганная комедия.

Атмосфера яркой, зрелищной театральности, лицедейства, балагана в самом широком смысле этого слова благоприятствовала самореализации В.С. Соловьёва, позволяла проявиться каким-то важным, существенным для него самого сторонам его личности и его творчества, которые в иных обстоятельствах были скрыты от глаз окружающих. Шуточное и серьезное в творчестве В.С. Соловьёва уравновешивали 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»[41] писал:

Таков закон: всё лучшее в тумане,
А близкое иль больно, иль смешно.
Не миновать нам двойственной сей грани:
Из смеха звонкого и из глухих рыданий
Созвучие вселенной создано.

[Соловьев 1974]

---

[40] Объектом пародии в упомянутой пьесе Ф.Л. Соллогуба был сам Владимир Соловьев, отправившийся за «высшим откровением» в пустыню, в Египет. И соловьевская «Белая Лилия» несет в себе некоторые черты пародии, точнее автопародии, также связанные с «египетским» сюжетом.

[41] Под «неизданной комедией» имеется в виду «Белая Лилия», поскольку «Посвящение» было опубликовано отдельно от основного текста пьесы и несколько раньше нее в первом издании «Стихотворений».

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. Соловьева, «был охвачен каким-то мистическим вихрем» [Соловьев 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. Более поздние «нововременские» стихотворения, опубликованные под вымышленным именем князя Гелиотропова, В.С. Соловьёв называл «шутовскими»[42], что не только указывает на их юмористический характер, но и весьма точно определяет роль их создателя («шут», «актёр») в блестяще разыгранной им мистификации с авторством. Отмеченные выше черты личности и творческого поведения В.С. Соловьёва могут быть мотивированы его представлением о смехе как величине метафизической: он видит в человеке «животное смеющееся», а в смехе – «корень поэзии и метафизики». «Поэзия вовсе не есть воспроизведение действительности, – утверждает Соловьев, – она есть насмешка над действительностью» [цит. по: Лукьянов 1990: 45]. Как «насмешку над действительностью» Соловьёв понимает *всю поэзию*, а не только юмористическую или сатирическую, – *творчество вообще*[43]. Таким образом, структура творческой личности В.С. Соловьёва обнаруживает «балаганное» начало – позицию *шута*, полярную позиции *пророка,* заключавшуюся в осмеянии не только мира («действительности»), но и себя, своих ценностей, а его шуточные произведения могут быть

[42] В письме матери (между январем и мартом 1886 года): «<…> я стал печатать свои шутовские стихи в «Новом времени» под именем князя Гелиотропова» [Соловьев 1908: Т.2: 40].

[43] Эти взгляды были изложены В.С. Соловьёвым в январе 1875-го года в ходе лекций, прочитанных им на Высших женских курсах Герье (лекции переданы в записи Е.М. Поливановой) [см.: Лукьянов 1990].

истолкованы как «коррелят философской лирики» [Минц 2000: 390]. Биограф В.С. Соловьёва В.Л. Величко писал о нём: «<...> идея арлекинады и всяких вообще превращений преследовала его, как кошмар» [Книга 1991: 57]. «Идея арлекинады» реализовалась в его шуточных стихотворениях и пьесах.

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 «Альсиме» 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 Соловьева, но и местом генерирования и проверки его философских идей.

3.1.2. 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 Соловьева. 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[44]. 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 ее 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 «нововременских» 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

[44] В афише пьесы о Многоблюдове сказано, что он «страдает размягчением мозга» [Соловьев 1974: 214].

уточнение жанровой природы «Белой Лилии» И.Б. Роднянская достаточно интересно и 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].

Пьеса В.С. Соловьева постоянно балансирует на грани серьёзного и смешного, мистериального и буффонного. Сюжет пьесы можно назвать «двухслойным»: в бытовом, комическом, балаганном просвечивает вселенское, мистериальное, и наоборот – мистерия каждый раз грозит обернуться балаганом. Принципиальная неуравновешенность, противоречивость пьесы проявляется уже в двойном ее заглавии: «Белая Лилия, или Сон в ночь на Покрова». Все происходящее одновременно и реальность и сон, но сон вещий, поскольку, по народному поверью, сны в ночь на Покрова (1 октября) сбываются; воплощение же мечты в реальность окрашено в пародийные, буффонные тона.

Первое действие открывает «серия» комических персонажей – Сокрушённый помещик, Скептик и Отчаянный поэт, которые в дальнейших событиях участия не принимают и выходят на сцену лишь однажды. Их фигуры условны и косвенно служат выражению общей идеи. Своим появлением на сцене эти персонажи предваряют и одновременно подготавливают появление основных действующих лиц, в первую очередь главного героя – кавалера де Мортемира, в доме которого, в Петербурге, и происходит первое действие. Все они являются комическими двойниками Мортемира, который в афише охарактеризован (в духе нонсенса) как «богатый, но совершенно разочарованный землевладелец» [Соловьёв 1974: 214], и все по какой-либо причине страдают. Так, Сокрушённый помещик обессилен мечтами о четвертом измерении:

О четвертом измерении
Размышляя ежечасно,
В совершенном изнурении
Погибаю я напрасно

[Соловьёв 1974: 215];

Скептик – выбором жизненного пути:

Какую мне избрать дорогу?
Кого любить, чего искать?

Идти ли в храм молиться Богу,
Иль в лес – прохожих убивать?
[Соловьёв 1974: 216];

Отчаянного поэта же, в отличие от них, мучит отнюдь не духовный недуг:

Но лишь проснусь
И оглянусь
Кругом – опять всё скверно:
Печалей рой
И геморрой –
Уж геморрой-то ве-е-ерный!
[Соловьёв 1974: 216]

Известно, что все три монолога первоначально функционировали в виде отдельных текстов – публикаций в «Новом времени» и в приятельской переписке, как своеобразные образцы «глупотворчества»[45], если воспользоваться определением самого автора, и только потом были включены им в окончательный вариант пьесы. И.Б. Роднянская видит в этом «статичном концерте солирующих персонажей» черты «щекотной буржуазной “каскадности”», свойственные опере-буфф вроде «Прекрасной Елены» Ж. Оффенбаха и оперетте [Роднянская 2002: 92]. По нашему мнению, можно указать, по крайней мере, еще два родственных источника «каскадности»: фольклорный театр и цирк, где представление строится подобным образом[46]. Появление на сцене ряда комических «философствующих» персонажей – Сокрушённого помещика, Скептика и Отчаянного поэта – строится в виде отдельных законченных номеров, каждый из которых имеет свою «тему» и в то же время связан с «темами» других. Самая значительная среди обозначенных «тем» – мечта о «четвертом измерении», которая есть не что иное, как потенциальный выход в мистерию, – с самого начала пьесы, ещё до появления на сцене Мортемира, снижается и пародируется. «Четвертое измерение» зарифмовано Соловьёвым с весьма

[45] Монолог Отчаянного поэта – своего рода отражённое «глупотворчество»: в нём В.С. Соловьев подражает шуточному стихотворению Н.В. Сушкова «Хоть геморрой…» и, одновременно с этим, пародирует его [Минц 2000: 417].

[46] Попутно заметим, что появившееся позже и родственное им эстрадное представление строится также в виде отдельных номеров (реприз).

сомнительной дилеммой, над которой ломает голову Скептик, и телесными страданиями фарсового свойства, не дающими покоя Отчаянному поэту. Попытка Отчаянного поэта свести счёты с жизнью и, тем самым, избавиться от мучительного недуга получает неожиданное разрешение, достойное балагана. Вместе с верёвкой, на которой он собрался удавиться[47], совершенно неожиданно для себя он вынимает из кармана банковский билет, после чего «в экстазе», как следует из ремарки, произносит:

Надеждой новою сияет небосклон!
Взошла моя заря в кармане панталон.

[Соловьёв 1974: 217]

И отправляется не в петлю, а в ресторан, подхватив под руки Сокрушённого помещика и Скептика:

Идемте ж к Палкину… Нет, в Малый Ярославец!

[Соловьёв 1974: 217]

После их ухода на сцене одна за другой появляются три комические «каскадные» пары – Галактея и Халдей, Теребинда и Инструмент, Альконда и Сорвал, символизирующие в пьесе любовь «здешнюю», «земную». Все они лишь жалкое отражение любви истинной и «нездешней», поисками которой занят кавалер де Мортемир. Комические диалоги всех трёх любовных пар построены в традициях *балагана* и *нонсенса*. По своей структуре они напоминают диалоги в балагане: в них так же значимы принцип случайности, непредсказуемости речи (и действий) героев и принцип повтора, обнаруживающий автоматизм языка и «кукольность», «марионеточность» его носителей. Действие замедляется, «вязнет» в этих повторах:

Галактея
<...> Но какая же ваша нация?
Халдей
Это страшная тайна. А впрочем…
(Говорит ей на ухо)

[47] Очевидно, эпизод с веревкой возник в «Белой Лилии» под влиянием фабулы пародийной пьесы Козьмы Пруткова «Сродство мировых сил», где Поэт, испытывая судьбу, пытается повеситься на дубе, но дуб рушится, оставляя в живых Поэта и придавливая полевую мышь. Поэт «спасен для Вселенной» и видит в этом знак свыше, расположение к нему «мировых сил».

Я – грузин!

Галактея

(вне себя от восторга)

Грузин!!

(Прыгает и бьет в ладоши.)

Он – грузин, он – грузин!

Халдей

(самодовольно)

Я – грузин! Я – грузин!

Это знаю я один.

Галактея

(в экстазе)

Он – грузин, он – грузин!

Это знает он один!..

Берут друг друга за руки и поспешно убегают.

[Соловьёв 1974: 218-219]

Комизм речи проявляется и иначе – в «галиматье» и «нелепице», свойственных нонсенсу в той же мере, что и балагану:

Теребинда

Отчего вы не кирасир?

Инструмент

Через 24 часа я буду кирасиром.

Теребинда

Знаете, чего мне теперь хочется?

Инструмент

Не знаю, но исполню немедленно.

[Соловьёв 1974: 219];

в каламбурах, построенных на полисемии, омонимии или, как в следующем примере, на фонетическом подобии слов:

Теребинда

<...> Разве вы патагонец?

Инструмент

(отирая лицо платком)

Сущий потогонец, как видите.

[Соловьев 1974: 220]

Этот каламбур («патагонец» – «потогонец») получает развитие в шуточном стихотворении – монологе Инструмента «Мне жарко потому, что я тебя люблю…», представляющем собой пародию на лермонтовское «Мне грустно потому, что я тебя люблю…».

Примечательно, что даже серьезные стихи, ранее функционировавшие (как и «глупотворческие») в виде отдельных текстов, будучи помещены в пьесе в балаганный контекст, выглядят как пародия на тот мир и те чувства, которые в них изображаются. Так, в устах Халдея лирическое стихотворение «На звезды глядишь ты, звезда моя светлая…», с которым он обращается к Галактее, любящей стихи «насчет своей красоты», звучит иронично, комически-сниженно. Ирония и пародия проникают на территорию серьезного, лирически-интимного, обретая черты автоиронии и автопародии[48]. Направленность «на себя» отчасти проявляется и в фарсовом эпизоде со съеденным башмаком. Известно, что В. Соловьев носил у себя на груди маленький башмачок сына С.П. Хитрово, в которую долгие годы сильно и трагически был влюблен. В «Белой Лилии» этот эпизод из собственной биографии обыгрывается автором комически и имеет вид пародийной реминисценции. Испытывающий любовный голод Сорвал пытается проглотить башмак своей возлюбленной Альконды и давится им, катаясь в судорогах по полу. Этот безумный поступок окружающие воспринимают как нечто естественное и обыденное, комментируя следующим образом:

Альконда

Несчастный! Кто же так делает? Нужно начинать с носка!

<...>

Граф Многоблюдов

Я говорил, что он не умеет есть!

<...>

Генерал Хлестаков

Ну вот, ну вот! Извольте полюбоваться! Вот оно – наше молодое поколение! Дамский башмак проглотить не может! Подавился, ей-богу, подавился! Как вам это покажется? А я, бывало, по дюжине ботфортов со шпорами глотал – и ничего! Только в животе позвякивало[49].

---

[48] В данном случае обращает на себя внимание игра Соловьёва со «своим» читателем (зрителем), связанная с рассмотренным выше явлением «кружкового» «фольклоризма».

[49] Фамилия и поведение этого персонажа, а также характеристика Галактеи, Альконды и Теребинды, данная в афише автором, – «три дамы,

[Соловьёв 1974: 223-224]

Их высказывания внешне выглядят вполне логично, по сути нелепы, бессмысленны. Так Соловьёв высмеивает претившее ему обывательское здравомыслие. Примечательно, что эпизод с башмаком Соловьёв полностью продублировал в другом своем произведении – коротенькой шуточной пьесе «Я же говорил, что он не умеет есть»[50] [Соловьёв: 1922]. Этот эпизод целиком построен на балаганном приеме *буквализации метафоры*, а поведение Сорвала – его комический, доходящий до гротеска *фетишизм* (безжалостная автопародия!), – указывает на буффонную природу этого образа, пожалуй, даже в большей мере, чем поведение других комических героев-любовников – Халдея и Инструмента.

Именно после эпизода с башмаком на сцене впервые появляется главный герой пьесы, кавалер де Мортемир. Все предшествующие комические, фарсовые сцены подготавливают читателя к его восприятию. В образе 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 Пруткова – в частности, его Поэта из мистерии «Сродство мировых сил». Обращенные к Галактее слова Мортемира о том, что он отправляется «туда, откуда нет дорог» [Соловьёв 1974:

приятные со всех сторон» [Соловьев 1974: 214] со всей очевидностью указывают на гоголевскую традицию.

[50] В этой драматической сценке персонаж по фамилии Журавлёв умирает, подавившись ботинком своей возлюбленной, которую зовут Софья Павловна Дурново. Фамилии обоих более чем прозрачно намекают на самого Соловьёва и Софью Петровну Хитрово.

225], – отсылка то ли к Шекспиру и его мистерии-шутке «Сон в летнюю ночь», то ли к Козьме Пруткову и его пародийной мистерии «Сродство мировых сил»[51]:

Поэт

Я жив!.. И снова вижу землю... Землю!..
Но в эту ночь успел я заглянуть
Туда: в тот мир, откуда к нам никто
Еще не возвращался! – как сказал
Шекспир Вильям, собрат мой даровитый!
Но, быв уж там, оттуда я вернулся.

[Прутков 1976: 249]

Если иметь в виду сказанное выше об авторской иронии и о влиянии на соловьевскую 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. Связь с гётевским «Фаустом» была еще более очевидной в первой редакции «Белой Лилии», открывавшейся «Прологом в четвертом измерении», аналогичным «Прологу на небесах». Из окончательной редакции Соловьёв его убрал, сохранив, однако, саму идею четвертого измерения как возможность выхода за пределы традиционных представлений о пространстве и времени, как идеал, грёзу, мечту, могущую стать реальностью. Неслучайно в финале пьесы Мортемир и его вечная возлюбленная переходят в четвертое измерение, а на могиле Медведя вырастают алые розы и белые лилии. Что касается Дон Жуана, то более других представителей этого многочисленного литературного ряда Мортемир напоминает героя драматической поэмы «Дон Жуан» А.К. Толстого. Помимо некоторых черт заглавного героя, Соловьёв заимствует, особым образом осмысливая – и серьезно, и вместе с тем иронически – также и некоторые мотивы драматической поэмы своего предшественника: противоборство божественных и демонических сил как основу земной жизни и победу

[51] На сходство «Белой Лилии» с этим совместным «детищем» А.К. Толстого и братьев Жемчужниковых одним из первых обратил внимание С.М. Соловьев.

божественных сил как основу жизни неземной[52]. И Дон Жуан, и Фауст – из числа ищущих героев; таков и Мортемир[53]. Его образ представляет собой сплав толстовского Дон Жуана и гётевского Фауста, а сюжет в каком-то смысле повторяет искания обоих. Подобно толстовскому Дон Жуану, Мортемир совершает восхождение от земной любви и земных страстей к любви небесной, идеальной, в том числе и в буквальном смысле, ведь он надеется встретить Белую Лилию высоко в горах, в Тибете; и, подобно гётевскому Фаусту, в своих поисках он жаждет обрести мировую гармонию, которая для него и есть - Белая Лилия. 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. Неслучайно в первом варианте пьесы его «донжуанство» было представлено в резко балаганных тонах. В «Прологе в четвертом измерении» «покровитель земли» Геодемон и его слуга Китаврас дают две диаметрально противоположных характеристики этому персонажу. По словам Геодемона, граф де Мортемир один из немногих, кто достоин спасения, когда придет день Страшного Суда. Китаврас же, услышав слова своего хозяина, восклицает: «Как не знать эту сентиментальную девку, эту кошку блудливую!» Понятно, что, называя Мортемира «сентиментальной девкой» и «блудливой кошкой», он имеет в виду отнюдь не духовные его терзания. Кроме того, обретение графом де Мортемиром Белой Лилии приводит к тому, что они с нею, как следует из ремарки в финале первой редакции, «соединяются узами любви, но при этом от излишнего блаженства оба умирают в одно мгновение. Окрестные поселяне находят их тела и предают их земле с пением соответствующих обстановке песней». Очевидно, рецепция образа кавалера де Мортемира и всей пьесы в целом должна включать не только серьезный, но и профанирующий эту серьезность семантический

[52] Попутно заметим, что противоборство божественного и демонического является основой конфликта первой шутовской пьесы В. Соловьева «Альсим».

[53] По замечанию И. Роднянской, Мортемир напоминает Дон Жуана из одноименной драматической поэмы А.К.Толстого, «без устали ищущего в земных женщинах небесный прообраз» [Роднянская 2002: 97].

слой. И хотя в окончательном варианте «Белой Лилии» всё, так сказать, «чрезмерно грубое» несколько затушёвано, сглажено, либо даже выпущено из текста (в том числе и гибель Мортемира и Лилии «от излишнего блаженства»), однако и здесь, в печатной версии пьесы, «донжуанство» Мортемира остается объектом иронии – как автора, так и персонажей. Так, экс-возлюбленная Мортемира Галактея причину его охлаждения к ней и его разочарования вообще видит в том, что он «любил безмерно» [Соловьёв 1974: 226]. За упрёками Галактеи, которые Мортемиру кажутся обидными, следует его «высоколиричный» монолог, представляющий собой вариацию серьезных интимных стихотворений Соловьева:

Я любил, хоть мыслью каждой
Сознавал любви обман,
И ловил с безумной жаждой
Убегающий туман.
Но страстей в позорный свиток
Я слегка лишь заглянул
И отравленный напиток,
Не допивши, оттолкнул.

[Соловьёв 1974: 226]

Однако, помещенный в комический контекст и сопровождаемый язвительно-ироничным замечанием Галактеи («О, боже мой, *слегка?!* Где лгать ты научился?» [Соловьёв 1974: 226]), монолог этот скорее дискредитирует героя (выдает его «донжуанство»), чем возвышает его.

Кроме того, Мортемир, подобно персонажу комическому, погружен в бытовые подробности и не забывает о мелочах: отправляясь в «таинственный поход» за Белой Лилией, за небесным откровением, он, тем не менее, не гнушается обманом и предлагает Галактее солгать гостям («Скажи, что навестить сестру я Уехал в Крым» [Соловьёв 1974: 228]), заботится о деталях своего костюма («Но где моя дорожная фуражка? Здесь! И перчатки в ней» [Соловьёв 1974: 229]) и т.д.

Всепроникающая ирония Соловьёва распространяется на самое дорогое и значительное для него; *мистика* целиком оказывается во власти *балагана*, и это касается не только «каскадной» экспозиции первого действия, проходных персонажей вроде Сокрушённого помещика, но и всей пьесы в

целом, прежде всего главного её героя, Мортемира. Во время диалога с Галактеей он слышит Голос из четвертого измерения, которого она не слышит:

Сладко извергом быть
И приятно забыть
Бога!
Но тогда нас ждет до-
Вольно скверная до-
Рога!

[Соловьёв 1974: 227]

Весь монолог в целом представляет собой ироничный намёк на «донжуанство» Мортемира – неслучайно он слышит Голос из четвёртого измерения в тот момент, когда «сжимает Галактею в своих объятиях», а заключительная каламбурная рифма («Бога» – «Ро□га») то ли остерегает Мортемира ото всего земного, как от дьявольских соблазнов, то ли в шутливой, балаганной форме указывает на финал пьесы, ведь Мортемир и впрямь в каком-то смысле становится рогоносцем, поскольку Галактея вначале любит Мортемира и избегает знаков внимания со стороны другого своего поклонника – напористого Халдея, а в финале не Мортемир, а Халдей, узнает в ней свой идеал, свою Белую Лилию. Галактея для Мортемира символизирует любовь земную, вот почему «три волшебных розы», подаренных ему накануне его отъезда, не трогают Мортемира; Лилия – любовь неземную, вечную, идеальную, которая влечет Мортемира и на поиски которой он отправляется.

Экспозиция второго действия предваряет искания Мортемира. Она написана В.С. Соловьёвым под влиянием пролога к драматической поэме А.К. Толстого «Дон Жуан» и мистерии Козьмы Пруткова «Сродство мировых сил», являющейся во многом пародийным отражением первой, начиная с авторства и заканчивая некоторой общностью сюжетов и образов, и наполняется как серьёзными, мистическими, так и ироническими, пародийными смыслами. Кардинально меняется место действия: из зимнего сада в доме кавалера де Мортемира в Петербурге оно перемещается на живописную поляну в неизвестном лесу. Время действия, а это заход солнца, Соловьёвым выбрано неслучайно: это время, когда в надежде на её, Лилии, чудесное явление томится вся природа, время

таинственного преображения мира, время мистерии. Звучат голоса природы, которые слышит Мортемир: Солнце, Птицы, Растения, Волк, хор львов и тигров – все они ждут того момента, когда придет «златокудрая царица», «царица цветов», поскольку без нее для них «весь свет – могила!»[54] [Соловьев 1974: 229-231]. «Дневным» силам природы противопоставлены «ночные» – хоры кротов и сов, которые в аллегорической форме выражают буржуазный прагматизм и «декадентство», в равной мере неприемлемые для Соловьева, и полемика с которыми (как и всё в этой пьесе) приобретает игровой, балаганный характер.

Мистерия и далее окрашивается в балаганные тона: не сговариваясь и совершенно случайно один за другим являются Халдей, Инструмент и Сорвал, бегущие от своих возлюбленных, в то время как Мортемир ищет встречи с ней. Истории их бегства идентичны; различия не существенны и касаются лишь деталей. Так, к примеру, уставшие от любовных перипетий и потерявшие всякое терпение Халдей и Инструмент бегут от своих возлюбленных, чтобы не убить их (Халдей – чтобы не «умертвить», Инструмент – не «придушить»), Сорвал же, напротив, спасается бегством, чтобы возлюбленная не убила его («<...> она из пистолета уж стреляла мне в живот» [Соловьёв 1974: 234]), – всё это аналог тех брычков, пинков и подзатыльников, которые в разные стороны раздает или с разных сторон получает (зеркальная симметрия!) балаганный герой. Кроме того, поведение персонажей здесь подчиняется приблизительно той же логике, что и поведение фольклорной комической пары типа Фомы и Ерёмы. Повторение персонажами однотипных поступков, жестов и слов, на уровне авторского «вмешательства» выражающееся в ироничном “etc.”, способствует увеличению комического экстенсивным путём, что в принципе свойственно балаганному дискурсу и фольклорному дискурсу вообще. Однако количественное увеличение приводит к новому качеству: даёт приращение смысла и выводит ситуацию на более абстрактный уровень. Д.С. Лихачев назвал этот процесс

[54] Очевидно, без Лилии «весь свет – могила» не только для них, но прежде всего - для Мортемира, что отмечено в его имени, образованного сложением латинского («морте» - со значением «смерть») и русского («мир») корней. О семантике имен в «Белой Лилии», в том числе и заглавного героя, подробно пишет О.А. Дашевская [Дашевская 2006: 302].

«смеховым абстрагированием»: каждое последующее симметричное действие является «смеховым возвратом» к себе, но в то же время оно разъясняет и усиливает предыдущее [Лихачев 1997: 374]. Снижающий эффект «смехового абстрагирования» увеличивается от первого персонажа к последнему, благодаря энантиоморфизму (зеркальной симметрии) в том числе: если Халдей и Инструмент сами хотели расправиться со своими возлюбленными, то в случае с Сорвалом ситуация повторилась с точностью до наоборот – возлюбленная едва не расправилась с ним. Подобного рода эпизоды, построенные на стилистической симметрии и повторах, встречаются и далее. Так, в конце второго действия, Халдей, Инструмент и Сорвал, устремляясь вслед за Мортемиром на поиски Белой Лилии, пытаются выяснить у мудреца по имени Неплюй-на-стол, «хватит ли её на всех» [Соловьёв 1974: 243]. На вопрос Неплюя сколько же их всего, соискателей Белой Лилии, они отвечают следующим образом:

Нас всех пять,
Нас всех пять!
Потрудитесь сосчитать:
Раз, два, три, четыре, пять!
Сосчитаем опять:
Раз, два, три, четыре, пять!

[Соловьёв 1974: 243]

Их ответ напоминает детскую считалку, которая продолжается “in infinitum”, то есть до бесконечности. Как и в предыдущем рассмотренном примере, «нагнетание» комического осуществляется экстенсивными мерами – повтором, умножением «до бесконечности». Здесь, на наш взгляд, акцентируется «детская», «примитивная», а значит подлинная, природа балагана и – шире – фольклорного искусства как такового, фольклорного языка и фольклорных форм, повлиявших на эстетику и поэтику «Белой Лилии» и других соловьёвских пьес. Кроме того, детская считалка генетически восходит к гадательным обрядам [Виноградов 1978] и в рассматриваемой сцене пародирует гадательный обряд, где «судьба выделяет одного из многих» [Гаспаров 2000: 289].

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. Первое появление Неплюя вызывает у приятелей недоумение, которое, в конце концов, разрешается в его пользу:

Халдей

Но посмотрите: что это за странная фигура к нам приближается?

Сорвал

Судя по костюму, это, должно быть, животное ископаемое.

Инструмент

А судя по носу, это – или монах, или сапожник.

Халдей

Тем лучше, новый собутыльник.

[Соловьёв 1974: 235]

Все вместе они продолжают пиршество по случаю удачного избавления от возлюбленных, во время которого Неплюй-на-стол вручает Мортемиру древний пергамент, найденный им в развалинах Пальмиры и хранящий тайну о «потерянном рае» – Белой Лилии. Фигура Неплюя, как и все другие в пьесе, двойственна, двусмысленна – он одновременно и мудрец, и буффон, «старый шут», как уже после его кончины называет его Халдей, – а начертанный на пергаменте, который он вручает Мортемиру, как искателю Белой Лилии, текст заклинания-откровения («Аз-буки-ведь, аз-буки-ведь <...>»), пародийно имитирует мистические рецепты построения «золотого века», на что указывал еще С.М. Соловьев[55]. Кроме того что В.С. Соловьев включает пародии, он, как и ранее, помещает в комический контекст также и серьёзные стихотворения. Так, во время возлияний, перед тем как отправиться в Тибет, на поиски Белой Лилии, Халдей, Инструмент и Мортемир по очереди (в виде отдельных номеров) исполняют песни, представляющие собой вариации его лирических стихотворений: «Я добился свободы желанной <...>», «Мы сошлись с тобой недаром <...>», «Ах! далеко в Тибетском плоскогории <…>». Венчают это представление комические куплеты Неплюя («В огромном,

[55] См. об этом в комментариях к «Белой Лилии» З.Г. Минц [Соловьев 1974: 331].

дремучем сосновом лесу <...>»), целиком построенные на типичных для нонсенса и балагана каламбурах, «объясняющих» происхождение его красного носа. Таким образом, В.С. Соловьев, соединяя интимное, лирическое с «опереточным», «каскадным» или «каламбурным», свойственным нонсенсу, балагану, тем самым снижает, профанирует заложенные в этих стихотворениях «высокие» смыслы. Ирония и автоирония, пародия рассчитаны на компетентного читателя или зрителя, скорее всего из «своей», «кружковой» среды. В довершение всего поиски Лилии приобретают оттенок грубой непристойности.

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 балаганную смерть балаганные похороны, когда Халдей, Инструмент и Сорвал «торжественно» уносят труп Неплюя на шпагах, что само по себе является пародией на рыцарский ритуал[56].

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

[56] Очевидно, сам главный герой Мортемир принадлежит к какому-то рыцарскому ордену, на что указывают и его титул, и его манеры.

оккультизмом во время лондонской командировки и похода в Фиваидскую пустыню и, во-вторых, как ирония по поводу буржуазного прагматизма, способного проникнуть куда угодно, даже в четвертое измерение. Ещё б*о*льшим 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*. По наблюдению специалиста по В.С. Соловьеву А.П. Козырева, в сосущем лапу Медведе спародированы блаженная вечность, подобная замкнутому кругу, и ее символ в восточной культуре – змей, кусающий собственный хвост[57]. Упоминание об оккультном змее дважды встречается в финальном Рондо, которое Халдей, Инструмент и Сорвал исполняют вместе со вновь обретенными «Лил*е*ями» – Галактеей, Алькондой и Теребиндой:

Нашу голубку свяжите
Новыми кольцами древнего змея.
<...>
Чистой голубке привольно
В пламенных кольцах могучего змея.

[Соловьёв 1974: 251-252]

В.С. Соловьёв свободно соединяет две символики: восточную, буддийскую (змей) и западную, христианскую (голубка-Богородица). В связи с последним замечанием хочется обратить внимание на те обстоятельства, которые до сих пор были вне поля зрения исследователей личности и творчества В.С. Соловьёва. Очевидно, в «Белой Лилии» он пытался адаптировать оккультизм к русским реалиям и русской ментальности, но не серьезно, а комически, пародийно, вследствие чего эзотерические идеи Востока облекались им в русские «одежды». Следовательно,

[57] Это наблюдение А.П. Козырева, высказанное им в устной форме И.Б. Роднянской, приводится в её статье [Роднянская 2002: 101-102].

образ Медведя должен быть понят не только в свете восточной, но, прежде всего, в свете русской символики, поскольку Медведь является одним из ключевых персонажей русской сказки и непременным атрибутом балагана и ярмарочных гуляний на Руси. Балаган «национально» маркируется у Соловьёва столь неожиданным образом и столь же неожиданным образом соединяется с мистерией, ведь в медвежью шкуру облачена Белая Лилия.

Мистериальный переход от «дольнего» к «горнему» происходит неожиданно, причем самый момент преображения героя и мира не показан. В первой сцене третьего действия за первым явлением, где происходит встреча приятелей с Медведем и умирает Неплюй-на-стол, сразу следует третье явление, где Мортемир подчиняется голосу из четвёртого измерения. Второе же явление пропущено, что вряд ли можно отнести на счёт невнимательности автора. Очевидно, здесь действует балаганная логика мгновенного переключения с одного события на другое, благодаря которой и осуществляется данный переход. При этом плоскостность, двухмерность балагана контрастирует с «четвертым измерением» мистерии, что и отмечено смысловой и композиционной афазией: любовь Мортемира к Медведю никак не мотивируется, а само явление, в котором, если следовать логике развития драматического сюжета, это «чувство» должно возникнуть и развиться, пропущено.

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 «Лил*е*ю», 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. И напротив: приятели Мортемира не узнают в Галактее, Альконде и Теребинде своих бывших возлюбленных и принимают их за Лилий. Однако все истории заканчиваются одинаково счастливо: союзом Алой Розы и Белой Лилии, любви земной и небесной. Гармония утверждается посреди невероятной «путаницы» и

«галиматьи» – в духе традиций *балагана* и *нонсенса*. Такая «гармония» сама по себе отнюдь не безупречна и не безусловна, так что финал пьесы выглядит явно двусмысленным и ироничным. Очевидно, эта ирония направлена на комических двойников Мортемира, ведь они возвращаются к тому, от чего бежали вначале. Вряд ли достигнутое ими состояние есть «блаженная вечность», скорее бессмысленное движение по кругу. Тень иронии, однако, падает и на самого кавалера де Мортемира, как инициатора этого движения, вдохновителя поисков. Комическое снижение осуществляется, как и прежде, путем «смехового возврата» (Д.С. Лихачев).

Таким образом, характерное для пьесы в целом сближение разного рода контрастов и противоположностей – внешнего и внутреннего, смешного и серьезного, профанного и сакрального, балаганного и мистериального и т.п. – в финале усиливается; происходит постоянная подмена одного другим, что приводит к окончательной утрате однозначности, определённости текста и создает впечатление его смысловой двойственности (даже множественности), неопределённости, неразрешимых для читателя и, как можно предположить, принципиальных для автора. Исследователь И.Б. Роднянская связывает это качество соловьёвского текста с «особым родом амбивалентной эстетики, оспаривающей самое себя, но избегающей негативизма» [Роднянская 2003: 102].

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. В позднем символизме можно констатировать появление трагического балагана и почти что гейневской иронии, которые в «пресимволизме» В.С. Соловьёва были только предчувствием, хотя и мучительным, и которые он осознал как трагические только в конце жизни – за пределами шуточных произведений и художественного творчества вообще.

3.2. Содержательно-функциональные аспекты символистского балагана

3.2.1. Балаган как «текст культуры»

Русскому символизму на всех этапах его развития было свойственно внимание к «чужому тексту» как «тексту культуры». Причины подобной заинтересованности коренятся в *панэстетизме* символистов, то есть «восприятии и художественном воссоздании мира как, в основе своей, “эстетического феномена”, и в свете тех или иных *эстетических представлений*», – так определяет это понятие З.Г. Минц в работе «Об эволюции русского символизма» [Минц 2004: 178]. *Панэстетизм* стал *эстетической доминантой* символизма как художественной системы и сопутствовал ему на всем пути развития. Однако само это понятие не было в символизме застывшим, раз и навсегда данным – семантика панэстетизма эволюционировала при смене одной доминирующей подсистемы символизма другой. В соответствии с динамикой русского

символизма выделяются три основных, последовательно сменявших друг друга варианта панэстетизма: во-первых, «бунтарский панэстетизм» с его резким неприятием любой внеэстетической реальности и противопоставлением ей, в качестве антипода, внутреннего мира «я»; во-вторых, «утопический панэстетизм», её преобразующий и видящий в ней причастность, хотя бы потенциальную, высоким началам бытия; наконец, «самоценный эстетизм», внеэстетической реальности сторонящийся и живущий по собственным законам гармонии и красоты [Минц 2004: 179]. В сущности, последовательно представленные варианты символистского панэстетизма отражали динамику самого направления, основные его вехи: смену декадентов младосимволистами на рубеже 1890-х – 1900-х (или «дьяволического» символизма «мифопоэтическим» – в терминологии Оге А. Ханзена-Лёве), а также период общего кризиса символизма 1907-го – начала 1910-х годов как реакции на трагедию первой русской революции (или «гротескно-карнавализирующий» символизм [Ханзен-Лёве 1999]). Эстетическое переживание жизни, превращение её в произведение искусства начинается в символизме с «высоких» сфер. Своего рода проводниками в этом процессе становятся, с одной стороны, Ф. Ницше с его идеей элитарного искусства – искусства высшей касты, пользующейся привилегиями крайнего меньшинства быть на земле представителями счастья, добра, красоты и т.д., а с другой – О. Уайльд, саму жизнь трактующий как подражание искусству. В качестве ориентиров в творчестве и в повседневной жизни и в период «дьяволического», и в период «мифопоэтического» символизма выступают миф, сказание, легенда времен античности или Средневековья, правда, с той существенной разницей, что у «соловьёвцев» тождеству искусства и жизни присваивается статус онтологического. Мифопоэтическое и легендарное насыщают творчество Ф.К. Сологуба, Д.С. Мережковского, З.Н. Гиппиус, В.Я. Брюсова, И.Ф. Анненского, Вяч.И. Иванова, А. Белого, А.А. Блока и других поэтов-символистов, формируют «жизнетворческие» модели поведения не только их самих, но и окружения, помогают создать «миф о себе». Так, поэтическая мифология А.А. Блока зиждется на любовных отношениях с Л.Д. Менделеевой, замкнутых в треугольник А. Белым, а «дионисийство» Вяч.И. Иванова

предписывает и его жене, Л.Д. Зиновьевой-Аннибал, «священнодействовать» – играть роль «менады», «вакханки», участницы обрядовых шествий. Столь характерная для символизма и модернизма в целом мифологизация и, одновременно, театрализация жизни и творчества создавала особую атмосферу в культуре рубежа веков и начала XX века.

Поскольку в означенное время происходит смена художественного канона и эстетических вкусов, свидетельствующая о глубокой деформации позитивистской картины мира и прежней системы ценностей, то, помимо культурных феноменов, находящихся в рамках академически признанной, устоявшейся традиции, внимание символистов привлекают и выступающие за эти рамки культурные феномены, эстетическая ценность которых предшествующим эпохам казалась сомнительной. Сфера искусства расширяется за счет «низких» форм, прежде всего фольклорных, ранее, даже в романтическую эпоху, «запредельных» по отношению к «высокому» искусству. Наблюдается изменение социальной ориентации искусства – демократизация эстетических вкусов и норм [Лотман 1993: 185-189]. И во второй половине 1900-х годов, в период кризиса символизма, акценты смещаются на народную культуру города, а точнее, городских «низов»; утонченное и рафинированное «соскальзывает» в сторону наивного, грубого, площадного; эти последние, в свою очередь, символистами облагораживаются и эстетизируются.

Балаган проникает в творчество символистов, в том числе и символистскую драму, когда общая для них стратегия *мифологизации* сменяется стратегиями *демифологизации* и *ремифологизации* [Ханзен-Лёве 1999]. Символистская драма приходит к той двойственности, которой ранее была отмечена соловьёвская «Белая Лилия», – мистериального и балаганного начал. Однако, несмотря на некоторое внешнее сходство, отношения мистерии и балагана в позднем символизме выстраиваются иначе, чем в пресимволизме В.С. Соловьёва: меж ними нет прежних, соловьёвских равновесия, «созвучия», «гармонии», – балаган как бы оттесняет миф и мистерию на периферию. Утверждение в позднем символизме балаганного начала не следует рассматривать как прямое следствие разочарования символистов в мистике, тем более что

проникновение балагана и арлекинады в их поэтическое творчество предшествует «антимистическим» настроениям второй половины 1900-х годов. Так, в творчестве А.А. Блока арлекинада возникает «на вершине мистического пафоса “Стихов о Прекрасной Даме” как неизбежная для всякого романтизма, обращенного к реальности, романтическая ирония» [Минц 1999: 562], а «безумно-смешной лже-Христос» А. Белого появляется как неожиданная реминисценция Арлекина (и Диониса) вместе с замыслом о создании уже упоминавшейся мистерии «Пришедший». Тем не менее, именно разочарование символистов в мистике в 1905-м – 1907-м и в последующие годы приводит к смене приоритетов. Неслучайно *мистерия* понята поздним символизмом как *игра*. И в статье «Искусство и мистерия» (1906) А. Белый с грустью констатирует: «Мистерия уже не может на прежнем основании служить для нас идеалом искусства. Мы смотрим на неё теперь только как на допустимую форму красоты» [Белый 1994: Т.2: 291]. «Теургическую» установку на обряд сменяет эстетическая установка на зрелище, что окончательно перевешивает символистскую «чашу весов» в сторону игры, лицедейства, балагана.

Заслуживает внимания тот факт, что приблизительно в одно и то же время, в 1906-м году, к драматургии обращаются два столь разных художника, как А.А. Блок и Ф.К. Сологуб. И с разницей менее года В.Э. Мейерхольд в Театре В.Ф. Комиссаржевской ставит блоковский «Балаганчик» и сологубовскую «Победу смерти». Премьера «Балаганчика» состоялась 30 декабря 1906-го года, а «Победы смерти» – 6 ноября 1907-го. Еще раньше А.А. Блок и Ф.К. Сологуб принимали участие в литературных «субботах» Театра В.Ф. Комиссаржевской: 14 октября 1906-го года Блок читал «Короля на площади», а две недели спустя, 28 октября, Сологуб читал «Дар мудрых пчёл» [Ростоцкий 1968: 197]. Известно также, что В.Э. Мейерхольд собирался поставить эту пьесу Сологуба на сцене Театра В.Ф. Комиссаржевской и что она была включена в репертуарный план театра на сезон 1907-1908 г.г., однако по техническим причинам поставлена не была: Мейерхольд намеревался осуществить постановку методом «круглого стола», а помещать зрителей и устраивать сиденья на сцене в Театре на Офицерской было запрещено [Любимова 1984: 89]. Возникший

одновременно у столь разных художников, как Блок и Сологуб, интерес к драме и театру – условной драме и зрелищному театру – вряд ли можно отнести на счёт случайных совпадений.

Понимание русскими символистами балагана как «текста культуры» выражает общеевропейскую тенденцию. Эстетика балагана во многом сформировала условный театр Г. фон Гофмансталя, в особенности его «Маленькие драмы» (“Kleine Dramen”). Не без её влияния в начале века в европейской драме, особенно в Германии, получают распространение так называемые «драмы о шутах»: «Король Арлекин» (1900) Р. Лотара с подзаголовком «Драма масок»; «Такова жизнь» (1902) Ф. Ведекинда; «Шут Тантрис» (1906) Э. Хардта; «Величие шута» (в другом переводе «Драма шута» - “Ein Spielmannsdrama”) (1907) Р. Риттнера. Все эти пьесы были хорошо известны русским символистам, а некоторые из них даже шли на русской сцене. Так, например, «Шут Тантрис» Э. Хардта был поставлен в 1910-м году В.Э. Мейерхольдом на сцене Александринского театра в Петербурге. Собственный опыт художников новой эпохи был опосредован открытиями предшественников. Так, гротеск и театр марионеток были восприняты ими через романтическую традицию. Свойственное немецким романтикам Г. фон Клейсту, Э.Т.А. Гофману и другим философское понимание куклы передалось символистам; среди русских писателей для них едва ли не на первом месте оказался Н.В. Гоголь, разрушивший чувство реальности своими персонажами-гротесками, персонажами-куклами, марионетками, манекенами.

В позднем символизме балаган фактически замещает собою мистерию, и на него возлагается выполнение тех задач, которые прежде возлагались на мистерию. Именно так понял свою творческую задачу Блок-драматург и теоретик театра, который приветствовал появление балагана и арлекинады на сцене и в письме Мейерхольду от 22 декабря 1906-го года объяснял их назначение в «Балаганчике» следующим образом: «<...> *всякий* балаган, в том числе и мой, стремится стать *тараном*, пробить брешь в мертвечине: балаган обнимается, идет навстречу, открывает страшные и развратные объятия этой материи, как будто предает себя ей в жертву; и вот эта глупая и тупая материя поддается, начинает доверять ему, сама лезет к нему в объятия: *здесь-то и должен «пробить час мистерии»*: материя одурачена,

обессилена и покорена; в этом смысле я «принимаю мир» – весь мир, с его тупостью, косностью, мёртвыми и сухими красками, для того только, чтобы надуть эту костлявую старую каргу и омолодить её: в объятиях шута и балаганщика старый мир похорошеет, станет молодым, и глаза его станут прозрачными, без дна» [Блок 1960-1963: Т.6: 108]. Блок видит в балагане символический акт «очищения» – мира и собственной души: балаган избавляет мир от мертвенности и окостенения, а мистерия, являясь его кульминацией, возвращает миру юность и ничем не замутненное («прозрачное») состояние; балаган же освобождает душу поэта, даруя «выход из лирической уединенности» [Блок 1960-1963: Т.6: 109]. Интересно, что, посвящая Мейерхольда в собственные творческие переживания, Блок переносит на себя «стратегию» и «тактику» поведения балаганного героя и как бы «примеривается» к балаганному дискурсу: «<...> я сам стараюсь “спрятать в карман” те недовольства, которые возникают в моей *лирической душе,* настроенной на одну песню и потому *ограниченной;* я гоню это недовольство пинками во имя другой и более нужной во мне ноты – ноты этого *балагана,* который надувает и тем самым «выводит в люди» старую каргу, сплетенную из мёртвых театральных полотнищ, верёвок, плотничьей ругани и довольной сытости» [Блок 1960-1963: Т.6: 108]. В конкретике балагана, в присущей ему «вещности», как считает Блок, преодолеваются любые «отвлеченности». Недовольство мертвенными «абстракциями», загромоздившими символизм, и желание преодолеть их возникло у него ещё раньше, о чем он писал в статье «Краски и слова» (1905): «Душа писателя поневоле заждалась среди абстракций, загрустила в лаборатории слов» [Блок 1960-1963: Т.4: 10]. Писатель находится в плену у голых схем, избавиться от которых ему способны помочь «зрительные впечатления», подобные тем, что переживают художники или дети, для которых рисунок важнее слов (в этом смысле неслучайно в названии статьи «краски» предшествуют «словам»). Блок призывает писателей обращаться со словами так же свободно, как обращаются с ними дети, ибо «иногда лучше нарисовать несколько детских каракуль, чем написать очень объемистый труд» [Блок 1960-1963: Т.4: 10]. Очевидно, для него, как и для его современников А. Белого, Ф.К. Сологуба, А.М.

Ремизова, М.А. Кузмина, В.Э. Мейерхольда, Н.Н. Евреинова и многих других, зрелищность балагана, близость его наивному состоянию человеческой души сродни переживаниям художника и наивным переживаниям ребенка. Примитивное творчество – детский рисунок, лубок, балаган, немой кинематограф[58] – способно избавить душу писателя от бремени абстракций, обратить в сторону «наивного», а значит нового и свежего, мироощущения и в сторону игры.

3.2.2. Балаган как «метатекст» позднего символизма

Символизму, в связи со свойственным ему панэстетическим отношением к миру, на ранней и особенно на завершающей стадии его развития было присуще понимание искусства и культуры в целом как высшей ценности. В начале пути представление символистов о «самоценности» искусства и культуры было обусловлено поисками собственной идентичности и, как следствие, желанием и необходимостью противопоставить собственное творчество и собственное искусство «утилитарному» искусству прошлого – искусству позитивистской эпохи. Ещё острее испытал потребность в авторефлексии поздний символизм, что нашло отражение в статьях и в художественных произведениях, представляющих собой автометаописания (либо течения, либо собственного творчества, либо и того и другого вместе взятых), многочисленных стилизациях, также связанных с поисками себя в кризисную эпоху и попыткой самоидентификации.

В качестве влиятельного источника здесь следует указать Ф. Ницше, его философию и свойственную ему манеру письма. В этом смысле на фоне других работ особенно выделяется «Весёлая наука» («La Gaya Scienza») (1881-1882). Само заглавие, как,

[58]О близости раннего кинематографа традиционным балаганно-ярмарочным представлениям см. исследования Н. Зоркой «Кинематограф в жизни Александра Блока» [Зоркая 1974], Ю.М. Лотмана «Блок и народная культура города» [Лотман 1993] и «Семиотика кино и проблемы киноэстетики» [Лотман 2005: 288-372], а также наши статьи «Блок и ранний кинематограф (о художественных аналогиях в искусстве)» [Шевченко 2007а], «Кинематограф как “новый балаган” (к проблеме кинематографического кода в литературном творчестве символистов)» [Шевченко 2008].

впрочем, и весь труд, носит характер провокации, поскольку «весёлой наукой» в Средневековье называли поэзию трубадуров. Балаганную игру Ницше переносит на уровень философских метаописаний и «мудрствует» в игровой, иронической манере, как бы присваивая поэтический статус философскому и, наоборот, философский – поэтическому. Очевидно, «ницшеанство» русской литературы рубежа веков и начала XX века проявилось не только в способе овладения реальностью – тотальном ревизионизме, но и в способе овладения словом – игровой, иронической, «балаганной» манере письма.

Стилизации символистов могут быть соотнесены со стилем *модерн*, утвердившимся в русской культуре в конце 1900-х – начале 1910-х годов, и в более широком контексте модернистских стилизаций. З.Г. Минц в статье «К изучению периода “кризиса символизма” (1907-1910)» характеризует стиль модерн и модернистскую стилизацию следующим образом: «В плане концептуальном специфика модернистской “стилизации” – в том, что именно здесь понимание художественного текста как высшей ценности получило наиболее полное воплощение» [Минц 2004: 218]. Судящий о мире с позиции «самоценного эстетизма», символизм второй половины и особенно конца 1900-х годов через обращение к «чужому тексту» и культурной традиции обретает такие черты, как «металитературность» и «метатекстуальность». На почве «металитературности» и «метатекстуальности», выразившихся, в том числе, и в увлечении стилизацией, в эти годы происходит сближение «соловьёвцев» с «декадентами» и с группой символистов из редакции «Северного вестника». Однако отношение разных символистских групп к «эстетству» и «стилизаторству», к самой сущности этих явлений, всегда было различным, что свидетельствует о неоднородности символистской стилизации.

К стилю модерн и модернистским стилизациям со свойственным им «эстетством» можно причислить созданные в конце 1900-х годов пьесы М.А. Кузмина «Комедия о Евдокии из Гелиополя, или Обращенная куртизанка», «Комедия о Мартиниане» и «Комедия об Алексее, человеке божьем», «русальные действа» А.М. Ремизова «Бесовское действо над неким мужем, а также прение Живота со Смертью», «Действо о Георгии Храбром», «Трагедия об Иуде, принце Искариотском» и

авторский вариант народной драмы «Царь Максимилиан», сказка для кукольного театра А.Н. Толстого «Дочь колдуна и заколдованный королевич» и его же одноактная арлекинада «Молодой писатель» и некоторые другие. В них христианская легенда, житие и формы народного театра (вертеп, кукольный театр, настенный лубочный театр, раёк) выступают в качестве «занимательной оболочки» - именно так определял их значение М.А. Кузмин [Кузмин 1989: 424]. Примечательно, что тот же Кузмин употребляет термин «комедия» не в современном, а в архаическом значении представления и сценической игры; аналогичным образом могут быть истолкованы и «русальные действа» А.М. Ремизова. Все модернистские стилизации демонстрируют своё условное, «искусственное» – книжное или фольклорное, но никак не «жизненное», происхождение; на абсолютном большинстве лежит печать либо «красивости» и жеманства, распущенности и эротики, либо героизма и патриотизма, отсылающих к разнообразным формам художественного примитива, в том числе народному театру и лубку.

Ф.К. Сологуб никогда не ставил под сомнение самоценность культуры и искусства. З.Г. Минц характеризует его панэстетическую позицию как утверждение собственно эстетического отношения к миру: «Объективный мир для него – прежде всего "эстетический феномен", имеющий символическую структуру и наиболее адекватно отображаемый в символах» [Минц 2004: 57]. Некоторые особенности панэстетического мировосприятия и поэтики Сологуба сближают его произведения с произведениями стиля модерн[59]. Во второй половине 1900-х годов и в последующие годы в творчестве Сологуба, включая и драматургию, утверждение Красоты, а также искусства и культуры как форм её обнаружения и созидания, носит программный характер, в чём убеждает начало романа «Навьи чары (“Творимая легенда”)» (1914), столь часто цитируемое в исследованиях о нём: «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я – поэт. Косней во тьме,

[59] К «стилю модерн» некоторые исследователи относят и более ранние произведения Ф.К. Сологуба. Например, венгерский славист М. Дрозда как модернистскую стилизацию трактует роман «Мелкий бес» (1892-1902, опубл. в 1905-м) [Дрозда 1987].

тусклая, бытовая, или бушуй яростным пожаром, – над тобою, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую легенду об очаровательном и прекрасном» [Сологуб 1909-1914: Т.18: 3]. Это время активного мифотворчества Сологуба: отвергая грубую реальность («девку Альдонсу»), он творит миф о Красоте («прекрасной Дульцинее») и Поэте, её созидающем. Преодоление грубой, косной действительности, избавление от неё посредством искусства, то есть посредством сотворения красоты, «дульцинирование» жизни – вот идеал Поэта. Во второй половине 1900-х и в 1910-е годы миропонимание Ф.К. Сологуба близко подходит к более раннему по времени «младосимволистскому» миропониманию А. Белого и А.А. Блока.

Другая сторона этого процесса – создание собственной *авторской маски, «мифа о себе».* Увлечение *маской* и *театрально-карнавальным «антуражем»,* с ней связанным, в эти годы было едва ли не всеобщим. *Маска становится одной из определяющих черт эпохи и стиля модерн.* В символистской среде маской были увлечены В.Я. Брюсов, Ф.К. Сологуб, Д.С. Мережковский, З.Н. Гиппиус, А.А. Блок, А. Белый, а также близкие символизму Л.Н. Андреев, А.М. Ремизов, М.А. Кузьмин, молодой А.Н. Толстой и другие. Однако само отношение к маске в символистской среде не было однозначным; полярные в этом смысле позиции представлены Блоком и Сологубом: с одной стороны – маска *вынужденная*, с другой – *сознательно культивируемая*; чуждая, почти что невыносимая – для Блока, и привычная, намеренная, едва ли не искренняя – для Сологуба.

«Миф о себе» Ф.К. Сологуб выстраивал сознательно и культивировал в течение всей жизни; к его созданию причастны также и современники – писавшие о нём критики А.А. Измайлов, П.М. Пильский, К.И. Чуковский, поэты В.Я. Брюсов и А. Белый. З.Г. Минц и Н.Г. Пустыгина в работе «”Миф о пути” и эволюция писателей-символистов» пишут об авторской маске Сологуба следующее: «Сологуб рисует образ поэта как мага и чародея, уводящего “от мира” в *принципиально неизменяемое* царство красоты, созданное авторской фантазией; он представляет себя читателю создателем единого, лишенного развития корпуса текстов. Точнее говоря, нарочитая «неподвижность» творчества для Ф. Сологуба оказывается своеобразной маской (в том числе и иронической – “игрой”, “морочением” читателя), за которой

скрываются глубинные и отнюдь не статичные пласты поэтического сознания. Однако движение глубинной поэтической мысли не есть её хронологическое развитие, а, скорее всего, внутренний путь: от кажимости мира к его сущности и от сущности – к “Единой” и окончательной Сущности» [Минц 2004: 141]. В «мифе о себе» собственную личность Ф.К. Сологуб превращает в эстетический феномен. Путем многократного повтора-варьирования мотивов и образов, постоянного автоцитирования он создает нарочито условный, внешне эффектный, «театрализованный» облик писателя, точнее маску, рассчитанную на читателя и ироническую игру с ним. В отличие от него, А.А. Блок воспринимал собственно эстетическую позицию в искусстве как кризисное состояние символизма, как выражение утраты «соловьёвских» основ творчества, в конце концов, как трагедию собственного творчества и личную трагедию, однако в эти годы и ему не были чужды карнавальная театрализация и театрализованный гротеск.

Итак, поздним символизмом балаган был понят как «текст о жизни» и как «текст об искусстве» – жизни и искусстве в состоянии хаоса и разлада. В эпоху кризиса в символистских метаописаниях балаган становится самой востребованной структурой. Металитературное письмо у символистов приобретает очень сложный, изощренный вид: всё оказывается отражением всего, всё подражает всему, рядится в «чужие» одежды (тексты, формы), перелицовывается и подменяется. В символистской драме балаган особым образом кодирует и внетекстовую действительность, и действительность текстовую, эстетическую, то есть одновременно является и «текстом о жизни», и «текстом о текстах».

3.3. Авторские модификации балагана и балаганных стратегий в символистской драме

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

По воспоминаниям А. Белого, А.А. Блок едва ли не раньше других почувствовал неминуемое приближение катастрофы – «слом путей» [Белый 1997: 206]. Ощущением «слома» пронизана его драматическая трилогия. Вполне закономерно, что

крушение идеалов воплотилось у Блока в балаганных формах. *Мир балагана* можно представить в виде *конструкции,* способной вместить в себя абсолютно всё, и в то же время – за которой не стоит ничего, то есть всё профанирующей и всё отрицающей; модус *аннигиляции* – определяющая его черта.

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 ознаменован 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, однако степень участия и уж тем более вклад его в этот совместный труд не известны. Во многом это обусловлено тем обстоятельством, что текст «Оканеи» не сохранился и был восстановлен по памяти одной из участниц домашних бобловских спектаклей С.Д. Менделеевой лишь спустя годы. По её утверждению, вся менделеевская молодежь великолепно знала эту пьесу и собиралась ставить [Александр Блок: Т.1: 131]. Один из авторов «Оканеи» О.Э. Озаровская также вспоминала, что А.А. Блок, задействованный в процесс совместного сочинительства, «создавал лирические стихи всерьёз» [Александр Блок 1980: Т.1: 506]. Было бы любопытно выделить «собственно блоковскую» составляющую в этой шуточной драме, однако гораздо более важным представляется само погружение Блока в атмосферу кружка, театрального или студенческого капустника – одним словом, коллективного творчества, поскольку в творческих союзах подобного рода процесс создания произведения оказывается едва ли не важнее результата, то есть самого создаваемого произведения[60]. «Оканея» представляет собой коротенькую драму в двух актах; основными действующими лицами являются две пары влюбленных, а также колдунья и её сын, принимающие живое участие в их судьбе; события разворачиваются на планете Венера, между тем как главная героиня по имени Оканея тоскует по далекой звезде, называемой Землёю. В этой тоске по «иному», «далекому» угадываются очертания будущей «Незнакомки» – и стихотворения, и пьесы. В самой же «Оканее» много тёмных, необъяснимых моментов; вообще говоря, действие в ней окутано тайной, опрокинутой, однако, в забавную игру. Напоминанием об игре и шутке служит также и название пьесы: имя заглавной героини ассоциируется с *околесицей, чепухой, ахинеей* – с последней в особенности, поскольку, в силу фонетического сходства, образует с ней что-то вроде каламбура (Оканея-ахинея).

[60] Сходным образом атмосфера театрального капустника с присущей ему свободной импровизацией способствовала развитию режиссёрского таланта В.Э Мейерхольда и Н.Н. Евреинова – формированию их понимания театра и театральности.

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 Соловьева и создателей Козьмы Пруткова, тем более что в одном из них Блок характеризует себя как «третьекурсового 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 переосмыслять 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 определенного 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 жизнетворчества 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 приятелями, во французском варианте комедии из приятелей 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 интригана-злоязычника. 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 сажей 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, о которой (по другому поводу) писал в свое время Н.Я. Берковский: «Куклы избавлены от собственного тела, и вместе с тем театр кукол избавлен ото всего, что с телом связано, от материальности быта, от его физиологии, от физиологии нравов. У кукол нет тела, у них есть только платье и голос. Поэтому если

кукольный театр и вводит на сцену какую-нибудь физиологию и материальность, то в сочетании с действующими лицами и особой их субстанцией всякая физиология обстановки становится шуткой и забавой. Куклы готовят обед, – конечно, игрушечный, пищевода у кукол не предполагается. Куклы любят друг друга, – конечно, любовью, в которой не замешано что-нибудь плотское. Болезни и физические страдания у кукол одна сплошная фикция. Совсем иное душевные раны у них. Кукольный театр – чистейший театр душ. Куклы живы одними своими голосами, лирическими душами, иначе говоря. Нет театра, который был бы лиричнее по главной своей сути, чем театр кукольный» [Берковский 1973: 92]. 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 Пруткова носит весьма красноречивую фамилию Кутило-Завалдайский и, пытаясь скомпрометировать других, компрометирует в первую очередь самого себя. В «Балаганчике» Блок развивает ситуацию, обратную Козьме Пруткову, 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].

Специфика символической образности А.А. Блока такова, что символ «помнит» о предшествующих и «предвидит» последующие значения. Наметившееся в середине 1900-х годов в его творчестве движение от *романтической иронии* к *иронии гейневского типа* определило трансформацию всей системы символов – балаганных образов-символов в том числе. З.Г. Минц отмечает сосуществование в поэтическом мире А.А. Блока этой поры как старых, «символопорождающих», так и новых, «символоразрушающих» тенденций [Минц 1999: 344]. «Поэтика соответствий», на которой основывалось мировосприятие Блока, смыкается с «поэтикой недоверий». Абсолютно всё – от прежних

идеалов до нынешней реальности – вызывает у него скепсис и сомнение. Ассоциативная цепочка *памяти символа* утрачивает при этом некоторые звенья. Блок как бы изымает прежние значения символа – преимущественно те из них, что связаны с реальностью, никак не заполняя образовавшиеся лакуны. Нарушается связь «фактов искусства» с «фактами реальности», а образы продолжают вести свое призрачное существование в атмосфере ничем не заполненной пустоты. Это образовавшееся со времен «Балаганчика» (и даже несколько ранее) в миросозерцании и в художественной системе Блока «зияние» обнаружил А. Белый, писавший следующее: «О, конечно, он (Блок - Е.Ш.) – изгнанный из придела Иоаннова: так я подумал; и нечто, подобное смерти, переживал; я не понял страдания, продиктовавшего строки; но понял я: даже радостная импровизация, о которой шла речь, – погибнет; и вместо души у А.А. разглядел я – *“дыру”;* то – не Блок: он в моем представлении умер; пусть видели – *великолепнейшее произведение искусства;* произведение исполнено силы, – я видел; но думал: какою ценой покупалась она?» [Белый 1997: 208]. Состояние опустошенности, для самого поэта болезненное, драматическое и даже трагическое, окружающими таковым не воспринималось; не сразу понял его и А. Белый. То, что в высказывании Белого обозначено метафорически – «дыра», «зияние», «пустота», наконец, «отсутствие реальности», – в пьесе Блока овеществлено и конкретизировано. Однако и «овеществляясь», блоковские образы не утрачивают своей символической сущности, только лишь в выстраиваемых ими ассоциативных рядах наблюдаются перебои или смещения значений, которых ранее не было. Прежде, до «Балаганчика», «фетишизация» действительности связывалась Блоком с волшебством, тайной, загадкой, с возможностью прорыва от «мнимостей» к Истине, или, по Вяч.И. Иванову, *«a realibus ad realiora»;* при этом *вещи* становились у него *символами вещей.* Так, в стихотворении «Свет в окошке шатался <...>» принадлежавший герою деревянный меч был игрушечным, ненастоящим, но для автора таинственным, поскольку им герой «начертал письмена» своей избраннице. Смех Арлекина, наблюдавшего за влюбленными издалека, быть может, и осквернял Тайну, однако не уничтожал ее: в отличие от Арлекина, который смеялся,

«восхищенью не веря», героиня верила своему избраннику. Сюжет этого стихотворения вписывается Блоком в «Балаганчик» в виде *пантомимической сценки,* разыгрываемой третьей парой влюбленных: в тот момент, когда на балу маски кружатся в вихре танца, Он и Она, погруженные в собственные чувства, не танцуют, а просто сидят посреди сцены. Эпизод с деревянным мечом сопровождается следующей авторской ремаркой:

Средневековье. Задумчиво склонившись, она следит за его движениями. – Он, весь в строгих линиях, большой и задумчивый, в картонном шлеме, – чертит перед ней на полу круг огромным деревянным мечом.

[Блок 1980-1982: Т.3: 16]

Тот же самый деревянный меч появляется в эпизоде совершенно иного, фарсового характера: Паяц после проделанного им мимолетного лацци – демонстрации Влюбленному длинного языка – получает в качестве «благодарности» удар по голове и, как мы помним, взывает о помощи:

Паяц

(пронзительно кричит)

Помогите! Истекаю клюквенным соком!

[Блок 1980-1982: Т.3: 18]

Боль и страдание Паяца оказываются оборотной стороной его шутовства, ведь «истекает» он не «кровью», а «клюквенным соком»; они вызывают смешанные эмоции, при этом отодвигая сочувствие и сострадание на дальний план. Некоторые важные для Блока и других символистов начала века образы, попадая в контекст балагана и, одновременно, окрашиваясь романтической иронией, превращаются в своего рода «антисимволы». Вот что по этому поводу пишет З.Г. Минц: «<...> романтическая ирония снимает все их возможные значения, кроме одного. Кровь, как символ-означающее, своим единственно «реальным» значением имеет не «клюквенный сок» как сниженную реалию, а «сок» – деталь театрального антуража. Поэтому «кровь» – это не «реальная» кровь и не знак «реальной» крови, а знак знака, лишённого вне мира-театра, мира-представления какого бы то ни было значения» [Минц 1999: 346]. Символика образов рассеивается – Блок обнажает их искусственное происхождение, акцентирует единственное значение – *театральных атрибутов.* В его пьесе элементы *балаганной бутафории* («картонный

шлем», «деревянный меч», «клюквенный сок» и т.п.) выступают *антиподом* реальности (правда, реальности отсутствующей) и, одновременно, её «*заместителем*». Жизнь для Блока не просто театр, игра, но театральная бутафория, фикция, обман. *Реальность* подменяется *бутафорией:* жизнь предстает перед зрителями «*балаганчиком»*, внезапно исчезающим в финале странного представления. Как следует из ремарки, *«все декорации взвиваются и улетают вверх»* [Блок 1980-1982: Т.3: 19], при этом «верх», наделенный в символической системе Блока положительными коннотациями, едва ли не смыкается с «низом» – мраком и пустотой. От театрального «мирка» не остается ничего, и только одинокий, бесприютный, брошенный, забытый всеми Пьеро напоминает о свершившейся драме. На время игры *балаганный театрик* замещает весь остальной мир, раскрашивая его своими пестрыми одеждами, но, как только представление заканчивается, взору зрителей открывается неприкрытая нагота мира – *пустая, отсутствующая реальность.*

В поведении, жестах и пластике персонажей «Балаганчика» акцентируется их кукольная, театральная природа. *Театральность* в данном случае граничит не только и не столько с искусством, сколько с *искусственностью,* с отсутствием естественности – достаточно вспомнить напыщенную, претенциозную фигуру Автора и его не менее претенциозную «драму», написанную, как он уверяет, «не для балагана». В том, что этот персонаж типичен для балагана, убеждают ремарки: он «выскакивает», «протискивается», «убегает стремительно» – одним словом, ведет себя так же, как и балаганные герои. Под *театральностью* понимаются *бездушие* и *опустошенность,* причем в свойственной балагану манере – буквально. *Пустота* становится навязчивым мотивом, устойчиво ассоциируется со смертью; ею отмечены лирические «перепады» и «провалы» настроений в пьесе. Первый и наиболее очевидный из них – известный пантомимический эпизод, завершающий сцену мистического собрания:

«Он (Арлекин – Е.Ш.) кладет руку на плечо Пьеро. – Пьеро свалился навзничь и лежит без движения в белом балахоне. Арлекин уводит Коломбину за руку. Она улыбнулась ему. Общий упадок настроения. Все безжизненно повисли на стульях. Рукава

сюртуков вытянулись и закрыли кисти рук, будто рук и не было. Головы ушли в воротники. Кажется, на стульях висят пустые сюртуки. Вдруг Пьеро вскочил и убежал. Занавес сдвигается <...>»

[Блок 1980-1982: Т.3: 13]

Близкое к смерти состояние опустошенности передается при помощи характерной для балагана, неровной, «скачкообразной», «кукольной» пластики – то стремительной, то замирающей. Кроме того, не свойственные балагану жесты и движения, такие как прикосновение или объятие, выполняют те же функции, что и балаганные жесты и движения. Пьеро падает от одного лишь прикосновения Арлекина, словно от удара, а объятия Коломбины сулят либо смерть, либо воскрешение, – движения блоковских персонажей столь же внезапны и непредсказуемы, сколь внезапны и непредсказуемы движения персонажей балагана. Тем не менее, нельзя не обратить внимания на тот факт, что, в сравнении с фольклорным театром, в лирической драме Блока система жестов и движений усложняется, причем значительно, а намеченный в ремарках пластический рисунок образов не всегда прямолинеен и чаще всего направлен на выражение множества смыслов, в том числе и в приведённых выше примерах с Арлекином и Коломбиной. Однако последнее замечание затрагивает не всех персонажей «Балаганчика». Наряду с *тенденцией усложнения* образов, действует *тенденция упрощения*; и если первая обнаруживает *отдаление* от балагана, то вторая – *сближение* с ним. Традиционные балаганные образы Пьеро, Коломбины и Арлекина в известном смысле усложняются – *очеловечиваются.* В особенности это касается Коломбины, которая, как следует из ремарки, на глазах у Пьеро и зрителей из Смерти с косой за плечами превращается в красивую девушку «с тихой улыбкой на спокойном лице» [Блок 1980-1982: Т.3: 19]. Другие же образы, в которых можно было бы заподозрить хотя бы толику сложности ввиду причастности их (пусть и формальной) к самому поэту, такие как мистики или Автор, напротив, подвергаются упрощению и, в конце концов, исчерпываются исключительно балаганным содержанием.

Мир балагана располагается на плоскости и не знает объёма, глубины. Его персонажи действуют преимущественно в пределах плоскости, передвигаясь по горизонтали и по

вертикали. Пластический рисунок любого балаганного образа складывается из череды горизонтально-вертикальных перемещений: падений, вставаний, скачков, прыжков и разного рода ударов – пинков, зуботычин, подзатыльников и т.п., наносимых соперниками друг другу. В пьесе Блока пластический рисунок образов Пьеро, Коломбины и Арлекина, в сравнении с традиционными персонажами commedia dell'arte, более сложен и прихотлив, что выражается в желании самих персонажей преодолеть «маршруты», заданные жанром и известные заранее, – в их свободном овладении пространством. Самую решительную попытку в этом роде предпринимает Арлекин – именно он штурмует плоскость балаганчика, устремляясь за его пределы, в настоящую жизнь и большой мир, однако этот отважный поступок не приносит ничего, кроме разочарования:

<...> Даль, видимая в окне, оказывается нарисованной на бумаге. Бумага лопнула. Арлекин полетел вверх ногами в пустоту.

[Блок 1980-1982: Т.3: 19]

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*[61]. На уровне балаганной пластики *пустоту, смерть, провал* выражает *горизонталь* – именно она, с

[61] Ф.К. Сологубом драматизация балаганной плоскости будет превращена в *игру симметрией,* а позднее футуристами А.Е. Кручёных и И.М. Зданевичем - в *игру параллелей и перпендикуляров.*

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*. Мысль о мистерии возникает у А.А. Блока в состоянии тоски, разочарования и неверия – на самом пике скептических настроений, позднее истолкованных поэтом как «декадентские». В письме В.Я. Брюсову он попытался объяснить собственные переживания и пьесу, их вобравшую, следующим образом: «Я не знаю, как бы Вы отнеслись к ней, сам я не вполне ею доволен и с формальной и с внутренней стороны. Она – трехактная, и есть места, мало связанные с действием. Техникой я ещё мало владею. Боюсь несколько за разностильность её, может быть, символы чередуются с аллегориями, может быть, местами я – на границе старого «реализма». Но, в сущности, так мне хотелось, и летом,

когда я обдумывал план, я переживал сильное внутреннее «возмущение». Вероятно, революция дохнула в меня и что-то раздробила внутри души, так что разлетелись кругом неровные осколки, иногда, может быть, случайные. Вообще, кое-чего, в чем упрекают меня, я хотел сам, и сделал так не от неумелости. В другом, конечно, я грешен, и надо писать еще и еще; и опять очень я хочу драматической формы, а где-то вдали – трагедии» [Блок 1960-1963: Т.8: 164]. «Король на площади» образует перекличку с мистериями В.Я. Брюсова «Земля» и А. Белого «Пришедший». Как заметил в свое время исследователь А.В. Федоров, «формально диалоги в “Короле на площади” продолжают диалоги “Пришедшего”, а внешние детали обстановки, декорации во многом напоминают “ненаписанную мистерию” Белого (берег моря, шум волн, эффекты освещения изображаются и тут и там в эмоционально-лирических ремарках)» [Федоров 1980: 89]. Как никогда прежде, Блок сближает *мистерию* и *балаган*. Мир блоковской драмы не помещается более в замкнутом, ограниченном пространстве кукольного театрика – «балаганчик» исчез, разлетелись его декорации, а стихия, блуждавшая в нём и искавшая выхода, наконец-то вырвалась на свободу, на площадь, заполнив собою всё мыслимое пространство. Изначально сущность стихии в «Короле на площади» не проявлена, а её образ исполнен противоположных смыслов: не ясно, что она в себе несёт – возрождение или погибель, свет или мрак. На протяжении всего драматического действия надежды одних персонажей на благополучный исход перемежаются апокалипсическими опасениями других; все ждут, надеются, и ничего не решено. Предчувствием чего-то значительного, грандиозного – благодатных перемен или надвигающейся катастрофы (второго скорее, чем первого) – наполнена атмосфера пьесы.

За «Королем на площади» закрепилось определение самой абстрактной драмы Блока [см.: Максимов 1956: 269], что вполне справедливо. В ней каждый или почти каждый герой оказывается носителем какой-либо отвлечённой идеи, которая, вступая в диалог с другими, находит в них подтверждение или опровержение для себя самоё. В основном две идеи – *мудрость* и *безумие* – соперничают друг с другом [см.: Ленчик 1972: 208], а над всем возвышается (и «надсмехается»), всё попирает третья –

пресловутый *здравый смысл;* на уровне персонажей первые две идеи представлены образами *Зодчего* и *толпы,* третья – образом, имеющим отчётливый балаганный «след», балаганную генеалогию, *«прихлебателя сцены» Шута.* Этот последний, соглядатай и искуситель, совмещает в себе амплуа Арлекина с функцией Дьявола.

Между *здравым смыслом, мудростью* и *безумием* располагается целый спектр отношений к миру – от *цинизма, холодного, рассудочного отношения* до *страдания* и *сострадания.* Конъюнктурщик и прагматик, Шут сознательно и цинично выдает иллюзию за действительность – *театральная бутафория* является для него *единственной реальностью.* В глазах Шута *мир* предстает как *фикция,* – таким он видит его сам, таким принимает и ещё в Прологе «презентует» зрителю:

Передо мной – в оркестре – море,
Волна его темна,
Но если солнце встанет вскоре,
Увижу всё до дна.

[Блок 1980-1982: Т.3: 23]

Неслучайно рыбу и «человеков» Шут ловит в оркестровой яме и на сцене, а все жизненные перипетии и волнения, как и волны на бутафорском море, кажутся ему театральной условностью. Зодчий, в отличие от Шута, сам является *творцом иллюзии,* так что для него она не может быть просто фикцией. Иллюзия для него освещена *верой,* что переводит ее в разряд *высшей реальности,* ради которой он способен пожертвовать – и жертвует – всем, о чем свидетельствует его финальный монолог:

Зодчий. <...> Я послал вам сына моего возлюбленного, и вы убили его. Я послал вам другого утешителя – дочь мою. И вы не пощадили ее. Я создал вам власть, я обтесал твердый мрамор – и каждый день вы любовались красотою этих древних кудрей, вышедшей из-под моего резца. Вы разбили мое создание, и вот остается дом ваш пустым. Но завтра мир будет по-прежнему зелен, и море будет так же спокойно.

[Блок 1980-1982: Т.3: 54]

Страдает оттого, что *жизнь иллюзорна,* другой герой – Поэт. «Сознание мешает мне жить. Я знаю, что жизнь города так же призрачна, как моя. Море кажется мне стеклянным, люди – куклами» [Блок 1980-1982: Т.3: 33], – признается он Зодчему.

Возлюбленная Поэта, Дочь Зодчего, испытывает сострадание к людям, ничего, кроме иллюзии, не знающим, и, принося себя в жертву, становится «дочерью толпы». Блок сближает контрастные явления, уподобляя метафоры Поэта плоским, банальным аллегориям Шута; *мир* предстает *театральной иллюзией,* а населяющие его *люди – безжизненными марионетками.* В этом контексте Поэт и его избранница также уподобляются куклам или маскам фольклорного театра, отчасти напоминая Коломбину и Пьеро. В конце концов, и сам Король оказывается лишь «статуей», «каменным истуканом». До того момента, как эту истину откроет толпа, её прозревает Поэт, делясь своей догадкой с Зодчим («Мне часто кажется, что и король…» [Блок 1980-1982: Т.3: 33]), но тот обрывает его на полуслове, не позволяя вымолвить страшную истину, которую сам Зодчий скрывает от горожан много лет.

В «Короле на площади» Блок развивает мотивы игры реальным и иллюзорным, живым и мёртвым, кукольным, механическим. Как *живое существо,* Король не более чем *иллюзия,* поддерживаемая Зодчим; *реальность* же заключается в том, что он всего лишь *изваяние.* Дочь Зодчего пытается вдохнуть в Короля жизнь и воодушевить толпу, но сама она всего лишь кукла, игрушка в руках толпы. В конце концов, жизнь оказывается фикцией, а фикция – жизнью. Даже лучшие побуждения Зодчего, Дочери Зодчего и Поэта не рождают ничего, кроме новых иллюзий; эти последние «не питательны» – горожанам же нужен хлеб вместо иллюзий.

В «Короле на площади» Блок не отдает предпочтения какой-либо национальной театральной традиции, здесь нет откровенной игры марионетками или масками, как это было в первой его пьесе «Балаганчик»; даже появляющиеся вначале второстепенные персонажи, обозначенные на манер клоунов – Первый, Второй, Третий, почти не выдают своей комической природы, тем более что их диалоги далеко выходят за рамки клоунского игрословия, а сами они уподобляются «“хору”, чья функция – выразить царящие умонастроения» [Ищук-Фадеева 2009: 140]. Применительно ко второй пьесе Блока уместнее говорить не только и не столько о собственно театральных и драматических, сколько о более древних, архаических истоках, театру и драме

предшествующих и дошедших до них в виде характерных героев, сюжетов, мотивов.

Через всю пьесу проходит мотив ожидания кораблей, идущих с моря. Он восходит к *архаическому мотиву корабля как божества или местопребывания божества* – древние базилики и церкви, театры и цирки обязательно включали в себя *водное лоно* [см.: Фрейденберг 1997: 188-189]. Подсознательная символическая связь божества с кораблем сохраняется и у Блока: его персонажи, разуверившиеся в прежних идеалах и подозревающие в Короле «истукана», надеются на прибытие кораблей, то есть нового божества взамен старому, исчерпавшему их веру. Это ожидание тревожно, оно сулит перемену общей для всех судьбы и ассоциируется со смертью (точнее, со смертью-рождением). Архаический мотив корабля или лодки как смерти, идущей с моря, связывается у Блока с еще одним, не менее важным, *«праэлементом» театральности – мотивом увенчания-развенчания божества.* «Псевдобожество» в лице Короля развенчано, его создатель Зодчий развенчан так же, как и плод его труда, и не остается никого, кто бы мог их заменить («накормить детей»), – никого, кроме Небесного Отца. Именно на Него направлен указующий перст Зодчего, и последние слова Зодчего в пьесе тоже о Нём. Однако ощущение безысходности этим жестом персонажа в финале не снимается.

Для Блока и символистской драмы вообще чрезвычайно важно «показать единую сущность разных действующих лиц» [Блок 1960-1963: Т.6: 30], отсюда – разного рода художественные уподобления и соответствия. Носитель земной власти Король, её архитектор Зодчий, и, наконец, Отец Небесный суть разные проявления Единого, и недоверие хотя бы к одному из них компрометирует остальных. Неслучайно в финале «Короля на площади» крушение старой веры оборачивается не утверждением новой, лучшей веры, а пустотой безверия. Сюжет пьесы, с самого начала принявший очертания эсхатологического, Блок транспонирует, если можно так выразиться, во внутреннюю, душевную «эсхатологию» (вспомним строки из его письма Брюсову о раздробленности души, о разлетевшихся неровных, иногда случайных, «осколках»).

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 этого периода, как мы знаем, наблюдается склонность к «овеществлению» и «фетишизации» символов, включая и те из них, что возникли в его творчестве совсем недавно, с последующим превращением их в «пустые» знаки – знаки без «означаемого». В ремарке, открывающей первое видение, содержится аллюзия на предшествующую пьесу «Король на площади»: на обоях уличного кабачка, где убивают время и жизнь завсегдатаи и случайные его посетители, «изображены совершенно одинаковые корабли с огромными флагами» [Блок 1980-1982: Т.3: 67]. В иронической интертекстуальной игре прежние символы надежды, благополучия, счастья – корабли – превращаются в настенный орнамент, в декорацию. Любопытно, что вся мизансцена выполнена Блоком в традициях русского лубка, неслучайно одному из исследователей она напомнила появившиеся и осмысленные как художественный феномен несколько позднее, в следующую культурную эпоху, ларионовские лубки [см.: Родина 1972: 159]. Процесс «овеществления», «фетишизации» и последующего «опустошения» символов сопровождается появлением карнавальных комических пар, в определенном смысле служащих продолжением «лубочной» декорации; в них также акцентируются, даже нагнетаются, удвоение, повторяемость, сходство:

За прилавком <...> двое совершенно похожих друг на друга: оба с коками и проборами, в зеленых фартуках, только у хозяина усы вниз, а у брата его, полового, усы вверх. У одного окна, за столиком, сидит пьяный старик - вылитый Верлэн, у другого – безусый бледный человек – вылитый Гауптман. <...>

[Блок 1980-1982: Т.3: 67]

Между тем, отношения в каждой из них выстраиваются различным образом: в первой они основаны на абсолютном сходстве – это персонажи-двойники, как два капли воды похожие друг на друга, за исключением сущей малости, одной-единственной детали; во второй схема схождений усложняется – каждый из персонажей похож на третье лицо, благодаря чему, в свою очередь, оказывается возможным их сходство друг с

другом. Помимо сюжетной функции, эти парные образы выполняют еще одну – *метатекстуальную: в них обнажаются, остраняются и пародируются механизмы порождения символа и его структура.* Балаганные и лубочные механизмы и структуры служат при этом «антисимволизации». И хотя в посетителях кабачка «сквозят» черты Верлена и Гауптмана, этих знаковых фигур западноевропейского неоромантизма и модернизма, существенных для Блока и всей русской культуры начала XX века в целом, но все «сквожения» весьма сомнительны[62], поскольку не персонажи пьесы возвышаются до уровня Верлена и Гауптмана, а, скорее, эти последние почти низводятся до своих комических двойников. Кстати сказать, обе пары – и первая, «квазиреальная» («хозяин» и «брат его, половой»), и вторая, «квазилитературная» («вылитый Верлэн» и «вылитый Гауптман») – имеют в качестве предшественников один источник – образы Гоголя: случайно промелькнувших в начале «Мертвых душ» трактирщика и самовар, а также жестяных дел мастера Шиллера и сапожника Гофмана из «Невского проспекта» [см.: Минц 2000: 698]. Ирония «разъедает» символизм Блока, разрушает его изнутри, превращая едва ли не в «антисимволизм». «Вылитый Верлэн» и «вылитый Гауптман» – образы глубоко ироничные, пародийные. Однако, помимо этого, они еще и ирреальные, фантастичные. Эти и подобные им персонажи становятся своеобразным фоном драматического действия, влияют на царящую в пьесе атмосферу, придавая черты двойственности, «антитетичности», с одной стороны, и кажимости, ирреальности, видимости – с другой.

Обращаясь в «Незнакомке» к балагану и его эстетике, А.А. Блок не только разрушает, но и выстраивает символы, как бы «припоминая» некоторые из них – недавние, уже бывшие,

---

[62] Подобного рода сомнительные «сквожения» чуть позже получат широкое распространение в практике артистических кабаре. Особенно активно эксплуатировали этот прием в «Кривом зеркале» А. Кугеля и Е. Холмской, начиная с самых первых его представлений. Объектом своеобразных иронических аллюзий становились знаковые фигуры эпохи – актуального прошлого и настоящего: К. Бальмонт в сценке Н. Тэффи «Любовь в веках», Л.Н. Андреев в пародии А.Р. Кугеля и З. Бухаровой «Дни нашей жизни», Г. Ибсен в скетче В. Азова «Автора!» и многие другие [см.: Тихвинская 2005: 51-52].

«знакомые». В проторенной «балаганной» дорожке чувствуется обреченность пути, но в то же время в этом извечном повторении – счастье. В первом видении мечты *Семинариста* перекликаются с сюжетом «Балаганчика» и его героями – Пьеро, Коломбиной и Арлекином: «И никто ее так не полюбит, как я. И будем мы на белом снегу свою грустную жизнь доживать. Она – плясать, а я на шарманке играть. И полетим» [Блок 1980-1982: Т.3: 71]. Две самостоятельные сюжетные линии «Балаганчика» – любовь Пьеро к Коломбине и полет Арлекина в даль – в «Незнакомке» сгущаются в один микросюжет, который, однако, «проигрывается» лишь в слове, но не в действии, возможно, намекая на его недостижимость. Кукольная игра, танец, музыка и, наконец, полёт возникают как мечта, как иллюзия безмятежного счастья – надмирного, далекого от унылой, бессмысленной реальности, где всё переворотилось с ног на голову и «вылитые» Верлен и Гауптман в компании собутыльников «философствуют» о смысле жизни и любви, изрекая сентенции банальные и скабрезные («И всё проходит. И каждому – своя забота»; «Если женскому нраву потакать, так от мужчины ничего не останется – только ему в рожу плюнуть» [Блок 1980-1982: Т.3: 70, 71] и т.п.). И в этой тлетворной «ауре» слова о любви, запрятанные в кукольную «оболочку», звучат особенно пронзительно. Однако *кукольный мир* и *детская игра* граничат с пошлостью и едва ли не обращаются в нее в журнальном анекдоте, который один из посетителей заведения читает другому: отец и мать гадают, что лучше подарить двадцатилетней «Катеньке» – «куколку» или «женишка»? Диалог этих персонажей, обозначенных как Первый и Второй, напрямую с действием пьесы не связанный, напоминает *репризу* комедийных представлений.

Унынию и мраку кабацкой жизни первого видения противостоит *феерическая атмосфера* второго видения, хранящая память о *балаганных феериях* с присущим им ощущением *чуда* и *волшебства.* Блок прибегает к традиционному приёму, в качестве перехода от первого действия ко второму используя маленькую *интермедию,* участниками которой становятся Звездочёт, захмелевший Поэт и дворники, волокущие его на окраину города. Эта сценка выстраивается автором по правилам балагана, знаменуя переход от *обыденного* к *чудесному*

серией характерных движений и жестов («щелчков» и «толчков»):

Разъяренные дворники
Он – посетитель кабачка,
И с ним расправа коротка!
Эй, Ванька, дай ему щелчка!
Эй, Васька, дай ему толчка!

[Блок 1980-1982: Т.3: 75]

Поэта «выталкивают» в ночную феерию, и он падает. Обращает на себя внимание параллелизм падений: *комического* падения Поэта, продублированного во множестве ему предшествующих и следующих за ним падений, как физических, так и нравственных, духовных, с одной стороны, и *лирического* падения Звезды – с другой. Исследователями блоковской драматургии было замечено, что драматическое действие «Незнакомки» движется словно по спирали, в определенные моменты совпадая в своих витках [Кипнис 1984: 64]. Являются корабли, и это уже не плоские рисунки на обоях, а большие, настоящие, обрамляющие мост, «дремлющие голубые корабли» [Блок 1980-1982: Т.3: 75]. Блок возвращает *знакам* их *референты,* но лишь на время. Как и Незнакомка, еще хранящая свой «бледный падучий блеск», из мрака ночи выходит и тонет во мраке Голубой. Осветившая город феерия быстро заканчивается – она мимолетна, мгновенна. Сначала исчезает Голубой, затем Незнакомка – её уводит с собой некий Господин в котелке, и улица на краю города пустеет. С этим «вакуумом», пустым пространством (вместо ожидаемого наполненного), подобно Арлекину из «Балаганчика», сталкиваются двое – Звездочёт и Поэт. Прямое, буквальное понимание каждым из них *исчезновения* Её и образовавшейся *пустоты* транспонируется Блоком в метафорические регистры: один переживает *вселенскую пустоту,* теряя «астральные ритмы», а другой - *пустоту внутреннюю, интимную,* теряя «ритмы души». Душа и Вселенная перестают пульсировать – точнее, Поэт и Звездочёт более не чувствуют этой пульсации, становятся глухи, не восприимчивы к ней.

Эту индифферентность и утрату интуиции в полной мере демонстрирует третье видение, выстроенное Блоком в виде пародии на быт и нравы современного общества. Действие разворачивается в одной из светских гостиных, каких в

Петербурге немало, и напоминает кукольное представление, поскольку пластика и речь его участников походят на пластику и речь не живых людей, но застывших марионеток, манекенов, автоматов. *Живую пульсацию* замещают *механические ритмы.* В третьем видении автор акцентирует в своих персонажах «кукольность», а с момента появления Марии еще и «сомнамбулизм», что сближает третье видение с первым, – семантическое и структурное их сходство исследователями Блока отмечалось неоднократно. Любопытен, к примеру, эпизод-рефрен с человеком, копошащимся в груде еды (в посудине с вареными раками в первом видении и в корзинке с бисквитами в третьем видении), который восходит к традиционным *лацци с едой* и *лацци с насекомыми,* бесконечно варьируемыми итальянским народным театром. Помимо непременного для сценок подобного рода комизма, они производят отталкивающее, негативное впечатление, – неслучайно именно оно преобладает в первом и третьем действиях «Незнакомки». Гостиная в третьем видении, как и кабачок в первом, предстает как своего рода «паноптикум» – собрание не чудес, но чудовищ. Драматург наделяет её обитателей – и гостей и хозяев – гротескной внешностью и пластикой:

<...> На диванах, креслах и стульях уже сидят хозяева и гости; хозяйка дома – пожилая дама, как бы проглотившая аршин; перед нею – корзинка с бисквитами, ваза с фруктами и чашка дымящегося чаю; против неё – глухой старик с глупым лицом жуёт и хлебает. Молодые люди, в безукоризненных смокингах, частью разговаривают с другими дамами, частью толпятся стадами в углах. Общий гул бессмысленных разговоров. Хозяин дома встречает гостей в передней и каждому сначала деревянным голосом кричит: "А-а-а!", а потом говорит пошлость. В настоящий момент он занят тем же.

[Блок 1980-1982: Т.3: 84]

Не только «кукольность» и автоматизм первого видения, но и *феерия* второго видения не изживается Блоком до конца – напоминанием о ней в третьем видении становится дискуссия о некоей танцовщице по имени Серпантини. Это внесценический персонаж, впечатление о котором складывается у читателя и зрителя только со слов других персонажей, а точнее, как бы вопреки их пошлым, обывательским суждениям. Само имя

героини указывает на «феерическую» природу его носительницы, а передаваемые ею в танце стихийные импульсы и ритмы, эпатирующие «добропорядочную» публику, – на те импульсы и ритмы, что внушала Звездочету и Поэту их Звезда. Здесь, как, впрочем, и в остальных случаях, Блок прибегает к столь характерному для символизма и модернистского искусства вообще *принципу индивидуации* (соотнесения-соответствия, варьирования-повторения и т.п.): оболганной остается Серпантини – не узнанной Мария (Незнакомка, Звезда). Их *пульсацию* заглушает *«гул бессмысленных разговоров»* [Блок 1980-1982: Т.3: 84]; не понятые, они исчезают, оставляя на месте себя мрак пустоты, и утрата их, по Блоку, невосполнима.

Как мы убедились, эстетика балагана для драматургии А.А. Блока важна чрезвычайно. Балаган в его пьесах наделяется серьезными, едва ли не трагическими и апокалиптическими смыслами. А. Белый и С.М. Соловьёв не поняли и не приняли блоковского балагана потому, что увидели в нём насмешку над мистерией и поругание идеалов. Для них самих балаган был всего лишь пародией на мистерию – не более того. Блоковский же балаган «эсхатологичен» и почти что «мистериален», а мистерия, в свою очередь, подобна балагану. Неслучайно Блок сближает собственные ощущения с эсхатологией Гоголя и его смехом, а точнее - иронией. В письме Брюсову от 25 апреля 1906-го года находим важные размышления Блока на эту тему: «Современная мистерия немножко кукольна: пронизана смехом и кувыркается. Хочется, чтобы все больше смеялись (где-то Гоголь рождается) и даже чтобы явился целый отдел в литературе, о котором в истории было бы сказано: “новый элемент добродушного издевательства”» [Блок 1960-1963: Т.8: 153].

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.

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

Ф.К. Сологуб обратился к драматургии, будучи уже известным поэтом и романистом. Драматургическое наследие Сологуба весьма обширно[63] и вполне сопоставимо по значимости с его поэзией и прозой, однако до сих пор недостаточно изучено. Первая пьеса – трагедия «Дар мудрых пчёл» – была написана им в 1906-м году, затем последовали трагедия «Победа смерти» (1907) и шутовские пьесы «Ванька Ключник и паж Жеан» (1908) и «Ночные пляски» (1908). Примерно в это же время складывается и его самобытная концепция театра, подробно изложенная им в ряде устных выступлений и статей, прежде всего в статье «Театр одной воли» (1908). При рассмотрении пьес Сологуба необходимо учитывать, по крайней мере, следующие обстоятельства: особенности реализации в сологубовской драматургии философских и теоретических посылов самого писателя и театральных исканий его современников, степень обусловленности драматургии предшествующим поэтическим и прозаическим творчеством писателя, а также характер её соотнесения с «поздним» символизмом и свойственным «позднему» символизму пониманием символа в целом.

[63] Помимо пьес собственного сочинения, оно включает в себя и пьесы, созданные им в соавторстве с женой А. Чеботаревской.

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[64].

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]

Историю Ваньки-ключника (иначе – Ваньки-Каина) можно, пожалуй, отнести к числу наиболее востребованных фольклорных сюжетов в русской литературе – как до Сологуба, так и после него[65]. Специфика сологубовской трактовки этого

[64] В постановке Н.Н. Евреинова спектакль по пьесе «Ванька Ключник и паж Жеан» шёл в Театре на Офицерской (1908) [см.: Семкин 2000], а «Ночные пляски» – в Петербургском Литейном Театре (1909).

[65] Приведём названия лишь нескольких произведений, в основу которых положена эта «криминальная» история: баллада В.В. Крестовского

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[66].

В пьесе «Ванька Ключник и паж Жеан» Ф.К. Сологуб возводит нарочито условную, искусственную конструкцию, сознательно усложняя архитектонику пьесы, что было весьма характерно для модернистского искусства. Драматическое

«Ванька-ключник», стихотворение И.Ф. Анненского «Ванька-ключник в тюрьме», поэтическая книга художника П.Н. Филонова «Проповень мировой» (1915), где Ванька-ключник является одним из персонажей, и, наконец, один из четырех «фонетических романов» А.Е. Кручёных – «уголовный» лубочно-сатирический роман «Разбойник Ванька-Каин и Сонька-маникюрщица» (1924), созданный, очевидно, под влиянием филоновского текста.

[66] Данное утверждение не противоречит ни представлениям самого Ф.К. Сологуба о театре - он считал необходимым ввести в театральное зрелище Автора или Чтеца, ни убеждениям заинтересованных в его драматургии режиссеров В.Э. Мейерхольда и Н.Н. Евреинова, поскольку его драматургия, при всей её «литературности», «книжности», а во многом и благодаря им, сохраняет условность и зрелищность.

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[67] 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. Перекличка, 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

[67] Обратим внимание на то, что шталмейстер или шпрехшталмейстер, то есть конюшенный, заведующий конюшней, был одним из героев русского балагана и чаще всего выступал непосредственно перед представлениями в качестве раусного клоуна, товарища Петрушки.

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 соотнесению 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 дрокушке был у матушки, и во любви был у батюшки. Охвоч-то я был, молодец, гулять-загуливать, долгие вечеры 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 кроватке 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;
Поженили 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, по-звериному: «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 жалует 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 Жеан преподносит Жеанне (вторая картина) или эпизод с платком, который Жеанна роняет, а Жеан 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, Жеан?

Жеан. Любовью, о милая Жеанна, любовью. Жеанна! Жеанна! Возлюбленная моя! Жеанна!

[Сологуб 1909-1912: Т.8: 184-185]

Стилизованное французское Средневековье олицетворяет собой мир культуры, в то время как русское княжество – мир «естества», грубости и бескультурья. Даже наказание принимает здесь разные формы – телесную и словесную. Обоим героя-любовникам – и Ваньке, и Жеану – удается избежать смертной казни, однако в «русской» версии не обходится без кровопролития и тумаков. 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 злому 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 б*о*льшие 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[68] отсылают следующие эпизоды в третьей и четвертой картинах:

---

[68] Имеются в виду стихотворения «Для чего в пустыне дикой…», «Опять в лазури ясной…», «Змий, царящий над вселенною…» и другие. Приведем строки из последнего:

Змий, царящий над вселенною,
Весь в огне, безумно злой,
Я хвалю тебя смиренною,

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 золотою 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 –

Дерзновенною хулой.

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»[69].

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[70].

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

---

[69] Эта пьеса также была поставлена Н.Н. Евреиновым в театре «Кривое зеркало» [Любимова 1984: 79].

[70] Так, ещё И.Г. Эренбург, со свойственной ему иронией, об этой особенности сологубовского творчества писал следующее: «До Сологуба романтизм и пошлость были понятиями несовместимыми. Одно дело Гофман, другое Свидригайлов и мухи над телятиной. У Сологуба пошлость необычайна и таинственна, а тайна засижена мухами» [Эренбург 2002: 111-112].

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 изъясняются 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, изъясняется 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 лютню, – пусть потешится. Перед смертью играй и пой, весело встреть 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[71].

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.

---

[71] Примеры подобной популярности запечатлены в литературе. Так, в комедии И.А. Крылова «Урок дочкам» персонажи (что примечательно – лакеи) присваивают себе имя героя любимого романа – маркиза Глаголя, поскольку других маркизов, кроме него, не знают. Здесь имеется в виду роман «Маркиз Глаголь» И. Елагина – перевод романа аббата Прево «Приключения маркиза Г., или Жизнь благородного человека, оставившего свет», перешедший в разряд лубочных романов и ставший «чтением лакеев» [Гриц 2001: 21]. Очевидно, лубочная литература была весьма популярна в купеческой, мещанской и простонародной среде вплоть до революции 1917 года и даже после неё. Ярким доказательством тому служит сцена из комедии Н.Р. Эрдмана «Мандат», где кухарка Настя, которую принимают за императрицу, читает бульварный роман «Королева-страдалица» и соотносит случившееся с ней невероятное происшествие с описываемыми в этом романе событиями.

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 московит. 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 перекличку с «русским»: ни Ванька, ни князь особо не церемонятся с княгиней, равно как и палачи не церемонятся с «поганым татарином». «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-пропоиц, 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 непременное 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 стоючи белокаменною, добра молодца дожидаючи, 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»[72]. 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[73] 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 плетьми» [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

---

[72] О понимании символистами художественного текста и его природы см. работу З.Г.Минц «Понятие текста и символистская эстетика» [Минц 2004в: 97-102].

[73] О «цветочной» семантике в русской поэзии см. работу Е.Г. Эткинда «Цветы как метафоры» из книги «Разговор о стихах» [Эткинд 2001: 129-153], в западноевропейском и русском модерне – главу пятую «Пруды, цветы, лебеди» книги итальянского исследователя У. Перси «Модерн и слово» [Перси 2007: 183-197].

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»: распаляемая 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[74]: 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:

[74] В том числе и собственный интерес к античной драме и античному мифу. Так, например, на сюжет мифа о Лаодамии, жене, пережившей свидание с мертвым мужем, были написаны три пьесы, по-разному его интерпретировавшие: «Лаодамия» (1902) И.Ф. Анненского, «Дар мудрых пчел» (1906) Ф.К. Сологуба и «Протесилай умерший» (1911-1912) В.Я. Брюсова.

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 коровать?

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

Ванька. Бери меня за белые руки, веди 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 изощренна 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 дочерями,

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 заклятого царя. Жанр сказки используется Сологубом как прямая форма декларации эстетических принципов, балаган – как непрямая, «околичная», при помощи иронии и смеха всё остраняющая, 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 заклятого 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 насмехаются 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 королю 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, подчеркнуто «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[75], 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 королевен:

Юный Поэт. А как же отвести им глаза?

Намалеванный 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

[75] Ф.К. Сологуб и в других произведениях, как и многие его современники, смело совмещает современность и миф. Так, в трагедии «Победа смерти», в прологе «Змеиноокая в надменном чертоге», Поэт и Дама попадают из современности в Средневековье, в ожидании зрелища говорят об интимном театре. Смешение культурных эпох стало для модернизма своеобразной художественной «расправой» над историзмом века девятнадцатого.

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[76]. Балаганная стратегия буквализации метафоры ведет к «передергиванию» смысла источника. Очевидный для читателя или зрителя «зазор» 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 заклятого царя, то есть в царство Смерти.

[76] В пушкинском стихотворении, построенном в виде драматического диалога, Поэт и Друг размышляют, что есть истина? Этот же вопрос взят А.С.Пушкиным в качестве эпиграфа: по евангельскому преданию, его задал римский наместник Понтий Пилат приведенному к нему на суд Иисусу. Поводом к спору Поэта и Друга послужил известный факт из жизни Наполеона – посещение им во время египетского похода чумного госпиталя – и последующее опровержение этого факта в мемуарах его секретаря Бурьена. Пушкинский Поэт не разделяет скепсиса Друга и не отказывается от мечты:

Оставь герою сердце! Что же
Он будет без него? Тиран…

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[77] – во время ночного танца королевен в царстве заклятого 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,

[77] См. мистерию Ф.К. Сологуба «Литургия мне».

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 шутливо-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 заклятого царя во втором действии предваряет комическая пантомима придворного шута и одной из королевен в первом действии, их фарсовая жестикуляция 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 заклятого 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 «заменил маску полумаскою») и как фарсовое переодевание (служанка Альгиста выдает себя за королеву Берту, и король Хлодовег 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*.

3.3.3. В диалоге с символизмом. Блоковская арлекинада и собственная поэтическая мифология в пьесе Е.Г. Гуро «Нищий Арлекин»

Елену Гуро, как правило, рассматривают в контексте футуризма, считая её, однако, при этом нетипичным представителем течения. Действительно, границы творчества Гуро не совпадают с границами футуризма даже хронологически; значительная его часть оказывается за пределами «футуристического» пространства и либо предваряет футуризм, либо вообще имеет к нему весьма отдаленное отношение.

К «дофутуристическому», по определению В.Н. Топорова [Топоров 2003: 557], периоду относится и ее пьеса «Нищий Арлекин». Она была впервые опубликована в 1909 году, наряду со стихами и прозой, в сборнике «Шарманка». Название сборника значимо и для понимания пьесы: в нем Гуро акцентирует связь собственного творчества с народной игрой – уличными представлениями и фольклорным театром, а также шарманкой,

их непременным атрибутом. В осуществлении этой связи, проникновении традиционных театральных форм в художественный мир Гуро значимую роль сыграл в первую очередь опыт предшественников – символистов. На наш взгляд, пьесу «Нищий Арлекин» следует рассматривать как результат диалога её автора, Е.Г. Гуро, с символистской драмой и символистским театром – как европейским, так и русским, прежде всего с лирическим театром А.А. Блока. Можно сказать, что освоение эстетики балагана в творчестве Е.Г. Гуро происходило одновременно с освоением символистской эстетики, её осмыслением и переосмыслением. На «оглядку» Е.Г. Гуро в сторону лирического театра А.А, Блока не раз обращали внимание исследователи. Так, ещё В.Ф. Марков посчитал пьесу «Нищий Арлекин» «слишком блоковской» [Марков 2000], а современные исследователи отмечают близость всей драматургии Е.Г. Гуро лирическим пьесам А.А. Блока [Бирюков 2001].

У А.А. Блока ощущение личного кризиса и кризиса символизма выразилось в оторванности от «национального», «своего», «родного» и поисках «своего» в «чужом». В целом ряде стихотворений и в пьесе «Балаганчик» Блок репрезентировал реальность, творческие и личные отношения в «чужих» для русского сознания, хотя и не абсолютно «чуждых» ему, образах итальянской commedia dell’arte и французской народной комедии – Пьеро, Арлекина и Коломбины, переосмыслив их семантику. Блоковская арлекинада, обретя в «Балаганчике» трагическое звучание, стала своего рода «метадискурсом» символизма эпохи кризиса.

Пьеса Е.Г. Гуро «Нищий Арлекин» создана под сильнейшим впечатлением от *блоковской арлекинады*. Нельзя не заметить сюжетно-фабульной зависимости от «Балаганчика»: драматическое действие «Нищего Арлекина» вырастает из одной его сцены, где Арлекин, пытаясь прорваться в реальность, прыгает в окно, рвёт бумажную декорацию, изображающую даль и летит вверх ногами в пустоту. Потом Арлекин уводит с собой Коломбину, но это событие совершается уже за пределами сцены, и о нём мы знаем только со слов Пьеро. Последнее появление блоковского Арлекина на сцене – его неудачная попытка выйти из кукольного мира в действительный мир – становится для Гуро точкой отсчета. Граница между балаганным миром и миром

действительным является в «Нищем Арлекине» источником драматизма и местом формирования конфликта; эту пограничную зону Гуро понимает как средоточие современной драмы. Её Арлекин как бы продолжает путь блоковского Арлекина, настойчиво искавшего и не нашедшего контакта с реальностью. Реминисценция ситуации блоковского «Балаганчика» служит началом собственного сюжета Елены Гуро, позволяющей своему нищему Арлекину совершить то, чего не смог блоковский Арлекин, точнее – чего не позволил совершить ему автор.

Е.Г. Гуро создает в своей пьесе условный мир, одновременно и близкий реальности, поскольку действие разворачивается в современном Петербурге, и далекий от неё, поскольку основным действующим лицом здесь становится Арлекин, так что с самого начала действие погружается в ирреальную, фантастическую атмосферу. Появление Арлекина в холодном осеннем Петербурге – также совершенно очевидная отсылка к Блоку, но уже к другой его пьесе, – не к «Балаганчику», а к «Незнакомке». И если Звезда-Незнакомка долгожданна, то Арлекина пугаются и сторонятся:

Звездочет

Восходит новая звезда.
Всех ослепительней она.
Недвижна темная вода,
И в ней звезда отражена.
Ах! падает, летит звезда…
Лети сюда! сюда! сюда!

По небу, описывая медленную дугу, скатывается яркая и тяжелая звезда. Через миг по мосту идет прекрасная женщина в чёрном, с удивленным взором расширенных глаз. Все становится сказочным – темный мост и дремлющие голубые корабли. Незнакомка застывает у перил моста, ещё храня свой бледный падучий блеск. <…>

[Блок 1980-1982: 75];

Над трубами тянутся по червонному небу тучевые и дымные полосы. Ненастный вечер. Петербургский особняк. У барского подъезда сидит Арлекин, в трико и бубенцах, и следит глазами прохожих.

Проходит учительница.

Музыка доносится точно издали: к началу разговора смолкает, как бы уносимая ветром.

Арлекин

Позвольте вас проводить.

Учительница

Нахал!..

Торопится.

[Гуро 1909: 169]

Именно Арлекин, а не актёр, исполняющий роль Арлекина, является главным героем пьесы Е.Г. Гуро, хотя сам он то и дело «актёрствует», «играет роль». Персонажей в пьесе немного, и все они не менее условны, чем Арлекин. В афише, кроме него, значатся следующие лица: *«учительница 30-ти лет», «дети 6-ти и 7-ми лет», «мать», «прохожий», «кокотка», «толпа» и «солидный господин из публики»* [Гуро 1909: 167]. Все они появляются в пьесе лишь однажды, и каждый раз выход нового персонажа на сцену связан с Арлекином. Все эти персонажи безымянны, и складывается впечатление, что автор сознательно избегает индивидуализации, стараясь в первую очередь зафиксировать в них обобщенно-типическое. Это персонажи-маски, которые не предполагают внутреннего движения или развития образа.

В основу композиции «Нищего Арлекина» положен *принцип индивидуации*, так что драматическое действие выстраивается в ряд сцен, каждая из которых дублирует предыдущую (или предыдущие), но лишь отчасти. Одно и то же событие – встреча Арлекина с кем-либо из персонажей и реакция этого последнего (или последних) на неожиданное появление Арлекина в Петербурге – повторяется в пьесе четырежды. Каждая из этих сцен замкнута в себе, поскольку персонажи никак не связаны друг с другом. Композиция драматического действия выглядит фрагментарной, прерывистой, а единственным связующим звеном в ней является образ Арлекина.

Из достаточно «населенного» мира commedia dell’arte Е.Г. Гуро выбирает для своей пьесы только фигуру Арлекина, что обусловлено самим характером её творчества и выглядит совершенно естественно на фоне других её произведений. Выбор лишь одного героя является концептуально значимым для Гуро, и герои разных её произведений тяготеют к одному типу. В пьесе

«Нищий Арлекин» и в других произведениях из сборника «Шарманка» *герой* и *картина мира* еще только начинают обретать те очертания, которыми отмечено всё последующее творчество Гуро. Соотнесение данного текста с другими текстами Е.Г. Гуро, созданными несколько позднее (1912-1913), такими как «Осенний сон», «Небесные верблюжата», «Бедный рыцарь», позволяет говорить о единстве героя и изображаемого мира, которое В.Н. Топоров охарактеризовал как «некое в высокой степени перетекающее из одного текста в другой единство» [Топоров 2003: 573]. Арлекин родственен и Вильгельму, сыну Элеоноры фон Нотенберг («Осенний сон»), и Верблюжонку («Небесные верблюжата»), и юноше-сыну Госпожи Эльзы («Бедный рыцарь»). Во всех этих образах проступают одни и те же черты; все они в известной степени воспроизводят один тип личности, в разных вариантах проигрывая судьбу этой личности в окружающем её мире.

Поэтически живописный мир и *героя* Е.Г. Гуро одним из первых, причем с поразительной точностью, описал Вяч.И. Иванов в отклике на её небольшую книгу «Осенний Сон» (1912): «Тех, кому очень больно жить в наши дни, она, быть может, утешит. Если их внутреннему взгляду удастся уловить на этих почти разрозненных страничках легкую, светлую тень, – она их утешит. Это будет – как бы в глубине косвенно поставленных глухих зеркал – потерянный профиль истончившегося, бледного юноши – одного из тех иных, чем мы, людей, чей приход на лицо земли возвещал творец «Идиота». И кто уловит мерцание этого образа, узнает, как свидетельство жизни, что уже родятся дети обетования и – первые вестники новых солнц в поздние стужи – умирают. О, они расцветут в свое время в силе, которую принесут с собою в земное воплощение, – как теперь умирают, потому что в себе жить не могут, а мир их не приемлет. Им нет места в мире отрицательного самоопределения личности, которая всё делит на *я* и *не-я*, на *свое* и *чужое*, и себя самое находит лишь в этом противоположении. Это именно иные люди, не те, что мы теперь, – люди с зачатками иных духовных органов мировосприятия, с другим чувствованием человеческого я, – люди, как бы вовсе лишенные нашего животного *я:* чрез их новое *я,* абсолютно проницаемое для света, дышит Христова близость …» [Иванов 1912: 45].

Арлекин у Гуро – тоже «дитя обетования» и «вестник новых солнц», из солнечной южной Италии попавший в хмурый холодный Петербург; ему, как и героям других произведений Гуро, свойственны бледность, тонкость, беззащитность:

Учительница. Медленно оглядываясь. У вас черные ресницы и большие глаза на бледном лице умирающих и детей…

Арлекин. У меня черные ресницы и большие глаза умирающих детей.

[Гуро 1909: 171]

Бледность Арлекина сразу бросается в глаза, поскольку балаганная традиция предписывает её «белому» клоуну Пьеро, а вовсе не Арлекину. И если в commedia dell'arte Арлекин – соперник Пьеро, удачливый любовник, похищающий любовь Коломбины, то в пьесе Гуро он выглядит иначе, претерпевая существенные изменения в соответствии с авторским замыслом. Несмотря на то, что Коломбина и Пьеро не появляются на сцене, они незримо присутствуют в пьесе: Коломбина – в монологах Арлекина, Пьеро – в облике своего традиционного противника Арлекина, поскольку этот последний, как уже было замечено, перенимает некоторые черты Пьеро, в том числе и его бледность.

Бледность – ключевое определение героя Е.Г. Гуро, как такового, а не только Арлекина. Эта черта характеризует, в частности, внешность героя «Небесных верблюжат»: «Это был бледный северный мальчик. В широкий упорный пролет меж его глаз вошло честное небо и море» [Гуро 1914: 112]. *Бледность* в ее поэтическом мире, причем не только в стихах, но и в прозе, в драматургии – независимо от жанра - рифмуется с *бедностью, болезнью* или *страданием*, как, например, в «Осеннем сне»: «Он белокур, длинен, худ, и в его бровях постоянное выражение какой-то застенчивой боли или радости, за которую немножко больно» [Гуро 1912: 9]. Сопряжение значений происходит благодаря столь характерной для творческой манеры Е.Г. Гуро «мифологической игре образами» [Топоров 2003: 561] русской и – шире – мировой литературы. Пушкинский *рыцарь бедный, князь Мышкин* Достоевского, *Рыцарь Печального Образа* Сервантеса и даже блоковская Незнакомка, хранящая «свой бледный падучий блеск», – все они входят в число образов-ассоциаций, родственную семантику которых вбирают в себя многие образы Е. Гуро. Концепт «бледность» в текстах Е.Г. Гуро

обладает повышенной семантической ёмкостью и, помимо указанных, имеет еще целый ряд значений. *Бледность* проявляется осенью и объясняется осенними холодами и недостатком солнечного света, а потому *бледный* означает *холодный*, *замерзающий, дрожащий от холода или от страдания,* как в «Бедном Рыцаре»: «Однажды он пришел к ней радостный, голубой как небо. Но руки его были *бледны, дрожали от страдания*» (курсив мой – Е.Ш.) [цит. по: Топоров 2003: 568]. *Бледный* может быть понят как *белый, светлый, светоносный; бледный человек светится изнутри, блеск исходит от него самого* – все эти значения содержатся в дневниковых записях, сделанных Е.Г. Гуро с 15 на 16 апреля 1910-го года, в ночь на Страстной Четверг (и тематически перекликающихся с первой частью «Бедного Рыцаря» – «Историей Госпожи Эльзы»): «Свет точно растопил меня – трогательный свет его смирения и готовности к мукам. Я заплакала. – “Не тосковать, а радоваться должна ты, Нора!”» [цит. по: Топоров 2003: 568]. И, наконец, *бледный* означает *прозрачный, воздушный, материально недовоплощенный* и даже *бесплотный.* Наиболее полное выражение последние из указанных значений нашли в «Бедном Рыцаре» – в образе юноши-сына, мечты Госпожи Эльзы. Все эти значения контаминируются и в образе Арлекина, и какие-то из них проступают более отчетливо, какие-то – менее, поскольку этот образ был создан Е.Г. Гуро раньше других. Сама структура образа Арлекина отчетливо указывает на его связь с младосимволизмом: как и другие образы Гуро, он отмечен полигенетичностью, из которой «складывается его иррациональная многозначность, символичность, мистическая “темнота”, окончательной сущности героя» [Минц 2004: 322].

По сравнению с commedia dell’arte, образ Арлекина существенно усложняется, так что Арлекин перестает быть только персонажем-маской. Трансформация традиционного персонажа commedia dell’arte в пьесе Е.Г. Гуро соответствует самому духу исканий европейского и русского театра рубежа XIX-XX веков и начала XX века. Исследователь А.В. Федоров, рассматривая оперное либретто Г. фон Гофмансталя «Ариадна на накосе», обратил внимание на то, что «маски-актеры у Гофмансталя очеловечиваются» [Федоров 1980: 50]. «Очеловечивание» маски означает обретение образом *глубины*,

точнее – *смену плоскости глубиной,* и, как следствие, *психологической сложности.* Нечто подобное происходит и с героем Е.Г. Гуро. Изменения касаются внутреннего мира героя: душа Арлекина становится своеобразным «полем битвы» противоположностей, поскольку свойственное комедии масок *соперничество клоунов* – Арлекина и Пьеро – здесь представлено как *внутреннее противоречие,* переживаемое только одним героем, Арлекином. По отношению к образу Арлекина, созданному Е.Г. Гуро, будут справедливы слова о *психологической сложности* и *глубине*, что персонажу commedia dell'arte в принципе не свойственно.

Помимо *психологизации*, процесс усложнения персонажа-маски в «Нищем Арлекине» Е.Г. Гуро включает и *мифологизацию*: образ Арлекина здесь совершенно отчетливо обнаруживает свое *мифопоэтическое происхождение.* Арлекин, по его собственному признанию, «сын Агасфера, Вечного Жида» [Гуро 1909: 172]; лысина его под колпаком не только снижающая деталь:

«На земле было столько простуженных и веселых карнавалов, и столько пьют, и столько было у меня женщин, что я облысел немного, и теперь я просто зябну под бумажным моим колпаком»

[Гуро 1909: 172-173],

но и знак *инфернального происхождения, дьявольская отметина,* и потому Арлекину «*чертовски* холодно» (курсив мой – Е.Ш.) [Гуро 1909: 173] в Петербурге. В репликах Арлекина карнавальное кружение и кружение Дьявола неразличимы:

Арлекин. И в бессонных зеркалах Альказара, полных светлого безумия, кружится бедный бессонный Дьявол, не разжимая губ, и когда он снимает колпак, то, смеясь в потолок, его лысина повторяет отблески сияющих люстр.

[Гуро 1909: 174]

Сближая Арлекина с Дьяволом, Е.Г. Гуро точно следует генеалогии фольклорного персонажа, ведь большинство исследователей commedia dell'arte связывают происхождение маски Арлекина с «адскими» сценами средневекового театра и в качестве наиболее вероятного ее источника называют именно

Дьявола[78]. В сюжетах многих арлекинад балаганного театра всячески обыгрывается связь этого персонажа с преисподней[79]. Арлекин у Гуро, как мы убедились, в буквальном смысле помнит свою генеалогию, более того: «демоническое происхождение» выступает в качестве определяющего момента в самоидентификации героя.

К сказанному о мифопоэтической природе образа Арлекина необходимо присовокупить и следующее обстоятельство: собственный миф Е.Г. Гуро – «миф о воплощении юноши-сына, его смерти и воскресении» [см.: Топоров 2003: 556-582], который в пору создания «Нищего Арлекина» только-только начинал оформляться в её творчестве и с которым заглавный образ пьесы, хотя и не напрямую, но всё же связан. Парадоксальным образом *дьявольские черты* соединяются в нем с *ангельским началом*. Арлекин в пьесе Е. Гуро искушен и в то же время невинен, как дитя; *инфернальное* в нем соседствует с *инфантильным*. Только с детьми Арлекин находит общий язык, только дети зовут его к себе, все остальные люди не понимают его и гонят прочь. Арлекин страдает, а Дьявол, как известно, не может страдать – он

---

[78] Вот что пишет об этом автор одного из современных исследований об итальянской народной комедии масок М.М. Молодцова, ссылаясь на авторитетное мнение Паоло Тоски: « <...> сам внешний облик и костюм театрального Арлекина отмечены признаками демонического происхождения. Самые старые маски Арлекина «адски» черны, мохнаты и снабжены шишковатым выростом на лбу (рудимент чертовских рогов). Арлекин носил красный берет с бубенцами, похожий на шутовской головной убор, «дурацкий колпак». Но красный цвет – цвет адского пламени, а звоном бубенцов царь дьяволов созывал грешные души на “дикую охоту”» [Молодцова 1990].

[79] Так, например, большая феерия-арлекинада А.Я. Алексеева-Яковлева «Волшебные блины, или Проказы Арлекина на Масленице» начиналась в преисподней, где Арлекин просил подземного царя об отпуске на землю на время масленой недели (картины 1 и 2), затем действие перемещалось в Петербург и Арлекин оказывался в кухне одного из барских домов, где подкутивший повар с женой пекли блины, а Арлекин проказничал, варился в котле, оживал, наказывал своих обидчиков, превращая их головы в блины (картины 3 и 4), а после проказ на площади (картина 5) возвращался в подземелье, где обрадованный его появлением подземный царь строил для него дворец из блинов (картины 6 и 7) [см.: Петербургские балаганы 2000: 148-159].

заставляет страдать других; по-настоящему сочувствуют Арлекину лишь дети:

Второй ребенок. У него совсем не отломан нос.

Первый ребенок. Боженька залечил ему нос в Царствии Небесном. <...>

[Гуро 1909: 180]

Процесс «очеловечивания» маски, помимо *усложнения* персонажа и его *одухотворения*, включает у Е.Г. Гуро и не менее важный момент, связанный уже с рецепцией образа, – это *сочувствие* герою, которое непременно должен испытать читатель или зритель и без которого немыслим, невозможен поэтический мир Гуро. Таким образом, «очеловечивание» маски в «Нищем Арлекине» может быть понято, с одной стороны, как *усложнение* и *одухотворение* персонажа, а с другой – как *сочувствие* и *сострадание* ему.

«Очеловечивание» маски происходит у Е.Г. Гуро через соединение традиции commedia dell'arte с иной традицией – *романтической*. Со всей отчетливостью в пьесе проглядывают черты *неоромантического стиля,* утвердившегося в конце XIX – начале XX века в литературе и культуре в целом. И хотя Арлекин у Е.Г. Гуро говорит «немного ломаясь» [Гуро 1909: 170], забывшись, он «декламирует» [Гуро 1909: 188], так что в созданном ею образе сквозь *амплуа клоуна* отчетливо проглядывает *амплуа романтического героя*. Кстати сказать, и демоническая «аура», окружающая образ Арлекина, «работает» на это амплуа.

Конфликт в пьесе напоминает *романтический* конфликт – одинокой личности и мира, не способного её понять и принять. Каждая новая встреча сулит Арлекину новые беды и несчастья и увеличивает пропасть, отделяющую его от других людей. Эти последние отворачиваются от Арлекина, как только выясняется, что он не соответствует их жизненным установкам (точнее – стереотипам поведения) и что у него свои представления о веселье и радости, о печали и страдании.

Так, в первой картине последовательно разыгрываются две сходные по смыслу сцены: сначала Арлекин встречает молодую учительницу и пытается её проводить, затем, потерпев неудачу с учительницей, увязывается за прохожим, который принимает его предложение проводить за непристойность. И если учительница в

какой-то момент оказывается способной посочувствовать Арлекину, так что её эмоции выливаются в пространный, исполненный патетики монолог:

« <...> Вас так ужасно мучали! На вашей красной с чёрным одежде я вижу, точно, следы крови. На ваших бледных руках – царапины и синие пятна. Испуг на вашем пестром платье. Над вами столько издевались все века. Вы дрожите, вы страдаете…»

[Гуро 1909: 172],

то прохожий к каким-либо «сантиментам» совершенно не склонен. Однако и сочувствие молодой учительницы выглядит каким-то ущербным: она не слышит Арлекина и откликается только на те слова и те интонации, которые волнуют её самоё. Кроме того, она готова пожалеть Арлекина - «сына Агасфера, Вечного Жида» [Гуро 1909: 172], но, как следует из ремарки, *«брезгливо отворачивается»* [Гуро 1909: 173] от Арлекина кривляющегося, Арлекина-клоуна. Обе встречи демонстрируют сосредоточенность современного человека на себе, его замкнутость в собственном индивидуальном пространстве, изолированность от бед и страданий других, не похожих на него самого. Завершает первую картину грустная канцона Арлекина, которую он исполняет в полном одиночестве на пустой улице.

Вторая картина, являющаяся композиционным и смысловым центром пьесы, контрастирует с первой. Она отчасти напоминает блоковский «Балаганчик» – но не пьесу, а созданное годом ранее одноименное стихотворение. У Блока балаганный театрик дает представление, зрителями которого становятся дети – девочка и мальчик; они по-своему видят спектакль и говорят о нём. У Гуро действие происходит в детской и за окнами детской, где на подоконнике устроился Арлекин. В сцене с детьми Арлекин меняется: согласно ремарке, выглядит он сейчас «добродушнее и толще» [Гуро 1909: 180], страдание исчезает с его лица. Бездомный Арлекин почти обретает свой дом – на этом самом подоконнике со стороны улицы, напротив детской. Дети тянутся к Арлекину, чувствуя в нем родственную душу. В разговоре с детьми сам он делается похожим на ребёнка, и детям открывается трепетность его души. Однако попасть в мир детства ему не суждено: от детей его отделяет едва заметная грань – хрупкое стекло, и кажется, что Арлекин вот-вот одолеет её, но, завидев мать, вернувшуюся в детскую, он исчезает. Лампа в

руках матери на мгновение освещает прижатое к стеклу лицо Арлекина – бледное, исполненное страдания. Заметим, что страдания не было на его лице, пока он общался с детьми. Арлекин живет только там, где вечность или замена вечности – детство. Детская игра, к которой приобщается Арлекин, на время избавляет его от страдания. При соприкосновении с миром взрослых он каждый раз исчезает, поскольку этот мир для него - мир страдания и боли.

Третья картина, по сути, продолжает первую: Арлекин снова оказывается на тёмной улице. Но если в первой картине он провожал запоздалых прохожих, то теперь заблудился сам и ищет того, кто мог бы его проводить. Арлекина окружает толпа, но, как и прежде, он одинок. Более того, присутствие толпы только усугубляет это одиночество. Никто не хочет помочь Арлекину отыскать дорогу, и даже кокотка не верит ему, вполне логично рассуждая, что «заблудившиеся не танцуют матчиш среди улицы» [Гуро 1909: 185]. И тогда Арлекин обращается к спасительному для него, шута, средству – игре. Чтобы удивить толпу, он показывает фокусы, но и здесь его усилия напрасны: подброшенная им пригоршня звёзд не летит в небо, а падает камнем в лужу, отчего публика смеётся, а сам он страшно смущён. Дальнейшие шаги Арлекина приближают драматическую развязку. Следуя амплуа балаганного героя, Арлекин пытается плясать, но и это у него не выходит; он шатается и бледнеет, потому что обессилел и болен. В глазах толпы даже бледность Арлекина выглядит как что-то неприличное:

Голос. Его бледность прямо развратна. Такой бледности стыдятся.

[Гуро 1909: 187]

Отношение к бледности, как мы помним, одной из наиболее значительных черт героя в художественном мире Е.Г. Гуро, характеризует потешающуюся над Арлекином толпу, и характеризует негативно. Жестокая толпа продолжает глумиться над ним – трагедия, облаченная в шутовской наряд, её совершенно не трогает. Игра Арлекина вызывает презрительно-снисходительные смешки, а естественное поведение заставляет подозревать его в обмане, в стремлении «надуть» зрителя.

Публика Арлекину не верит. Ему нечего больше предложить ей – он нищ и наг, причём в буквальном смысле.

Символическое значение в финальной сцене имеет эпизод с потерей сапога. Арлекин остается без сапога, но этого никто не замечает, более того – женский голос из толпы обвиняет его во лжи, будто бы оба его сапога целы и ничего он не терял. Этот эпизод аналогичен карнавальному избиению-развенчанию или разъятию на части и фактически означает смерть героя, – правда, в отличие от фольклорного варианта, без последующего воскресения. Упрашивая публику помочь отыскать сапог, Арлекин вспоминает ещё об одной утрате:

«Я все грезил Миньоной: она – картина. Она не сойдет на зов Арлекина».

[Гуро 1909: 188]

В потерю возлюбленной также никто не верит, тем более что на сцене она так и не появляется; и Арлекин остается один на один со своими бедами.

Образ Миньоны-Коломбины, помимо commedia dell’arte, связан, по крайней мере, еще с двумя текстами-предшественниками: поэзией И.В. Гёте [см.: Синегубова 2007: 177] и «Балаганчиком» А.А. Блока. На традиционную фольклорную конструкцию этого образа наслаиваются значения иных – литературных – образов: гётевской Миньоны и блоковской Коломбины. Являясь реминисценцией женских образов, созданных Гёте и Блоком, женский образ у Гуро вбирает в себя смыслы из предшествующих ему образов. Данное замечание относится, конечно же, не только к возлюбленной Арлекина, но и к нему самому, о чем говорилось выше. В случае же с Миньоной-Коломбиной реминисценции в первую очередь и формируют образ, поскольку речь идет о персонаже внесценическом, который в действии себя не проявляет и складывается только из реплик заглавного персонажа – Арлекина. Миньона-Коломбина в пьесе Гуро даже не невеста Арлекина, а его «мечта», его «фантазия» [Гуро 1909: 176], что сближает этот образ с образом гётевской Миньоны. В последнем упоминании Арлекина о возлюбленной («она – картина») актуализируются блоковские значения образа Коломбины («картонной невесты» Пьеро). Арлекин жаждет настоящих чувств, но его возлюбленная ненастоящая – она лишь «кукла»

или «картина» – и мечта о ней не может воплотиться в реальность.

Однако и действительный мир не отвечает ожиданиям Арлекина: он бездуховен, приземлён, в нём пригоршня звёзд сыплется в лужу вместо неба. Арлекин терпит фиаско в столкновении с современностью – ему нет в ней места. Но виноват в этом отнюдь не балаганный герой, а повседневная жизнь и погруженные в нее обыватели, не готовые к встрече с ярким, пестрым балаганом. В финале пьесы солидный господин, сидящий в переднем ряду партера, пробирается на сцену и произносит слова, звучащие как приговор Арлекину и представлению, которое он устроил перед «почтенной» публикой:

«Позвольте, послушайте, любезный, перестаньте; поймите же, наконец, что вы с вашей пестротой здесь, в самый обыкновенный вечер, на главной улице, что вы – неуместны».

[Гуро 1909: 189]

На протяжении всей пьесы Арлекин постоянно исчезает при столкновении с пошлым обыденным миром, а затем вновь появляется на сцене; в финале же он исчезает окончательно – становится бесплотным, почти нематериальным, или материально не ощутимым, – мотив, весьма характерный для Гуро. Прорваться к подлинной реальности не получилось не только у блоковского Арлекина, но и у героя Гуро.

Для понимания причин произошедшего следует остановиться на названии пьесы, поскольку оно, на наш взгляд, способно прояснить столь драматичный финал. Сразу заметим, что название «Нищий Арлекин» концептуально значимо не только для данной пьесы, но и в целом для творчества Е.Г. Гуро. В авторском словаре Гуро слово «нищий» обладает специфическими смыслами, очень точно определяя её героя (или героиню). В первой части «Бедного рыцаря» воздушный юноша является к своей земной матери Эльзе: «Он наклонился перед ней и поцеловал её руки. Нищие руки воплощенной, грешной женщины» [цит. по: Топоров 2003: 571]. «Нищий Арлекин» – значит *воплощённый в реальность*. Такому Арлекину не избежать потерь: потому-то и звёзды падают в лужу, что он утратил связь со «*сверхреальным*», печется об утраченном сапоге. Из кукольного мира он шагнул в настоящий, но и тот оказался лишь

видимостью; примечательно, что исчезает Арлекин в петербургском тумане. «Нищий Арлекин» – значит *опустошенный* и *страдающий*, вечный странник, скитающийся по земле в поисках идеального мира и идеальных отношений. Арлекин, отмеченный чертами грустного клоуна Пьеро, трансформируется в персонаж *трагикомический*.

Подводя итоги, отметим, что в «Нищем Арлекине» Е.Г. Гуро сближает традиционный мир commedia dell'arte, воспринятый ею через блоковский текст, с собственным поэтическим миром, где история бедного юноши обретает черты мифа [Топоров 2003], благодаря чему на фоне других произведений на столь «модную» в те годы тему балагана и арлекинады её пьеса воспринимается как произведение самобытное и оригинальное. Пьесу Гуро отличают особые интонации, которые мы бы назвали *«патетико-элегическими»,* что роднит её с лирическим театром Блока, на наш взгляд, в большей степени, чем с театром футуристов. Это лирическая вариация на тему Блока и в то же время собственная авторская трактовка судьбы одинокой личности в чужом и чуждом ей современном мире. Являясь непосредственным откликом на блоковский «Балаганчик» и реминисценцией одной из ключевых его ситуаций, пьеса «Нищий Арлекин» Гуро развивала важнейшие мотивы блоковской драматургии, так сказать, на «территории» символизма, в *символистском* и – шире – *неоромантическом пространстве.* В трактовке балагана и балаганных образов Гуро шла за Блоком, но не дальше Блока, а двигаясь как бы «в сторону», в своем направлении, – интенсифицируя, сгущая «слова и краски» блоковского театра и насыщая, обогащая их собственной поэтической семантикой, присваивая им значения собственного поэтического мира. Не только для живописи Е.Г. Гуро, но и для её поэзии, в том числе и драматической, характерна *импрессионистичность стиля* – «фрагментарность» текстов, их «незаконченность», «эскизность» [Клинг 1996]. Таким образом, пьесу «Нищий Арлекин» можно рассматривать как реализацию двух сюжетов – «чужого» и «своего» и претворение «чужого» в «своём».

ГЛАВА 4. ЭСТЕТИКА БАЛАГАНА В ДРАМАТУРГИИ ФУТУРИСТОВ

4.1. Содержательно-функциональные аспекты футуристического балагана

4.1.1. Влияние театральных идей Н.Н. Евреинова на идеологию и практику футуристов

Н.Н. Евреинов был одной из ключевых фигур русского театра начала и первых десятилетий XX века, но его влияние пределами театра и театральной жизни не ограничивалось. Являясь знаковой фигурой эпохи, он оказал влияние и на русских футуристов – от эгофутуриста И. Северянина до кубофутуристов В.В. Каменского, В.В. Маяковского, В.В. Хлебникова, А.Е. Кручёных и других, старавшихся избавиться от оков старого искусства – и прошлого и настоящего – и обрести свободу в собственном творчестве как новом искусстве, как искусстве будущего. В свое время литературовед И.П. Смирнов в книге «Художественный смысл и эволюция поэтических систем» заметил, что Н.Н. Евреинов был весьма влиятельной фигурой среди кубофутуристов и что роль проводимой им идеи театрализации жизни в оформлении течения весьма и весьма значительна. Однако в интересующем нас вопросе Смирнов ограничился лишь констатацией факта и замечанием о том, что воздействие на футуризм режиссёра Евреинова исследовать ещё только предстоит [Смирнов 2001: 113-114, 196-197].

Влияние Н.Н. Евреинова на русских футуристов, прежде всего – кубофутуристов, о котором пойдет речь, на наш взгляд, носило всеобъемлющий характер и распространялось не только на отдельные сферы интересов, но и на всю их творческую деятельность. В первую очередь оно проявилось в самых разнообразных *остраняющих акциях* футуристов, а уже потом в их теории театра и театральной и драматургической практике. Сама личность Н.Н. Евреинова импонировала представлениям футуристов о творческой личности и творческом поведении: являясь одновременно блестящим теоретиком и практиком нового театра, или, по меткому выражению Е.А. Зноско-Боровского, «универсальным мастером сцены» [Зноско-Боровский 1925: 319], он обладал громадным личным обаянием и даже магнетизмом, смело ниспровергал авторитеты, был врагом любого застоя в искусстве и, именуя себя «бегущим косности

театроведом», не боялся экспериментировать на сцене и в жизни. Театральное экспериментирование, эпатаж и даже авантюризм стали своего рода «сюжетом» жизни в искусстве, сделали Евреинова, по его же собственным словам, «рыцарем театральности» [Евреинов 2002: 36]. Сюжет собственной жизни был разыгран им как театральное представление, зрелищное и яркое, – и в дореволюционной России и в эмиграции. Являясь идеологом и апологетом нового театра и новой театральности, Евреинов и самого себя не мыслил вне их контекста, распространяя свойственный модернистскому искусству принцип игры и на собственную личность, «театрализуя» собственное поведение и взгляды. Интерес к маске Арлекина как нельзя лучше демонстрирует не только его личные пристрастия, но и чрезвычайно важную как для театра начала XX века эстетическую установку на обновление театрального искусства при помощи театральной архаики.

Философия театра Н.Н. Евреинова обращена в сторону игры, игрового принципа в искусстве (и в этом смысле предвосхищает некоторые открытия западноевропейской философии XX века, прежде всего Х.Г. Гадамера и Й. Хейзинги, поскольку созвучна их суждениям об игре), а его театральная теория и практика – в сторону фольклорного театра и его истоков, лежащих в глубокой древности. Ломающий все стереотипы о театре и сцене Евреинов идёт дальше, объявляя театральность чувством «преэстетическим» и распространяя её влияние на все сферы жизни без исключения, причем не только человеческой, – имеется в виду его парадоксальная работа «Театр у животных (О смысле театральности с биологической точки зрения)», увидевшая свет в 1924-м году. С точки зрения Евреинова, «без театральной убедительности (позы, жеста, тона, «выходки», гиперболы, демонстративного приёма) не преуспел до сих пор в истории ни святой, ни пророк, ни проповедник» [Евреинов 1915-1917: Ч. II: 76].

Идея безграничной, тотальной театрализации жизни и искусства, которую Н.Н. Евреинов в 1910-е годы проповедовал и последовательно излагал в целом ряде книг и статей, таких как «Театр как таковой», «Театр для себя», «Театр и эшафот», «Pro scena sua» и многих других, импонировала футуристам. В.В. Каменский посвятил «мудрому Арлекину» – так он называл

Евреинова – целую книгу, полную восторженных отзывов о нём, вроде следующего: «<…> я стою на вершине горы искусства Н. Евреинова, и каждое прикосновение моего духовного взора встречает новые ценности, вызывая новые восторги. Поистине опьяненный от изумления перед раздольными горизонтами творческих размахов…» [Каменский 1917: 8]. «Новыми ценностями», о которых пишет В.В. Каменский, обретенными «будущниками» в самом начале их творческого пути[80], во время первых выступлений на публике, были новый театр и новая театральность Н.Н. Евреинова. Безусловно значимым для них явилось следующее утверждение Евреинова: «<…> человека живо трогает лишь то, что поддается его театрализации» [Евреинов 1923: 38]. Личность Евреинова и его внешний облик также воспринимались футуристами (и не только ими!) в контексте его идеи театрализации. Помимо устойчивой ассоциации Евреинова с Арлекином, сходства с которым сознательно добивался он сам, в сознании окружающих возникали и иные, не менее яркие, «зрелищные» ассоциации. В этом смысле заслуживают внимания дневниковые записи В.В. Хлебникова, сделанные им осенью 1915-го года после нескольких встреч с Н.Н. Евреиновым, под сильным влиянием которого он в это время находился: «Я поцеловал (лизнул) милого с средневековым лицом пажа Евреинова... Мужественный суровый человек с горячим и добрым сердцем. Я его люблю» [Хлебников 1928-1933: Т.5: 334]. Можно предположить, что эта ассоциация была навеяна Хлебникову не только внешностью Евреинова, но и самим характером его творчества, его творческими устремлениями: реставрацией испанского и итальянского фарса в петербургском «Старинном театре» (1907-1908), а также неоднократным обращением к сологубовской буффонаде «Ванька Ключник и паж Жеан» (1909; «Всегдашние шашни» – 1912), где главным действующим лицом был тот самый «средневековый паж», – эти факты творческой биографии Евреинова Хлебников не мог не знать. Те «маски», те модели поведения и роли, которые сознательно разрабатывал и сознательно или же бессознательно реализовывал в собственном художественном и житейском опыте Н. Евреинов, были близки

[80] Что касается самого В.В. Каменского, то сначала он стал актёром, а уже потом поэтом-футуристом.

футуристам своей эпатажностью, театральной, а не «жизненно достоверной», убедительностью. В книге «Театр как таковой» Евреинов писал: «При современной нивелировке переживаний искренность в общении людей стала отъявленной скукой. Вопрос, долго ли будет в чести её апологетика! И не накануне ли мы чудесного века маски, позы и фразы» [Евреинов 1923: 89]. «Маска, поза, фраза» для самого Евреинова были спасительны.

А для футуристов «маска, поза, фраза» были важны чрезвычайно – не только как результат творчества, но как необходимое его условие, как непременная составляющая творческого процесса. Об этом свидетельствуют, например, воспоминания В.В. Каменского о работе В.В. Маяковского над трагедией «Владимир Маяковский»:

«Писал он ее на моих глазах.

Собственно, не писал, как обыкновенно пишут за письменным столом (у него стола не было), а работал своим оригинальным способом.

Метод работы заключался в том, что задуманную тему он разрабатывал до точности в голове и строил строки мысленно почти вслух, воображая себя читающим, исполняющим.

При этом он не нуждался в уединении, а напротив – непременно работал при нас и новые сделанные строки сейчас же переводил на голос, как бы проверяя их значимость.

И даже справлялся:

- Интересно?

И получал неизменный ответ:

- Гениально!

Маяковский улыбался, как ребенок, шагал по комнате, нервно сморкался, глотал чай, рассеянно смотрел на нас и продолжал работу.

И когда кончал – при первом же выступлении читал с явным удовольствием и уверенностью крупного мастера.

А этих выступлений и чтений было без пределов».

[Поэзия русского футуризма 1999: 658]

В театрализации футуристами творческого процесса и творческого поведения значение Н.Н. Евреинова трудно переоценить: творческий акт превращался ими в зрелище, рассчитанное на живой контакт с аудиторией и активное её восприятие; и в выступлениях на публике поэт становился

«зрелищем», своего рода «театром». Знаменитое турне футуристов по России конца 1913-го – начала 1914-го года – это тоже своеобразный театр: театр как форма творческого поведения, по самой сути своей близкий площадному театру. По мнению исследовательницы Б. Лённквист, футуристы пошли дальше театральных новаторов Н.Н. Евреинова и В.Э. Мейерхольда: «Они в самом буквальном смысле вывели искусство на улицы и сделались бродячими шутами, странствующими поэтами. Нелепо, вычурно разодетые, с размалёванными лицами, будто святочные ряженые, они разъезжали по России, пропагандируя новое искусство футуризма» [Лённквист 1999]. Особое значение при этом приобретали футуристический грим и футуристический костюм, подобные театральным, и даже превосходившие их по части зрелищности и эпатажа[81].

4.1.2. 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 преображение жизни. «Искусство для жизни и ещё больше – жизнь для искусства!» – провозглашали «лучисты» и «будущники» в одноименном

[81] Хотя превзойти того же Н.Н. Евреинова в вопросах декоративности было трудно, если вообще возможно. Во многом это объяснялось удачным выбором художников, с которыми он сотрудничал. Так, известно, что на протяжении нескольких лет Н.Н. Евреинов работал с необычайно талантливым художником из круга «Мира искусства» Н. Калмаковым. Их творческий союз был необыкновенно удачным, и в период с 1908-го по 1916-й год Н. Калмаков оформил 11 евреиновских спектаклей, шедших в разных театрах и успешных в том числе и благодаря его декораторскому искусству, близкому *позднему символизму* и *стилю модерн.* Самой известной постановкой стала «Саломея» (1908), в режиссёрском решении и в оформлении которой преобладали томная чувственность и вычурная декоративность; кроме того, Н. Калмаков использовал в качестве грима новаторскую по тем временам (и скандальную) технику росписи тела, своего рода bodyart начала XX века [см.: Балыбина 2007]. И хотя искусство Калмакова для футуристов были тем самым «прошлым», с которым они без сожаления расставались или, опять же без сожаления, расправлялись, тем не менее, борьба за зрелищность и декоративность за пределами театра и в театре шла на равных.

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[82], 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[83]. Мысль о турне возникла у футуристов под влиянием Н.Н. Евреинова и его идеи театрализации жизни[84], о чем позднее писал в своей «Книге о

---

[82] Приблизительно в этом же русле двигались и цюрихские дадаисты; см., например, дневниковые записи Хуго Балла, сделанные им в 1916-м году [Дадаизм 2002: 99].

[83] Подобного рода задачи ставили перед собой и решали не только русские футуристы; знаменательно, что турне В.В. Маяковского, Д.Д. Бурлюка и В.В. Каменского отчасти совпало по времени с приездом в Россию главы итальянского футуризма Ф.Т. Маринетти (1-17 февраля 1914-го года), встреченного «будетлянами» враждебно, – в особенности В.В. Хлебниковым, который занял по отношению к Маринетти и его визиту в Россию «самую непримиримую позицию» [Харджиев 2006: 121].

[84] Книга Н.Н Евреинова «Театр как таковой» увидела свет ещё в 1912-м году и была известна в футуристической среде.

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»[85]. 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 Святок и Масленицы по народному календарю [см.: Лённквист 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

[85] В главке, которая так и называется – «Весёлый год», об этом времени он писал: «Ездили Россией. Вечера. Лекции. Губернаторство настораживалось. В Николаеве нам предложили не касаться ни начальства, ни Пушкина. Часто обрывались полицией на полуслове доклада. К ватаге присоединился Вася Каменский. Старейший футурист. <...> Возвращаясь в Москву – чаще всего жил на бульварах. Это время завершилось трагедией “Владимир Маяковский”. Поставлена в Петербурге. Луна-Парк. Просвистели ее до дырок» [Маяковский 1955-1961: Т.1: 22]

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 костюме зачастую действовала обратная, «шутовская» логика, нарушавшая привычное мировосприятие (знаменитые «галстуковая рубашка и рубашковый галстук»[86] Маяковского, изготовленные им

[86] См. о них в главке «Жёлтая кофта» его автобиографии «Я сам» [Маяковский 1955-1961: Т.1: 20].

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[87] 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[88]. 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.

---

[87] В.В. Каменский в это время отлучился в Москву для подготовки к изданию «Первого журнала русских футуристов» [Харджиев 2006: 101].

[88] В неопубликованных воспоминаниях Игоря Северянина этот инцидент описывается следующим образом: «<...> в Керчи Маяковский облачился в оранжевую кофту, а Бурлюк в вишневый фрак при бархатной жилетке. Это явилось для меня полной неожиданностью. Я вспылил, меня с трудом уговорили выступить, но сразу же после вечера я укатил в Питер» [цит. по: Харджиев 2006: 103].

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[89]. Пропагандируя собственное искусство, футуристы не только не стремились избежать символической его казни (иначе говоря, осуждения «непонимающи» – 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.

[89] Ср. с идеей Н.Н. Евреинова «театра как эшафота» и с архаическими ритуалами жертвоприношений, с которыми, так или иначе, связан театр.

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 российского 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, тумаками, 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 российского 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 евреиновском «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 российского футуризма» был заявлен доклад И.В. Игнатьева на тему «Великая футурналия», названный им по аналогии с римскими сатурналиями [Лённквист 1999]. Близость их семантики подчеркивало и календарное совпадение: «Первая Олимпиада российского футуризма» проходила 7 января, в канун Святок, следовательно, как и римские сатурналии, была связана с проводами старого и наступлением нового года; римские сатурналии знаменовали собою развенчание и посрамление шутовского царя, шутовские проводы 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 проводы, 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[90], в контексте общей идеи – *живописного лучизма* – обретала 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.

[90] В данном случае имеется в виду целый ряд его проектов, касающихся и сферы искусства и сферы быта: футуристической кухни, футуристической моды, футуристического театра.

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»[91]. 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

[91] Впервые опубликован в журнале «Аргус» (1913, № 12). Несколько позже, 9 апреля 1914-го года, И.М. Зданевичем был прочитан доклад «Раскраска лица» в артистическом подвале «Бродячая собака».

грима обусловливалась, по преимуществу, переменой 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 натурщицы. 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[92]: 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

[92] По замыслу М.Ф. Ларионова, «лучистая» живопись должна была сменить кубизм и футуризм. «Все же “лучистые” картины Ларионова и Гончаровой можно признать первым в России опытом беспредметной живописи», – писал Н.И. Харджиев в работе «Поэзия и живопись (ранний Маяковский)» [Харджиев 2006: 55]. Другое «беспредметное» течение в живописи – супрематизм – было создано К.С. Малевичем несколько позже, в 1915-м году.

пересечении футуристической и дадаистской эстетики и рождается новый тип изображения футуристического «грима» – делокализованный, 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[93].

В концепции М.Ф. Ларионова идея футуристического грима нашла свое наиболее полное выражение. И эпатаж – этот непременный «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.*

[93] В журнале «Огонек» (СПб., 1913, № 43) был помещен снимок «москвички-любительницы» (А.Д. Приваловой), расписанной М.Ф. Ларионовым, с беспредметной композицией на плече.

Итак, футуристический балаган с непременными 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.

4.1.3. 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 неприятия иного – «не футуристического» – искусства: в нём они видели «оплот художественной чахлости» 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 непременному 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-временны*х* искусств, рассчитанных на визуальное восприятие[94]прежде всего. Как искусство пространственно-временно*е*, 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

[94] Категория пространственности обрела большее, чем прежде, значение и во временны□х искусствах – прежде всего, в литературе. О влиянии на поэтическое творчество кубофутуристов живописи, нового художественного языка кинематографа и других зрелищных видов искусств сказано достаточно много: об этом в свое время писали В. Марков [Марков 2000: 36-39], Н. Харджиев в уже упоминавшейся нами статье «Поэзия и живопись (ранний Маяковский)» [Харджиев 2006: 15-94], И. Смирнов [Смирнов 2001: 107-138], Оге А. Ханзен-Лёве [Ханзен-Лёве 2001: 52-92], А. Мамаев [Мамаев 1997: 133-138] и др. См. также нашу статью «Диалог художественных форм в поэзии раннего авангарда», где предпринята попытка выявить «моделирующее воздействие» (Ю. Лотман) живописи и других пространственных искусств на поэтическое творчество футуристов [Шевченко 2007б: 55-58].

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 албАнскай» 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” частокол-разбойников, косая блоха и распяленный 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 ” беспрерывные 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 в*и*дении 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 действом 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», «созерцебен» – 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; «грезосвист» – 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», вед*о*мого 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 преображавель» [Поэзия русского футуризма 1999: 213]. Театр, в котором «*со-зерцают*», ведёт к преображению 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 преображенного*.

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 евреиновского 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»[95] – 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 вызволить 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

[95] Сначала «Введение в монодраму» было прочитано им в виде доклада в Литературно-художественном кружке в Москве, в Театральном клубе и в Драматическом театре В.Ф. Комиссаржевской в Петербурге (декабрь 1908-го – март 1909-го), а затем опубликовано в 1908-м и в 1913-м году. Доподлинно не известно, был ли кто-то из футуристов знаком с рассматриваемой работой Евреинова на момент создания театра «Будетлянин». По крайней мере, прямых свидетельств этому нет, однако есть косвенные, указывающие на их осведомленность в данном вопросе: увлеченность Каменского и Хлебникова феноменом Евреинова, а также примерное совпадение по времени повторной публикации евреиновского труда и работы футуристов над проектом футуристического театра, – совпадение случайное, но, на наш взгляд, достойное внимания.

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 «чужой» 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 происходящему на сцене [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 Максимильян» 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.*

4.2. Авторские модификации балагана и балаганных стратегий в драматургии футуристов

4.2.1. 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, евреиновском, смысле, на что обратил внимание еще Б.К. Лившиц[96], лично присутствовавший на одном из представлений и вспоминавший 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 евреиновской монодраме «с одним экстраординарным героем, сквозь призму в*и*дения 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

[96] Заметим, что отзыв Б.К. Лившица не оставляет сомнений в том, что он был хорошо знаком с монодраматическим методом Н.Н. Евреинова.

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»[97], «мущина 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 ряженых 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» [98]. Однако вопреки, а может быть,

[97] Возможно, этот собирательный образ навеян хлебниковской «Снежимочкой», где *ручьини* и *ледини* собирают в «ледочаши» слезы *Снежачихи* и *Снежака*, оплакивающих *Снежимочку (см. «Вводьмо в третье деймо»).*

[98] Диапазон «одноприродных» с ними образов, имевших место в русской драматургии до и после Блока и Маяковского, достаточно широк: от пушкинского Командора («Каменный гость») и блоковского Короля

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» – Коломбина 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 прямотой 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[99] 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

(«Король на площади») – до платоновских робота-аттракциона Кузьмы («Шарманка») и охраняющего границы социализма глиняного истукана («14 Красных избушек»).

[99] В России теорию живописной фактуры разработал В.Ф. Марков; он же поставил вопрос о *нематериальной фактуре* в живописи: «Ошибочно было бы думать, что только материал, способ его обработки и сочетаний дает фактуру предмета» [Марков 1914: 7]. Это стало мощным импульсом для перенесения понятия фактуры в словесное творчество.

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. Сказанное выше можно дополнить любопытным наблюдением Н.И. Харджиева, обратившего внимание на изменение эмоциональной окраски одного из поэтических образов трагедии, – образа, явно заимствованного у А. Крученых. В крученыховском стихотворении №78, созданном в начале 1913-го года и помещённом позднее в сборник «Поросята-2» Зины В. и А. Крученых, есть такие строки[100]:

я жрец я разленился
к чему все строить из земли
в покои неги удалился
лежу и греюсь близ свиньи
на теплой глине
испарь свинины <...>

[Поэзия русского футуризма 1999: 207],

отголосок которых слышится в трагедии В. Маяковского:

И лягу светлый
В одеждах из лени
На мягкое ложе из настоящего навоза <...>

[Поэзия русского футуризма 1999: 141/8]

Сравнивая их, Харджиев приходит к следующему заключению: «Гротескная окраска низких образов в стихотворении Крученых <...> сменилась в “трагедии” Маяковского высокой патетикой» [Харджиев 2006: 396]. Именно «высокая патетика» стала отличительной лирической интонацией трагедии и «оживила» ее плоский, картонный, кукольный мир. Множественные контрапункты *зрелища* (танец человека с двумя поцелуями, в ремарке – дырявыми мячами, которые потом персонифицируются

[100] За них, как известно, К.И. Чуковский нарёк А.Е. Кручёных «свинофилом».

в образы детей-поцелуев, подбегающих к поэту и просящих их взять; выбрасывание со сцены двух- или трехсаженной куклы – как ненастоящей, ненужной любви; собирание поэтом слез и слезинок и др.) и *переживаний поэта,* в этом зрелище материализованных, даже «буквализованных», обнажали его трагедию, которую сочувствующий поэту зритель начинал воспринимать как собственную (в терминологии Евреинова – «мою драму»).

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

Автор второго «будетлянского» представления А.Е. Кручёных, как и В.В. Маяковский, находился во власти евреиновской 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!»

[Крученых 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 Пруткова (драматической пословицы «Блонды», мистерии «Сродство мировых сил», оперетты «Черепослов, сиречь Френолог» и др.)[101] 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[102].

---

[101] Важно заметить, что пьесы Козьмы Пруткова были актуализированы в сознании современников тем же Н.Н. Евреиновым, поставившим их в сезон 1909-го – 1910-го годов в только что созданном им совместно с В.Ф. Комиссаржевской «Весёлом театре для пожилых детей». Зрители впервые увидели на сцене всю драматургию Козьмы Пруткова.

[102] Со времени прихода в «Кривое Зеркало» Евреинова в 1910-м году и до первого закрытия театра в 1918-м пародийно переосмыслены были едва ли не все виды зрелищных искусств и зрелищ: балет («Разочарованный лес»), опера («Восточные сладости»), кинематограф («Невинная жертва безумной страсти и кровавая любовь старика»), цирк-шансон («Замечательное представление»), commedia dell’arte («Коломбина сего дня») и народные национальные театры (украинский - «Грае-грае-воропае» и китайский - «Желтая кофта»); эстетических направлений и жанров: футуризм («Колбаса из бабочек, или Запендя»), французская мелодрама («Жак Нуар и Анри Заверни, или Пропавший документ»), детектив («Пропавшие миллиарды»), а также драма и театр в целом, включая мастерство актера и режиссера («Эволюция драмы», «Гастроль Рычалова», «Ревизор», «Четвертая стена»).

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 стилевых 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[103]. По признанию Кручёных, в процессе

[103] Однако и в мужские образы футуристы Маяковский и Крученых вкладывали, скорее, какое-то «общечеловеческое» или же

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 аэроплан – на сцене видно поломанное крыло)

(крики)

з…з…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» [Крученых 1996: 63].

После хлебниковского пролога, который исполнял сам А.Е. Кручёных, действие не начиналось. Его предварял *аттракцион с занавесом:* из-под белого коленкорового полотна, на котором были нарисованы три иероглифа, изображавшие, очевидно, автора, композитора и художника [Мгебров 1932: Т.2: 282], появлялись двое ряженых 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 коленкорового полотна было подобно приемам раздвигания плоскостей, их смещения друг относительно друга или же наложения друг на друга, – приёмам, утвердившимся в новой живописи, на открытиях которой и базировались многие

«сверхчеловеческое» содержание. Применительно к творчеству Хлебникова эту особенность трактовки «мужского» и «женского» исследователь Д. Ораич Толич связал с особого рода – *андрогинной* – мифопоэтикой [Ораич Толич 2004: 321-352]. Возможно, некоторые ее черты присущи произведениям Маяковского и Крученых.

эксперименты футуристического театра и других зрелищных искусств[104].

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

---

[104] Новая живопись повлияла и на другие виды зрелищных искусств, в частности, на кинематограф. Приведем один характерный пример, который для нас интересен тем, что в качестве «посредника» и даже «инициатора» такого влияния выступил футуристический театр, тем более что пример этот имеет самое непосредственное отношение к рассматриваемому нами эпизоду. К примененному в «Победе над Солнцем» аттракциону с занавесом восходит неосуществленный финал «Броненосца “Потемкина”». Вплывающий в кадр броненосец, согласно режиссерскому замыслу, должен был носом разрезать надвое поверхность экрана, открыв документальную сцену событий 1905 года. Эту зависимость от «Победы над Солнцем» отметил в свое время Н. Харджиев, указав и на возможные источники, из которых С. Эйзенштейн мог получить информацию об использованном К. Малевичем приеме [Харджиев 2006: 394, 552].

начинается» [Поэзия русского футуризма 1999: 214], – каламбурно переиначивая и, тем самым, оспоривая 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 «мирск*о*нца»[105], предвосхитив, тем самым, открытия западноевропейского и американского дадаизма. Кручёныховский и хлебниковский принцип «мирск*о*нца» 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.

---

[105] Принципом «мирск*о*нца», или смещения во времени, отмечена и трагедия Маяковского:

<...>
Сейчас родила старуха время
Огромный криворотый мятеж!
[Поэзия русского футуризма 1999: 164/27]

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 импонировали 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 странъ»). Композиционным центром являются третья и четвёртая картины первого «дейма» – хор похоронщиков и похороны солнца людьми будущего, пришедшими из «Десятый странъ». 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 Крученых «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[106]; 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 «затевает 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»[107]. 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

[106] На наш взгляд, фигура Нерона и Калигулы является «скрытой» отсылкой к блоковским мистикам, о которых говорится, что они «безжизненно повисли на стульях»; более того – и эпизод в целом резонирует с начальной сценой «Балаганчика».

[107] Будетлянские эксперименты с человеком и машиной много позднее отзовутся в произведениях А. Платонова, в том числе и его пьесе «Шарманка», где робот-человек Кузьма, изготовленный активистом Алёшей, будет говорить и действовать наравне с другими персонажами.

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» вязнет 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, проницаемое, новое.

«Победу над Солнцем» можно интерпретировать как *откровение футуристов о будущем,* как *новую – будетлянскую – мистерию,* которая творится на обломках символистской мистерии, футуристами опрокинутой, перевёрнутой с ног на голову. Будетляне 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. Крученых 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 д*о*лжно сочувствовать и сопереживать. Футуристический театр двинулся в сторону условности декораций и костюмов, поскольку условность для эстетического созерцания обладала б*о*льшими возможностями, чем бытовая точность, и, следовательно, была способна дать б*о*льший простор воображению зрителя. «Смотраны написанные худогом, создадут переодею 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 цветовых плоскостей (деревянные щиты передвигались невидимыми со стороны зрителей учениками Малевича)» [Харджиев 2006: 395]. Так футуристический театр вступал в «пограничные» отношения с пространственными и пространственно-временн*ы*ми 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.

4.2.3. 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. Несмотря на то что на протяжении нескольких последних десятилетий Хлебников является едва ли не самым изучаемым русским автором и в России, и за рубежом и вниманием исследователей охвачен весь или почти весь корпус хлебниковских текстов, приходится констатировать, что драматургические его тексты изучались менее других или воспринимались учеными как нечто обособленное, отстоящее от его поэзии. «Мы же до сих пор едва ли различаем в Хлебникове – драматурга», – не без сожаления писал велимировед Р.В. Дуганов в 1990-м году. С тех пор в отношении научного сообщества к драматургии Хлебникова наметилась положительная динамика[108]. А наиболее серьезные попытки

[108] Одним из первых среди современных исследователей «различил» в Хлебникове драматурга С. Сигов («О драматургии Велимира Хлебникова» [Сигов 1988]), за его работой последовал целый ряд статей отечественных и зарубежных исследователей, посвященных отдельным его пьесам и театру в целом (см.: С.В. Старкина «Драма В. Хлебникова “Госпожа

осмыслить *драматургический феномен* Хлебникова были предприняты, на наш взгляд, в исследованиях С. Сигова [Сигов 1988], Р.В. Дуганова [Дуганов 1990] и В.П. Григорьева [Григорьев 1998, 2000].

Парадоксальная ситуация, сложившаяся вокруг драматургии Хлебникова, была обусловлена целым рядом причин, по большей части 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 порождала 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

Лен*и*н” в свете экспериментальной психологии В. Вундта: (К постановке проблемы “Хлебников и позитивизм”) [Старкина 1995], В.П. Григорьев «В. Хлебников: от театра размеров к театру невозможного» [Григорьев 1998], Е. Беренштейн «Типы культуры в пьесе Велимира Хлебникова “Маркиза Дэзес”», Н.Н. Перцова «О сценическом варианте “Детей Выдры” Хлебникова» [Перцова 2001], Е.О. Малиновская «Сквозные мотивы в драматургии В. Хлебникова: (“Госпожа Ленин”)» [Малиновская 2002], В. Воронин «Логические системы в драмах Хлебникова “Мирск*о*нца” и “Ошибка Смерти”» [Воронин 2003], Д.А. Пашкин «Концепция “победы над смертью” В. Хлебникова» [Пашкин 2003], Э. Флакер «Сверхповесть или сверхзрелище? (Пространство “Детей Выдры”)» [Flaker 2004], Вестбрук Ф. «”Чертик” Хлебникова - петербургская фантасмагория» [Вестбрук 2004]), а также монографий, где в числе прочего рассматривалась и хлебниковская драматургия (см.: Р.В. Дуганов «Велимир Хлебников. Природа творчества» [Дуганов 1990], Б. Лённквист «Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова» [Лённквист 1999], В.П. Григорьев «Будетлянин» [Григорьев 2000], С.В. Старкина «Велимир Хлебников: Король времени» [Старкина 2005]).

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 “смешению” – 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, «чудесавля» (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. Однако сквозь видимое сходство, обусловленное общим всех художественных течений начала XX века интересом к мифу, как «праистории» человечества, всегда проступает внутреннее отличие хлебниковской драмы, демонстрирующее иное, чем в символизме, её «устройство». Это замечание распространяется и на самые ранние его пьесы.

Причудливые фантасмагории Хлебникова создаются средствами двух родственных архаических источников – обрядового действа и площадного театра: и если «Девий-бог», «Аспарух», «Гибель Атлантиды» тяготеют в сторону первого, то есть обряда, то «Чертик» и «Маркиза Дэзес», безусловно, в сторону второго, то есть площадного театра; в «Снежимочке» же превращение обряда не в миф, но в чистую игру нарушает видимое равновесие между двумя источниками также в сторону второго – балагана, площадного действа (или лицедейства), театральной игры. Нечто особенное, даже на этом неординарном фоне, представляет собой монодрама «Госпожа Лен*и*н» (1909,

1912), где действие разворачивается во внутреннем пространстве – человеческом теле, но и её с остальными пьесами объединяет установка на театральную условность и зрелищность, поскольку внутреннее пространство здесь стремится к тому, чтобы стать внешним. Не будет преувеличением сказать, что предельно ёмкая и способная вобрать в себя противоречивое множество конструкция балагана стала вполне адекватным вместилищем хлебниковского «метабиоза» тем, стилей, жанров.

В ранних пьесах Хлебникова, созданных им в период с 1908-го по 1910-й год, оригинальные черты его поэтики смело пробиваются сквозь ученичество. Любопытны, однако, имена тех писателей, с которыми его ученичество было связано, – и как предмет для подражания, и как объект иронии и пародии, поскольку одно у Хлебникова не исключало другого. На эти имена отчасти указывает круг чтения, обозначенный самим тогда ещё начинающим поэтом в январе 1908-го года: А.С. Грибоедов (комедия «Горе от ума»), М. Горький (драма «На дне»), В.Я. Брюсов (мистерия «Земля»), Вяч.И. Иванов (трагедия «Тантал»), А.М. Ремизов (комедия «Бесовское действо»), А.А. Блок (лирическая драма «Балаганчик») [см.: Хлебников 1940: 7]. К этому списку следовало бы добавить, по крайней мере, еще несколько имен, по отношению к которым Хлебников-драматург испытывал как притяжение – это А.С. Пушкин, В.С. Соловьёв, Ф.К. Сологуб и М. Метерлинк, так и отталкивание – те же Соловьёв и Сологуб.

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. В ней, согласно действующему в балагане и любом другом фольклорном дискурсе приёму *буквализации метафоры,* «славянские чувства» скованы холодом в прямом смысле слова и в прямом же смысле оттаивают, как это происходит, например, в самом начале *первого дейма:*

Снезини. А мы любоча хороним... хороним… А мы беличи-незабудичи роняем… роняем… *(Веют снежинками и кружатся над лежащим неподвижно Снегичем-Маревичем).*

Смехини. А мы, твои посестры, тебе на помощь… на помощь… Из подолов незенных смехом уста засыпем – серебром сыпучим…

Немини. А мы тебе повязку снимем… немину…

Слепини. А мы тебе личину снимем… слепину… А мы твои посестры, тебе на помощь…

Снезини. Глянь-ка… глянь-ка: приотверз уста… призасмеялся – приоткрыл глаза – прилукавился. Ой, девоньки, жаруй! *(С смехом разбегаются. Их преследует Снегич-Маревич, продолжая игру и оставляя неподвижными тех, кого коснулся).*

[Хлебников 1986: 380]

Эта пьеса стала художественной реализацией собственных панславистских настроений Хлебникова, еще прежде инициированных статьей Вяч.И. Иванова «О весёлом ремесле и умном веселии» («Золотое руно», 1907, №5), в особенности заключительной главкой этой статьи – «Мечты о народе-художнике». В игровом пространстве «Снежимочки» серьезные мысли Хлебникова о «всеславянском языке» и «всеславянской культуре» нашли удивительно легкое, шутливо-ироничное воплощение. Оба мира – и реальный, и сказочный – пытаются отгородиться друг от друга. Сказочный знает о существовании реального, но воспринимает его как враждебный и пытается закрыть ему глаза на собственное существование: так, Немини и духи «старательно повязывают людям <...> глаза и морду» повязками слепоты и глухоты [Хлебников 1986: 381]. В свою очередь реальный городской мир, не верящий в существование

сказочного, пытается отгородиться от него знакомыми образами культуры:

1-й собеседник (недоверчиво). Что это, из «Снегурочки» Римского-Корсакова? Ведь мы, товарищи, не спим? <...>

[Хлебников 1986: 385]

И только дети с незамутненным, неиспорченным сознанием верят в славянскую древность – она для них одновременно и *чудо* и *реальность,* как и представления, виденные ими в народном театре:

Мальчики. Снегурочка! Снегурочка! Помнишь, видели в Народном доме?

В толпе, которая окружает Снежимочку, проходит одобрительный ропот: «Снегурочка, Снегурочка… помню». Некоторые снимают шляпы. Прохожие останавливаются, опираясь на палки и седые бороды опуская на палки. <...>

Дети (кричат). Снегурочка! Снегурочка! Мы помним её, мы видели!

[Хлебников 1986: 386]

Кроме них, в Снежимочку готовы поверить Учёный, заявляющий о том, что теперь «всю науку придется перестроить» (попутно заметим, что подобная фигура встречается и в другой ранней пьесе Хлебникова «Чёртик»), и Некто, примечательный своим сходством с персонажами блоковской драматургии – Пьеро из «Балаганчика» и Поэта из «Незнакомки»:

Некто. Ужас… где я её видел? В какой грёзе? каком безумстве? Она! она! она! *(Бежит, отслоняясь от неё рукой).*

[Хлебников 1986: 386]

Шествие по городу Снежимочки, её спутников и сочувствующей ей толпы горожан прерывает Городовой, – этот эпизод в точности соответствует сцене из русского народного кукольного театра «Допрос Петрушки» [Некрылова 1973: 7]. Похожий эпизод есть и в «Чёртике» – это диалог с Городовым Перуна, который, очевидно, не только славянский бог, но еще и балаганный персонаж Петрушка:

Перун. <...> Городовой, а городовой, ты хороший человек? А?

Городовой. Некогда мне с тобою разговаривать.

[Хлебников 1986: 393]

Любые столкновения двух миров – сказочного и реального – строятся в форме балаганных сражений, избиений, потасовок и т.п., подобных тем, что устраивают персонажи русской кукольной комедии – Петрушка и его бесчисленные противники. Так, не верящих ни в «леших», ни в «духов», словом, ни во что, кроме «орудий производства», молодого рабочего (1-го собеседника) и его спутника (2-го собеседника) Снегич-Маревич и Снезини забрасывают комьями снега, а разгоряченного охотой барина Снежак и Снежачиха хлещут хворостиной, спасая лесных зверей от его преследования. Однако в развернувшейся борьбе силы у двух сторон неравные: сказочный мир может погибнуть, не выдержав натиска реального. Сказочный Ховун «дерется батожком», а его противник 2-й собеседник, которого 1-й собеседник, составляющий с ним карнавальную комическую пару, называет «многоуважаемый товарищ Борис», нападает на Ховуна с оружием и бумагой, где в целях самообороны предписывается Ховуна убить, и после нескольких выстрелов последний, как следует из ремарки, *«падает с простреленным черепом»* [Хлебников 1986: 385]. Жизнь и смерть в «Снежимочке» также получают балаганную трактовку: главная героиня целует застреленного, то есть мертвого, Ховуна *«в целый глаз, который блестит и жив»* [Хлебников 1986: 385]. Реальный, городской мир настолько жесток, что его обледенение-омертвение кажется неотвратимым и необратимым. «Люд стал лёд, И хохот правит свой полёт», – с горечью констатирует Славодей, выполняющий в пьесе Хлебникова ту же функцию, что и хор в античной драме [Хлебников 1986: 385]. Другой персонаж – Старец, который, как и Славодей, является в пьесе носителем народного, славянского, а значит истинного, начала, объясняет причины произошедшего, исполняя «*Песнь*» в начале *третьего дейма:* «<...> под милым славянским небом поклонились иным богам и отвернулись свои и надсмеялись чужие» [Хлебников 1986: 387-388]. И только Снежимочка может спасти этот мир от гибельного обледенения-бесчувствия. Смерть самой Снежимочки – её таинственное исчезновение, таяние – есть, по мысли драматурга, не что иное, как искупительная жертва, необходимая для примирения враждебных миров и восстановления исконного природного единства, а потому смерть эта влечет за собой продолжение жизни. Авторскую концепцию пьесы проясняет и её

композиционная организация: начавшись святочными играми, действие заканчивается масленичными играми и, тем самым, замыкается в круг, символизирующий природный цикл. Фонетически близкие «таяние» и «таинство» состоят у Хлебникова и в семантическом родстве, благодаря чему во время веселой игры совершается чудо – *славянская мистерия* Хлебникова: Снежимочка «растаяла цветами», вернув расположение «своих» богов и преобразив мир.

В «Чёртике» и «Маркизе Дэзес» *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 Соловьевым 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 примитива балагана, которыми в первую очередь отмечена эта пьеса Хлебникова.

Драматический сюжет «Чертика» основывается на сюжете «Фауста» Гёте; мотив искушения человека дьяволом, тем не менее, Хлебниковым снимается, и нечистая сила выполняет в его пьесе, скорее, *разоблачительную* и даже *аннигилирующую функцию*, а не более привычную в подобных случаях *функцию искушения*. Напротив, заключая с молодым человеком договор – по его же просьбе, Чёрт намерен уберечь его возлюбленную и остальных девушек от иных искушений – тех, что страшнее сделки с дьяволом: от искушения абстракциями, схоластикой и ученостью – словом, ото всего того, что встает преградой на пути человека к миру и к жизни. Молодой человек и его возлюбленная отчасти напоминают героев блоковской «Незнакомки» – Поэта и его возлюбленную, у которой много имен – Мария, «Звезда», наконец, Незнакомка, не узнанная и не встреченная им.

Открывается пьеса сценой-пародией на символистское миропонимание и мистические откровения онтологической ветви символизма – от В.С. Соловьева до Вяч.И. Иванова и А.А. Блока:

Старик. О, дайте мне рог!
Другие внимающие. Рок…
Старик. Просторы смерьте.
Внимающие. Смерти.
Старик. Есть он, радейте в нем любить…
Кто-то с застывшим взором. Внемлю: бить.
Старик. Смерть шествует с нами…
Внимающие. Снами…
Старик. О, лукавое имя! *(Роняет рог и исчезает во мгле).*

Слушающие. Ими…

[Хлебников 1986: 391]

Несмотря на явное сходство с известной сценой собрания мистиков, открывавшей блоковский «Балаганчик», и свойственную многим предшественникам, в том числе и символистам, словесную игру, буквально с первой сцены пьеса «Чёртик» обретает специфические, характерные именно для Хлебникова, очертания. Омонимическая игра, восходящая к приемам фольклорного дискурса, одновременно и похожа на каламбуры предшественников, их эксперименты со словом, поскольку здесь действуют те же принципы, и отлична от неё, поскольку обретает самостоятельные, не зависящие от опыта предшественников, цель и значения. Она похожа на словесную игру символистов тем, что довершает инициированное ими же разрушение мистического слоя в миропонимании, а также умозрительности и эстетизма – этих порочных, с точки зрения Хлебникова, черт современного искусства и современной науки. «Область чистых смыслов, куда прежде устремлялся символизм, упразднялась» [Смирнов 2001: 107], а имена известных философов и поэтов, этих «властителей дум» человечества, в том числе и близких символизму, становились площадкой для самой разнообразной игры, прежде всего игры со словом – фонетической, омонимической и т.п., как в следующих эпизодах:

Одна. Кант… Конт… Кент… Кин… <...>

Все (с слабым ужасом). Она улетела.

Черт. Неужели? <...> Какие прекрасные книги оставлены ею здесь. Целая куча. Всё Конт да Кант. Еще Кнут. Извозчик, не нужен ли тебе кнут?

<*Извозчик*>. А? У меня и свой есть.

[Хлебников 1986: 392];

Одна. Соловьёв… Отечественный мыслитель сказал…

Черт. Да, мы там послушаем и соловьёв. <...>

[Хлебников 1986: 394]

Как справедливо полагает А.Е. Парнис, каламбур «Соловьёв – соловьёв» и подобные ему каламбуры Хлебникова восходят к «игрословию» самого Владимира Соловьёва [Хлебников 1986: 688]. Применительно к Блоку его современник Г.И. Чулков связывал приём омонимической игры в «Балаганчике» («коса» за плечами девушки – «коса» за плечами Смерти) с «мистической

сатирой». И действительно, в рассмотренных нами примерах *игрословие Хлебникова* подобно *игрословию Соловьёва и Блока времен антимистических настроений.* Однако Хлебников исключительно игрой слов не ограничивается, и его каламбур развивается в целый монолог о соловьях, кошках и мировом начале, – монолог, выворачивающий наизнанку риторику прежних эпох и многословие философствующих риторов:

Чёрт. <...> Знайте, что недавно я должен был принять ходоков от городских кошек, жалующихся, что несметное количество их сестёр погибает от предрассудков, что весенняя песнь кошек, их хвала восходящему солнцу менее приятна, чем песни их вкусных соперников по нарушению ночной тишины – соловьёв, и что свод законов не ограждает их от летящих чернильниц – и просящих слезно рассеять этот предрассудок. Но я должен был им указать на ограниченность круга их миропонимания и заявить, что начало кошек, призванных заменить нечто мычащее или только ещё хрюкающее (и здесь благородство имеет разделы), – есть мировое начало и восходит до звезд и даже дальше, за пределы сих светил, ибо сам мир – я должен это заявить голосом, вердым и властным – есть лишь протяжное "мяу", зажаренное и поданное нам вместо благородного "м-му". Вы видите, что и я бываю способен на потрясение основ.

[Хлебников 1986: 394]

Возможно, здесь пародийно обыгрывается, травестируется принятый среди собиравшихся на «башне» Вяч.И. Иванова «напряженный интерес к слову», стремление «вернуть слову его космогоническую творящую функцию» [Шишкин 1996: 145], к чему был причастен и сам Хлебников и во всех подробностях запечатлел в написанной примерно в это же время поэме «Передо мной варился вар…». Ирония Хлебникова простирается и еще на одного из руководителей «Академии поэтов» – С.К. Маковского. И ивановская «башня», и журнал «Аполлон» описываются в одинаково сниженных тонах, в обоих случаях с помощью овеществленной метафоры: первая – как «башня для разбега, к которой прибегали все начинающие воздухоплаватели», второй – как «искусственное заведение для разведения молодых лягушат» [Хлебников 1986: 392, 399]. Ирония Хлебникова простирается дальше – на философские искания В.С. Соловьёва («песни

вкусных соперников»). Увлеченность оккультизмом и визионерство В.С. Соловьёва и его последователей, прежде всего Вяч.И. Иванова, также подвергаются пародийному осмеянию. Здесь, возможно, имеет место и *самоирония:* обличение собственного *визионерства* – черты, которую уже в раннем творчестве Хлебникова подмечали самые проницательные из его современников. В качестве аргумента в пользу высказанного нами предположения приведем отзыв Н. Гумилева на опубликованные в первом «Садке судей» такие хлебниковские произведения, как «Маркиза Дэзес», «Зверинец» и «Журавль»: «В. Хлебников – визионер. Его образы убедительны своей нелепостью, мысли – своей парадоксальностью. Кажется, что он видит свои произведения во сне и потом записывает, сохраняя всю бессвязность хода событий. В этом отношении его можно сравнить с А. Ремизовым, писавшим свои сны. Но <...> В. Хлебников сохраняет все нюансы, отчего его стихи, проигрывая в литературности, выигрывают в глубине» [Гумилев 1990: 120]. Так, в пьесе появляются поющие и выпивающие сфинксы, которые заказывают только синее, в цвет неба, пиво (в другой пьесе – «Ошибка Смерти» – это «пиво мертвых»), а стакан пива в финале комедии «принимает размеры вселенной» [Хлебников 1986: 403] – явная отсылка к блоковской «Незнакомке» со свойственной ей переходами от сиюминутного, бытового к вечному, бытийному, запредельному. Впечатление всеобщей неразберихи и смешения всего со всем довершает являющаяся в пьесе в качестве самостоятельного персонажа и собутыльника других персонажей Французская свобода, измученная и изрядно потрепанная («Мои завяли крашеные перья, Холодна и одинока теперь я» [Хлебников 1986: 403]), заглядывающая в кабак, чтобы пропустить кружку пива и немного согреться, – так Хлебников высмеивает буржуазные ценности старой Европы, присовокупляя к эстетической и философской пародии ещё и социальную сатиру, что само по себе уже связывает его пьесы с традициями балагана.

Прозвучавшая в самом начале «Чёртика» *каламбурная пара «смерьте – смерти»* ещё раз появляется ближе к концу пьесы (имеется в виду «Песнь мальчика на кладбище»); и повтор этот вовсе не случаен. В картине мира Хлебникова она имеет принципиальное значение и с настойчивостью повторяется в

разных его текстах. В другом драматическом произведении – «Маркизе Дэзес» – ей принадлежит сюжетообразующая роль, а в кульминационный момент пьесы персонажами проигрываются едва ли не все значимые для Хлебникова ее смыслы.

Фамилия героини – Дэзес, включенная в название пьесы, по ходу развития драматического действия оказывается вовлеченной в семантическое пространство ключевого для Хлебникова каламбура «смерьте – смерти». Однако в начале пьесы ничто не предвещает её связи со смертью, поскольку смысл её фамилии пока еще читателю не ясен.

Действие «Маркизы Дэзес» разворачивается в художественном салоне, где избранная утонченная публика прибывает на открытие выставки. Как и «Чёртик», «Маркиза Дэзес» 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 Дэзес» «Горя от ума» отмечал в свое время ещё Р.О. Якобсон [см.: Хлебников 1940: 398]. Между тем, запрятанная в искусство и отчуждённая от самоё себя природа стремится вырваться в жизнь, оживает на глазах у праздной публики: Лель протягивает руку и сходит с полотна[109], 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*

[109] Этот эпизод напоминает аналогичный ему эпизод из шуточной пьесы Ф.К. Сологуба «Ночные пляски» – там, как мы помним, из картины вылезает Намалеванный старик, решивший помочь поэту.

мистерию, долженствующую обратить всех и вся в соборное действо, и кажется, что за его *заклинанием-посвящением* («Взор веселый, вещий, древен, Будь как огнь сотлевших бревен» [Хлебников 1986: 406]) вот-вот последует желанное преображение 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 Дэзес и её Спутник, как можно догадаться из их же слов, тоже поэт. Но ни маркизе Дэзес, 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 Дэзес и ее 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 Дэзес:

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 хлебниковском «игрословии» пародийное и серьёзное, «отрицаемое» и «утверждаемое», «чужое» и «своё» лишаются чётко очерченных границ, прорастая друг в друга неочевидными, подчас парадоксальными, смыслами. Когда Спутник маркизы Дэзес 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 Дэзес 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]. *Балаганное «игрословие»,* к которому 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 Дэзес» выросший на почве каламбура микросюжет с Рафаэлем связан, очевидно, с «игрословием» другого хлебниковского произведения – драматической поэмы «Передо мной варился вар», а через нее укоренен и в «игрословии» 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 символико-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 Дэзес – 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 Дэзес 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 внемля?
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-варьрование 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 Дэзес 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»[110] – 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 *гадательному обряду.* 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 перекличка 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

[110] Ср. с аналогичным мотивом «восстания вещей» в написанной тогда же поэме «Журавль».

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 заключено столь характерное для Хлебникова *«игрословие»,* 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 Дэзес» восходит к гадательному обряду. 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. Как замечает велимировед Д.А. Пашкин, она была создана Хлебниковым «как “чистая” художественная модель аннигиляции Танатоса» [Пашкин б/г]. Хлебников прибегает к персонификации смерти (в «Маркизе Дэзес» ее персонификация не столь явная) – фольклорному приему, свойственному сказке и балагану, так что конфликт выстраивается как противоборство двух персонажей – барышни Смерти и Тринадцатого, явившегося её победить. Неслучайно пьеса имеет подзаголовок – «Тринадцатый гость». Драматическое действие выстраивается как каскад отдельных номеров или трюков, благодаря чему пьеса превращается в представление, подобное балаганному или цирковому, где Тринадцатый вступает в схватку с барышней Смертью и выходит из неё победителем. Хлебников разыгрывает в своей пьесе ситуацию, столь характерную для футуристического театра и для творчества футуристов в целом: поединок будетлянина-силача с противником, в лице которого могут выступать смерть, солнце, буржуазная косность и т.д., и одоление этого противника, – *победа* над ним вследствие совершенной им *ошибки.* Последнее демонстрируют и сами названия футуристических пьес: «Ошибка Смерти» Хлебникова образует любопытную, на наш взгляд, перекличку с кручёныховской «Победой над Солнцем».

Абсолютно всё в пьесе Хлебникова – от монологов и диалогов персонажей до авторских ремарок – служит *напоминанием о зрелище: балаганном или цирковом представлении, спортивном состязании.* Так, во время пира Барышня Смерть предстает перед веселыми мертвецами-черепами в образе укротительницы, на что указывает следующая ремарка: *«Медленно снимает с соломинки чехол. И в белом вся*

бродит с хлыстом среди гостей. Укротительница среди своих зверей <...>» [Хлебников 1986: 426]. Однако укротительница и сама оказывается в роли загнанного в угол зверя, когда в харчевню мертвецов-трупов - на бал Барышни Смерти - является Тринадцатый и начинает ею понукать. Ошибке госпожи Смерти, ведущей её к смерти, как и в других пьесах, предшествует *гадательный обряд;* здесь – с двумя чашами: жизни и смерти[111]. Выбор Барышни Смерти влечет за собой ее *ошибку*, поскольку она выбирает чашу смерти, и *поражение.*

В «Ошибке Смерти», равно как и в других пьесах, Хлебников активно использует *приемы вербализации* действий и поступков персонажей, свойственные фольклорному театру[112], такие как «саморекомендация» персонажей в момент их первого появления на сцене:

Тринадцатый. У меня ни капли сострадания. Я весь из жестокости.

[Хлебников 1986: 427];

«озвучивание» ими собственных действий или действий, производимых другими лицами, и т.п.:

Тринадцатый. Они молчат, они умерли, как огонь, брошенный на снег, и лица их белы, как пятно мела на стене. Да, это харчевня мертвых гуляк, вот куда я попал. Я также хочу быть сытым всем, чем здесь сыты эти белые, эти меловые у стен. Некоторые из них еще шевелятся: так мухи умирают на цветке – лениво и с неохотой. <...>

[Хлебников 1986: 427];

Барышня Смерть. Повелитель! Ты ужаснее, чем Разин. <...> Я ослепла. Я не вижу. Мой череп у тебя, у силача.

Тринадцатый. В первый раз в жизни я очень тронут таким добросердечным раскаянием.

[Хлебников 1986: 427];

Барышня Смерть. Я пью, – ужасный вкус. Я падаю и засыпаю. Это зовется «Ошибкой Барышни Смерти». Я умираю *(падает на подушки).*

---

[111] Ср.: чаши с живой и мертвой водой в трагедии Ф.К. Сологуба «Победа смерти».

[112] В фольклорном и народном театре эти приемы, как известно, были призваны лучше объяснить, как следует растолковать «своему», наивному зрителю происходящее на сцене.

[Хлебников 1986: 427]

Приемы вербализации и словесная игра, как таковая, пронизывающая текст пьесы, способствуют созданию в ней *эффекта театральности, нарочитой условности.* 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») сопровождает 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 окончательность 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»[113]. 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.

В представлении русских кубофутуристов *будущее* и *смерть* несовместимы – в будущем смерти нет места, и потому её преодоление стало для них одной из важнейших творческих и жизненных задач, если не самой важной. В этом пункте футуристы примыкали, хотя и «от противного», к русской традиции философствования, а их поиски резонировали с известным высказыванием Иоанна Дамаскина: «Философия есть помышление о смерти» [Дамаскин 1996: 25]. Что значила смерть – как философская категория – для Велимира Хлебникова?

Хлебников в своем понимании смерти и возможностей её преодоления, как мы убедились, был далек от тривиальных решений, но предшественники в этом вопросе у него все же были. По Хлебникову, чтобы преодолеть смерть, нужно увидеть мир с позиции смерти – “sub specie mortis”. Одним из наиболее вероятных источников возникновения у него позиции “sub specie mortis” был Вяч.И. Иванов и написанная им именно с этой позиции книга с красноречивым названием «Любовь и Смерть» (1908), тем более что Хлебников, как известно, в период с 1908-го до начала 1910-го года входил в окружение Иванова. В пользу данного предположения свидетельствует адресованное Вяч.И. Иванову письмо от 10 июня 1909-го года: «Я знаю, что умру лет через 100, но если верно, что мы умираем, начиная с рождения, то я никогда так сильно не умирал, как эти дни. Точно вихрь отрывает корни меня от рождающей и нужной мне почвы. Вот почему ощущение смерти не как конечного действия, а как явления, сопутствующего жизни в теченье всей жизни, всегда было слабее и менее ощутимо, чем теперь» [Хлебников 1940: 355-356]. Как замечает исследователь А. Шишкин, в эти годы и в последующие «проблемы Смерти, Мистерии, Нового Рождения

[113] Первое упоминание о нём содержится в прозе «Путешествие по всему свету».

Хлебников переживал не “литературно”, а экзистенциально» [Шишкин 1996: 154]. Несколькими годами позже, предположительно в 1914 году, в «Автобиографической записке» Хлебников метафорически выразил это свое состояние следующим образом: «Вступил в брачные узы со Смертью и таким образом женат» [Хлебников 1940: 352]. В письме Иванову Хлебников пишет о том, как *«мы умираем с рождения»,* а в пьесе «Мирск*о*нца» он прибегает к обратной логике и пишет о том, как *мы рождаемся со смерти,* если перефразировать его собственные слова. На наш взгляд, не только это произведение, но вся или почти вся драматургия Хлебникова создана именно с этой позиции – “sub specie mortis”, начиная с таких драматических произведений, как пьесы «Маркиза Дэзес», «Госпожа Лен*и*н» и «Ошибка Смерти», и заканчивая такими, как драматические поэмы «Боги», «Ночной обыск» и пьеса «Пружина чахотки». Выбором позиции “sub specie mortis” обусловлена и присущая его драматургии *серьезность игры*[114].

Очевидно, эта позиция стала для Хлебникова его экзистенциальным выбором и помогла ему преодолеть страх смерти, ужас физического уничтожения собственного «я», которые рано или поздно переживает любой человек. Следование ей не означало снятия или размывания границ между жизнью и смертью, скорее напротив – обостренное их чувствование и переживание, внешне вполне беспристрастное. «Вихрь» отрывает Хлебникова, по его же собственным словам, от «рождающей почвы» и заставляет заключить «брачные узы» со Смертью. Возможно, не только сам *Велимир*, но и *мир* готов заключить «брачные узы» со Смертью, так что жизнь справляет свое торжество посреди смерти, в её окружении, или наоборот – смерть оказывается на территории жизни и внедряется в неё, скрепляя свой союз с нею едва ли не родственными узами.

Эта позиция имеет глубокие философско-исторические и литературные корни, простирающиеся от античных времен до века XIX – от Платона и его «Пира» до Пушкина и его «Пира во время чумы». Вся история существования мира после его Творения есть не что иное, как *жизнь посреди смерти,* или *пир*

[114] Можно вспомнить известное высказывание О.Э. Мандельштама насчёт серьёзности шуток Хлебникова: «Хлебников шутит – никто не смеётся» [Мандельштам 1990: Т.2: 290].

во время чумы, в чем убеждали Хлебникова некоторые события его собственной жизни и тех, кто был ему близок, – события, которые в контексте этих идей обретали особый, *внелично-бытийный,* смысл. Именно в таком ключе была воспринята и осмыслена им (в одном из писем 1913-го года) безвременная кончина Е.Г. Гуро [см.: Шишкин 1996: 154].

Модель пира во время чумы, или жизни посреди смерти, является одной из наиболее важных в творчестве Хлебникова; она организует формальную и наполняет содержательную сторону многих его произведений («Маркиза Дэзес», «Ошибка Смерти», «Ночной обыск»). Смерть в драматургии Хлебникова воплощается в самых различных формах: как спутница Поэта она персонифицирована в образе маркизы Дэзес («Маркиза Дэзес»), как антагонист будетлянина Тринадцатого – в образе Барышни Смерти («Ошибка Смерти»), как винтик чахотки в крови экстраординарного героя – Писателя («Пружина чахотки») и т.д. Однако жизнь посреди смерти для автора и жизнь посреди смерти для его персонажей далеко не одно и то же; дистанция между ними ощутима и существенна.

Для автора в способности *жить посреди смерти* заключается *победа над смертью*, то есть обретение *бессмертия*. Даже героическая жизнь превращается им в жизнь посреди смерти – вспомним его реакцию на смерть Е.Г. Гуро. *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 Дэзес» 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].

Итак, персонажи Хлебникова вынуждены жить *посреди смерти,* осваивать *границы между жизнью и смертью,* причем

на самых разных уровнях – от духовности или пародии на неё («Чёртик», «Маркиза Дэзес», «Ночной обыск») до примитивной вегетации, которая у Хлебникова может быть не менее трагична, чем духовность («Госпожа Лен*и*н», «Мирск*о*нца», «Пружина чахотки»). В пьесе «Мирск*о*нца» персонаж по имени Поля, преодолевший смерть как самое нелепое событие собственной жизни, способен отрефлектировать и это событие, и все последующие метаморфозы только на уровне собственного тела – вновь возникающих и прогрессирующих в его теле процессов жизнедеятельности. Переживание смерти представлено в этой пьесе на самом примитивном, биологическом уровне; герой в буквальном смысле *«пере-живает»* свою смерть. В плане эмоциональном его состояние вряд ли можно назвать переживанием: это, скорее, недоумение от собственного положения, которое он даже и смертью-то не считает. Такую точку зрения на происходящие в его теле метаморфозы, как мы понимаем из его монологов и диалогов с женой Олей, навязывают ему окружающие. Его же точка зрения заключена в особом, свойственном только ему, ощущении времени. Это индивидуальное время, которое по отношению к точке зрения на время остальных движется в обратном порядке – от смерти к рождению. Обратный ход времени включается также и для его жены, как мы понимаем из их диалогов. Смерти персонаж по имени Поля не чувствует, и поэтому она его не пугает и даже не смущает. Героя иного типа – склонного к рефлексии или, по крайней мере, способного на неё – наступление смерти может привести в ужас, и ему может показаться, что от его выбора зависят едва ли не все судьбы мира; тогда он уподобляет себя богам, берет ответственность за существование мира на себя («Маркиза Дэзес», «Ночной обыск»). Однако художественный мир Хлебникова устроен таким образом, что личный выбор и личная ответственность в нем ничего не решают. События движутся к развязке как бы помимо воли персонажей или даже ей вопреки. Неслучайно в пьесах Хлебникова наблюдается довольно редкое для драматического рода, а в классической драме и попросту невозможное, явление: смена точки зрения, переключение с точки зрения одного персонажа на точку зрения другого (или других). Так, например, в «Маркизе Дэзес» смена точки зрения происходит неоднократно, а в финале единственные

в своем роде герои, на которых она «задерживается» надолго, – маркиза и сопровождающий её поэт – из субъектов, воспринимающих мир, превращаются в наблюдаемые другими посетителями выставки статичные объекты – статуи:

Голос из другого мира. Как прекрасны эти два изваяния, изображающие страсть, разделенную сердцами и неподвижностью.

– Да. Снежная глина безукоризненно передает очертания их тел.

– Ты прав. Идем в курильню.

– Идем. *(Идут).* Я то же предложить хотел.

[Хлебников 1986: 412]

В «Ошибке Смерти» это переключение-смещение осуществляется по крайней мере трижды: пир Смерти и ееё точка зрения сменяется победой Тринадцатого и его точки зрения, а уже затем – торжеством Смерти посреди жизни, то есть совмещением двух точек зрения, их наложением одна на другую. Персонажи делают выбор в каламбурной паре «смерьте» – «смерти» («Чёртик», «Маркиза Дэзес»), причем в пользу последнего, то есть смерти, в то время как автор этого выбора не делает. В «Маркизе Дэзес» метаморфозы, совершающиеся на глазах Маркизы и её Спутника и показанные через их восприятие, обретают характер зловещей игры и, в конце концов, перестают быть игрой, поскольку необратимы и влекут за собой смерть – утрату всего живого. Сердце превращается в «ком глины», потому что не может больше «смерить» доступные ему прежде «чувства длины». Смерть наступает тогда, когда сделан однозначный выбор в её пользу, когда мир больше нельзя «смерить» – продлить его связи, вернуть к первоначальному состоянию, объединив всё со всем. Спутник маркизы делает выбор в пользу смерти от ощущения собственного бессилия собрать расползающуюся материю, вернуть мир к изначальному состоянию единства. Очевидно, последнее под силу только Будетлянину, а в недалеком будущем – ещё и Предземшара Хлебникову. В призыве «смерьте» для Хлебникова заложено единство мира; смерить – значит сделать мир единым целым, продлить его связи, объединить, в том числе и со смертью, проложив, тем самым, путь к бессмертию.

В.В. Хлебников стремится преодолеть разъедающий душу современного человека индивидуализм и преодолевает его, но в отличном от соборности Вяч.И. Иванова, собственном смысле. Мистериальное начало присутствует в каждой его пьесе, или почти в каждой. Но это не мистерия, долженствующая совершиться в «горнем» мире, а мистерия, совершающаяся в мире, как таковом, поскольку Хлебникову свойственно принципиальное неразличение «горнего» и дольнего», однородность миров при всем их разнообразии и всевозможные переходы от одного к другому.

Время в понимании Хлебникова однородно, едино: оно обратимо, может двигаться в любом направлении, так что далекое прошлое может актуализироваться в современности и наоборот. Отношение Хлебникова к категории времени сводится к его «осаде», стремлению познать его законы и научиться им управлять; можно констатировать ту же свободу и в обращении Хлебникова с пространством: подобно естествоиспытателю, он стремился пространство познать и подчинить, хотя оно и не вызывало у него столь явного неприятия, как время. Неслучайно в «Досках судьбы» (1920-1922) он пишет о своем намерении «надеть намордник Вселенной, Чтоб не кусала нас, юношей» [цит. по: Григорьев 2000: 530]. Это желание возникло у него под влиянием трагических событий современности – Первой мировой войны, двух революций 1917-го года и гражданской войны; событий, которые затронули его, как и Россию, и «Вселенную», самым непосредственным образом, не только очевидцем, но и участником которых ему суждено было стать. В это время Хлебников ставит перед собой цель «оседлать рок» и «найти оправдание смертям» и неукоснительно следует ей. Именно на период с 1918-го по 1922-й год приходится большинство его произведений о современности, среди них такие драмы и драматические поэмы, как «Сестры-молнии», «Взлом Вселенной», «Настоящее», «Ночной обыск», «Зангези». О времени и о себе он писал: «Я знал, что после купанья в водах смерти люд станет другим» [Хлебников 1928-1933: Т.4: 71]. Это высказывание поэта есть не что иное, как рефлексия по поводу происходящего; однако в нём, как и всегда у Хлебникова, сквозь *современные* пласты действительности проглядывают *архаические* её пласты. В настоящем Хлебников улавливает

отголоски далекого прошлого и видит в них знаки вселенской катастрофы, совершавшейся ранее и совершающейся теперь, у него на глазах. Опасность, исходящая из водной стихии, погружение в воды смерти и т.п. – один из древнейших мотивов поэтического творчества вообще, идущий от Гомеровых «Илиады» и «Одиссеи» и шекспировского театра, и постоянный мотив творчества Хлебникова. Он появляется уже в самой ранней пьесе «Девий бог», а в поздних драматических произведениях звучит особенно настойчиво, и во всех случаях восходит к тому *праэлементу театральности,* который закрепился в народном театре, и, безусловно, Хлебникову был хорошо известен: имеются в виду народные драмы «Лодка» и «Маврух»; последняя, как известно, восходит к одной из святочных игр – так называемой «покойницкой игре» [см.: Фольклорный театр 1988: 48]. Неслучайно в «Девьем боге» «мотив лодки» предвещает смерть героя [см.: Сигов 2000: 603], во «Взломе Вселенной» целому племени грозит гибель от воды, и, наконец, в «Ночном обыске» смерть приходит со стороны моря: юный Владимир и его товарищи-белогвардейцы погибают от рук балтийских матросов. Архаический мотив лодки, следовательно, выступает у Хлебникова как знак Судьбы, тяготеющей над человеком и человечеством.

Судьба и Рок, по мысли Хлебникова, покоятся в устройстве самой Вселенной. «Взламывая» Вселенную, Хлебников, тем самым, стремится постигнуть её внутренние законы, понять её устройство и, тем самым, подчинить её себе. Вся Вселенная становится для него объектом художественного и научного наблюдения. Благодаря такому подходу, *макро-* и *микромиры,* которые, в силу их размеров, в обыденной жизни не доступны человеческому глазу и которые человек может только *помыслить*, только *вообразить*, в его драматургии оказываются способны стать зрелищем – и те и другие в равной мере. Физические параметры этих миров и длительность протекания времени в них утрачивают реальные значения и обретают более важные – те, которые можно только помыслить, вообразить. *Воображаемые миры* становятся у Хлебникова *зрелищем*, чтобы превратиться в *сверхзрелище*, то есть *откровение, мистерию,* в его терминологии «*чудесавль*», – постижение пространства и времени, их «осаду», он сближает с *древним ритуалом.*

«Осаждая» пространство и время, Хлебников движется от «театра размеров» к «театру невозможного» [см.: Григорьев 2000: 560-570]. Запись «Театр невозможного» встречается среди черновых набросков «сверхповести» «Зангези», наряду с упоминанием о «Шекспире», то есть пьесе «Пружина чахотки», имеющей подзаголовок «Шекспир под стеклянной чечевицей», – к этой последней, по-видимому, и относится. Данное определение характеризует, причём ёмко и точно, не только самую необычную и фантастичную его пьесу, но и его *театр, как таковой.*

Сказанное о *театре Хлебникова* касается не только драматургии и текстов, тяготеющих к драматическим, но творчества в целом, если иметь в виду *игровой потенциал, театральность, зрелищность* любого его слова – *слова, как такового.* Речь идет о *воображаемом театре Хлебникова*, подобном его *воображаемой филологии*[115] или *воображаемой математике Лобачевского*[116], которой Хлебников был увлечен, – то есть о таком театре, который помыслить можно, а воплотить адекватно в условиях реальной сцены весьма и весьма затруднительно, если вообще возможно.

В данном случае искания В.В. Хлебникова обнаруживают любопытную перекличку с театральными новациями режиссёра, драматурга и теоретика театра Н.Н. Евреинова, к личности и творчеству которого Хлебников, как мы знаем, испытывал большой интерес. В целом ряде драматических произведений Хлебникова настойчиво повторяется одна и та же ситуация, которая в сгущенном, концентрированном, даже гротескном, виде будет развернута Евреиновым в его пародийной монодраме «В кулисах души», шедшей в театре-кабаре «Кривое зеркало» в начале 1910-х годов и опубликованной в 1923-м году, то есть уже после смерти Хлебникова[117]. Доподлинно не известно, знал ли

---

[115] О ней в свое время писал В.П. Григорьев [см.: Григорьев 1982].

[116] Ср. с «пространством Лобачевского» в «Ладомире» и «Взломе Вселенной».

[117] Ср. также с пьесами Мориса Метерлинка «Слепые», «Непрошенная», «Там, внутри», а также с его трактатами «Сокровище смиренных» (1896) и «Мудрость и судьба» (1898), где жизнь предстает мистерией, в которой человек играет непонятную разуму, но постепенно открывающуюся интуиции, «прозреваемую» им роль.

Хлебников эту евреиновскую пьесу (как и Евреинов – хлебниковскую «Госпожу Лен*и*н», с которой у монодрамы Евреинова так много общего), однако не вызывает сомнения его осведомленность в общих вопросах теории театра, разработанных Евреиновым, таких как категория театральности и жанр монодрамы. Скорее всего, речь в данном случае может идти не столько о прямых заимствованиях – Евреинова у Хлебникова или Хлебникова у Евреинова, сколько о вольном или невольном совпадении устремлений обоих: заклинание Хлебникова «Хоти невозможного» звучит эпатажно (начиная с «невозможной» грамматики и заканчивая смыслом) и вполне по-евреиновски, точно так же и представления Евреинова о «преэстетических», мифоритуальных основах театра, его концепция монодрамы как нельзя лучше отвечают драматургическим опытам Хлебникова, его экспериментальному театру, «театру невозможного». Хлебников, как нам кажется, даже превзошел монодраму Евреинова по части «невозможного». В «театре невозможного» Хлебникова действие разворачивается в «кулисах» сознания («Госпожа Лен*и*н»), «кулисах» мозга («Взлом Вселенной») или «кулисах» кровеносной системы – внутри капли крови под микроскопом («Пружина чахотки»), когда сам человек либо какая-то его «составляющая», будь то сознание, мозг, кровь, воспроизводит в себе самом целый мир, всю Вселенную. Или иначе: мир, Вселенная наделяются антропоморфными или зооморфными чертами (так, к примеру, во «Взломе Вселенной» погибающее племя представлено в виде божьей коровки на руке девушки-Вселенной) и начинают походить на искупительную жертву – человека, животное, в конечном счете – бога, готового к смерти и воскресению. Здесь Хлебников близко подходит к евреиновскому пониманию монодрамы – архаической её формы. Как отмечает специалист по авангарду И.Е. Лощилов, в древности в монодраме, согласно Евреинову, «”действователь” был в буквальном смысле один - и это был не кто иной, как сам Дионис - умирающий и воскресающий бог, созерцающий собственные страсти глазами участников ритуала» [Лощилов 2006: 315]. Как видим, столь характерная для Хлебникова метонимическая игра на тему «человек – Вселенная» сущностно

отвечает основным принципам театральности Евреинова, его концепции монодрамы, а также самой сути ритуального – дионисийского – действа.

В прозе «Ка» и «Ка^2» 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:* «одинокий лицедей» («Ка^2») 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: согласно ей, 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 Велимира предстает как театр, главными героями и деятелями которого являются, с одной стороны, «одинокий лицедей», а с другой – «мировая воля»; энигматические сюжеты, загаданные «мировой волей», разгадывает «одинокий лицедей». Нетрудно заметить, что в этих хлебниковских метафорах Эразм Роттердамский и Шекспир самым причудливым образом соединяются с Шопенгауэром и Ницше, а в проекции, в гениальной догадке будущего – ещё и с Хейзигой. Само понятие театра в отношении Хлебникова можно трактовать расширительно, и известная сентенция «весь мир – театр» очень

точно отражает описываемую ситуацию. Тенденция к драматизации и театрализации произведений самых разных жанров у Хлебникова, а не только собственно драматических, общеизвестна. Первая выразилась в установке на диалог и «диалогизацию» сюжетов. Вот что по этому поводу пишет исследователь Е.П. Беренштейн: «Следует подчеркнуть, что для Хлебникова непосредственное драматургическое многоголосье принципиально значимо, поскольку оно даёт возможность явить семантическую объёмность расширяющегося космоса. Поэтому как в «лирических», так и в «эпических» творениях у Хлебникова очень часто присутствую драматургические элементы, которые нередко становятся доминирующими» [Беренштейн 2001: 96-97]. Вторая – в установке на зрелище и зрелищность сюжетов, их визуализацию. 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 Косморама», поскольку в нем *вся Вселенная становится зрелищем,* открывает зрителю множество больших и малых миров, делая наглядным собственное устройство.

Драматургия Хлебникова представляет собою мир-театр, включающий в себя множество миров, в каждой пьесе особенных, но, тем не менее, наделённых некими общими чертами. Внутри драматических миров Хлебникова, независимо от их размеров, бушуют страсти поистине шекспировского накала. Его «театральную материю» буквально разрывают противоречия. Любое происшествие, даже самое незначительное с виду, грозит перерасти в событие масштаба трагедии, так что катастрофы здесь неизбежны. Путь к спасению часто пролегает через катастрофу, а иногда и смерть спасительна. Путь этот непредсказуем и зависит не от выбора деятельного героя,

индивидуума, его «воления», а от действия каких-то иных, не подвластных человеку, но покоряющих, подчиняющих его себе, сил: *Рока, Судьбы, воли богов.* Отсюда обязательная в драматургии Хлебникова *перипетия,* понимаемая им как «сердцевина» драмы. Именно перипетия, на наш взгляд, выступает в качестве «средства» тех «осад» – времени, пространства, любых уголков Вселенной, – к которым всегда стремился и которые непрестанно осуществлял в своем творчестве Хлебников, поскольку перипетия способна «взломать» мир, Вселенную и определенным образом изменить их.

Собственно драматическое начало, как уже было замечено, представлено у Хлебникова выпукло, фактурно, зрелищно, зримо. Заострение и обнажение *драматического* исследователь С. Сигов связывает с «неортодоксальной» трактовкой Хлебниковым драмы, а именно: пониманием драмы как «самодемонстрации устройства» [Сигов 2000: 605]. Подобным образом – в виде «самодемонстрации» механизмов драмы – построены «чудесавли» «Взлом Вселенной», «Ночной обыск» и «Пружина чахотки». В этих произведениях *перипетия* диктует движение *драматической интриги,* целиком подчиняя себе развитие событий. *Механизм драмы* во «Взломе Вселенной», «Ночном обыске» и «Пружине чахотке» есть *механизм перипетии.* На наш взгляд, то же самое можно констатировать и в отношении более ранних пьес Хлебникова, где *механизм перипетии* предстает почти в столь же обнаженном виде, – таковы, например, «Маркиза Дэзес» и «Ошибка Смерти». В первой из них движение от счастья к несчастью приводит персонажей к полной катастрофе, последствия которой необратимы, – окаменению всего живого, включая и их самих; во второй – движение от несчастья к счастью приводит к победе Тринадцатого, но недолговечной, даже кратковременной, поскольку новая перипетия в финале – балаганная фигура вскакивающей Смерти – заставляет усомниться в окончательности одержанной им победы. Определяемая Аристотелем как «перемена делаемого к противоположному» («Поэтика», глава 11), перипетия знаменует собой «сшибку» «делаемого» и «противоположного» и внезапное, стремительное переключение с одного на другое. Действие перипетии

мгновенно, а его результат противен ожидаемому, а то и вовсе непредсказуем. Перипетия всегда связана с неожиданностью, неопределенностью и располагается в зоне случайного. У Хлебникова те значения и функции перипетии, которые закрепились за нею со времен античной трагедии, сохраняются, а вновь возникающие смыслы направлены на усиление изначально ей присущего: перипетия, как и прежде, знаменует собой либо *действие роковых, «квазиисторических» сил,* способных привести человека и человечество к полному краху, катастрофе, либо *действие Случая,* перед которым роковые обстоятельства могут отступить, если не навсегда, то на время. Именно перипетия, на наш взгляд, является основным структурообразующим элементом драматических сюжетов Хлебникова и его театра; действие перипетии в «мирах», им создаваемых, универсально, а возможности едва ли не безграничны. Исследуя механизмы перипетии, Хлебников, тем самым, углубляется в познание Рока, Судьбы, и потому перипетия у него всегда влечёт за собой мистерию, как бы сигнализирует о её начале, как это происходит в драматической поэме «Ночной обыск». События разворачиваются в революционном Петрограде. Патрулируя ночной город, матросы врываются в господский дом и устраивают там обыск. Их ждет засада. Между матросами и белогвардейцами завязывается борьба. Однако силы неравные, и матросы поочередно расправляются со всеми противниками, в том числе и с юным Владимиром, сыном хозяйки дома. За страшным преступлением следует искупительная жертва: все «братишки», включая и Старш*о*го, погибают в огне – это старуха-мать подожгла убийц своего сына. Такова внешняя канва событий, к которой сюжет поэмы не сводится и которой он не исчерпывается. Гораздо важнее фабулы оказывается внутренне, подспудно совершающееся движение драматического действия. Оно резко меняет свою траекторию – от «делаемого» к «противоположному», как только перипетия вступает в свои права. Перелом драматического сюжета происходит в тот момент, когда на Старш*о*го, убившего белогвардейца Владимира, неожиданно нисходит откровение, и он прозревает. Теперь юный Владимир для него герой, сумевший бросить Судьбе вызов: бесстрашно взглянуть в лицо Смерти, рассмеявшись убийцам в

лицо. Это, однако, не только откровение, но и бунт: Старш*о*й богохульствует и уже сам бросает вызов Судьбе. Вот что по этому поводу пишет Р.В. Дуганов: «Глубинный драматический конфликт раскрывается, таким образом, не в столкновении людей, а в борьбе человека с высшей силой, с судьбой, в каких бы образах она ему ни являлась. В этой борьбе он может погибнуть, но сохранить внутреннюю свободу, и тогда его поражение становится победой; человек, преодолевая в сознательном становлении темную страшную, могучую иррациональную стихию, оказывается выше самого себя» [Дуганов 1990: 182]. При этом человек уподобляется богам, как бы «примеривается» к их свободе.

Для Хлебникова процесс познания Рока, Судьбы есть не что иное, как «осада» времени: растягивая перипетию во времени, он делает мгновение равным вечности. На практике это выглядит как количественное разрастание перипетии в сюжете (часто – с подключением к ней других перипетий), вплоть до полного вытеснения ею драматической интриги в тех случаях, когда она заполняет собой всю пьесу. При этом отмечается эффект *опространствливания времени:* мгновение, отведенное на перипетию, превращается в вечность и в *зрелище*, а точнее в *сверхзрелище*, поскольку читатель или зритель наблюдают всё то, что в обыденной жизни им недоступно[118].

Так, в «чудесавле» «Взлом Вселенной», по верному наблюдению С. Сигова, перипетия заполняет собой все действие без остатка [Сигов 2000: 605]. Сюжет этого произведения формируется между гибелью и спасением, и в экспозиции всё указывает на то, что его движение направлено в сторону гибели. Ученик видит «странный сон»: мать из окна смотрит на дочь, несущую в ладонях «красного жучка с слабыми рябыми крыльями» [Хлебников 1928-1933: Т.3: 93], и приказывает ей бросить его на землю и вымыть руки. Девочка послушно выполняет просьбу матери, и божья коровка падает в воду около

[118] Уместной представляется следующая аналогия: эффект, производимый перипетией у Хлебникова, сравним с эффектом, получаемым от кинематографического приема замедленного воспроизведения, когда все события-кадры не прокручиваются в реальном режиме, а растягиваются во времени, создавая у зрителя совершенно особое впечатление от увиденного.

окна; на самом же деле – это целый народ оказывается на грани катастрофы и уже летит в бездну, готовый погибнуть в водной стихии. История с божьей коровкой обрамляет основное действие драмы, разворачивающееся в сознании героини и в то же время – в черепе Вселенной, поскольку *переделка её мыслей* и есть «взлом» Вселенной. Погружение в самую сущность мира приводит к замедлению времени. Перипетия, занимающая мгновение, длится неопределенно долго, едва ли не целую вечность. Хлебников обнажает механизмы перипетии – путь древнего племени от неминуемой гибели к неожиданному спасению, пролегающий через мысли девочки. Перемена мыслей представлена в пьесе как ремонт, осуществляемый в черепе Вселенной. Мысли девочки-Вселенной овеществляются, материализуются, а сама она предстает как кукла[119], в механизме которой необходимо что-то переустроить, навести там порядок. Молодой вождь обращается к племени с призывом:

Мы сделаем из неба
Говорящую куклу.
Дети великого замысла,
За мной!

[Хлебников 1928-1933: Т.3: 98]

И отважное племя внемлет ему, решаясь на это переустройство. Их «осада» Вселенной оказывается успешной, а откровение возможным. Развязка драматического действия выглядит вполне благополучно: перипетия склоняет Судьбу на сторону племени; общая воля противостоит индивидуальной и побеждает её. Через познание, «взлом» Вселенной совершается чудо – победа над Роком и Судьбою, тяготевшими над племенем и тяготившими его. Вся пьеса построена на игре индивидуального и общего, их перевертывании, взаимном обращении, включении одним другого: голова девочки оказывается черепом Вселенной, затем сложным механизмом, и, наконец, снова головой девочки, её сознанием; божья коровка – племенем, на фоне которого звучат отдельные голоса (Старшего, Сына, Молодого вождя, Младшего

[119] Сюжет платоновской «Шарманки», написанной много позже «чудесавля» Хлебникова, образует перекличку с этой сценой: в пьесе А.П. Платонова робот-аттракцион Кузьма «сотворен» человеком из народа, пролетарием Алешей. В тех случаях, когда Кузьма ломается, Алеша налаживает механизм.

воина), которые, тем не менее, выражают общую волю и, в конце концов, сливаются в единое множество (или множественное единство).

В этой пьесе проявилось свойственное Хлебникову понимание театра как «вещи в себе» [Хлебников 1940: 358]. История племени, спасающего себя «взломом» Вселенной, обрамляется историей девочки, образуя конструкцию «театр в театре». Вселенная при этом предстает как театр, как игра, в конце концов, как механизм, «перепрограммирование» которого устанавливает новые правила, позволяющие продолжить игру, неслучайно *перипетия* и «*взлом*» в данном контексте синонимичны друг другу. Племя спасено благодаря возобновлению игры, но уже по новым «правилам», которые Вселенная *покорно* открывает своим *покорителям*:

«Пришелец! Ты ворвался
В этот мир
И если ручку повернешь,
Спасешь любимую тобой коровку божью
Может быть, красное существо ваш народ
И ваша родина.
Тогда умом и только мыслью
Спасенье народу принесешь.
Вот ручка моей воли.
Поверни! Направь. Так просто».
Младший воин
Повернул. Готово.
Опять все то же в мире теневом.
Но жук положен на цветок.
И, если это родина моя,
Она вновь спасена
Движением нехитрой рукоятки.

[Хлебников 1928-1933: Т.3: 99]

История девочки и история божьей коровки, иначе – Вселенной и народа, отражаются друг в друге как малое в большом и большое в малом. Масштабы «миров» и их соотношение здесь неустойчивы и подвержены изменениям: «микромир» способен превратиться в «макромир» и наоборот. При этом законы, действующие во Вселенной на любом из её уровней и в любую эпоху, едины.

Для В.В. Хлебникова *мир как игра, театральная игра* и *детская игра* суть явления одного порядка. Ему важен *сам принцип игры*, который в рассматриваемом произведении и во многих других проявляется через *оборотничество*: от *слова-оборотня* до *мира-оборотня.* Перипетия в этом «чудесавле» носит *«вселенновый» характер,* то есть, согласно Хлебникову, «вселенский» и «новый». Племени, которое в масштабах Вселенной видится божьей коровкой, удается произвести «вселенновый» переворот, сотворить *новую Вселенную* простым переключением рычага в её черепе. Вселенная сама помогает племени, подсказывая путь к спасению. Аналогичную ситуацию можно наблюдать в написанной несколько ранее *прозаической мистерии* «Скуфья скифа» (1916), где в заключительной фразе также указана возможность защиты большим миром малых, в сравнении с ним, миров: «Надев на локоть щит земного шара, можно было спастись от ударов» [Хлебников 1986: 539]. Это точка зрения не человека, но богов.

В пьесе «Пружина чахотки» Хлебников, напротив, погружает своего читателя и зрителя в бесконечно малые миры. Однако и здесь действуют общие для всего мироздания законы, какими их видит и знает поэт: *мир* предстает как *театр* и как *«вещь в себе».* Это, по словам самого Хлебникова, «Сокращенный Шекспир», или «Шекспир под стеклянной чечевицей», то есть под микроскопом, а по словам его персонажа, заглавного «героя» пьесы, – «величайшая во Вселенной битва внутри одного волоска» [Хлебников 2001: Т.2: 439]. Созданная в последний год жизни, «Пружина чахотки» пронизана ощущением смерти, её близостью – и собственной, и чужих, насильственных, от гражданской войны, и кровавых времен вообще, исходящих, и потому особенно драматична. Человек в ней оказывается вместилищем мира, где разворачиваются целые баталии. Действие протекает (в буквальном смысле!) в крови экстраординарного героя; действующих лиц немного: это сам *Писатель («Я»), кровяной шарик* и *винтик чахотки (пружина чахотки).* Указанный в качестве действующего лица, *кровяной шарик* является, по сути дела, не персонажем, а местом действия, поскольку именно в нем разворачивается, как следует из ремарки, «вихрь чахоточной битвы» [Хлебников 2001: Т.2: 438] и именно в нем *винтик чахотки* вызывает на бой *воинов крови.* И в этой

пьесе Хлебников прибегает к конструкции «театр в театре»: история с испорченной зажигалкой Писателя, из которой выпала пружина, обрамляет основное действие – войну, объявленную уже другой пружиной – *пружиной чахотки.* Пьеса строится по всем законам фольклорного представления и сводится к двум типам сцен: это, во-первых, солдатская муштра и, во-вторых, потасовки, без которых немыслимо ни одно уличное представление, причем инициатива целиком исходит от пружины чахотки:

Винтик чахотки: 1-ый взвод чахотки! – направо, кру-у-гом! Ножку, ножку! Стучок! Стучок! Азь – два! Азь – два! Первый конный полк! Ножки вдевать в стремена! Но-о-жки! Напра-во! Первый конный полк чахотки, шашки выдер-гать! В-о-н! Ать! Стой, стерва! Ать! Не уйдешь! Курва! Готов! Есть! Тихо… Лежит… Падай, как падает краснощекое государство.

[Хлебников 2001: Т.2: 438]

Образы воинов у Хлебникова восходят к аналогичным образам фольклорной традиции: образу Аники-воина из диалога «Аника и Смерть», исполнявшегося самостоятельно или входившего в состав больших народных драм («Царь Максимилиан»), а также образам воинов из вертепных представлений («Царь Ирод») [Фольклорный театр 1988: 333]. В образах *шарика крови* и *винтика чахотки* персонифицированы жизнь и смерть, а потому их столкновение в крови Писателя есть не что иное, как *конфликт жизни и смерти.* Точка зрения на происходящее может меняться, и от ее преобладания зависит исход поединка. Сначала инициативой завладевает *винтик чахотки:* завоевывая «средние пространства одного волоса» [Хлебников 2001: Т.2: 439], он празднует свою победу. Затем точка зрения меняется, и уже *кровяной шарик* оценивает масштабы и последствия тех смертоносных атак, которые были предприняты *винтиком чахотки.* Голова Писателя оказывается полем битвы Рока, Смерти, Судьбы. И вот уже *воин крови (кровяной шарик)* констатирует разрушительные последствия этой войны:

«Мировые истины падают как боги. А тело строгими глазами, стеклянной черной птицей, летящей вкось, следило за поединком чахотки и здоровья в хриплых легких, похожих на меха кузнеца».

[Хлебников 2001: Т.2: 439]

Перипетия меняет исход фантастического поединка. Действие перемещается на другой уровень – уровень *Писателя* и его *сознания*. Как и во «Взломе Вселенной», перемена от несчастья к счастью сводится к простой манипуляции, только теперь продиктованной не волей множества, а волей одного. Однако различия, на наш взгляд, несущественны, поскольку и в данном случае речь идет не только об индивидуальном волеизъявлении. *Писатель* у Хлебникова подобен Вселенной, и его творчество способно произвести «вселенновый» (то есть «вселенский» и «новый») переворот. Пока же дело ограничивается простым решением приспособить чахотку вместо пружины зажигалки. Наметившаяся трагическая развязка – смерть Писателя, уничтожение творчества – отменяется незамысловатым жестом, и «война миров», пусть и микроскопических, утихает по мере того, как разгорается пламя зажигалки. Любопытно, что театр Хлебникова, как и театр Евреинова, располагается меж двух стихий, состязающихся друг с другом, – стихией «крови» и стихией «огня», а драматический сюжет «Пружины чахотки» по смыслу оказывается связанным со следующим пафосным пассажем из евреиновского «Театра для себя»:

«Гори, Театр, гори, испепеляйся! Я лобзаю самый пепел твой, потому что из него, подобно Фениксу, ты возрождаешься каждый раз все прекраснее и прекраснее!

Благословляю <…> всех тех, кто способствует преображению самого кладезя преображений.

Я не боюсь за кладезь! На дне его неусыхающий, неиссякаемый источник. Из крови наших жил его живительная влага! И она ищет состязания с огнем! Ей любо проявлять свою извечную мощь! Ей любо время от времени сливаться с самим огнем мысли, чтобы вкупе с ним взвиваться потом кипящим фонтаном, в радуге которого все призрачные краски, в горячих брызгах которого все исцеление охладевших мечтателей».

[Евреинов 2002: 288]

Подводя итоги, отметим, что драматургия Хлебникова тяготеет к *архаическим претеатральным* и *примитивным театральным формам, религиозным* и *площадным*, но в отличном от символистской драматургии виде, а его футуристический театр в известном смысле может быть назван *театром обряда* и *театром восходящей к обряду игры,*

поскольку действие в его пьесах строится в соответствии с законами либо первого, то есть обряда, либо второго, то есть игры, а чаще и обряда и игры одновременно. Прямые столкновения персонажей, на которых театр и театральное действо держатся в принципе, у Хлебникова всегда обретают «*внеличный», то есть «вне-положенный» по отношению к личности, смысл.* Человек у Хлебникова сталкивается не с другими людьми, но со стихией, Роком, Судьбой и т.д. Подобные столкновения в драматических мирах Хлебникова неминуемо ведут к *таинству*. Так, в глубине яркого зрелища, будь то балаган, клоунада, цирковое или спортивное состязание, подспудно совершается *мистерия*. С помощью мистерии Хлебников берет в «осаду» *время*, делая его обратимым, и *пространство*, делая его безграничным и проницаемым. Мистерия требует особой организации драматического действия, так что в его структуру в качестве обязательных элементов и составляющих включаются «обряд», «таинство», «жертва», «смерть». Присутствие мистериального слоя сближает пьесы Хлебникова с *вертепными представлениями,* а двухуровневая структура довершает это сходство. Даже сквозь *повседневное* у Хлебникова проглядывает *вечность,* и потому смерть оказывается не где-то «там», в «потустороннем» мире, а «здесь», рядом с жизнью; и потому человеческое существование для него есть не что иное, как жизнь посреди смерти, говоря иначе – пир во время чумы. Отсюда избранная Хлебниковым позиция “sub specie mortis” сочетающаяся с позицией “sub specie ludi”. Трагедия или мистерия вновь обращаются в игру (считалку, загадку или каламбур), но игру серьезную – со смертью (гадательный обряд). Поскольку в основу мироздания, по Хлебникову, положен *принцип игры,* оно напоминает собою *театр, подобный древнегреческому или шекспировскому театру.* И потому моментом истины для него становится *перипетия,* исследуя механизмы которой, он приближает *«вселенновый» переворот.* Также его театр, как мы убедились, обнаруживает связь с самыми разными видами фольклорного театра, такими как народная драма, Петрушечная комедия, вертепные представления, раёк, – и в плане семантики, и в плане синтактики. *Зрелище* Хлебников обращает в *фантастическое сверхзрелище*, сближаясь в своих устремлениях с театральным

реформатором Н.Н. Евреиновым, даже опережая и его самые смелые новации и время. *Сверхзрелище* Хлебникова требует *динамичной позиции* наблюдателя или зрителя [см.: Успенский 1973], что в драматургии и театре невозможно или почти невозможно. Выдвигая лозунг «Хоти невозможного», сам Хлебников следует ему в абсолютном большинстве своих текстов, причем не только драматических, и создает расширяющий границы театральности, подлинно футуристический театр – некую «Всемирную Космораму», «сверхзрелище», «театр невозможного», позади которого располагается «*претеатральная*» *архаика,* а впереди – новейший по тем временам *кинематограф* и даже будущее *телевидение*[120], точнее те потенции, которые в них заложены.

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

Друзья и соратники Ильи Зданевича по «левобережному» футуризму - «всёчеству», «Синдикату футуристов» и группе «41°» – называли его «Собиновым русского футуризма», указывая, тем самым, на особое место, которое он занимал в истории течения, до сих пор едва ли оцененное должным образом. Поэт, прозаик, художник, теоретик искусства авангарда, искусствовед-византолог и драматург – вот далеко не полный список его творческих занятий; он является автором ряда манифестов, написанных совместно с М.Ф. Ларионовым и опубликованных в 1913-м - 1914-м годах («Почему мы раскрашиваемся», «Да-манифест»), позднее – с А.Е. Кручёных, И.Г. Терентьевым и Н. Чернявским («Манифест компании “41°”»), а также книги «Наталья Гончарова. Михаил Ларионов» (М., 1913), изданной под псевдонимом Эли Эганбюри и ставшей

---

[120] По поводу последнего замечания см. уже упоминавшуюся работу В.П. Григорьева «В. Хлебников: От театра размеров к театру невозможного» – главку 3 «“Снимки” (а также “Сцены” и “Комментарии”). Кино», главку 4 «Сиюминутность. Телевизионность» и заключительную главку 5 «Анимационное кино. Клипы» [Григорьев 2000: 567-570]. «Как бы то ни было, но, подводя некоторые итого, определим хлебниковский “театр невозможного” как *“телекинотеатр”*», – резюмирует он [Григорьев 2000: 569].

первым масштабным исследованием их творчества; ему принадлежат заумные стихи и цикл заумных пьес «аслааблИчья питЁрка дЕйстф» – «Янко крУль албАнскай», «асЁл напракАт», «Остраф пАсхи», «згА Якабы» и «лидантЮ фАрам» (1916-1923), а также проза – «Письма Моргану Филипсу Прайсу» (1929), опубликованные в Париже романы «Восхищение» (1927) и «Философия» (1930), а также оставшийся в рукописи экспериментальный роман «парижАчьи» (1922-1923) и незаконченный роман «Посмертные труды» (1928) [см.: Васильев 2002].

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»[121] – «Янко крУль албАнскай». *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»[122] – 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,

---

[121] «Дра» вместо «драма» – в духе крученыховской сдвигологии слово «с отрубленным хвостом» (ср. с пресловутым «Засахаре кры» - названием альманаха эгофутуриста И.В. Игнатьева).

[122] Ср. с «Кручёныхиадой» – поэзией Феофана Буки (один из псевдонимов Н.И. Харджиева). «Тайное стихотворство» Н.И. Харджиева – результат многолетнего творческого диалога с создателем зауми А.Е. Крученых. Нам же важна общая для футуристов и младоформалистов установка на игру и игровое поведение.

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[123]. 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 троном. Эта пародийная история излагалась на двенадцати листах и сопровождалась семью рисунками, выполненными художниками М.В. Ле-Дантю

[123] Они основывались на реальном историческом факте, граничащем с анекдотом, когда в 1914-м году немецкий принц Вид стал марионеточным правителем государства Албании, столицей которого в то время был город Дураццо. Отсюда возникло каламбурное выражение «дурацкий вид», которое Зданевич обыгрывает в «Илиазде» [см. Зданевич 2008: 699, 837].

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 албАнскай» 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* «*аслаабл**Ичий*». 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, нонфигуративным 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* тифлисские 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: «**в**от **де**йства **я**нко к**ру**ль ал**ба**нскай знами**ни**тава ал**ба**нскава па**э**та бр**б**р сталп**а** бир**жо**фки» [Зданевич 2008: 481]. Издевка над оппонентом и самоирония И.М. Зданевича в данном случае очевидны[124]. 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 напракАт». В пенталогии «аслаабл Ичий» он преследует двойную цель: решается на «бескровное убийство»[125] 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 Ичий» держится на метаморфозе,

---

[124] Скрытая в тексте «Янки» тотальная авторская ирония выходила на поверхность в паратексте: обложка первого издания пьесы была «цвета окаменелой желчи», что не преминул заметить в «Рекорде нежности» И.Г. Терентьев [Зданевич 2008: 709].

[125] Нечто подобное – «бескровное убийство» литературы – наблюдается в «криминальных» фонетических романах А.Е. Кручёных.

вытекающей из «всёчества» её автора: одно явление не отрицает другое, а преобразуется в него, и чреда 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 албАнскай») 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 «аслаабльИчья», так что в конечном итоге всё сводится к третьему компоненту, то есть к ослу. У Зданевича любовь к ослу и восхваление «аслаабльИчий», подобно «свинофильству» Крученых[126], исключительно эпатажем не исчерпываются. На наш взгляд, за «аслаабльИчьями» 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 «аслаабльИчий» 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

[126] Замечание о «свинофильстве» – известная «издевка» К.И. Чуковского, самим А.Е. Кручёных возведённая в ранг credo. «Свинарство – моя тема», – убеждал он читателей и Чуковского уже не в 1913-м, а в 1960-м году [Крученых 2006: 276].

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-арлекинадами 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[127], 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

[127] В книге «Миллиорк» А.Е. Кручёных назвал сплав зауми с нормативным языком «оркестровой поэзией, все сочетающей».

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[128]. 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 крученыховской 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

[128] Найденные приемы оркестровой драмы И.Г. Терентьев позднее использовал в своей заумной трагедии «Jордано Бруно» (1924).

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 Пруткова 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*[129]. 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 «аслаабл Ичий» 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. Таинства смерти и воскресения Зданевичем карнавализуются. «Возрасты человеческой жизни» представлены через взросление – старение – умирание женщины,

[129] См., например, «симфонии» Андрея Белого.

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 ослу («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, ономатопею (звукоподражание)*[130] *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

[130] Ранние ономатопоэтические опыты Зданевича (1912-1913) были подражанием поэзии Маринетти и его «слову на свободе».

по ходу действия комментирует поступки персонажей, в него вовлеченных. Так, например, первая пьеса цикла «Янко крУль албАнскай» 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 **в**от **д**е**й**ства **я**нко к**ру**ль ал**ба**нскай знами**ни**тава ал**ба**нскава па**э**та бр**б**р стал**п**а бир**жо**фки пасви**че**нае **о**льги ляш**ко**вай з**де**сь ни **зн**ают ал**ба**нскава изы**ка** и биск**ро**внае у**би**йства да**е**т д**е**йства па нив**о**ли бис пирив**о**да **т**ак как ал**ба**нскай из**ы**к с **ру**ским и**де**т ат ы**во**ннава **вы** наблю**де**ти сла**ва** с**хо**жыи с **ру**скими **ка**к та а**се**л бал**ва**н га**ло**ша и та**му** пад**о**бнае на пата**му** шта сла**ва** ал**ба**нскии с**мы**сл ых ни **ру**скай **ка**к та а**се**л **зн**ачит (па ну**жэ** см**ы**сла ни прива**жу**) и та**му** пад**о**бнае пачи**му** ни смУ**чя**йтись **по**мнити шта **во**т из**ы**к ал**ба**нскай

[Зданевич 2008: 481]

Примитивное сознание *хазяина* корреспондирует со столь же примитивным сознанием *зрителя*, являющегося прямым адресатом его слов[131], 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, сопровождавшим 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. Ономатопоэтическое слово у Зданевича сближается с *младенческим лепетом, где смысл приглушен и властвует эмоция,* так что лежащий в основе речевой организации

[131] В данном случае имеется в виду *зритель как непременный участник балаганного представления* – образ, намеренно создаваемый автором. Кроме того, во время первого представления «Янки» зрители привлекались для создания коллективного образа *свабодных шкипидаров.*

«аслааблИчий» ономатопоэтический 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 албАнскай») 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 албАнскай» 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**н**о в б**рю**ках с чю**жо**ва пличя абута **н**овым в**ре**миним» [Зданевич 2008: 481]. Философия всёчества – 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 («аб**у**та **н**овым в**ре**миним») и брюки («б**рю**ки с чю**жо**ва пличя») – 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 «Илиазде» 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 «аслаабл Ичиям», заметим, что сконцентрированная во внешности ***я**нки* метатекстуальная игра эстетическими принципами позволяет предположить, что ***я**нко* – одно из множества обличий самого Ильязда, его «непрерывных рождений». На эту мысль наталкивает и ещё один сюжет «аслаабл Ичий» – 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[132], обыгрывается практически в каждой из «дра», начиная с первой, более того – вырастает в самостоятельный «транссексуальный» сюжет в предпоследней пьесе цикла («зг А 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 («а**н**о») и даже с женским («аб**у**та») 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

---

[132] В обеих «Илиаздах» – в первой («Илиазда. На дне рождения») и, в особенности, во второй («Илиазда <вторая версия>) – этот пассаж разрастается в самостоятельный сюжет. Приведем лишь один его фрагмент из первой версии: «Меня одевали девочкой. Моя мать не хотела примириться с тем, что у неё родился сын вместо дочери. В дневнике её записано: “родилась девочка – Илья, волосики чёрные, цвет – темно-синий”. Поэтому я носил кудри до плеч. Каждый вечер моя няня Зина делала груду папильоток, снимая по очереди книгу за книгой с полок дедовской библиотеки, и я проводил ночь с несколькими фунтами бумаги на голове. Так с полок исчезли Пушкин, Грибоедов, Державин, Гоголь по очереди. Во сне эти писания входили мне в голову, и я постепенно становился поэтом» [Зданевич 2008: 691].

заумного театра И.Г. Терентьев, женское сознательно изгонялось из «Янки». Даже пресловутая блоха[133] – единственное существо женского пола в драме – и та пострадала от мужской «экспансии»: ***я****нко,* едва приметив *бла****ху****,* 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 ***я****нку* разбойников и предложение стать мессией, внезапное богатство и интронизация ***я****нки*, жалобы приклеенного к трону ***я****нки* и сомнительная помощь доктора *(немца ырен****та****ля),* ожидание скорой развязки и неожиданная смерть вместо бегства (***я****нко* 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 *стал****па*** *бир****жо****фки бр****б****р, к****ня****зя пренкбибда****да,*** *раз****бо****йникаф из гу****сы****ни, сва****бо****дных шкипи****да****раф* и до самого ***я****нки* и безмолвной *бла****хи*** – являют паноптикум, зверинец, парад уродов и кретинов 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

[133] Как известно, автор фундаментального труда о комедии дель арте К.М. Миклашевский рассматривал имя Pulcinella в качестве производного от “pulce”, что значит «блоха». «Гипотеза эта может быть подчеркнута тем, что комические слуги, для увеселения публики, иногда занимались исканием блох», – добавлял он [Миклашевский 1914: Ч.1: 68]. Эпизод с блохой в пьесе Зданевича отдаленно напоминает *лацци с блохой* и *лацци с мухой* – пантомимические сценки в комедии дель арте, исполнявшиеся дзанни (точнее, одним или двумя актёрами в роли дзанни) в промежутках между основным действием.

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[134]. 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:

разбойники
ривут за сценай
хорам
аб бевег**бе**виг **ге де е**
аб бевег**бе**виг **ге де е**
жзи какал **ка**кал м**но**
о о о о о о прстуе**ф**
ха чешыщ**че**шищ **ще ю я**
ха чешыщ**че**шищ **ще ю я**
Ђ ъь ъь ы
ы ы ы ы ы ы ө

[Зданевич 2008: 482-483]

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

[134] Нечто подобное – партии, состоящие из одних гласных или согласных, – впервые применил Кручёных в «Победе над Солнцем».

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 «влагой», но явно недостаточной и возникающей в нелепых, не подобающих тому ситуациях. Все молящие о «круле» слои «албанского» населения – от представителей официальной власти *(княсь пренкибдада)* и власти неофициальной, «криминальной» *(разбойники)* до прессы *(брешкабрешкофскай)* и народа *(свабодные шкипидары*) – обращаются к будущему «монарху» ***я****нке* следующим образом: «**ю** бутьрулем» 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 ***я****нки* предложение стать мессией приводит его в явное замешательство:

янко
па**па**ся ма**ма**ся
банька ка**ку**йка ви**зи**йка
бу**дю**титька **ва**ська ма**му**дя
у**ю**ля а**ва**йка зибиты**тю**шка
абл**ю**ся сяка**ва**ка мукигу**гу**ня
бузюбузабзи**ти**тька дюди**бю**дя **су**ря
ми**ку**йка ка**ка**я
виска**ле**йка ава**ля**ся тискуд**ю**ня
засюси**фа**тю ви**я**дя у**ю**я
банька ка**ку**йка **му**йка

[Зданевич 2008: 489]

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 («ж**зи** **ка**кал **ка**кал м**но**») и далее растекаются по всему тексту, проникая в стенания князя пренкбибдады, брешкабрешкофского и разбойников «дина**взя**ть кру**ля?**» («**ю** бутьрулем» и «ки**ка**бик ыку**зы**какик а**я**кик кируякики»), детский лепет смертельно перепуганного принудительным мессианством ***я**нки* («бу**дю**титька **ва**ська ма**му**дя») и политический спич пренкбибдады, энергичные лозунги которого («ха**ра**м ба**жа**м г**ла**м зы**ки** **ки**у к**ве**т») подкрепляются «ослино-икающей» ономатопеей («**i**o **i**o **i**o»); и так же непреднамеренно, случайно замыкают в кольцо словесную массу и сюжет пьесы в целом ономатопоэтическим «фь**ю**» испускающего дух ***я**нки* и закулисным ревом-руганью скрывающихся на корабле после его смерти разбойников («пид**ри**л ва**пу** ни**ли** ва**ле**») [Зданевич 2008: 482, 487, 488, 489, 500]. Погибает ***я**нко* по причине недостатка влаги, но уже не словесной, «знаковой», а вполне вещественной, «денотативной»: нет воды, чтобы отмочить ***я**нку*, приклеенного к трону синдетиконом, и *немиц ырен**та**ль,* который, как можно понять из его слов, сочувствует безродному ***я**нке* по причине собственного сиротства («и**ха**бе **ка**йны **му**тыр»), пытается просто отодрать ***я**нку* 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 ***я**нки* оборачивается кровавой жертвой – «жертвенным ослом». «Непарнокопытный падёж» (выражение И. Терентьева) венчает первую заумную «дра» Зданевича.

«Ю» – сама нежность и влага[135] – является во второй его «дра» «асЁл напракАт», которую, как и две последующие, он

[135] Семантика воды как женского начала известна с древних времен [см.: Фрейденберг 1997: 198-200].

посвящает своей «музе», актрисе тифлисского (тбилисского) Театра миниатюр С. Г. Мельниковой, и печатает в коллективном сборнике «Софии Георгиевне Мельниковой: Фантастический кабачок» (1919). Начинавший «Янку» звук «ывонного» языка «ы» – неудобный, грубый и аскетичный, совершает в «аслЕ напракАт» метаморфозу в мягкий «й», затем в безусловно женскую «ю» – «местоимение любви», побивая, тем самым, «рекорд нежности»[136]. Действие во второй пьесе перемещается на Восток, в атмосферу восточной неги и сладострастия; заумь в свою очередь несёт на себе отпечаток тюркских языков. После засилья персонажей мужского пола появляется, наконец, первая настоящая героиня – девушка-невеста Зохна, имя которой свидетельствует о восточном происхождении его обладательницы, а создаваемый её именем звуковой образ ассоциируется с чувственной плотью. По мнению И.Г. Терентьева, буквы «ч», «ш», «щ», «с», «ф», «х», «з» передают плотские чувства: чесать, нежить, щупать, щекотать и т.д. [см.: Зданевич 2008: 711]. В имени «зОхна», как можно заметить, встречаются две из них. Помимо этого, образ Зохны отсылает к предшествующему ей зооморфному образу Янкиной блохи, с одной стороны, а с другой – намекает на фонетическую метаморфозу инициалов возлюбленной Зданевича «С.Г.», которые, в случае быстрого их произнесения, превращаются в *«эзъгЕ»*. Следующая фонетическая метаморфоза – *зОхны,* то есть *эзъгЕ мЕльникавай,* в *згУ* – произойдет в четвертой драме «аслаабл Ичий» «згА Якабы».

По сравнению с первой, Зданевич усиливает *значение графики* во второй драме цикла: её открывает не только традиционное обращение *хазяина* к *гражанам,* то есть зрителям, но и авторское *письмо-композиция «Зохна»;* в текст, помимо него, включены ещё две отдельные *шрифтовые композиции.* Текст заумной «дра» стремится стать самостоятельным зрелищем, своего рода «театром текста», уподобляясь при этом лубку – сопровождаемой текстом лубочной картинке, рассчитанной не на пассивное созерцание, а на активное зрительное восприятие.

[136] Сам Зданевич считал «ю» местоимением любви и нежности (см. «Илиазду»), так что, иллюстрируя книгу Терентьева «Рекорд нежности», ему же и посвященную, он изобразил на ее обложке огромную, во всю страницу, букву «Ю» [см.: Зданевич 2008: 836].

Заумная «дра» инициирует игру читателя – в качестве зрителя – с текстом: его можно не только читать, но, как и лубок, рассматривать, поворачивать и переворачивать, то есть играть с ним. *Визуальные элементы* текста превращаются в *игровые* и *исполнительные элементы*. Более известные аналогии этому явлению можно обнаружить у кубофутуристов – достаточно вспомнить «стихокартины» поэта, художника и авиатора Василия Каменского. Если в шрифтовых композициях текст стремится реализовать прежде всего свои *визуальные функции* и предстать в виде *картины (визуального артефакта),* то в остальной части текста – в ремарках и в репликах персонажей, произносимых *«хОрам»* и *«аркЕстрам»,* – стремится реализовать *исполнительные функции* и предстать в виде *партитуры (исполнительного артефакта)* [см.: Янечек б/г]. Так, *«хОрам»* (или *«саглАсна»*) исполняются композиции, звучащие исключительно в унисон, *«аркЕстрам»* (или *«сабОрам»*) – композиции, звучащие на разные голоса. Однако и в партитурных фрагментах текста значимость визуального начала сохранятся. Графически оркестровые композиции заумных полифонии и какофонии выстаиваются в виде двухэтажных, а в последующих пьесах даже трех- и четырехэтажных строк, где общие для всех слова записываются при помощи прописных букв, или букв большого формата, а индивидуальные, но звучащие совместно, при помощи строчных букв, или букв малого формата, уподобляясь нотной партитуре. Подобного рода эксперименты со строкой были весьма распространенным явлением среди членов группы «41°» – в особенности ими увлекался поэт Н. Чернявский [см.: Никольская 2002: 65]. Следовательно, текст заумной «дра» Зданевича нацелен, в числе прочего, и на то, чтобы стать иконическим знаком. В данном случае театральная игра перемещается на уровни, вроде бы ей не свойственные, – не только на *уровень звука,* но и на *уровень плоскости бумажного листа.* Однако черты балаганного, вертепного представления, в широком смысле – игры при этом сохраняются.

Так, сюжет пьесы «асЁл напракат» основывается на типичной для балагана ситуации соперничества женихов, которые в списке действующих лиц (*«дЕев»)* обозначены как *«жынИх А»* и *«жынИх Б»*. Однако более удачливым оказываются не женихи, а осёл – в балаганный сюжет вплетаются

мотивы Лукиана и Апулея. Открывается действие парадом женихов, каждый из которых выбирает свою тактику завоевания невесты. *Жыних а* пытается покорить *зОхну* своим богатством; кичливость и гордыня движут им. Соперник сбивает с него спесь, очевидно, тем, что ставит под сомнение его имущественное благополучие:

жыних б
влитает
чЮм чЮк?
пидАльнай пагнУта карЕта?

[Зданевич 2008: 507]

Он выбирает иной путь к сердцу невесты: его речь комплиментарна, вкрадчива и нежна. Заумь в этом сегменте текста насыщается особыми структурными элементами – подобием морфем, напоминающих уменьшительно-ласкательные суффиксы русского языка («панаИп катАльчик стУпь латухтИтаса/ шушкУкала багарОдикась ваванОсиеее»), и иными формами эмоциональной окраски речи, придающими ей мягкость и благозвучие («мОоооми лЮйбую булюбЯяя») [Зданевич 2008: 507]. В последнем случае заумь конструируется по типу вокализма, свойственному финно-угорской группе языков, что, скорее всего, связано с влиянием Е.Г. Гуро, опосредованным А.Е. Кручёных. Исследователь Т. Никольская даже подметила присутствие в «аслЕ напракАт» неологизма Гуро «шуят» [см.: Никольская 2008: 65], который, на наш взгляд, у Зданевича наполняется не только чувственной, но откровенно плотской семантикой, не свойственной Гуро. Поскольку *жынИх б* пытается подтолкнуть *зОхну* к выбору, следующий его монолог напоминает детскую считалку, так что плавные любовные интонации сменяются свойственным считалке скандированием:

«лапатОфка зОхна хнАйты
Айты пАйты пападАйты
пУк»

[Зданевич 2008: 508]

Оба жениха «аркестрам» исполняют ритуальный танец тхУп, во время которого *«женИх б становица аслом»,* а *зОхна* дает ему корм, выказывая, тем самым, свое предпочтение. Следующая речь избранника пропитана влагой, сладострастием – одним словом, звуками любви:

жыних б
напЯляя хлЮсь яслюслЯйка вбильЕ ниизЯти
ибУнькубунь кЕю халЯвай пЕк
иффЯфсы цвиЮтью унАби лЮпь
гаЕняй талЕстись мавзЕпит казЮку качЮчь
разИваю юпЯпяк фЕйки падьвЯски
зОхна
кОзлик липИть блЯ рЮшы пыжЫ
мЕдик нЕмь фафлюфюк лЯпь алюмИний
Абъюбясь хЕи мЯкоть яЕю Ефь
лЕюнь юпфЯк
маютьгА звИ тЕтять ммЕ
пьЯпянь

[Зданевич 2008: 507]

Этот эпизод, помимо очевидного эротического содержания, несет на себе печать отчаянной полемики тифлисских заумников с В.В. Маяковским и особенно с В.В. Хлебниковым[137]. В «Рекорде нежности» И.Г. Терентьев прокомментировал его следующим образом: «Зданевич ищет душевную мягкость (слюни любви) <...> Все неприличные любовные слова в беспричинном восторге юлят, вокают, сяют, переслюняя самого юсного поэта – Велимира Хлебникова <...> Рекорд нежности поставил Илья Зданевич, сияя от удовольствия!» [Зданевич 2008: 709-710].

Танец тхУп становится кульминационным моментом драматического действия «аслА напракАт». Он перерастает в *оргиастическую сцену,* где Зохна падает и обнимает то женихов, то осла, а затем – в *сцену сражения женихов,* заканчивающуюся смертью: *«закалываюца мрут зохна падаит»* [Зданевич 2008: 534]. *Танец тхУп* являет собою пляску смерти (*Danses macabres),* где *«слюни любви»* перетекают в *слюну оганизирующего.* В заумной «дра» Зданевича за пестрыми одеждами балагана таится мистерия – магическое действо, определяющее судьбу всех: не только марионетки или кретина, но, как таковых, человека и человечества, а точнее и марионетки, и кретина, и человека, и человечества. В «аслЕ напракАт» эта судьба есть смерть, но

[137] Примерно в это же время, что и «дра» И. Зданевича, были написаны и опубликованы статьи А. Крученых «Любовное приключение Маяковского» и «Азеф-Иуда-Хлебников» (1918-1919).

смерть не окончательная, как выбор колеблющейся и сомневающейся на протяжении всей пьесы *зОхны.*

По словам И.Г, Терентьева, «ибсеновская неразрешенность, заметная в “асле напракат” исчезла в “острафе пасхи”» [Зданевич 2008: 711]. Её сюжетом становятся смерть и последующее воскресение всех, без исключения, персонажей, охарактеризованных, к тому же, в одном ключе: «ку*пе*ц па*ря*дашнай а*се*л / ва*я*ц та*во пу*щы / д*ве* с пала*ви*нкай *ка*миных *ба*бы *то*жы д*ря*нь» [Зданевич 2008: 546]. Их балаганная природа не вызывает сомнения: ва*я*ц – не только *ваятель, скульптор,* но и *паяц.* И ва*я*ц и *ка*миные *ба*бы – не что иное, как пародийное передергивание поэтических образов Хлебникова, спор с которым, помимо уровня языка, разворачивается еще и на уровне персонажей. Действие третьей «дра» происходит на Острове Пасхи, в лавке каменных гробов, где все означенные персонажи *варятся в котле вертепа:* умирают и воскресают, «по цепочке» убивают друг друга и так же, «по цепочке», воскресают вновь. Выбор довольно экзотичного места действия был обусловлен столь характерным для раннего авангарда интересом к художественному примитиву, а возможным поводом обращения послужила одна из книг В.Ф. Маркова об искусстве дикарей – «Искусство острова Пасхи» (1914), которая, безусловно, была И.М. Зданевичу хорошо известна, тем более что с автором её он был знаком ещё со времен ларионовского «Ослиного хвоста». В «Острафе пАсхи» заумь совершает очередную метаморфозу и в соответствии со спецификой сюжета и персонажей строится по моделям русского и полинезийских языков [см.: Никольская 2008: 66]. В качестве материала заумного языка используется язык «самого юсного», с точки зрения тифлисских заумников, поэта Велимира Хлебникова и поэтический язык русского фольклора – опять же не без иронической оглядки на раннего Хлебникова и его панславистские настроения, а также условно полинезийские языки с необычными, «трудными» для восприятия звукосочетаниями – выстраивающимися в длинные ряды гласными, призванными подчеркнуть нечленораздельность речи персонажей («юэиаа*хо* шанхаааааэй аэио*у*», «лаахвыа*ой* и*хе* лавауууду*лу ю*» [Зданевич 2008: 557] и т.п.). Помимо этого, взрывное сочетание «бр» продолжает совершать метаморфозы, начатые еще в первой пьесе «Янка крУль албАнскай»: на его

месте оказывается «неприлично-текучее» «бл» («бло» и «бля»), дополняемое обилием «плотских» шипящих звуков, которых, кстати сказать, было немало и в предыдущей пьесе «асЁл напракАт». Прозвучавшее в эротическом монологе одного из женихов – в строке «кОзлик лИпить блЯ рЮши пыжЫ», здесь оно проскальзывает в монологе второй бабы - в её упоминании о блохе и удерживается в образе *палавинки* – самом «легкомысленном» и «неприличном» персонаже пьесы и всего цикла. Как заметил еще И. Терентьев, голос её «в оркестре баб самый простой», «она тоже любит шипящие» [Зданевич 2008: 711]. К палавинке обращены самые нежные в пьесе слова – «соловьиная трель» *ваяца*:

*ле*ся
*ле*жная *лу*панька
*ла*ня

[Зданевич 2008: 553]

Ваяц же в пьесе противопоставлен *купцу*. Эти два персонажа представляют две стратегически разные линии поведения героя балагана: усилия *купца* направлены на то, чтобы избавиться от *каминых бап,* поэтому, как только они умирают, он заталкивает их в гробы и захлопывает за ними, приплясывая, крышки гробов. *Ваяц*, напротив, хочет *каминых бап* воскресить: в схватке он закалывает *купца* и кропит его кровью *бап*. Однако ожившие *каминые бапы* недовольны: они требуют любви – отсюда повторяющийся звук «ю» в их оркестре, набрасываются на *ваяца* с руганью «балда», побивают его и, хохоча, теперь уже кровью *ваяца*, кропят *купца* – тот оживает. В звучащем оркестром раскатистом смехе *каминых бап* угадываются мотивы хлебниковского «Заклятия смехом». Заканчивается всё Пасхой, или воскресением, о наступлении которых возвещает *хазяин:*

хазяин
*па*сха атри*ца*тельный пака*за*-
тиль с*ме*рти минстру*а*ціи *ка*-
минных *ба*п разри*ша*ют *де*йст-
ва *па*сха и ваяцу
крапит ваяца кровью бап
ваяц
оживаит бижыт
хазяин

ка*не*ц

[Зданевич 2008: 573]

Воскрешение женщины, или Лилит, в «острАфе пАсхи» повлекло за собой новые метаморфозы в следующей драме цикла «згА Якабы». Женское, мужское и ослиное присутствует здесь в иной, чем прежде, более сложной и изощрённой, конфигурации. Сюжет пьесы самый абстрактный, и её (даже в большей степени, чем остальные) можно интерпретировать как авторскую рефлексию по поводу утвердившейся во фрейдизме концепции личности; но, тем не менее, это сюжет для балагана. Балаганные герои и балаганные ситуации становятся в «згЕ Якабы», а позднее – и в шутовской автобиографии, своего рода «вместилищем» фрейдистских идей. Следуя Фрейду, Зданевич понимает личность как фрагментарный субъект, «я» которого становится полем битвы биологических импульсов бессознательного с осуществляющим его цензуру «эго», где каждый импульс стремится подавить собою другие и принять статус лидера, то есть «эго», на себя. «Другость», по Зданевичу, есть изначальное свойство субъекта: поскольку «я» субъекта никогда не совпадает с собою – «я» всегда «другой», то и «эго» не может быть репрезентировано иначе, как через «другого». Зданевич персонифицирует философские абстракции «я» и «другой», превращая внутренний мир субъекта в зрелище – своего рода театр, где разыгрываются драма несовпадения человека с собою, то есть собственным «я», и драма превращения «я» в «другого». Сходство заумной «дра» И.М. Зданевича с монодрамами Н.Н. Евреинова, а также монодрамой В.В. Хлебникова «Госпожа Лен*и*н» в этом пункте очевидно. Следует обратить внимание на название пьесы: подлинной героиней оказывается вовсе не згА, а згА Якабы, мнимая, ненастоящая, неподлинная, – точнее даже не героиней, а героем, поскольку все «Якабы» в пьесе обозначены через мужской пол. В «Илиазде» в свойственной ему остроумной манере Зданевич прокомментировал выросший на почве противоречия «я» и «другого» сюжет «згИ Якабы» следующим образом: «Лилит, Лиля, – это я сам – Илья, Лю, как меня зовут и называли. В жизни я был девушкой, а потом парнем. Это мне дало возможность бороться с самим собой, кусая себя за хвост, бороться, будучи

мужчиной, с женщиной в себе и, будучи женщиной, с мужчиной. Не есть ли эта цепь превращений и не был ли я якобы Зданевичем в начале своей жизни, якобы женщиной, якобы згой, згой якабы? Не решается ли после воскрешения женщины эта проблема новым гермафродитом, – <проблема> бездарного и лживого, беспринципного и неустойчивого Зданевича?» [Зданевич 2008: 701]. «ЗгА Якабы» превращается Ильяздом в драму о себе самом и о собственных обличьях.

Помимо близкого Зданевичу фрейдизма, стимулом к созданию пьесы послужило его знакомство с другими, новейшими по тем временам, научными теориями, в частности с теорией отражений [см.: Сигов 1991: 218]. Ее Зданевич обыгрывает с помощью одного из самых древних в искусстве мотивов – мотива зеркала, соединяя, тем самым, архаику и современность. Помимо *згИ,* в пьесе появляются видение *згА Якабы,* отражение *згА взЕркали* и отражение видения *згА Якабы взЕркали,* борющиеся друг с другом и с зеркалом, – это последнее тоже выведено в качестве *дея* и принимает участие в схватке. По Зданевичу, борьба «я» с «другим», точнее с «другими», ведет к утрате чувств: возникают «немые» и «глухие» видения и отражения «зрячего» мира, разбитое же зеркало делает «зрячий» мир «слепым», то есть лишает мир возможности эти видения и отражения лицезреть, а их самих лишает права на существование. Кульминацией пьесы является *сцена гадания на картах.* Свою судьбу пытает последний из превращенных персонажей – *згА Якабы взеркали*, которому, кажется, фортуна улыбнулась: выпали «валЕ ддАма карО льтУс» [Зданевич 2008: 611/39]. Сцена гадания на картах одновременно и кульминация всех случившихся метаморфоз – после нее начинается реверсивное их движение. Одержав победу в схватке с «другими» видениями и отражениями, *згА Якабы взеркали* в итоге становится *згОй* и засыпает, произнося:

хашАкай вЫисусь бааЮ
яжуйиЯяхи баЮ
зЮю згАгага сучЯли люлилЕли

[Зданевич 2008: 616/44]

ЗгА настоящая обращалась в «других», *згА мнимая – згА Якабы взЕркали* – не просто обращается в «других», но, обращаясь, от них избавляется («выбрАсvваит пАдаль»). Любопытно, что эта

заключительная строфа пьесы напомнила Алексею Кручёных фразу из грибоедовского «Горе от ума» (реплику Чацкого из IV действия 3 явления): «Ну, вот и день прошел, И с ним все призраки, Весь чад и дым надежд, Которые мне душу наполняли» [см.: Зданевич 2008: 702]. Здесь, однако, всплывает связь «згИ Якабы» не только с Грибоедовым, но и с Хлебниковым – его «Маркизой Дэзес», сюжет которой также восходит к «Горю от ума». Грибоедовский мотив «горя от ума» у заумника Зданевича трансформируется в мотив «умумА», связанный с поисками себя, собственной идентичности и поисками «ума» за пределами вещей, в данном случае – в зазеркалье. «УмумА» слова, или многозначная и неустойчивая в плане семантики заумь, отражает «умумА» мира, его многозначность и неустойчивость. Личность при этом предстает как нечто неуловимое, ускользающее, кажущееся. Пьеса, как мы помним, начиналась с момента пробуждения *згИ.* В финале *измененная згА,* которая, возможно, и *не згА вовсе*, возвращается к своему исходному состоянию – состоянию сна. Но сон этот подобен смерти, ведь она утратила все связи – и с миром и с собой. Неслучайно последнее слово в пьесе остается за *хазЯином,* произносящим буквально следующее: «вирнУлся слипОй канЕц» [Зданевич 2008: 616/44]. В финале перед нами, как и в начале пьесы, предстала *слепая згА,* то есть *згА, обращенная внутрь себя – в пустоту и смерть. ЗгА,* столь старательно избавлявшаяся от соперников, соперниц, а потом и от «падали», умирает сама, – по Зданевичу, без них она не может существовать, поскольку «другой» (или «другие») есть обязательное условие существования «я». «После последней подлости с Лилит, у которой я украл имя Ильи, ей ничего не осталось, как умереть. Это я, Илиазда, умер во второй раз, во втором периоде своей жизни», – констатирует он в «Илиазде» исход *згИ* и *згИ Якабы*, то есть себя самого, точнее – собственных обличий [Зданевич 2008: 702].

Последняя пьеса цикла «ЛидантЮ фАрам» столь же «личная», как и предшествующая ей «згА Якабы». От *концепции личности* Ильязд переходит к *концепции искусства*. «ЛидантЮ фАрам» – это, быть может, одно из самых радикальных наступлений авангарда на устаревшие и омертвевшие художественные формы и, одновременно, последний всплеск зауми в творчестве Ильязда. Она посвящена памяти погибшего во

время Первой мировой войны друга – художника Михаила Ле-Дантю.

Конфликт в пьесе носит *эстетический* характер и на уровне персонажей выражен в споре художника старой формации – *пиридвИжника* и художника новой формации – *лидантЮ. ПиридвИжник* создает *патрЕт кагживОй* и заигрывает с изображением:

пяпихАтя зюкАтя зюнЯля цЫпка мимИська
Уй люгалЁк
пиРинЮНь лЯфля

[Зданевич 2008: 647/29]

ЛидантЮ создает *патрЕт нипахОжай* и к своему творению относится иначе – сдержанно и сурово. Ильязд видит в миметическом принципе лишь профанацию подлинной жизни и подвергает обструкции искусство, стоящее на его позициях. Неслучайно *патрЕт нипахОжай,* оторвавшись и от своего творца и обретя свободу, призывает: «дурЁх дурАчь» [Зданевич 2008: 654/36]. С точки зрения нового искусства, «правдоподобие» или сходство с «натурой» – реальными объектами реального мира – не может быть критерием в искусстве. Ильязд взрывает отжившие художественные формы изнутри, обнаруживая отсутствие логики и приметы абсурда там, где они маловероятны. Абсурдным выглядит не *патрЕт нипахОжай,* а *патрЕт кагживОй,* поскольку «натурой» для него послужила *дОхлая.* Искусство – и старое, и новое – проверяется способностью её воскресить. В пьесе последовательно разыгрываются сцены, напоминающие библейские Конец Света, Страшный Суд и Второе Пришествие, что позволяет интерпретировать её как «Откровение Ильязда» (по аналогии с «Откровением Иоанна Богослова»), а весь цикл – как своего рода «Евангелие от авангарда». В данном случае сошлемся на слова С.В. Сигова о том, что «аслаабл Ичья» Зданевича «представляют весь вертеп своеобразным Евангелием авангардного искусства» [Сигов 1991: 219]. В вертепе Ильязда Второе Пришествие обыгрывается в явлении *бОга аслА,* бога-сына *иСУсЯ* и святого *запърид Ухия.* Согласно Ильязду, «умумА» веры и «умумА» бога являет собой *запърид Ухяй;* «умумА» живописи, заключающийся в её беспредметности, явлен в Пикассо, поставленном рядом с Иисусом:

сипОфка

сисудърЯсь кисифл**ИСИ**
иСУсЯсифси сИски
сизасУсаясь фсОсъки
сисасОпъси пъсюсОк
слизипИсиса сАса
ПиКаСо сисапЯк

[Зданевич 2008: 666/48]

Новое искусство, как бы вопреки эпатирующему обличью (совершенно очевидному в приведенном выше «неприличном», «юсном» монологе гротескно-карнавального персонажа по имени *сипОфка),* имеет мессианские цели; в роли мессий оказываются погибший Ле-Дантю и живой Пикассо. Именно в авангарде, по мысли Ильязда, и совершается воскресение искусства и мира. Созданный *лидантЮ патрЕт нипахОжай* дотрагивается до *дОхлай,* и она оживает. Вокруг *васкърЕшей* разворачивается истинная вакханалия, где все стараются ей угодить: «пърипУпофка ЙигазИт нипахОжай», «сипОфка симинИт нипахОжай», «каралЁк гарцУит нипахОжай», «жапиндрОн вАливаица нипахОжай», «пърижапиндрОн пърЁт нипахожай» и т.п. [Зданевич 2008: 665/47]. Далее следует евангельский сюжет распятия, который, в свою очередь, сменяет каскад балаганных номеров: *трупЁрды* распинают *васкърЕшую,* за что их избивает *запъридУхяй;* появляется *пиридвИжник,* стреляющий *взапъридУхяя;* входит *лидантЮ,* который «ухлОпvваит пиридвИжника», совершая, по словам *хазЯина,* «бискрОвная убИйства» [Зданевич 2008: 669/51], – ещё раньше «бескровное убийство» совершила *васкърЕшая,* расправившись с творением *пиридвИжника* (оба образуют перекличку с аналогичным эпизодом в «Янке»). Ильязд удваивает момент воскресения: после звучащих заклинанием слов «дадА», «аслИнай бОх ифтарОе пъришЭстие» *васкърЕшая* переходит во *фтаришна васкърЕшую* [Зданевич 2008: 670/52-671/53]. В звучащем *соборе голосов* утверждается *истина от авангарда:* «жывЫи прахОдят мЁртвыи астаЮца / канцОм канцОф» [Зданевич 2008: 678/60-679/61]. Этой ремаркой, переходящей в слова *хазЯина,* оформленные почти как картина, заканчивается пьеса.

Даже на фоне других «дра» «лидантЮ фАрам» отличается *радикализмом письма.* Зданевич использовал здесь два

свойственных авангарду принципа графического оформления речи: во-первых, *оркестровый* и, во-вторых, *иконический.* Оркестровый принцип предполагает оформление и последующее чтение текста как партитуры – *«сабОрам»* и *«саглАсна»* (в этой пьесе, быть может, даже в большей степени, чем в предыдущих). Иконический принцип предполагает оформление и чтение текста как картины – и когда совокупность знаков (букв) стремится к единству знака, и когда отдельный знак (буква) расподобляется на множество элементов и оформляется как орнамент.

В целом динамика цикла связана с динамикой зрелища, его форм, и обозначить её можно следующим образом: от *плоскости фольклорного театра* в первой «дра» «Янка крУль албАнскай», при постановке которой Зданевич, кстати сказать, использовал костюмы из картона, до *плоскости театра и словесных знаков на листке бумаги, объединяющихся в иконический знак,* в последующих пьесах, начиная со второй «дра» «асЁл напракАт» и заканчивая последней «дра» «лидантЮ фАрам». Заумный театр Ильязда – это *зрелище представления* и *зрелище текста.* В нём синтетичное зрелище стремится стать синкретичным: с одной стороны, в единое целое сливаются пляски персонажей, их жесты и голоса, звучащие «аркЕстрам» («саборАм») или «хОрам» («саглАсна»), с другой – картины на листе бумаги, где множество букв, утрачивая самостоятельные, автономные значения, составляет целостные графические композиции (орнаменты) или же единичные буквы, утрачивая целостность начертания, выстраиваются в виде графических композиций (орнаментов). При этом исполнительные (партитурные) приёмы способствуют созданию особого зрительного (зрелищного) эффекта, так что, являясь, по сути своей, артефактом исполнительным, текст превращается ещё и в визуальный артефакт[138]. В первой пьесе цикла «Янко крУль албАнскай» преобладает *зрелище представления,* в последней «лидантЮ фАрам» – *зрелище текста.* Доведенная до предела и этим исчерпавшая себя заумь в «лидантЮ фАрам» становится почти что иконическим знаком – беспредметной живописью. Это барочное превращение временн*о*го в пространственное – апофеоз всёчества и его финал, осознанный Ильяздом после завершения

[138] В немалой степени этому способствовал «орнаментальный монтаж шрифтов» [Харджиев: 1970: 38].

пятой из заумных «дра» как смерть и ничто искусства. Примерно в это же время, летом 1923-го года, в дневнике он писал: «10 лет назад мы начинали, разукрашивая себе лица, организовывая манифестации, печатая каждый день прокламации и книги. Мы бросали вызов, желая перевернуть мир, переделать землю, и превозносили новый дух, одним росчерком пера мы создавали шедевры, писали поэмы, состоящие из чистых листов. Во всех маленьких и случайных фактах, в чернильных пятнах и разбитых стаканах мы обнаруживали законы, принимаясь за строительство. Мы отправлялись от мира ономатопей, с тем чтобы достигнуть мира зауми, абстрактного, игры духа, видений холодных и грандиозных; проводили дни, работая над словами, которые сплетали в узоры <...> наш новый дух оказался старым и наше новое искусство было старым и бесполезным» [цит. по: Русский литературный авангард 1990: 50-51]. Превращение зауми в иконический знак – «картинку» – было осознано Ильяздом как смерть нового искусства. За «аслаабл Ичьями» заумных «дра» и «парижАчьими» экспериментального романа, где заумь с уровня слова переносилась на уровень сюжета, но всё же сохранялась, последовала почти классическая проза. Неслучайно собственное искусство в отношении к искусству предшествующих эпох Ильязд сравнивал с посмертной бородой, то есть бородой, растущей на лице покойника, – произведение под названием «пасмЕртная барадА» он намеревался написать сразу после заумных «дра», но так и не написал. «ПасмЕртная барадА» есть тупиковый путь искусства, то есть путь, ведущий в никуда. Поэзия так и осталась для Ильязда вечно бесплодной попыткой, своего рода «покушением негодными средствами». Но одновременно – вызовом, экспериментом, игрой. Творчество Ильязда высоко оценивали В.П. Шкловский и П.Г. Богатырёв – оба делали доклады перед авторским чтением «Янки» в Доме искусств в Берлине, куда Ильязд приехал из Парижа в декабре 1922-го года и остановился у Шкловского. Несколько позже (по предположению Р. Гейро, в 1923-м году), накануне выхода «лидантЮ фАрам», Шкловский писал Зданевичу буквально следующее[139]:

[139] Текст письма В.Б. Шкловского И.М. Зданевичу, ввиду его исключительной важности, приводим полностью.

«Илья Зданевич. Ваше письмо пришло в воскресенье, отвечаю во вторник.

В каждую эпоху есть люди, находящиеся на острие лезвия искусства.

Это ударный отряд исследователей. Личная судьба их была печальной, если бы они не были сами весёлыми.

Илья Зданевич обратил всё свое огромное дарование в художественный эксперимент.

Это писатель для писателей. Ему удалось выяснить звуковую и звукопроизносительную сторону слова. Но заумь Зданевича это не просто использование обессмысленного слова. Зданевич умел возбуждать своими обессмысленными словами ореолы смысла, бессмысленное слово рождает смыслы.

Типографская сторона в произведениях Зданевича одно из любопытнейших достижений в современном искусстве. Зданевич пользуется набором не как средством передать слово, а как художественным материалом. Каждому писателю известно, что почерк вызывает определенные эмоции. В египетских папирусах писец, заканчивая рукопись, пишет заклятие на читателя громадными и, по-моему, весёлыми буквами. Зданевич возвращает набору выразительность почерка и красоту каллиграфически написанного Корана. Зрительная сторона страницы даёт свои эмоции, которые, вступая в связь со смысловыми, рождают новые формы.

Если в искусстве не быть Пушкиным, Расином или Гёте, то стоит быть только Зданевичем.

Я же хочу быть другом Зданевича»

[Шкловский 1990: 150]

Театр и драма, как и искусство вообще, были превращены заумниками в *беспредметную игру* [см.: Крученых 1925]. Вот что пишет об этом процессе исследователь Т.В. Казарина: «Однако в историко-культурной перспективе главным достижением Крученых нам представляется то, что он едва ли не первым из художников слова предпринял попытку полного освобождения поэзии от референций. Речь не о том, привело ли это поэзию к новым взлётам, – это дало ей импульс для поиска новых возможностей. Для обэриутов и, в еще большей степени, концептуалистов, желание вывести искусство за пределы власти косной материи было очень мощным творческим стимулом. И

чем меньше художник в своих начинаниях мог рассчитывать на содействие, на встречную, солидарную активность внешнего мира, тем важнее были любые подтверждения того, что субъект способен быть самостоятельным источником креативности и в некотором предельном случае способен творить, не опираясь ни на что вне себя самого» [Казарина 2004б: 206]. Сказанное о Кручёных вполне может быть отнесено и к Ильязду, творчество которого (во многом благодаря посреднической роли Терентьева) послужило позитивным импульсом для авангардистов следующей генерации – обэриутов Александра Введенского и Даниила Хармса.

ГЛАВА 5. ЭСТЕТИКА БАЛАГАНА В ДРАМАТУРГИИ РАННЕЙ СОВЕТСКОЙ ЭПОХИ И 1920-Х – 1930-Х ГОДОВ

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

5.1.1. 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 действом, 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 расплавила 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 кручёныховский 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]. В более позднем варианте «Мистерии-буфф» Маяковский пошел еще дальше, включив в финал сцену единения создателей спектакля и зрителей:

Машинист
<...>
Всем ура!
Всему ура!
Сегодня
это лишь бутафорские двери,
а завтра
былью сменится театральный сор.
Мы это знаем.
Мы в это верим.
Сюда, зритель!
Сюда, художник!
Поэт!
Режиссер!
Подымаются на сцену все зрители.

[Маяковский 1955-1961: Т.2: 354]

Зрители, драматург, режиссёр, художник, согласно ремарке, выходили на сцену, превращая, тем самым, балаган и цирк в карнавал, во всеобщее празднество.

Следует отметить, что в целом структура драматического действия «Мистерии-буфф» довольно точно воспроизводит структуру классического гулянья «на балаганах»[140] – синтез

[140]По замечанию Альбина Конечного, ещё в середине XIX века в Петербурге на Адмиралтейской площади возник смешанный жанр балаганного представления, сочетавший аттракцион (катание публики на

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:

Для других театров
представлять не важно:
для них
сцена –
замочная скважина.
Сиди, мол, смирно,
Прямо или наискосочек
И смотри чужой жизни кусочек.
Смотришь и видишь –
гнусят на диване
тети Мани
да дяди Вани.
А нас не интересуют
ни дяди, ни тети, –
теть и дядь и дома найдете.
Мы тоже покажем настоящую жизнь,
но она
в зрелище необычайнейшее театром
превращена.
[Маяковский 1955-1961: Т.2: 248]

Новый театр и есть, по Маяковскому, «зрелище необычайнейшее», которое он и представляет неискушенному, а

каруселях) и зрелище (пантомимы, демонстрируемые публике во время катания) и сопровождавшийся выкриками балагура-зазывалы («деда»), перенесенный в 1873-м году балаганщиками В. Бергом и В. Малафеевым, наряду с другими театрально-зрелищными представлениями подобного рода, на Царицын луг (Марсово поле) [см.: Петербургские балаганы 2000: 6-7].

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 театрально-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 многажды 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 «мистериально-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:

Англичанин
(взъярясь)
Ах, так!
Да чтобы ты погиб!
Француз
(взъярясь)
Ах, так!
Насажу я тебе шишку на нос!
Англичанин
(лезет с кулаками на француза)

Англия, гип-гип!

Француз

(лезет с кулаками на англичанина)

Вив ла Франс!

[Маяковский 1955-1961: Т.2: 255]

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* достается 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 бессчетное 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»):

«На зареве северного сияния шар земной, упирающийся полюсом в лёд пола. По всему шару лестницами перекрещиваются канаты широт и долгот. Меж двух моржей, подпирающих мир, эскимос-охотник, уткнувшийся пальцем в землю, орет другому, растянувшемуся перед ним у костра»

[Маяковский 1955-1961: Т.2: 171]

«Планетарный» масштаб, как видим, создается при помощи причудливой конструкции – то ли макета, то ли модели Земли («зарево северного сияния» и «шар земной, упирающийся полюсом в лёд пола»), а также канатов и трапеций («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*, или *игрословие,* – словесная клоунада, словесная эквилибристика [см.: Сарафанова 2008а]. К игрословию подключаются и другие приемы, свойственные балагану. Один из них – *саморекомендация персонажей* – не только облегчает процесс восприятия их «наивным» зрителем, но одновременно с этим создает комический или сатирический (в зависимости от ситуации) эффект. Негус, например, аттестуется следующим образом:

Хоть чуть чернее снегу-с,
но тем не менее
я абиссинский негус.
Мое почтенье.
Я покинул сейчас мою Африку,
Извивался в ней Нил, удав-река.
Как взъярился Нил, царство сжав в реку,
и потопла в нем моя Африка.
Хоть нет именья,
но тем не менее…

[Маяковский 1955-1961: Т.2: 257],

а так – Англичанин, перепуганный собственным сходством со зверем (моржом) и зверским аппетитом Негуса:

Это не я морж,
это он морж,
а я не морж,
я Ллойд-Джордж.

[Маяковский 1955-1961: Т.2: 257-258]

В данном случае 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. Театр и

цирк, цирк и литература в первые послереволюционные и в 1920-е – 1930-е годы были тесно связаны друг с другом. К цирку были причастны театральные и кинорежиссёры В.Э. Мейерхольд, С.Э. Радлов, Н.М. Фореггер, С.М. Эйзенштейн и, несколько позднее, Г.В. Александров, которые активно его пропагандировали, культивировали цирковые формы и приемы в театральном искусстве и искусстве кино; поэты, писатели и драматурги В.В. Каменский, В.Г. Шершеневич, Н.Р. Эрдман, Ю.К. Олеша, В.П. Катаев, Е. Петров, И. Ильф, чье творческое поведение (в первую очередь, конечно же, это касается футуристов и имажинистов) и творчество как таковое (сюжеты, образы, мотивы, приёмы) были связаны с цирком, и многие другие деятели культуры, также писавшие о цирке и для цирка [см.: Гуськов 2003: 60-61]. Причины интереса ранней советской эпохи к цирковому искусству исследовал В.Б. Шкловский, посвятивший этой проблеме серию заметок: «Искусство цирка» (1919), «Цирк и искусство» (1926), «Прекрасный, как зебра» (1926). Цирк Шкловскому открывается как художественный парадокс:

«Как-то странно обстоит дело в цирке. Его представления, которые можно разделить на: во-первых, фарсово-театральную часть (у клоунов); во-вторых, на часть акробатическую; в-третьих, на представление со зверями, – художественно построены только в первой своей части.

Ни человек-змея, ни силач, поднимающий тяжести, ни велосипедист, делающий мертвую петлю, ни укротитель, вкладывающий напомаженную голову в пасть льва, ни улыбка укротителя, ни физиономия самого льва, – всё это не состоит в искусстве. А между тем мы ощущаем цирк как искусство, как героический театр (по Ю. Анненкову)» [Шкловский 1990: 106-107].

Искусство цирка, как считает Шкловский, заключено в затруднении как специфическом приёме. «Вне трудности нет цирка <...> Цирк – весь на затруднении», – заключает он [Шкловский 1990: 107]. В драме и театре, которые пользуются приемами балагана и цирка, эквилибристика мускульная и эквилибристика словесная тормозят развитие действия и могут даже на какое-то время остановить поступательное его движение. Подобно тому как цирковой акробат пространство преодолевает прыжком, укротитель зверя – одним только взглядом, силач

тяжесть – мускульным напряжением, герой драмы преодолевает трудности усилием воли или физическими усилиями и устремляется вперед. В этом пункте происходит совпадение героического театра революционной эпохи с цирком и балаганом: герой драмы, как и актёр цирка или персонаж фольклорного театра, сосредоточивается на преодолении трудностей – на внутренней борьбе, борьбе с самим собою, что в большей степени свойственно цирку, или внешней борьбе, борьбе с другими, что, к примеру, отличает театр Петрушки и родственные ему театрально-зрелищные фольклорные формы. Итак, послереволюционные драма и театр существуют в одном модусе с цирком и балаганом, интегрируя эти зрелищные формы и преобразуя их в собственном духе и в соответствии с теми задачами, которые перед ними стояли.

Средства и приёмы цирка и буффонады стали настоящей находкой для «Мистерии-буфф» Маяковского, но не только – также и для его агитпьес и для агиттеатра тех лет в целом. Поэтика агитпьес Маяковского в первую очередь 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 мерятся 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.

5.1.2. Теория и практика послереволюционных праздично-обрядовых форм

Значительный вклад в теоретическую разработку и практическую реализацию основных форм празднеств, всевозможных зрелищ и представлений первых послереволюционных лет внесли Вяч.И. Иванов, Н.Н. Евреинов, В.Э. Мейерхольд, А.Р. Кугель, А.Я. Алексеев-Яковлев, А.И. Пиотровский, Ю.П. Анненков, С.Э. Радлов, К. Марджанов, А. Мгебров и некоторые другие представители творческой интеллигенции, задействованные в этот процесс.

Так, опыт символиста Вяч.И. Иванова, весьма далекого от политической жизни, оказался востребован в раннюю советскую эпоху. И не случайно: его идеи *соборного театра* и *возрождения хоровой драмы* в новом социально-историческом контексте звучали весьма актуально, поскольку резонировали с установками советской власти, стремившейся к утверждению «коллективного», «хорового» начала, – причем не только в

искусстве, но и в жизни. И вначале дистанцировавшийся от власти и революции, занимавший в отношении большевиков непримиримую позицию, Вяч.И. Иванов некоторое время спустя властью и революцией был, если перефразировать Маяковского, мобилизован и призван, причем по его же собственному почину, и с осени 1918-го по август 1920-го он исполнял обязанности заведующего историко-теоретической частью секции Театрального отдела Наркомпроса. Заметим сразу, что деятельность Иванова на этом посту имела не узкую дидактическую, но широкую общекультурную направленность и была связана с «культурной интеграцией» – процессом, в котором он намеревался принять самое живое участие, в противовес прежней «культурной дифференциации», обособления друг от друга интеллигенции и народа. Идея будущего театра включалась Ивановым в общий круг идей, связанных с организацией и строительством новой культуры и поисками новых форм искусства. Свою программу по организации культуры Вяч.И. Иванов изложил в докладе, который был прочитан им на заседании Художественного отдела Первого Всероссийского съезда по внешкольному образованию 9 мая 1919-го года. Уже в заглавии доклада – «К вопросу об организации творческих сил народного коллектива в области художественного действа» – Вяч.И. Иванов акцентировал ключевые моменты предполагаемой реформаторской деятельности. Тезисы этого доклада были опубликованы в журнале «Вестник театра», являвшемся печатным органом Театрального отдела Наркомпроса. Программа, предложенная Ивановым, имела успех, а основные ее положения вошли в резолюцию пленума съезда, правда, с некоторыми идеологическими коррективами – «пробольшевистскими» и «прокоммунистическими» установками, которых у Вяч.И. Иванова, естественно, не было и быть не могло. Приведем некоторые, наиболее значимые фрагменты из итогового документа съезда, где перекличка с идеями Вяч.И. Иванова, разумеется, за вычетом «политической» составляющей, очевиднее всего: «<…> театр должен быть коллективным действом широких трудовых масс. Лишь коллективность в творчестве сделает театр истинным фактором гармонического развития члена коммунистического коллектива»; «театр <…>

должен постепенно привлечь к участию самого зрителя в представлениях и таким образом, в конечном результате, должен создаться давно ожидаемый пролетариатом *театр коллективного действия*» [цит. по: Бёрд 2006: 176-177]. Иванов не только инициировал движение по созданию «театра коллективного действия», но и наметил, какие конкретные, практические шаги должны быть предприняты для его осуществления.

Создание «театра коллективного действия» есть, по Вяч.И. Иванову, процесс двусторонний, требующий участия как народа, так и интеллигенции. Наивное отношение к искусству, присущее народу, и наивные (примитивные) художественные формы, свойственные народному творчеству, в числе которых и народный театр, являются той почвой, на которой может вырасти новое самобытное «художественное действо», органическое по своей природе. В связи с последним обстоятельством Иванов отводит интеллигенции совершенно особую роль – инициатора и организатора культуры. Интеллигенция, дав массам некоторые импульсы, может пробудить народные силы к «самобытному, самопроизвольному коллективному творчеству». Её почин, по мнению Иванова, должен стать «началом развития самобытных форм духовного коллектива» [Иванов 2006: 197]. В статье «Зеркало искусства» («Вестник театра», 1919, №4) он писал: «Теперь же нам предлежит одно дело: как в стародавние времена земледельцы заговорными обрядами будили весенних духов плодородия, так надлежит и нам звать наружу скрытые энергии народного творчества, чтобы они осознали себя в глубинах души народной и отважились проявить себя в новом празднестве, в новом действе, в новой игре, в новом зрелище и, затевая невиданное, выразили в нем свою новую заветную мысль, – свою новорожденную волю, – то, к чему сердце лежит, чего хочет переполненное решимостью и надеждою сердце» [Иванов 1919: 3]. Народное празднество неминуемо должно перерасти в действо – лиро-драматическое единство, которым захвачены все участвующие в отправлении праздничного обряда. При этом, как считает Вяч.И. Иванов, «все частное, личное, обособившееся, болезненное, пошло-обывательское отпало бы само собою, уступая место изображению героических действий, народных

движений и, наконец, идеальному элементу в символических образах мифа, сказки и легенды» [Иванов 2006: 196].

Новые празднично-обрядовые формы в раннюю советскую эпоху развивались чрезвычайно активно. Начиная с 1 мая 1918-го года власти регулярно организуют праздники – своего рода художественно-политические акции с привлечением большого количества людей. Уже к 1920-му году празднично-обрядовые формы складываются в некую систему, но, заметим, систему подвижную, динамичную, претерпевшую в последующие два десятилетия весьма существенные изменения. Исследователь А.И. Мазаев выделил следующие виды праздников («коллективных действ»), функционировавших в раннюю советскую эпоху: *субботник-маевка,* где искусство становилось своего рода фоном «трудового действа»; *представление,* где доминировала актуальная революционная тематика, и близкая ему *инсценировка,* ориентированная на художественную реставрацию исторических событий, их проигрывание-переживание с целью погружения в атмосферу всеобщего воодушевления, царившего в момент их совершения; и, наконец, *политкарнавал* [см.: Мазаев 1978: 306-365].

Представление, пожалуй, в большей степени, чем другие празднично-обрядовые формы (или жанры) ранней советской эпохи, было связано с эстетикой балагана, характерными для него средствами и приемами – эксцентрикой и буффонадой. Самое известное и значительное среди них – «Блокада России» – было поставлено 20 июня 1920-го года на Каменном острове в Петрограде режиссером С.Э. Радловым на площади перед Народным домом, в котором, кстати сказать, с момента открытия, то есть с 1900-го года, зрелищной частью руководил известный балаганщик А.Я. Алексеев-Яковлев. «Блокада России» состояла из трех отделений, фабульно связанных с событиями новейшей истории и друг с другом, – «Интервенция Антанты», «Нашествие Польши» и «Торжество Всемирного Интернационала». Основной костяк труппы составляли драматические и цирковые артисты, а само представление разыгрывалось по преимуществу в стилистике, свойственной цирку и балагану (первому даже в большей степени). Руководствуясь условиями открытого пространства, ученик и последователь В.Э. Мейерхольда С.Э. Радлов отказался от вербальных средств и актёрской игры и

сделал ставку на невербальные средства – пластику тела и жест, а также всевозможные звуковые и визуальные эффекты. Он выстроил действие как каскад трюков и номеров, стремительно сменявших друг друга, благодаря чему оно приобрело балаганный характер. В начале представления из-за острова выплывал «броненосец» (под него был задекорирован ялик), на котором восседал лорд Керзон (его роль исполнял эстрадный артист К. Гибшман) и обозревал Страну Советов в подзорную трубу. После целого ряда злоключений (серии трюков) лорд Керзон сваливался в воду, а его «броненосец» разваливался на части и тонул. Вслед за ним на остров попадал другой отрицательный, но уже безымянный, персонаж – польский шпион (его роль исполнял гимнаст Серж), за которым устраивалась погоня. Серия балаганных номеров сменялась серией гимнастических и акробатических трюков. Действие дополняли звуки оркестра и орудий, а увенчивал фейерверк, довершая сходство с балаганом и любимыми народом пантомимами-арлекинадами, к которым сам Радлов испытывал особое пристрастие.

Постановка С.Э. Радлова обнажила круг проблем, связанный с организацией *коллективных действ,* и в первую очередь проблему участия в нем народных масс, их вовлечения в действо. Сам Радлов склонялся к тому, что зрелище для широких масс «должно быть массовым в смысле участия в нем громадного числа исполнителей» [Радлов 1923: 41]. На этом же настаивал и А.И. Пиотровский – преемник Вяч.И. Иванова в этом вопросе и полемист в других. Вопрос о том, как задействовать массы в творческий процесс, он считал краеугольным в деле организации коллективных действ. Однако в красочном и злободневном «шоу» С.Э. Радлова зритель был оторван от происходящего на сцене, пусть и открытой, и не составлял с ним искомого лиро-драматического единства. «Блокада России» представляла собой феерическое зрелище, но не действо.

В теоретическом осмыслении и постановке массовых действ в раннюю советскую эпоху прослеживается общая тенденция: все усилия теоретиков и практиков были направлены на превращение *зрелища* в *действо,* что достигалось *уничтожением рампы* и *активизацией зрителя,* который не являлся более пассивным созерцателем происходящего, но вовлекался в творческий

процесс и становился полноправным его участником. Первый шаг был сделан в отношении театрального пространства – разрушена граница между сценой и зрителем, а также сценическая коробка. В решении театрального пространства организаторы массовых действ ориентировались не на традиционное театральное пространство, но на свободное, праздничное пространство *карнавала* и *балагана*. Жанр инсценировки стал экспериментальной площадкой в решении основных проблем: проблемы пространства массовых действ и проблемы вовлечения в действо широких зрительских масс.

Весной 1918-го года в Петрограде А. Мгебровым и П. Бессалько была организована «Арена Пролеткульта», аналогичные пролеткультовские театральные структуры возникли в Москве и в других городах, благодаря чему жанр инсценировки стал активно развиваться. Широкое распространение получил этот жанр в армейской среде, особенно после того, как при Петроградском гарнозоне была создана Театрально-драматургическая мастерская Красной Армии (её руководителем стал актёр и режиссёр школы Передвижного театра Н. Виноградов). Пожалуй, самыми популярными инсценировками Театрально-драматургической мастерской были «Падение монархии» (другое название – «Свержение самодержавия») и «Третий Интернационал». Премьеры обеих, как и полагается, были приурочены к политически значимым датам: «Падение монархии» было поставлено по случаю годовщины Февральской революции (премьера состоялась 12 марта 1919-го года), «Третий Интернационал» - в честь Первомая (премьера состоялась 1 мая 1919-го года). Впоследствии инсценировка «Свержение самодержавия» разрослась до некоего подобия трилогии, поменяла название (стала называться «Красный год») и ставилась вплоть до конца 1919-го года. Все эти и другие инсценировки Театрально-драматургической мастерской Красной Армии стали реализацией её амбициозного проекта по созданию героически-монументального театра, способного превзойти античный театр и самого Эсхила. *Коллективное хоровое начало* в них было представлено сценами с хоровым пением и коллективной декламацией, имитирующими различные формы революционной и военной жизни – такие как шествие, митинг, манифестация, демонстрация, парад и даже

штыковая атака. Собственно театральное начало – традициями фольклорного театра и ярмарочных представлений. В отличие от коллективного образа рабочих и солдат, выступавших без грима и костюмов, образы отрицательных персонажей оформлялись при помощи грима и костюмов, а рисунок их роли складывался из набора балаганных и цирковых приемов и номеров – эксцентрики, буффонады, клоунады, акробатики и пародийной пантомимы [см.: Мазаев 1978: 315-316].

Заслуживает внимания тот факт, что «Блокада России» и «Третий Интернационал» были поставлены по инициативе и при активнейшем участии А.Я. Алексеева-Яковлева – режиссера театрально-зрелищных представлений, известного в прошлом батальными постановками под открытым небом, зрелищными аттракционами, фигурными иллюминациями и фейерверками. Опыт балаганщика А.Я. Алексеева-Яковлева оказался востребован в праздничных акциях ранней советской эпохи.

Следующим шагом в развитии жанра стал ряд инсценировок, осуществленных в Петрограде в 1920-м году уже упомянутым нами Народным домом, также отличавшихся эпическим размахом и монументальностью. За довольно короткий период времени было осуществлено четыре масштабных постановки: «Мистерия освобожденного труда» (режиссеры Ю.П. Анненков, А.Р. Кугель, С. Масловская), сыгранная 1 мая; «К Мировой Коммуне» (режиссеры К. Марджанов, Н. Петров, В. Соловьев, С.Э. Радлов, А.И. Пиотровский), сыгранная 19 июля; инсценировка в Красногородских лагерях (режиссер А.И. Пиотровский) – 2 августа; наконец, самая значительная и грандиозная среди них – «Взятие Зимнего дворца» (режиссеры Н.Н. Евреинов, А.Р. Кугель, Ю.П. Анненков) – на годовщину Октября. Известно, что Р. Роллан усмотрел в этих монументальных инсценировках, как и в исторических событиях, положенных в их основу, величайший творческий эксперимент. Здесь инсценировка окончательно преодолела пространственные барьеры: местом её действия стали улица и площадь, – одним словом, свободное пространство, а не замкнутое, герметичное пространство сценической коробки, явно недостаточное для означенного эксперимента. В «Мистерии освобожденного труда», «К Мировой Коммуне», инсценировке в Красногородских лагерях авторы стремились приблизить *игровое*

пространство к *пространству реальному* – так, в качестве места действия в первых двух была избрана Фондовая биржа и прилегающая к ней территория, а в третьей – Красногородские лагеря. Наиболее интересный случай в этом смысле представляет четвертая инсценировка, где главным режиссером был Н.Н. Евреинов. Во «Взятии Зимнего дворца» он стремился воспроизвести точно и во всех деталях известное историческое событие, а потому *игровое пространство* и *игровое время,* при всей их условности, претендовали на *аутентичность* реальному историческому пространству и реальному историческому времени. Все инсценировки Народного дома носили массовый характер – к участию в них было привлечено от двух тысяч человек в «Мистерии освобожденного труда» до шести тысяч во «Взятии Зимнего дворца». Что касается «Взятия Зимнего», то Н.Н. Евреинов и в смысле «массовости» хотел приблизиться к историческим реалиям. Как режиссер, он одновременно брал на себя функции *реставратора события* и *креатора,* поскольку нужно было воспроизвести, повторить, но не механически, а творчески, не только сами исторические события, но атмосферу, дух свободы и празднества. Это было театральное, а вместе с тем и реальное, переживание творящейся на глазах Великой Истории, – полная *иллюзия сопричастности* ей. Однако здесь речь должна идти об иллюзии сопричастности разного порядка, скажем, одной у А.И. Пиотровского и совершенно другой – у Н.Н. Евреинова. В основе инсценировок Пиотровского и Евреинова лежали разные механизмы рецепции и идентификации происходящего зрителем. Для Пиотровского, как наследника символистского театра и «хоровой» драмы, в массовом действе важны были всеобщность и коллективность переживания участников и зрителей – последние должны были отождествить себя с «деятелями». Евреинов же массовое действо обращал в «театр для себя». Как замечает американский исследователь Р. Бёрд, он «пытался из зрелищ и празднеств сделать театр, вовлекающий массы участников, но обращенный к каждому зрителю в отдельности» [Бёрд 2006: 181]. Именно поэтому Пиотровский при постановке массовых действ дистанцировался от эстетики раннего кинематографа как «зрелища для себя»[141], а Евреинов, напротив,

[141] Так, например, в празднестве «К Мировой Коммуне» 19 июля 1920-го года он предлагал отказаться от использования огромного транспаранта с

с нею сближался[142], видя в этом залог будущего «театра для себя».

Так инсценировка в разных её вариантах – как коллективное действо у А.И. Пиотровского и как «чистое зрелище», преображенное в «театр для себя» у Н.Н. Евреинова – стала одной из основных форм театрализации политической жизни ранней советской эпохи. Вслед за Петроградом подобного рода инсценировки («массовые действа») были осуществлены в Москве, а также во многих провинциальных городах: Астрахани, Воронеже, Костроме, Луганске, Самаре и других [см.: Анчиполовский 2005: 182]. Эффект инсценировки как художественного действа был значителен, и превзойти его в этом смысле мог только политкарнавал. Зрелище, управляемое режиссёрами, в политкарнавале окончательно и бесповоротно должно было преобразиться в коллективное действо, или свободное творчество масс. Идея организации и проведения политкарнавалов принадлежала бывшему балаганщику А.Я. Алексееву-Яковлеву, который принял самое деятельное участие в организации уличного шествия 1 мая 1918 года [см.: Петербургские балаганы 2000: 19]. Из художников новой формации идею политкарнавалов первым поддержал В.Э. Мейерхольд. Известно, что в Москве с 25 декабря 1922-го года по 6 января 1923-го года проводилось комсомольское (sic!) Рождество, Мейерхольдом же и организованное. Это карнавальное рождественское шествие состояло из ряженых всех мастей и вероисповеданий – чертей, попов, мулл, раввинов, которые несли чучела всевозможных «спасителей» и «пророков» – от Христа и Магомеда до Будды и Озириса. Нельзя не заметить здесь мощного влияния Маяковского и его «Мистерии-буфф»; оно очевидно на всех уровнях – от самой идеи до характера её

лозунгом, напоминавшего тот же театральный занавес или экран. Впоследствии А.И. Пиотровский кардинальным образом пересмотрел свои взгляды относительно кинематографа и возможности использования его приемов при постановке массовых действ [см.: Пиотровский 1927], а также концепцию театра в целом.

[142] В этом смысле любопытно влияние Н.Н. Евреинова на раннего С.М. Эйзенштейна. Так, массовые сцены в трех первых его фильмах, в особенности в фильме «Октябрь», восходят к «Взятию Зимнего», хотя сам Эйзенштейн, как известно, преемственную связь с евреиновской идеей «чистой зрелищности» и театральностью вообще отрицал.

воплощения. Шествия, подобные этому, состоялись в 180 городах страны.

Жанр политкарнавала и близкий ему жанр индустриального зрелища функционировали в Советской России вплоть до середины 1930-х годов, а затем им на смену пришел маскарад, переместившийся с площади на территорию парков культуры и отдыха [см.: Мазаев 1978: 365], где отчуждение и маска вытеснили коллективное и свободное творчество масс.

5.1.3. Традиции народного театра в театрах малых форм

Одному из идеологов Пролеткульта П.М. Керженцеву принадлежит следующее высказывание о новом театре, сделанное им еще на заре революции: «Надо не столько “играть для народной аудитории”, сколько помочь этой аудитории играть самой. Такова главная задача демократизации искусства. Надо пробудить пролетарское творчество и помочь ему найти соответствующие формы проявления» [Керженцев 1919: 36]. Для того времени мысль явно не оригинальная, – о чём-то подобном говорили и писали многие; обратим, однако, внимание на то, что Керженцеву достаточно точно удалось обозначить «зону» ожидания новых театральных и сценических форм, связать их с игрой самой аудитории и закрепить её в модели пролетарского «театра без зрителя». Уже в раннюю советскую эпоху, помимо грандиозных зрелищных форм – коллективных действ, где зрители активно вовлекались в процесс постановки и проведения, становились их участниками, возникали и малые театральные формы, в том числе и самодеятельные, где вчерашние зрители становились актерами и режиссерами, то есть творцами. Самой примитивной и в то же время самой распространенной театральной формой в первой половине 1920-х годов стали кружки. Наделенный стойким «иммунитетом» к Пролеткульту и всему, что с ним связано, В.Б. Шкловский – не без иронии – в марте 1921-го года писал: «Никто не знает, что делать с кружками; они плодятся, как инфузории, – ни отсутствие топлива, ни отсутствие продовольствия, ни Антанта – ничто не может задержать их развитие» [Шкловский 1990: 85]. Несмотря на явный скепсис и негативизм в отношении театральной самодеятельности, в этом стихийном процессе Шкловский, тем не менее, смог за «психозом» и «манией» разглядеть

«превращение живых тканей в театральные». Главный акционист страны А.И. Пиотровский в начале 1920-х годов именно на кружки возлагал самые большие надежды. По сравнению с массовыми действами, в акциях, проводимых кружками, меняются лишь формы, а сущность остается прежней, – Пиотровский подчеркивает и в тех и в других значимость коллективного, «хорового» начала. Он создает своего рода теорию кружкового движения, тщательно планирует деятельность театральных кружков, расписывает этапы их становления и роста: «Первоначально это – усложнение существующих, соединенных с хоровым пением игр. Далее – новая игра на любые темы, близко и кровно родные участникам игр. Игра в «стачку», «митинг», 29 января», «Октябрьскую революцию». Участники кружка играют для себя, как играют дети, как манифестируют взрослые. Постепенно игра усложняется систематическими занятиями, словом, движением и пением. Участники кружков знакомятся с памятниками мировой литературы, театра, музыки, получая в них материал для самостоятельной художественной работы. Игры на общехудожественные темы комментируются экскурсиями в области социального и революционного движения. Так художественный кружок становится первоначальной школой политического просвещения». Сквозь очевидные утилитарные смыслы высказывания Пиотровского просвечивает символистский, «ивановский» подтекст. Для Пиотровского особое значение имеет «один постоянно варьируемый приём – *не переряживание, а преображение*» [Пиотровский 1921: 1]. Полемизируя со Шкловским, он настаивает на превращении «театральных тканей» в «живые», их преображении, которое может и должно произойти, помимо массовых действ, также и в кружковой самодеятельности. Будучи одним из ведущих теоретиков и практиков массового празднества и кружкового движения советской эпохи, А.И. Пиотровский внутренне остался верен концепции символистского театра, много позже назвав себя и свое поколение «запоздалыми слушателями искателя “соборного действа” Вячеслава Иванова» [Пиотровский 1969: 102]. Вместе с тем, разработанные им в начале 1920-х годов проекты театрально-праздничных форм, во многом утопические, совершенно отчетливо выразили тенденцию эпохи, которую

податливый времени А.И. Пиотровский интуитивно почувствовал или угадал. Эти противоречивые мысли и намерения каким-то непостижимым образом уживались в нем и одновременно усложняли картину эпохи.

В развернувшейся в послереволюционной России массовой театральной деятельности и самодеятельности площадной театр переживал очередную метаморфозу: отправной точкой и примером для подражания в театральных кружках и театрах малых форм – от теревсатов до «Синей блузы» часто становились формы и жанры площадного театра, а своего рода посредником и ориентиром – революционная драматургия Маяковского, также на них основанная.

На ситуацию с театральными кружками и театрами малых форм – их развитие и дальнейшую судьбу кардинальным образом повлияло событие, как могло показаться, второстепенное: открытие 7 февраля 1920-го года в Витебске, при Политуправлении Западного Фронта, Театра Революционной Сатиры – Теревсата. Однако достаточно быстро он стал известен далеко за пределами Витебска, в первую очередь благодаря той форме, которую удалось найти его руководителю и режиссёру – поэту М. Пустынину. Помимо него, авторами сюжетов для представлений Витебского – а после переезда в Москву весной того же года уже Московского – Теревсата были Д. Гутман, Арго, Н. Адуев, публиковавшиеся в популярном во время гражданской войны журнале «Раненый красноармеец», декоратором – М. Шагал. По свидетельству современников, декорации М. Шагала, созданные к первому и последующим теревсатовским представлениям, отличало отсутствие глубины, то есть плоскостной характер, и «разнофактурность». Они были выполнены как бы вопреки законам театрального пространства, по крайней мере в традиционном его понимании, и обретали в спектаклях едва ли не самостоятельное значение, более напоминая объекты изобразительного искусства. С народным же театром и свойственными ему атрибутами декорации М. Шагала сближались по части предельной условности (при всей их конкретности – «материальности» и «вещественности»). Жанры, на которых основывались теревсатовские представления, также имели балаганные корни. Это коротенькие агитпьесы или сценки, состоявшие из куплетов и танцев, – так называемые

«политсатиры» («Ковчег Теревсата», «Письмо Ллойд-Джорджу», «Политмазурка», «Полька», «Петлюра и Польша»), театрализованные частушки, лубок, раёк с непременным Емелей – балаганным «дедом», комментировавшим социально-политическую ситуацию в стране и за ее пределами, близкий кукольному театру тантомореск («Казаки») и, наконец, петрушечные представления («Петрушка-крестьянин», «Петруха и разруха»), в которых, однако, были задействованы живые актеры, а не куклы. Театр Петрушки оказал существенное влияние на становление и развитие теревсатов и других театров малых форм, пожалуй, прежде других. Так, еще раньше, в 1918-м году, Д. Гутманом (будущим режиссёром Московского Теревсата) в прифронтовой Туле был организован небольшой кукольный театр, названный им «Революционный Петрушка», опыт которого пригодился ему в дальнейшем при создании агитационных теревсатовских представлений и сатирических эстрадных обозрений и миниатюр. Сам же Витебский Теревсат, подобно фольклорным предшественникам, был импровизационным театром, чрезвычайно мобильным (его представления проходили в казармах и клубах, на улицах и площадях), мгновенно откликавшимся на важнейшие события внутренней и международной жизни, как то: политика Антанты в отношении России, вести с фронта и т.п. Помимо Москвы, аналогичные театры появились в Киеве и Томске. В них профессионализм сочетался с любительством, что еще больше сближало их с народным театром. Все эти качества были присущи и родственным им по своей сути и направленности профессиональным театрам, таким как открывшиеся в Петрограде в том же 1920-м году «Театр художественного дивертисмента» («Народная комедия») и театр «Вольная комедия»; первый – во главе с С.Э Радловым, учеником В.Э. Мейерхольда, второй – с Н. Петровым, актёром и режиссёром «Летучей мыши», «Дома интермедий», «Бродячей собаки», «Привала комедиантов», выступавшим под псевдонимом «Коля Петер», и К. Марджановым, также известным режиссером, в качестве консультанта. Оба петроградских театра тяготели к балаганному зрелищу в различных его вариантах: «Народная комедия» – к традициям цирка, итальянской комедии масок и русского лубка, точнее к лубочным сюжетам народного театра в

духе старых балаганных представлений на Адмиралтейской площади, Марсовом поле, в Михайловском манеже и, конечно же, в духе представлений Народного дома, на территории которого она, собственно, и располагалась, – таковы написанные и поставленные С. Радловым народные мелодрамы и комедии «Невеста мертвеца», «Обезьяна-доносчица», «Султан и черт», «Медведь и часовой»; «Вольная комедия» – к традициям «кривозеркальной» пародии, совмещенной с политсатирой, так что здесь, помимо арлекинад и инсценированного лубка, были представлены оперетта, драматические сценки, пантомима и памфлет (идеологическое представление). В первый сезон (1920-1921) репертуар «Вольной комедии» пестрил идеологическими представлениями вроде «Вселенской биржи», «Если капитал победит», «Как Иван-дурак правду искал», написанных одним из постоянных её авторов – профессором права и литератором М. Рейснером. В постановках «Вольной комедии» принимал участие Н.Н. Евреинов. Так, в первый сезон он стал режиссёром антирелигиозного памфлета «Небесная механика», созданного журналистом Л. Никулиным и уже упомянутым М. Рейснером. С именем Евреинова, а точнее с его пьесой «Самое главное: Для кого комедия, а для кого и драма», связана и новая линия «Вольной комедии». Вместе с тем, она значима и для самого Евреинова. Эта пьеса открывала драматическую трилогию «Двойной театр», где Евреинов предпринял попытку создать *социально ориентированный, социально значимый театр*; с разных точек зрения – религиозно-нравственной («Самое главное»), политико-социальной («Корабль праведных») и житейски-философской («Театр вечной войны») – он исследовал «феномен *театра в самой жизни*» [Евреинов 2007: 292]. Выдвигая идею «двойного театра», аполитичный Евреинов ратовал за *социализацию искусства,* с одной стороны, и *театрализацию жизни* – с другой. Ведь феномен «двойного театра», согласно его создателю, предполагает *синкретизм театра и жизни*, когда театр отдается на откуп жизни, возвращается ей, а жизнь, в свою очередь, театром эстетически претворяется, преображается. «Театр в жизни» и стал для Евреинова «самым главным». За некоторое время до премьеры своей пьесы в «Вольной комедии» Евреинов сформулировал её идеологию на страницах «Жизни искусства»: «Основное motto

моей пьесы «Самое главное» – интимизация социализма чрез посредство искушенного в искусстве преображения актера» [Евреинов 2007: 284]. Заложенная в пьесе идея синкретизма театра и жизни получила развитие в ответной реакции со стороны зрителей, последовавшей за финальной репликой персонажа, обозначенного как Режиссёр:

Режиссёр (подойдя к Арлекину с другой стороны и наклонившись к его уху). Самое главное – это эффектно закончить пьесу. Общие танцы!.. Взрыв веселого смеха!.. что-нибудь в этом роде! И если это художественная постановка, то не мешает подумать и о соответствующем освещении. Апофеоз всегда бывает кстати… Я нарочно для таких случаев ношу с собой бенгальский огонь… Вот, держите. *(Вынимает из кармана трубку с бенгальским огнем, передает ее Арлекину и поджигает спичкой, крича в то же время окружающим.)* Господа, общие танцы!.. Музыка!.. Начинайте!.. Смейтесь!.. бросайте конфетти!.. Больше жизни!.. удальства… веселья… молодости!.. Занавес!!!

Арлекин со снисходительной улыбкой освещает бенгальским огнем нарочито искусственное веселье актеров, пляшущих под бравурный вальс бального оркестра.

Занавес.

[Евреинов 2007: 108]

Преднамеренная, специально разыгранная ситуация «театр в театре» вызвала непреднамеренную ситуацию «театр в жизни»: по воспоминаниям Ю.П. Анненкова, «многие зрители кинулись по ступенькам на сцену и, в неудержимом порыве, слились в танце с коломбинами, римскими сенаторами, маркизами» [Анненков 1991: Т.2: 133]. Вот что пишет по этому поводу искусствовед Т. Джурова: «Праздничный гимн театральности, сотворенный Евреиновым – Петровым – Анненковым, стал своего рода контрапунктом суровому, голодному 1921 году (премьера «Самого главного» состоялась в феврале – месяце начала Кронштадского восстания). На фоне масштабных исторических катаклизмов, безжалостных к личности, «Самое главное» говорило об интимном, индивидуальном *преображении.* Будучи утопией построения счастья в жизни отдельно взятого «маленького человека», пьеса Евреинова прозвучала жизнеутверждающе» [Евреинов 2007: 14]. Идея «театра реального воздействия» Н.Н. Евреинова, явленная в «Самом

главном» в виде «театротерапии» (в качестве альтернативы идее «театра истории» – «театра как эшафота»), несмотря на явный утилитаризм, контрастировала с идеей пролетарского театра, каким видели его А.И. Пиотровский и П.М. Керженцев. После постановки «Самого главного» театр «Вольная комедия» фактически отказался от откровенной агитации и малых форм, в которых она по преимуществу была представлена, и уже во втором сезоне обратился к многоактным пьесам.

Агитационный театр, рожденный событиями гражданской войны и политикой военного коммунизма, в эпоху нэпа, расцвеченную иными красками – буржуазностью, блеском и вольностями артистических кабаре, мюзик-холлов, варьете и тому подобных увеселительных заведений, не имел, как может показаться, никаких перспектив. И действительно, теревсатовское движение с его мобильными труппами, разъезжавшими с агитационными представлениями по всей стране, побывавшими во время гражданской войны и на фронте и в казарме, свою задачу выполнило и, тем самым, вроде бы себя исчерпало. Так, в 1922-м году Московский Теревсат был преобразован в Театр Революции. Окончательно не исчерпали своего потенциала, но вынуждены были меняться «Народная комедия» и «Вольная комедия». Помимо «дневных» театров, как в прежние времена, стали открываться «ночные» театры – именно так при «Вольной комедии» возник «Балаганчик» (1921-1924), с руководителем Н. Петровым в качестве конферансье, что довершило его сходство с «Кривым зеркалом» и утвердило приоритет эстрадного начала над агитационным. Многие увидели в этом процессе деградацию смеха. Так, В.Г. Шершеневич с горечью констатировал: «Нет, это не физиологическая радость, не веселье, не сатира размножается на культуре нэпа, а гоготанье и ржанье… неудачная имитация смеха!» [цит. по: Уварова 1983: 77]. Однако было бы несправедливо ограничивать культуру эпохи нэпа только лишь «неудачной имитацией смеха».

История агитационного театра закрытием теревсатов и расцветом эстрадных форм – театров миниатюр, артистических кабаре и т.п., как мы знаем, не заканчивается. Поистине феноменальным выглядит на их фоне движение «Синей блузы». Возникшее в 1923-м году, в самый разгар нэпа, оно завоевало признание массового зрителя именно тогда, когда, казалось бы,

броские политические лозунги и агитационная риторика вообще остались в прошлом, пусть и недавнем, поскольку эстрадное направление едва ли не полностью вытеснило театр агитационный. Справедливости ради заметим, что сценическая агитация и эстрада не так уж и далеко отстояли друг от друга: зрелище, как таковое, оставалось, меняла лишь некоторые компоненты его прагматики, ведь общей, объединяющей агитационный театр и театр эстрадный почвой был балаган и его вечные формы. В те годы агитационное и эстрадное направления, в зависимости от исторического момента, либо дополняли друг друга, либо замещали одно другое. «Синяя блуза», возглавленная журналистом Борисом Южаниным, талантливым организатором и постоянным автором текстов, очевидно, стала именно тем зрелищем, в котором более всего на тот момент нуждался так называемый «массовый зритель», точнее даже не зритель, а читатель, ведь появилась она при Институте журналистики в качестве *живой газеты*. Помимо Южанина, к постоянно обновлявшемуся репертуару «блузы» были причастны Саша Красный, Арго, Н. Адуев, М. Пустынин, В.Е. Ардов, В.З. Масс, М. Вольпин, С.М. Третьяков, В.П. Катаев и другие авторы; по свидетельству В.Е. Ардова, некоторые тексты были написаны В.В. Маяковским. Однако сама по себе проблема индивидуального авторства перед «Синей блузой» никогда не стояла; напротив, ей была свойственна *почти фольклорная анонимность текстов и коллективное авторство (соавторство).* Патетические оратория и литературный монтаж; превращенные в политический памфлет фельетон, скетч и водевиль; близкие фольклорным и в то же время насыщенные современным, как правило, политическим, содержанием частушка, лубок и раёк – эти и другие жанровые формы составляли «каркас» представлений «Синей блузы». Политически острые, злободневные тексты подкреплялись активным визуальным рядом. Визуализация информации, на которую изначально была ориентирована «Синяя блуза», напоминала аналогичные приемы народного театра при разыгрывании им лубочных картинок или сюжетов лубочной литературы; актуальная форма живой газеты воспроизводила архаические модели игры и игрового поведения. Жизнь и игра в этом самодеятельном театре были единым целым: факты и события

действительности как бы инициировали игру и разыгрывались синеблузниками на глазах у зрителей, а игра, в свою очередь, воспринималась как жизнь и становилась самой жизнью – живой газетой. Зрелище «живгазетчиков» монтировалось из коллективной декламации и хорового пения, разного рода акробатических упражнений, включая строительство пирамид, а также из частушки и райка. Что касается последнего, то функцию ярмарочной лубочной картинки в «Синей блузе» с успехом выполнял плакат. В ходе представления плакаты сменяли друг друга или же складывались в единую композицию – графическое и смысловое целое, подкрепляя таким образом сюжет. Действие динамизировалось благодаря тому, что роль декораций (и наглядной агитации в виде плакатов) играли актеры. Плоский мир «Синей блузы» – мир *живой газеты* и *живого плаката* в отсутствие третьего измерения отчетливо напоминал плоский, двумерный мир балагана – мир кукольного театра, где куклы перемещаются по заданной траектории, или раёшную панораму, на вращающейся ленте которой друг друга сменяют бытовые, исторические, чудесные и т.п. картинки. Организация действия в виде «монтажа аттракционов» (отдельных рубрик или номеров) и специфический набор выразительных средств в виде депсихологизированной мимики, депсихологизированной жестикуляции и моторики движений, архитектурных поз и групповых акробатических композиций, ритмического танца, основанного на производственных движениях[143], утрированной дикции (при произнесении ритмизованной речи - декламации и скандировании) свидетельствовали о связи «Синей блузы» не только с традиционной для представлений подобного рода эстетикой балагана, но и с современной эстетикой конструктивизма. Возможно, именно актуальная, вполне конструктивистская *технологичность формы* способствовала успешному выполнению «Синей блузой» идеологических задач, на нее возложенных, и превращению *живой газеты* в *политтеатр*. Мобильные группы синеблузников разъезжали с представлениями по всей стране, а после выступления перед делегатами VI Конгресса Коминтерна были приглашены во многие европейские страны, Китай, Японию и США. Однако

[143] В качестве хореографа-постановщика некоторое время выступал Н.М. Форрегер, таким образом передавший «блузе» мастфоровский «багаж».

«Синяя блуза» представляла собой не просто удачный в идеологическом и художественном смысле проект, но, пожалуй, нечто большее. Найденная Б. Южаниным идея и форма «театра разума, театра лозунга, политического театра»[144], наряду с другими ЛЕФовскими идеями и формами – В.Э. Мейерхольда, С.М. Третьякова, С.М. Эйзенштейна, послужила источником теории театра Б. Брехта (представления синеблузников во время их гастролей в Германии произвели на него сильное впечатление). С оглядкой на «Синюю блузу» создавались *театры рабочей молодежи (ТРАМы)* – с теоретиком и идеологом в лице М. Соколовского; в начале своего пути, пришедшемся на середину 1920-х годов, самодеятельные и полуимпровизационные, впоследствии же, в 1930-е годы, преобразованные в театры профессиональные, с традиционным репертуаром.

Стремительная поступь времени рождала динамичный образ балагана: однозначный, аскетичный в годы гражданской войны и военного коммунизма; пестрый, эклектичный в годы нэпа; техничный, конструктивистский – в последующую, индустриальную эпоху.

Несколько раньше «Синей блузы» возникают, но также получают развитие уже в эпоху нэпа экспериментальные театральные объединения иной направленности – не агитационной, а пародийно-остраняющей, такие как Мастфор (1920-1924), организованный Н.М. Фореггером при участии В. Масса в Москве, Фабрика эксцентрического актера (1921-1924), организованная Г. Козинцевым, Л. Траубергом, С. Юткевичем и др. в Петрограде. Примечательно, что этими последними в «броуновское движение» малых форм, кроме собственно театральных, цирковых и эстрадных форм и приемов, были задействованы также и приемы, свойственные кинематографу. Теория и практика фэксов основывалась, помимо эксцентрики и буффонады, на сцеплении трюков в духе мейерхольдовского «монтажа аттракционов» и эйзенштейновской теории монтажа. Трюк стал для них едва ли не самостоятельным жанром: появились пьесы, целиком смонтированные из трюков, такие как

[144] Именно так охарактеризовал «Синюю блузу» В.Т. Шаламов, лично знавший Б. Южанина уже в другой – лагерной жизни (см. новеллу «Воскрешение лиственницы» из «Колымских рассказов»).

«Балаганное представление четырех клоунов», трюк в трех действиях «Женитьба», «Внешторг на Эйфелевой башне», «Женщина Эдисона» Г. Козинцева и другие, подготовившие почву для отечественного трюкового кино.

Тот же принцип монтажности отличал и представления Николая Фореггера. С самого начала Фореггер избрал «путь реставратора-экспериментатора» [Марков 1974-1977: Т.3: 61], в чем-то повторив путь Н.Н. Евреинова и В.Э. Мейерхольда. Еще до Мастфора, в 1918-м –1919-м годах, в «Театре четырех масок», организованном им на собственной квартире в Москве, и на сцене «Свободного театра» в Воронеже он ставил средневековые фарсы, «Интермедии» Сервантеса и Маккиавелиеву «Мандрагору». А чуть позднее переключился на современность, осуществив в Студии Театра Сатиры совместно с А. Зоновым постановку «А что, если?..» В. Маяковского; но это едва ли не единственный опыт постановки агитпьесы – изящный эстет, интеллектуал и талантливый импровизатор Форрегер тяготел к драматургии иного рода. В Мастфоре театральная архаика и современность существовали на паритетных началах, уравновешивая друг друга в жанрах сатирического обозрения и театральной пародии, большинство из которых было написано постоянным его автором Владимиром Массом. Характер репертуара Мастерской Фореггера свидетельствовал о близости «Кривому зеркалу», где Фореггер какое-то время был художником-декоратором. Мастфоровские пародии располагались по преимуществу в эстетической плоскости и имели характер своеобразной театральной полемики. *Театральная пародия стала визитной карточкой Мастфора.* Неслучайно и открывать Мастерскую (первое представление состоялось в Доме Печати 28 марта 1921 года) решено было Вечером театральных пародий. Объектами осмеяния в них становились и академизм старых театров, и непрофессионализм театров самодеятельных, и исканиях новых театров. Последнее обстоятельство, на наш взгляд, особенно любопытно, поскольку и сам Мастфор входил в возглавляемое В.Э. Мейерхольдом объединение «левых» театров ТЕО («Театральный Октябрь»), то есть был одним из них. «Культ движения, пластических форм, замена психологических образов масками, безупречное чувство ритма сближало постановки Фореггера с работами Мейерхольда

этого периода», – считает театровед Е. Уварова [Уварова 1983: 52]. Разработанный Фореггером метод воспитания синтетического актёра – его «тефизтренаж» – целиком основывался на Мейерхольдовой «биомеханике». Но одновременно с этим мейерхольдовские спектакли Мастерской Фореггера пародировались – преемственность Мастеру осуществлялась через пародии в том числе. Самые известные среди них – чеховская «Шутка», превращенная Массом и Фореггером в спектакль-митинг, полемически направленный в сторону знаменитых «Зорь», и эрдмановский «Носорогий хахаль», остроумно перефразирующий «Великодушного рогоносца». Агитполитическая тенденция в них в значительной мере стушевывалась иронией, пародией, свободной игрой – импровизацией и мастерством актера. Именно импровизации как важной составляющей сценического действия придавалось особое значение, поскольку в некоторых случаях от нее напрямую зависел комический эффект всего представления. Один из любопытнейших примеров в этом смысле – пародия «Марат», где осмеянию подверглась практика полупрофессиональных выездных спектаклей, ставшая в те годы весьма распространенным явлением. Кульминация в ней строилась в виде импровизации: актер В. Жемчужный, игравший актера-трагика, которому, согласно роли, нужно было застрелиться, в самый решительный момент оказывался без оружия и протягивал руку за кулисы, надеясь получить пистолет, но вместо него всякий раз получал самый неожиданный предмет (на одном из представлений им оказалась паяльная лампа) и всякий раз вынужден был искать выход из сложившегося положения прямо на глазах у зрителей [см.: Уварова 1983: 54]. Структура драматического действия в Мастерской Форрегера отчетливо напоминала структуру площадного представления – средневекового фарса, комедии масок и т.п.: либретто и персонажи-типы определяли общую его канву и ключевые моменты, между тем как на откуп импровизаторскому мастерству актеров была отдана свобода лацци.

Особое место в ряду экспериментальных театральных объединений 1920-х годов принадлежит театральному объединению «Радикс» (1926-1927), возникшему из союза студентов театрального отделения ГИИИ (Государственного

института истории искусств) Кох-Боота (Георгия Кацмана), Бориса (Дойвбера) Левина, Сергея Цимбала, Игоря Бахтерева и тогда еще начинающих чинарей Александра Введенского и Даниила Хармса, и его преемнику – театру ОБЭРИУ (1928-1929), организаторами которого стали те же Хармс, Бахтерев, Левин, Введенский и другие. Общая *стратегия остранения* сценического действия, *монтажная техника* и *искусство импровизации* сближали их с другими экспериментальными театральными студиями и киностудиями – Мастерской Форрегера и фэксами, а также «сотоварищами» – киносекцией группы ОБЭРИУ Стумизид (полное её название – Студия массовых зрелищ и демонстраций) Клементия Минца и Александра Разумовского. В своих театральных исканиях «Радикс» и театр обэриутов выглядели нетривиально даже на фоне самых смелых театральных новаций тех лет. Проекты обэриутов, как и их предшественников – футуристов, фактически вырывались за пределы собственно драматического, театрального и искусства вообще, опережая время и предвосхищая более позднюю западноевропейскую практику перформансов, хеппенингов и иных общекультурных остраняющих акций [см.: Мейлах 1991].

5.1.4. Стилизация и реконструкция жанра народной комедии. Л.Н. Лунц, А.Н. Толстой, Е.И. Замятин, А.А. Копков

Помимо динамичных, революционных, радикальных театрально-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».

Нетрудно обнаружить преемственную связь драматургии Л.Н. Лунца и Е.И. Замятина с драматургией М.А. Кузмина и в еще большей степени – А.М. Ремизова. Разумеется, речь идет не о тематической перекличке: сходной представляется семантика тех явлений, которые можно обозначить обобщающим понятием *театра стилизаций,* – театра, возникающего и развивающегося на почве фольклоризма его авторов. Так, созданные еще во второй половине 1900-х годов «Комедия о Евдокии из Гелиополя, или Обращенная куртизанка», «Комедия о Мартиниане» и «Комедия об Алексее, человеке божьем» М.А. Кузьмина представляют собой модернистскую стилизацию ранней христианской легенды и жития. Слово «комедия» в их заглавиях не имеет ничего общего с одноименным драматическим жанром и прежде служило обозначению пьесы любого, даже самого серьезного, содержания. Называя так свои пьесы, М.А. Кузмин лишний раз подчеркивает их вторичность, нарочитую сделанность и отдаленность от современных реалий. В той же степени условны и насквозь ироничны «русалии» А.М. Ремизова «Бесовское действо над неким мужем, а также прение Живота со Смертью», «Трагедия о Иуде, принце Искариотском», «Действо о Георгии Храбром» и его «Царь Максимилиан». В статье «Театр Ремизова», написанной, очевидно, в самом начале 1920-х, Л.Н. Лунц пытается осмыслить феномен А.М. Ремизова-драматурга. Ценность ремизовских «русальных действ» для современного театра он видит в близости их народному площадному действу и характерным для него приемам – в особенности это касается «Бесовского действа», которое «построено, как пародия, перевито чисто комическими, балаганными номерами и вставками» [Лунц 2003: 321]. В драматургических опытах самого Лунца – пьесах-стилизациях «Вне закона», «Обезьяны идут!», «Бертран де Борн» и «Город правды» (1923-1924), помимо особенностей поэтики А. Ремизова, явственно проступают черты современной ему эстетики массовых празднеств А.И.

Пиотровского, С.Э. Радлова, Ю.П. Анненкова и других. Местом действия в них становится пустое, безлюдное *пространство площади,* где разворачивается *комедия* или *трагедия масок,* их кружение в потоке истории, что влечет за собой неизбежное повторение одних и тех же героев и ситуаций – «смысловые и сюжетные дубли», по выражению комментатора его пьес Е. Лемминга [Лунц 2003: 739]. Пьесы-стилизации Л.Н. Лунца в свое время поставлены не были, однако любопытен сам факт их появления в культуре начала 1920-х годов.

Драматические стилизации А.Н. Толстого «Любовь – книга золотая» (1919, 1936), «Граф Калиостро» (1921) порождены той же или, по крайней мере, близкой, культурной средой, однако они совершенно иного свойства. Так, «Любовь – книга золотая», где автор соединяет альковный сюжет (линия князя и княгини Серпуховских) с почти историческими хрониками (линия Екатерины и ее адъютанта Завалишина), отсылает нас к лубочному варианту народной комедии, лубочным повестям и романам XVIII – начала XX века. Лубок А.Н. Толстого создан совершенно в духе позднего символизма и стиля модерн, где народное сознание предстает как игрушка, как фетиш. Драматическое действие строится на тонкой, то ли любовной, то ли литературной, одним словом – модернистской, игре. По замечанию литературоведа В.П. Скобелева, пьесу отличает «атмосфера раскованной веселости и комических перемещений» [Толстой 1986: Т.9: 548]. Персонажи живут и влюбляются по книге, так что грань между искусством и жизнью стирается, точнее искусство («книга золотая») замещает собою подлинные чувства («любовь»). Книга диктует жизни свои правила, которые поначалу кажутся героям спасительными. Так, дикарь, невежа и нелюбимый муж молодой жены князь Серпуховской с помощью рецептов ненавистной ему книжки надеется избежать гнева монаршей особы, что ему почти удается. Однако князя ждут новые неприятности: он попадает в сети сластолюбивой товарки Екатерины – Анны Александровны Полокучи, становясь объектом насмешек и самой императрицы, и ее двора. Конфликт в ходе стремительного развития драматического действия, включая множество перипетий – движений от счастья к несчастью и обратно, разрешается самым неожиданным для персонажей образом: любовники княгиня Серпуховская и

адъютант Завалишин разлучены волей императрицы Екатерины; князь Серпуховской увезен в Крым той же Екатериной, чем окончательно превращен в старого дурака и шута; сама же она удовлетворена или почти удовлетворена собственным могуществом – ей покоряются и молодая соперница, и молодой любовник, но не в ее власти избавиться от груза прожитых лет. Поступки Екатерины получают анекдотически-водевильную мотивировку: они продиктованы местью стареющей женщины. Толстовская «Любовь – книга золотая» есть не что иное, как пародия и на «золотой» век, поскольку и тогда было не избежать жестокости, и на стиль модерн, поскольку в финале все переворачивается и устраивается противоположно книге. А.Н. Толстой играет модернистской утонченностью, изяществом, жеманностью и кокетством, с одной стороны, и грубостью, варварством – с другой, наделяя теми и другими свойствами условный русский XVIII век. В комических ракурсах представлен у А.Н. Толстого и столь характерный для эпохи модерн *культ тела:* по усадьбе Серпуховских скачут полуголые «нинфы» – ряженые крестьянки, распевающие «античные» песни на русский манер, и «сатир» – дворовый Микитка, которого они дразнят «козлом»; князь Иван Ильич собирается «учить» жену уму-разуму вишневой тростью, как это делали его дед и отец, и требует, чтобы она оголилась; тело самого князя Серпуховского, непривлекательное для его восемнадцатилетней жены, становится объектом эротических желаний стареющей нимфоманки Полокучи. Всё это способствует созданию остраняющего эффекта и является предметом иронической рефлексии в диалоге автора и реципиента. А. Толстой ведет эту игру с интеллигентным, культурно продвинутым читателем (или зрителем), – внешне наивную, по сути же изощренную, но не менее увлекательную, чем ведут в своих драматических пародиях-стилизациях предшественники – Ф.К. Сологуб, М.А. Кузмин и А.М. Ремизов.

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.* Любопытно, что при создании комедии «Блоха» Замятину потребовалось, хотя бы мысленно, перевоплотиться в балаганщика, балаганного «деда», – эта метаморфоза была блестяще разыграна им в переписке с режиссером МХАТа 2-го А. Диким и актером этого театра В. Ключарёвым, обратившимися к нему с просьбой о театрализации лесковского «Левши» [см.: Игуменова 2008: 152-156]. Уже в одном из первых писем Замятин вживается в роль балаганщика – сбивается на балаганный язык и близкое балагану сказовое слово: «Честь имею Вас уверить, что лесковская блоха укусила меня так здорово, что на прошлой неделе я уже сделал первый эскизный набросок пьесы» [Дикий 1967: 281]. А в самой пьесе стремится воспроизвести атмосферу и колорит народной жизни, проникаясь миросозерцанием 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 обширном предисловии, которым Замятин снабжает «Блоху», равно как и другие свои пьесы, он приводит выдержку из труда Адама Олеария «Описание путешествия в Московию», где тот касается халдеев и их занятий: «Они получали от патриарха разрешение в течение восьми дней перед Рождеством и вплоть до Крещения бегать по улицам. <...> Одеты они были, как во время масленичного ряжения – на головах у них были деревянные размалеванные шляпы, а бороды были вымазаны медом, чтобы не загорались от огня, который они разбрасывали» [Замятин 1989: 721]. 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», «аглицком» – что то же самое) языке. А отсчет времени ведется от события чудесного, легендарного: от сотворения забавной игрушки (и главной «героини» пьесы) – механической блохи. Созданный Замятиным 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:

Левша. Машка! Никак ты?
Машка. Левша, красавчик ты мой!
Левша. Машка! А Машка!
Машка. Что?
Левша. Пойдем обожаться!

[Замятин 1989: 765]

Сцену узнавания – балаганный апофеоз – венчают привычные слова («Пойдем обожаться!»), не единожды звучавшие на протяжении всего «действа». Балаганный мир в очередной раз выдержал, устоял – для Замятина данное утверждение из разряда принципиальных. 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 «Золотой слон», которую многие рассматривали как обещание на будущее, а она, между тем, стала вершиной его творчества. Талант А.А. Копкова был настолько необычен, что одновременно и притягивал и вызывал нарекания, которые в большинстве своем были обусловлены непониманием его природы. В этом смысле любопытна реакция М. Горького,

обратившего на начинающего драматурга внимание и даже написавшего ему по поводу нашумевшей пьесы письмо:

«5 августа 1933 года. Москва. А. Копкову.

Я думаю, что люди, которые считают Вас человеком способным к литературной работе, – не ошибаются.

Вы написали простым, хорошим языком интересную пьесу, но – почему все люди, изображенные Вами, – кретины, идиоты, дураки? Согласитесь, что ведь это крайне странно. Даже наши враги начинают говорить о нас, как о людях не глупых и даже весьма талантливых. Хотя глупость и талант часто живут в одном лице и в крепком единении, но этот случай невозможно считать характерным для множества людей.

Вы оперируете в пьесе Вашей с дураками. Возможно, что Вы хотели посмешить людей, которые будут смотреть Вашу пьеску, но Вы её умертвили. Мне кажется, что поставленная на сцене, она вызовет в публике впечатление балагана, это – в лучшем случае.

Не следует ли Вам поработать над ней еще, уничтожить бесплодное и, наверное, обидное для многих – глумление, сделать ее более серьезной? Я думаю, что Вам не совсем ясно, над чем Вы смеетесь?

Желаю всего лучшего.

А. Пешков»

[цит. по: Парадокс о драме 1993: 474-475]

Определения Горького, несмотря на их отрицательные коннотации, на удивление точны: действительно, персонажи Копкова - «кретины, идиоты, дураки» и способны вызвать в публике «впечатление балагана». Такова истинная их природа.

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[145], 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.

[145] А. Копков приехал из родной деревни Тимошино Ярославской области в Ленинград в 1926-м.

Данное утверждение может показаться странным, даже спорным, ведь все известные нам, точнее сохранившиеся и дошедшие до нас, а всего их четыре[146], 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 чреда 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.

[146] Утрачена, по-видимому, последняя из его пьес - «Стихия» (1939), содержание которой нам не известно. Мы также не располагаем информацией о том, чем занимался драматург и было ли еще что-то им написано в период с 1933-го года и до конца жизни, – его след затерялся во время Великой Отечественной войны, в 1942-м году, когда он, обессилевший и больной, как и все блокадники, не дошел до родной деревни несколько километров.

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. Не только в «Слоне», но и в других пьесах А. Копкова, лубочная (шире – фольклорная) семантика его сюжетов камуфлируется современностью. Так, в производственную драму «Ату его!», действие которой разворачивается на рыболовном судне, где персонажи терпят беды и лишения, запрятаны мотивы народной драмы «Лодка». А.А. Копков создает народный театр, правильнее будет сказать – воссоздает, реконструирует его, но на современной почве. Театр, по политическим соображениям не востребованный (изо всех его пьес в 1930-е годы был поставлен только «Царь Потап»), однако оставивший след в искусстве и культуре конца 1920-х – 1930-х годов.

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.

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

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

Путь Н.Р. Эрдмана в драматургию начинался с эстрады и артистических кабаре. Известно, что до появления «Мандата» он работал в так называемых «малых» комедийных жанрах и за годы существования московских артистических кабаре (1922-1924) для их программ написал множество скетчей («Дачная барышня», «Сильнее смерти», «Квалификация» и др.), буффонад («Шестиэтажная авантюра» и др.), а также песен, театральных пародий, интермедий и куплетов для театральных постановок, в том числе для водевиля «Лев Гурыч Синичкин» (1924),

постановку которого в Театре имени Евг. Вахтангова осуществил режиссер Р.Н. Симонов (при участии В.Э. Мейерхольда). Среди предшествовавших «Мандату» многочисленных текстов для эстрады настоящими творческими удачами Эрдмана стали остроумная пародия «Носорогий хахаль» (1922), с большим успехом шедшая в Мастфоре, и сатирическое обозрение «Москва с точки зрения...» (1924), написанное в соавторстве с В. Массом, В. Типотом, Д. Гутманом на открытие Театра Сатиры.

Эстрадно-кабаретная культура, к которой с начала 1920-х годов был причастен Эрдман, может быть истолкована как редуцированная форма балагана или же постбалаганная форма; 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[147]. «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

[147] В сфере сознания персонажей, их особенного взгляда на мир («точки зрения»), нельзя не отметить близости Н.Р. Эрдмана его современникам, прежде всего – М.М. Зощенко в прозе и Н.М. Олейникову в поэзии. Данный феномен «наивного» мировосприятия был подробно исследован Б.М. Сарновым в ряде работ и иронически обозначен им как «рыбье зрение». См., например: [Сарнов 1992] и [Сарнов 1993].

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.

Иван Иванович. Какой же вы, Павел Сергеевич, коммунист, если у вас даже бумаг нету. Без бумаг коммунисты не бывают.

Павел Сергеевич. Тебе бумажка нужна? Бумажка?

Иван Иванович. Нету ее у вас, Павел Сергеевич, нету!

Павел Сергеевич. Нету?

Иван Иванович. Нету!

Павел Сергеевич. А мандата не хочешь?

Иван Иванович. Нету у вас мандата.

Павел Сергеевич. Нету? А это что?
Иван Иванович (читает). «Мандат».
Все разбегаются, кроме семьи Гулячкиных.

[Эрдман 1990: 61]

Персонажи «Мандата» живут в мире, одномоментно заполненном знаками двух систем – старой и новой, монархической и социалистической, вследствие чего их представления о мире деформируются. Их сознание устроено таким образом, что они чутко улавливают не первичные, определяющие, а *вторичные*, поверхностные, сиюминутные, ситуативные смыслы, значимость которых необоснованно преувеличивают, – это идеологический, мифический, сказочный и т.п. компоненты означаемого. Так, кусочек молочной лапши на галстуке Широнкина – вещественное доказательство для «беспристрастного правосудия», платье – знак царской фамилии и т.д. Вещи предстают как фантомы, обладающие властью над людьми, хотя ничем и не подкрепленной, но от этого еще более значительной и пугающей.

Вообще, эрдмановские персонажи обнаруживают потрясающую способность и пугать, и бояться; вплоть до абсурдных ситуаций, когда, стремясь внушить страх другим, они впадают в панику от собственных угроз. Так, после слов Павла Сергеевича «Силянс! Я человек партийный!» следует авторская ремарка: «Все, начиная с Павла Сергеевича, страшно напуганы. Иван Иванович от страха пятится задом к двери и уходит» [Эрдман 1990: 27]. Их оцепенение перед мандатом (даже не перед вещью, а перед словом) сродни тому чувству, что испытывают герои гоголевского «Ревизора» в «немой сцене». Очевидно, Эрдман уловил сами *механизмы воздействия* власти на сознание масс, *механизмы манипуляции* этим сознанием, а его герой Гулячкин в данном эпизоде неосознанно этими механизмами пользуется.

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» Подсекальникова, 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.

Поскольку в мире эрдмановских персонажей внутреннее стремится стать внешним и закрепиться в каких-то конкретных формах, выпуклость темы достигается при помощи разного рода *эксцентрических приемов*. В «Мандате» поведенческая эксцентрика представлена лавированием Павла Сергеевича и его семьи между монархическим прошлым и советским настоящим: чтобы выдать Варвару замуж за сына господина Сметанича, Павел Сергеевич должен вступить в партию, а для этого нужны родственники из рабочего класса, поиски которых возлагаются на

Варвару, причем, помимо этого, Гулячкин поручает сестре выжить соседа по коммунальной квартире Ивана Ивановича Широнкина и т.д. Все эти уловки носят вынужденный характер, а поведение персонажей напоминает при этом *каскад трюков*. К числу визуальных трюков в «Мандате» следует отнести и сцену с переворачиванием картины, и сцену падения горшка с кашей на голову Широнкина, в то время как Гулячкин и его мамаша в соседней комнате заколачивают гвозди, и сцену двуличия Гулячкина, когда к заду этого «лжекоммуниста» приклеивается портрет царя Николая, а также многие другие. Все они имеют грубо-комическую, фарсовую природу.

Гротескное снижение темы выявляет деформацию мира, где идеи подменяются фикциями, где нет ничего настоящего, даже пищи. *Образы еды* выполняют в исследуемых пьесах, по меньшей мере, две функции: во-первых, они маркируют социальную действительность, во-вторых, – границу между жизнью и смертью; первая характерна для «Мандата», вторая – для «Самоубийцы». Так, в «Мандате» знаковый характер еды проявляется в сцене обсуждения Павлом Сергеевичем и Надеждой Петровной того, каким должно быть угощение для коммунистов:

Надежда Петровна. У меня, сегодня, Павлушенька, кулебяка с визигой приготовлена. Пожалуйста, кушайте на здоровье.

Павел Сергеевич. Вы, мамаша, совсем обалдели. Да разве коммунисты кулебяку с визигой употребляют?! Вы еще им крем-брюле предложите, мамаша. Им наше социальное происхождение надо показывать, а вы – кулебяку с визигой. <…> Я вам, мамаша, последний раз в жизни заявляю: чтобы к вечеру у нас все харчи пролетарского происхождения были, и никаких Копенгагенов. Понимаете?

[Эрдман 1990: 28]

Впоследствии оказывается, что из «харчей пролетарского происхождения» в доме Гулячкиных одна вода.

Вообще, изображаемый в «Мандате» и «Самоубийце» мир предельно политизирован: идеологически заряжена в нем не только еда, но и другие явления и предметы. В частности, Эрдман показывает, какой громадной властью в советском социуме наделена *бумага*: мандат, записка самоубийцы, которую можно превратить в политический документ и извлечь из нее

определенную выгоду[148]. Однако это могущество бумаги призрачное, фиктивное, поскольку Павел Сергеевич Гулячкин мандат сам себе выписал. В русском балагане представление, как правило, заканчивается сценой, когда пес или черт волокут Петрушку в «преисподнюю». Герой наказан, он встречается со смертью, с небытием. Финал пьесы Эрдмана «Мандат» – это тоже наказание и встреча персонажей с небытием:

Павел Сергеевич. Мамаша, если нас даже арестовать не хотят, то чем же нам жить, мамаша? Чем же нам жить?

[Эрдман 1990: 80]

Пустота и стремление заполнить ее чем-то вещественным, материальным – устойчивый мотив эрдмановских пьес, гротескная природа которого очевидна. Однако для героев это оказывается невозможным. *Эрдман показывает механицизм мира*. Если в фольклорном театре механицизм означал условность мира, простоту и определенность связей между человеком и миром, то у Эрдмана механицизм означает еще и мертвенность мира. Это *мир опредмеченный, механический, предельно упрощенный*.

Жонглирование на идейно-тематическом уровне приводит к следующему эффекту: структура мира предстает подвижной, расшатанной, постоянно формируется и переформируется, что подчеркивает условность создаваемого (конструируемого) мира, его игровую природу. Следовательно, при моделировании мира в театре Эрдмана важны установки на условность и игру, что, без сомнения, роднит эрдмановскую драматургию с балаганным действом. Показательна в этом смысле цитатность «Мандата» – не направленная, а рассеянная: на равных цитируются легко узнаваемые фразы и даже жесты из Достоевского (Широнкин *«встает на колени и целует Насте руку»* со словами «Не тебе поклоняюсь, а страданию твоему» [Эрдман 1990: 80]), Пушкина («Народ безмолвствует» [Эрдман 1990: 92]), бульварных романов, а также лозунги и клише тех лет.

В эрдмановских пьесах реализуется целый комплекс *балаганных мотивов*: мотив поручения; мотив угрозы наказания или ареста; мотив отъезда - чаще всего под угрозой наказания

[148] Как известно, эта тема получила широкое распространение и достаточно успешно эксплуатировалась литературой того времени и последующих десятилетий.

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*:

Павел Сергеевич. (…) А если я вас за такие, за буржуазные, за предрассудки под суд отдам?

[Эрдман 1990: 22]

Павел Сергеевич. Мамаша, я уезжаю в Каширу.
Варвара Сергеевна. Как уезжаешь?
Надежда Петровна. Зачем уезжаешь?
Павел Сергеевич. Потому, что за эти слова, мамаша, меня расстрелять могут.

[Эрдман 1990: 27]

Мотив ареста в «Мандате» звучит не однажды: Павел Сергеевич Гулячкин боится, что его арестуют, потому что никакого партбилета у него нет, и собирается ехать в Каширу *(мотив отъезда)*, а потом сам хочет переарестовать всю Россию как обладатель мандата и т.д. *Мотив жалобы* и *мотив угрозы наказания* связаны с одной инстанцией – милицией, которую так боятся эрдмановские персонажи. В милицию собирается жаловаться на Гулячкина Широнкин, на которого упал горшок с молочной лапшой. Дистанция между жертвой и тираном каждый

раз оказывается минимальной. *Мотив обращения к властям* практически дублируется в пьесах Эрдмана: Гулячкин обращается к царям («цари…вы мерзавцы!» [Эрдман 1990: 76]) и думает, что за оскорбление престолонаследницы его «в Кремль без доклада будут пускать» [Эрдман 1990: 78] – Подсекальников звонит в Кремль и сообщает, что он «Маркса прочел и Маркс ему не понравился» [Эрдман 1990: 134]. *Мотив похорон* в «Мандате» прямо не обозначен, но скрыто, опосредованно обыгрывается через перипетии с сундуком и в эпизоде с памятником Гулячкину; в обоих случаях в значениях, восходящих к фольклорному театру. Как известно, в сундуке, а точнее в ящике, хранились куклы; в нем располагался весь мир Петрушечной комедии, и из него иногда в начале представления появлялся Петрушка: «Ха-ха-ха! Разлюбезные господа! Вот и я приехал сюда, не в тарантасе-рыдване, а прямо на аэроплане – в дубовом ящике! Мое вам почтение, господа!» [Народный театр 1991: 284]. Во время представления над очередной жертвой Петрушкиной дубинки совершался обряд похорон или сам Петрушка издевался над убитыми, разбрасывая их в разные стороны [Некрылова, 1973: 10]. Помимо этого, сцены с веселыми похоронами входили в состав народных драм «Маврух» и «Царь Максимилиан». Однако между ними существовало и различие, касавшееся следующего: в кукольном представлении, как правило, основной упор делался на невербальную эксцентрику, пантомиму, в народной драме – на вербальную эксцентрику, словесное пародирование. В «Мандате» эти приемы удачно сочетаются. В сценах с сундуком преобладают кинетико-эвритмические приемы, в сцене с Гулячкиным-«памятником» – словесная игра. Сундук в «Мандате» не менее значим, чем в Петрушечной комедии: в нем заключается «все, что в России от России осталось». Персонажи «Мандата», спасая содержимое сундука, то и дело перетаскивают его с места на место, надеясь на чудо, и оно является им в виде Насти, оказавшейся в сундуке случайно, однако длится недолго. В финале из сундука неожиданно появляется Широнкин и с криками «Милиция! Милиция!» хочет разоблачить Павла Сергеевича и его мамашу. Возвысившись на какое-то время, герои терпят поражение. Гулячкин постоянно балансирует между положением героя и жертвы, в том числе и в сцене с воображаемым памятником, где его диалог с матерью

почти целиком строится на игре значений слова «высечь» – в смысле «построить, воздвигнуть» и в смысле «выпороть»:
Надежда Петровна. А если тебе за такое геройство каменный памятник высекут?
Павел Сергеевич. Высекут?
Надежда Петровна. За такое геройство обязательно высекут. В назидание потомству.

[Мандат 1990: 48]

Как и в балаганной народной комедии, *мотив похорон* у Эрдмана можно рассматривать в качестве варианта *мотива возвышения* и *развенчания*.

Поэтике Эрдмана свойственны *накапливание мотивов* и *варьирование мотивов,* что определенным образом характеризует не только драматическое действие, но и изображаемую действительность. Через простое накапливание мотивов, их механическое сцепление мир предстает как «негибкий», «некоммуникабельный», не понятый человеком и непонятный ему. Поведение эрдмановских персонажей в мире задано определенным набором стереотипов и клише, что роднит их с балаганным героем. Так, Петрушка в сценах с Квартальным, с Капралом, Немцем, Цыганом, Лекарем и другими противниками или напарниками ведет себя одинаково, отличия касаются лишь деталей: это либо словесное состязание, либо потасовка, из которых Петрушка практически всегда выходит победителем. Сцены избиения в балаганной народной комедии демонстрируют еще одно ее важное свойство: снижение, ниспровержение авторитетов, их всяческое поругание. Таковы сцена с Квартальным (допрос «фатального фицера» Петрушке не нравится, он хватает палку, избивает и прогоняет Фатального к удовольствию публики), сцена с Цыганом или с Лекарем, получающими «вознаграждение» в виде тумаков, или игра двух Паяцев с мячами и палками и т.п. [см.: Народный театр 1991: 436-438, 450-452]. Все сцены подобного рода восходят к *карнавальному избиению-развенчанию*. В «Мандате» они весьма многочисленны, хотя палочные удары Петрушки чаще всего здесь заменяются словесными поруганием. Часто у Эрдмана представлен не процесс, а результат балаганного развенчания, избиения, разъятия тела на части, – здесь реализуется гротескная концепция тела (по Бахтину):

Настя. <…> карточки эти размера маленького и лицо на них получается только до пояса.

[Эрдман 1990: 30]

Павел Сергеевич. Варька, зачем ты рожи выстраиваешь? А? <…>
Варвара Сергеевна. Это вовсе не рожа, Павлушенька, а улыбка.

[Эрдман 1990: 43]

Автоном Сигизмундович. <…> «Вот оно – оплот Российской империи, трехэтажное «Русское слово». Его величество государь император. Смирно! Где ты его достал?
Агафангел. В уборной, ваше превосходительство.
Автоном Сигизмундович. А там еще никого не было?
Агафангел. Был, ваше превосходительство.
Автоном Сигизмундович. Кто?
Агафангел. Бельгийский король Альберт среди своего народа, в красках, ваше превосходительство.
Автоном Сигизмундович. Где же он?
Агафангел. Виноват, ваше превосходительство. Недосмотрел и использовал, ваше превосходительство.
Автоном Сигизмундович. Истинно, можно сказать, король-страдалец.

[Эрдман 1990: 70]

Иван Иванович. <…> Так знайте же, граждане, что Павел Сергеевич есть Лжедмитрий и Самозванец, а вовсе не коммунист.
Павел Сергеевич. Кто Лжедмитрий? Я Лжедмитрий? Я? Товарищи! Я народный трибун! У меня мозоли. Поглядите, какие у меня на руках мозоли. Но это еще что, а вот какие у меня на ногах мозоли, вы себе даже представить не можете.

[Эрдман 1990: 79]

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, причем каждый раз кардинальным образом. 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 с ними 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 карнавальные 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, таких, например, как в сцене со Сметаничами:

Олимп Валерианович. Будьте любезны, товарищи, входите, пожалуйста.

Барабанщик. Это и есть коммунисты, которым про родственников заливать?

Шарманщик. Наверное, эти, видишь значок?

Валериан Олимпович. Это и есть коммунисты, которые прийти обещались?

Олимп Валерианович. Видишь, конечно, они. Присаживайтесь, товарищи, пожалуйста, присаживайтесь. Скоро Павел Сергеевич придет.

[Эрдман 1990: 55-56]

Запрограммированность поведения персонажей, не соотнесенная 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. Жизненная позиция любого из эрдмановских героев близка философии шута.

С точки зрения шута все явления мира предстают относительными, а его ирония не знает границ. Вот что замечает по этому поводу Ю.К. Щеглов: «Мир рассматривается шутом как идиотичный насквозь, состоящий из дураков всех мастей, и объектом «пинков» могут быть <…> не только престижные институты, но и кто угодно, включая самого шутника и его окружение» [Щеглов 1998: 128]. Точка зрения шута – это *рассеянная, нефокусированная, всепроникающая точка зрения*. Ее носитель вроде бы случайно, наугад выхватывает фрагменты действительности и подвергает их критической оценке, но и в этой стихийности есть своя закономерность: он всегда находится в оппозиции власти, он её вечный оппонент. Поймать и наказать такого героя практически невозможно: шутки и остроты, которыми он сыплет, из разряда словесной акробатики и располагаются не в одной, а в разных тематических плоскостях, что позволяет ему быстро и легко менять объект острот. Шут не способен удержаться в одной точке пространства, «застыть» в

одном высказывании, он постоянно совершает мыслительные «прыжки» от одного суждения к другому, подчас прямо противоположному. «Уколы» его острот могут быть сглажены, нивелированы переключением на другой объект, в том числе на себя, и персонаж может полностью или частично *избежать наказания*, так как создается иллюзия несерьезности критики. Поскольку герои Эрдмана тяготеют к этому типажу, они в той же мере непредсказуемы и вездесущи, а их критика в той же мере разнонаправленна.

Шарманщик. Я трепаться, сударыня, не люблю, а только у меня музыка для свежего воздуха приспособлена.

Варвара Сергеевна. Это не что иное, как просто жульничество. Зачем же вы раньше со мною уславливались?

Шарманщик. Я думал – у вас именины или еще пьянство какое-нибудь, а так, один на один, я в жилом помещении играть не согласен.

Варвара Сергеевна. Но поймите, что мы выживаем.

Шарманщик. Я вижу, что вы выживаете. Нынче очень много людей из ума выживают, потому что старые мозги нового режима не выдерживают.

Варвара Сергеевна. Мы вовсе не из ума выживаем, а жильца.

Шарманщик. Ах, жильца, ну это дело другое. За что же вы его, сударыня, выживаете?

Варвара Сергеевна. За то, что он хулиган. Можете себе представить, он из меня девушку до конца моей жизни делает.

Шарманщик. Да ну?! Как же он из вас, сударыня, девушку делает?

Варвара Сергеевна. Вы, наверное, не заметили, что я невеста. Так вот, я невеста! Ну а брат мой, Павел Сергеевич, нынче мне утром на этого жильца ультиматум поставил. Если ты, говорит, из квартиры его не выживешь, ты у меня из девического состояния не выйдешь.

Шарманщик. Ну это, конечно, обидно, потому что девическое состояние вроде собаки на сене: ни себе, ни людям.

[Эрдман 1990: 40]

В приведенном диалоге тема «нового режима» и «старых мозгов», которые его не выдерживают, искусно вплетена в идейно менее значимые темы; она получает сюжетное развертывание, а расположение в одной плоскости с фарсовыми

шутками (по поводу выживания жильца, по поводу девического состояния и т.п.) камуфлирует ее идейную значимость, распыляет внимание на иные объекты и на сопровождающую высказывание словесную игру. Приемы и механизмы словесной игры у Эрдмана многообразны; они призваны развоплотить застывшие, отвердевшие смыслы.

Иван Иванович. Милиция, милиция!

Надежда Петровна. Вы зачем это, Иван Иваныч, в столовой выражаетесь, здесь люди кушают, а вы выражаетесь.

[Эрдман 1990: 59]

Слово «милиция» наполняется в данном контексте отрицательными коннотациями, звучит как ругательство, поскольку герои Эрдмана приписывают ему собственные окказиональные смыслы («как нечто, нарушающее правила приличия»).

Одним из наиболее частых приемов словесной игры у Эрдмана является метонимический перенос:

Автоном Сигизмундович. <…> Но подумай, Олимп, какое невероятное происшествие: эта женщина в данный момент олицетворяет собой всю Россию, а он на ней женится.

Олимп Валерианович. Да, Автоном, он, если так можно выразиться, стал супругом всея Руси. Какая ответственность.

[Эрдман 1990: 69]

Автоном Сигизмундович. Сейчас мы с тобой вот эту картину на толстый картон наклеим. <…>

Анатолий. Дядюшка, я самодержца уже помазал, на что же его наклеивать?

[Эрдман 1990: 70]

Наркис Смарагдович. Скажите, что, тринадцать на восемнадцать будет изящно?

Зотик Францевич. Какие тринадцать на восемнадцать?

Наркис Смарагдович. Видите, я думал запечатлеть.

Степан Степанович. Что запечатлеть?

Наркис Смарагдович. Ренессанс.

Ильинкин. Какой ренессанс?

Наркис Смарагдович. Возрождение… нашей многострадальной родины. А так как это событие должно взволновать всю Россию, я и выбрал кабинетный размер тридцать на восемнадцать. Узнав, что их императорское высочество находится здесь. <…>

[Эрдман 1990: 73-74]

Прием метонимического переноса («стал супругом всея Руси», «самодержца уже помазал», «запечатлеть ренессанс» и т.п.) и игра значениями («помазать» - в значении «благословить на царствование» и в значении «нанести клей на поверхность») выражает свойственное слову Эрдмана стремление к овеществлению, опредмечиванию, буквализации явления. Большинство эрдмановских каламбуров строится на подобном приеме снижения, развенчания явления за счет буквализации. Сходные приемы можно обнаружить в балаганной комедии, например, в следующих сценах и репликах Петрушки и других персонажей:

Петрушка. Барин, гости приехали.
Барин. Давно?
Петрушка. Через полчаса времени.
Барин. Самовар наставил?
Петрушка. Я *самовар наставил, да он убежал*.
Барин. Куда самовар убежал?
Петрушка. На вокзал.
Барин. Что же ты врешь? Разве самовар с ногами, живой?
Петрушка. Виноват, барин. Самовар остался, а *кипяток убежал.* (Курсив мой – Е.Ш.)

[Народный театр 1991: 226]

Петрушка (хватается за голову). Ой, ой!.. что мне теперь делать? Пропал я с головой; пропала и моя шапочка с кисточкой! Музыкант, наймись за меня служить.
Музыкант. Сколько дашь?
Петрушка. Две копейки да *кулаком по зашейке*. (Курсив мой – Е.Ш.)

[Народный театр 1991: 261]

Паяц. Кончилось дело. Петрушку собака съела. Одно кончается - другое начинается. <…> Господа, господа! Пожалуйте сюда! Пять копеек деньги небольшие, а *удовольствия – три короба*!.. Заходите, заходите!.. (Курсив мой – Е.Ш.)

[Народный театр 1991: 263]

Структура диалогов в пьесах Эрдмана напоминает структуру диалогов в фольклорных жанрах, в том числе Петрушечной комедии и народной драме, – всем им свойственны дискретность, дробность и комбинирование элементов словесной

массы, которые затрудняют процесс коммуникации. Например, так строится диалог в кукольной комедии Петрушки:
Музыкант. Что скажешь, Петрушка?
Петрушка. Я тебе новость скажу.
Музыкант. Какую?
Петрушка. Я задумал, брат, жениться.
[Народный театр 1991: 254-255)],
а так - в народной драме «Ермак»:
Барин. <…> Афонька-малый!
Афонька. Что, барин голый?
Барин. А ты у меня на скотном дворе бывал?
Афонька. Бывал, барин.
Барин. Все ли там у меня исправно?
Афонька. Все, барин, исправно.
Барин. Ну, как же исправно?
У меня там было овец двести.
Афонька. Они все стоят в сыром месте.
Барин. Но, как же в сыром месте?
Афонька. Одна была слепая, другая кривая.
Слепая кривую побила
И сама на то место полегла.
Барин. Так, значит, всю скотину перевели?
Афонька. Остатки собакам на псарню отвезли.
[Народный театр 1991:149]
Сходным образом диалог выстраивается и в «Мандате»:
Надежда Петровна. Тамара Леопольдовна, вы ли это? Господи, счастье какое.
Два человека вносят сундук.
Батюшки, никак вы ко мне переезжаете, Тамара Леопольдовна?
Тамара Леопольдовна. Ах, и не спрашивайте, Надежда Петровна.
Надежда Петровна. Ах, я не понимаю, Тамара Леопольдовна.

Тамара Леопольдовна. Ах, это просто ужас, Надежда Петровна.
Надежда Петровна. Ах, вы меня пугаете, Тамара Леопольдовна.
Тамара Леопольдовна. Ах, и не говорите, Надежда Петровна! *(Носильщикам.)* Ставьте его сюда. Так. Больше вы мне не понадобитесь.
[Эрдман 1990: 32]
Варвара Сергеевна. Посмотри, Павел, сундук.

Павел Сергеевич. Где сундук?
Варвара Сергеевна. Вот сундук.
Павел Сергеевич. Действительно сундук.
Варвара Сергеевна. Странно.
Павел Сергеевич. Действительно странно.
Варвара Сергеевна. Что бы в нем могло быть?
Павел Сергеевич. А ты загляни.
Варвара Сергеевна. На нем, Павел, замок.
Павел Сергеевич. Действительно замок.
Варвара Сергеевна. Удивительно.
Павел Сергеевич. Действительно удивительно. <…>

[Эрдман 1990: 44]

Разного рода переспросы, «недослышивания» и, как следствие, повторы и «передергивания» слов обращают речь персонажей в игру, у которой собственная, в ней самой заключенная, цель.

Иван Иванович. Где коммунист?
Олимп Валерианович. Вот, Павел Сергеевич.
Иван Иванович. Павел Сергеевич? Так знайте же, граждане, что Павел Сергеевич есть Лжедмитрий и Самозванец, а вовсе не коммунист.
Павел Сергеевич. Кто Лжедмитрий? Я Лжедмитрий? Я? Товарищи! Я народный трибун. У меня мозоли. Поглядите, какие у меня на руках мозоли. Но это еще что, а вот какие у меня на ногах мозоли, вы себе даже представить не можете.
Иван Иванович. Докажите.
Павел Сергеевич. И докажу. А вот позовите сюда Чичерина и спросите его, коммунист я или нет.

[Эрдман 1990: 79]

Результат *игрословия* оказывается двояким: меняется как характер речи, так и характер драматического действия. В такие моменты персонажи словно топчутся на месте – действие замедляется, растягивается или останавливается вовсе. Остроумие и словесная игра в драматургии Эрдмана тормозят действие; при этом, как было замечено одним из исследователей его творчества, в качестве компенсации беспощадного авторского остроумия и игрословия выступает внешняя подвижность персонажей, которые, «не просто входят или выходят, но – вбегают, убегают, возникают, вскакивают, выскакивают,

устремляются, мечутся, бросаются пулей в свою комнату» [Сухих 2003: 222].

Эрдман довольно часто прибегает к приему *утрированной артикуляции*, подчеркивающему условность речи. Повышенное внимание Эрдмана к артикуляции родственно приему «холодной чеканки слов» Мейерхольда, который дикции придавал огромное значение. И у Мейерхольда и у Эрдмана имеет смысл говорить об одном, общем источнике. Как известно, артикулированная речь является одним из конструктивных принципов Петрушечного театра: благодаря пищику, речь заглавного героя Петрушки (тембр голоса, интонация, дикция и т.д.) заметно отличаются от нейтральной по преимуществу речи остальных персонажей. В случае с Эрдманом утрированная артикуляция, очевидно, фиксирует раздробленность речи и сознания персонажей, становясь барьером на пути понимания. Повышенное внимание драматурга к артикуляции ведет к тому, что речь его персонажей выглядит нарочитой, искусственной, как и в кукольном театре. Создание подобного эффекта входило в авторскую задачу. Особое внимание Эрдмана к артикуляции проявляется уже в номинации персонажей. В «Мандате» многие персонажи носят не только экзотические, но и трудно выговариваемые имена: Олимп Валерианович Сметанич и Валериан Олимпович Сметанич, Автоном Сигизмундович, Зархин Зотик Францевич, Крантик Наркис Смарагдович, Ариадна Павлиновна и т.п. Однако даже ничем не примечательные, совершенно заурядные – Павел Сергеевич, Надежда Петровна, Иван Иванович, Анастасия Ивановна и т.п. – требуют от говорящего определенных усилий, так как произносятся почти всегда полностью, без упрощения, и повторяются при каждом обращении одного персонажа к другому, из-за чего их артикуляция выглядит нарочитой, утрированной, как в следующем диалоге:

Широнкин. Вы, Надежда Петровна, с сыном не перешептывайтесь. Я, Надежда Петровна, вашего сына не испугаюсь. Я, Надежда Петровна, на всем свете никого не боюсь. Мне, Надежда Петровна…

[Эрдман 1990: 26-27]

Иван Иванович. Простите меня, Анастасия Николаевна, но каким манером вы сюда попали?

Настя. В сундуке.
Иван Иванович. Ничего не понимаю. Вы мне лучше, Анастасия Николаевна, расскажите все по порядку.
Настя. Вот вам, Иван Иванович, по самому по порядку. Сначала меня нарядили в очень роскошное платье, потом меня намочили, потом посадили в сундук и притащили сюда.

[Эрдман 1990: 66]

Особо стоит отметить те случаи, когда артикуляция сглажена, как, например, в именах эпизодических персонажей Тоси и Сюси Зархиных. Недостаточная артикуляция может компенсироваться зеркальностью имен, фонетическими повторами. Парный принцип в назывании героев обусловлен их функциональностью – тем, что они составляют карнавальные комические пары: Олимп Валерианович Сметанич и Валериан Олимпович Сметанич, Тося и Сюся, Крантик и Зотик (в последнем случае не очень существенно даже то, что Крантик – фамилия, а Зотик – имя, гораздо более значительным представляется звуковое уподобление). Эти и другие артикуляционные приемы фольклорного театра можно обнаружить в драматургии Гоголя (достаточно вспомнить Сквозник-Дмухановского, Бобчинского и Добчинского и т.д.), опыт которого автором «Мандата» и «Самоубийцы», безусловно, учитывался.

Эрдману свойственна *вербализация разного рода несловесных элементов, действий персонажей,* а также *создание портрета при помощи словесного описания,* как в балагане. Усы Ивана Ивановича, улыбка Варвары Сергеевны, которая «в зеркале не помещается», бюст Насти – все эти словесные портреты восходят к словесному портрету невесты Петрушки, когда он осматривает ее, по замечанию Д.А. Ровинского, «на манер лошади» [Народный театр 1991: 437], а также к образу идеального жениха, который в своем воображении рисует Агафья Тихоновна из гоголевской «Женитьбы».

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 Подсекальникова и разговор с женой о куске ливерной колбасы в самом начале пьесы напоминает святочную «покойницкую» игру – причитания о хорошей и плохой жене, открывавшие сатирическую народную драму «Маврух»:

Поп (читает по книге, на церковный лад).

Муж по утру вставает,
Глаза помочил
У жены есть попросил,
А жена мужу отвечает:
- Эка ненаедная скотина!
На работу не спешишь.
Только бьешься об еды. –
Муж жены отвечает:
- Хороша жена поутру встает,
С бранью печку затопляет,
С бранью горшки наливает.
Хороша метла подпашет,
А худа метла по сторонам размашет.

[Фольклорный театр 1988: 51]

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-неприятия, 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 Подсекальникова 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. Нечто подобное наблюдается и в сцене с «чашечками» и «блюдечками», заканчивающейся следующим монологом главного героя:

Подсекальников. Все разбито… все чашечки… блюдечки… жизнь… человеческая. Жизнь разбита, а плакать некому. Мир… Вселенная… Человечество… Гроб и два человека за гробом, вот и все человечество.

[Эрдман 1990: 106]

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 Подсекальникова 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 блюдечками» (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 удается 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.

Виктор Викторович. Федя Питунин застрелился. *(Пауза.)* И оставил записку.

Аристарх Доминикович. Какую записку?

Виктор Викторович. «Подсекальников прав. Действительно жить не стоит».

[Эрдман 1990: 160]

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 поймаешь, так вот, значит, выпустишь – не поймаешь, 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 Подсекальникова. Если Семен Семенович боится милиции, то Мария Лукьяновна, напротив, взывает 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 беззащитному 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 Подсекальникова обусловлено его статусом безработного; поведение Александра Петровича – жаждой наживы, скорого обогащения; Аристарха Домиковича 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 Подсекальникова становится кампания по самоубийству, а «краткосрочной» – мечта о бейном басе, первое препятствие в осуществлении которой - отсутствие рояля.

Семен Семенович. Подождите. Постойте. Не может быть. «Предлагаю вам самый дешевый способ. Купите самый дешевый ро… *(пробует, не слиплись ли страницы, перевертывает)* …яль». Это как же? Позвольте. Зачем же рояль? *(Читает.)* «В примечаниях сказано, как играется гамма. Проиграйте ее на рояле и скопируйте на трубе». Это что же такое, товарищи, делается? Это что же такое? Это кончено, значит. Значит, кончено. Значит… Ой, мерзавец какой! Главное дело, художник звука. Не художник ты, Теодор, а подлец. Сволочь ты…со своей

пуповиной. (Разрывает самоучитель.) Маша! Машенька! Серафима Ильинична! Ведь рояль-то мне не на что покупать. Что он сделал со мной? Я смотрел на него как на якорь спасения. Я сквозь эту трубу различал свое будущее.

[Эрдман 1990: 105]

Программа по обогащению Подсекальникова 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 басе, 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 Подсекальникова, запутывает действие, приводит его к нелепостям и несообразностям, что создает комический эффект. Столкновение программ друг с другом и с незапрограммированным поведением (стремлением Подсекальникова выжить 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.

5.2.2. 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[149]. 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

---

[149] Некоторые шаги в этом направлении уже были сделаны исследователями сначала на Западе, а затем и в России. Так, одним из первых М. Геллер обратился к платоновской драматургии и рассмотрел её в одном ряду с прозой, заметив, однако, сходство с «Клопом» В.В. Маяковского [Геллер 1999]. Позднее В. Фроловым в статье «Человек в космосе слова» пьесы «Шарманка» и «14 Красных избушек» были рассмотрены в идеологическом контексте эпохи, также он подметил ряд сюжетно-композиционных особенностей, им присущих [Парадокс о драме 1993: 279-306]. Исследователь Н. Дужина интерпретировала фольклорные, библейские, политические и некоторые другие аллюзии «Шарманки» [Дужина 2003], а исследователь Т. Новикова указала на гротескно-пародийную ее природу [Новикова 1999]. М. Любушкина интерпретировала драматургию Платонова в духе сюрреализма [Любушкина 1995], а Е. Роженцева провела интересные параллели между трагедией Платонова «14 Красных Избушек» и лирической драмой А. Блока «Король на площади» [Роженцева 2003].

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 [см.: Дужина 2003: 528]. Когда случайные прохожие просят Алешу что-нибудь сыграть («для упоенья»), он устраивает представление с Кузьмой, которое описывается в ремарке:

Один из строителей кладет пятак Кузьме в рот. Кузьма жевнул челюстью. Алеша берет Кузьму за руку и ставит шарманку на игру. Кузьма заскрежетал неразборчиво. Алеша стал играть на шарманке ветхий мотив. Кузьма запел более внятно.

[Платонов 1995: 544]

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, карнавальной свадьбы 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:

Гости все поворачиваются лицами к стене; их томит тошнотворность. Кузьма ест остатки пищи с канцелярского инвентаря. <…>

Слышно, как Кузьма рыгает в уборной чугунным звуком и гости – после Кузьмы – одновременно делают то же самое.

[Платонов 1995: 576],

а также в финале после известия о ликвидации коопсистемы Щоева:

У Щоева разгорается бурчание в желудке, и он трет себе живот в надежде потушить звуки.

Собрание безмолвно лежит вниз лицом.

Стерветсен и Серена одиноко стоят посреди ликвидированного поверженного учреждения.

[Платонов 1995: 595]

Поведенческая и визуальная эксцентрика дополняются вербальной:

Алеша (Щоеву). Вы не идею, вы бюрократизм за деньги продаете – я партии скажу!

Щоев. Ты прав на все проценты. Пускай бюрократизм в буржуазию идет – пускай она почешется.

[Платонов 1995: 556]

В этой реплике Щоева, *словесно* воспроизводящей традиционные для commedia dell'arte *лацци с насекомыми,* травестируется идея соревнования с капитализмом, которая в «Шарманке» организует действие и является постоянным предметом рефлексии героев. Тема купли-продажи души сопровождается и иными травестийными эпизодами, самым значительным из которых является, пожалуй, карнавальное переодевание, когда Щоев, Кузьма и другие персонажи оказываются в заграничных нарядах, обманутые же Серена и Стерветсен – в убогом советском тряпье. Гротескное снижение темы выявляет деформацию мира, где идеи подменяются фикциями. Платонов, как и многие другие его современники, в первую очередь – Эрдман, Булгаков, Зощенко, Ильф и Петров, показывает, какой громадной властью в советском социуме наделена бумага – директивы и прочие бюрократические документы. Однако директивы, которые Щоев пытался продать Стерветсену под видом надстройки и новой души социализма, никакого отношения ни к надстройке, ни к душе не имели, поскольку платоновские «фаусты» и «мефистофели» давно уже забыли, что это такое, и ни о чем, кроме материальных благ, даже и не помышляют.

Будущее в «Шарманке» представлено в двух контрастных образах – образе пира («вечера испытания новых форм еды») и образе дирижабля («громадного 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:

Мюд. Алеша, у меня все идеи от голода болят.

[Платонов 1995: 543];

Мюд. Алеша, а как же они купят идею, когда она внутри всего тела?! Нам ведь больно будет вынимать!

[Платонов 1995: 547];

Хоз. Ты, Филька, классовый враг! Народ надо кормить.

Вершков. А чем ты накормишь его? Только политически! Лозунг выпустишь из ума!

[Платонов 1989: 337]

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». Гротескная природа последнего подчеркивается в авторской ремарке:

В средней части сцены стоит чучело, устроенное из глины, соломы и различной ветоши. Чучело похоже на сурового человека, ростом в полтора человека. Правая рука чучела высоко поднята в неопределенной угрозе.

[Платонов 1989: 320]

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 Ксени и Суениты. В образе Кузьмы («Шарманка») Платонов пародирует две идеи, прежде ему близкие, – всесилие 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 – непременным 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 яичек, уксуса 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, в результате чего сами эти образы утрачивают карнавальную амбивалентность. 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, спутница и 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. На этом же мотиве встречи со смертью, мнимой и настоящей, построен сюжет пьесы «Высокое напряжение». Инженер Мешков, чувствуя себя «мелочью» и «прочим пустяком», завидует новым людям и помещает в газете объявление о собственной смерти, но, пока он раздумывает о самоубийстве, погибает его приятель Абраментов.

В двух 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 непременное возрождение. Убитый Евсей[150] 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])[151]. 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.

---

[150] Подобные персонажи фольклорного театра бессмертны или их смерть в принципе лишена необратимости [см.: Козинцев 2002: 197].

[151] С представлением о театральности связана именно ситуация с кинжалом, а не с револьвером, если театральность понимать как «насыщенность знаков и впечатлений» (Р. Барт). Ю.М. Лотман в работе «Сюжетное пространство русского романа XIX столетия» разграничивает эти две ситуации. Приведем его высказывание, поскольку оно представляется важным: «В «Театральном романе» Булгакова смысл конфликта между режиссером, предлагающим, чтобы герой пьесы закололся кинжалом, и автором, считающим, что он должен застрелиться, - в том, что различные орудия порождают разные сюжеты и меняют отношение текста к реальности: кинжал создает театрально-бутафорскую ситуацию, револьвер включает сцену в контекст действительности. Замена в том же романе в пьесе «известного автора» выстрела из револьвера ударом садовой лейкой меняет жанр произведения» [Лотман 2005а: 713].

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 осмысляется 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. Так, 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. Подобные аллюзии содержат и другие пьесы Платонова – «14 Красных избушек» и «Ноев ковчег». Если в последней из них связь с библейской историей о Ное очевидна, то в «Избушках»

связь с Причастием не столь явная. Аллюзия на Тайную вечерю присутствует здесь в виде сквозного мотива, при этом в тексте аккумулируются смыслы, едва ли не противоположные библейскому:

Суенита. А ты выдумал еду для колхоза?

Хоз. Выдумал. Я задушил сейчас классового врага, и от него осталась пища – колбаса, масло, стабильное молоко.

[Платонов 1989: 353]

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 двигавшихся вдоль публики повозках (в Англии) или на неподвижных помостах, мимо которых вереницей шли зрители (во Франции). Возрастает роль невербальных компонентов театрального действа, таких как поза, движение, жест, причем они могут быть интерпретированы и в традициях мистерии, и в карнавально-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.

5.2.3. 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 – будетлянами 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. Прамполини, 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, преэстетическом* 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, остраненная 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 преображенных 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]. Примечательно, что и настоящее, и будущее в обеих пьесах остраняются в равной мере. Так, картина VII «Клопа» открывается описанием едва ли не райских кущ, где на трех искусственных деревьях растут тарелки с уже готовыми к употреблению мандаринами, яблоками и даже тарелки с флаконами духов; однако и к райским кущам у человека возникают претензии и, как следствие, появляется желание эти самые кущи, а заодно с ними и всю природу, регламентировать и упорядочить, что, собственно говоря, и происходит:

Репортер. <...> Это правильно делает городское самоуправление, что сегодня деревья мандаринятся, а то вчера были одни груши – и не сочно, и не вкусно, и не питательно…

[Маяковский 1955-1961: Т.11: 257]

Старый балаган, новая советская действительность и будущее время в пьесах Маяковского устремляются навстречу друг другу: реалиям образца 1928-го - 1929-го годов и далеких 1979-го (в «Клопе») и 2030-го (в «Бане») годов присваиваются прежние балаганные значения, в то время как сами балаганные формы модифицируются и «осовременяются», благодаря насыщению их злободневными, сиюминутными, актуальными для изображаемой эпохи смыслами. В «Клопе» открытые пространства – *универмаг, парк культуры и отдыха, зоосад* – уподобляются ярмарочной (карнавальной) площади. В I картине расхаживающие рядом с универмагом «частники-лотошники» – *пуговичный разносчик, разносчик кукол, разносчица яблок,*

разносчик точильных камней, продавец шаров, разносчик селедок, разносчик галантереи и другие – напоминают ярмарочных продавцов и балаганных зазывал. И в то же время в обращениях к публике («граждане», «товарищи», «гражданочка» и т.п.) и рекламных выкриках персонажей проступают черты советской эпохи, самими персонажами неосознанно, автором же намеренно, остраняемые: *разносчик кукол* продает «игрушки», танцующие «по указанию самого наркома»; *разносчик точильных камней* – бруски, которые точат «бритвы, ножи и языки для дискуссий»; *разносчик селедок* – «республиканские селедки», незаменимые «к блинам и водке» [Маяковский 1955-1961: Т.11: 221-222].

Современный дискурс вклинивается в дискурс балагана, и подобного рода включения не только не противоречат природе последнего, но находятся с нею в полном согласии: как мы знаем, балагану свойственен интерес (правильнее сказать – наивное, почти детское, любопытство) к совершающемуся здесь и сейчас, на глазах у толпы; он чуток к тому, что на слуху у всех и у каждого и стремится схватить, запечатлеть динамичное, подвижное, неустойчивое состояние мира и человека. Балаган чрезвычайно мобилен и мгновенно подстраивается под окружающий мир, обнаруживая и выставляя напоказ самые неприглядные его стороны, – эти и другие его качества, как можно убедиться, используются Маяковским в «Клопе» и «Бане» в полном объеме.

Балаганные персонажи в его пьесах трансформируются в легко узнаваемые *социально-исторические маски* конца 1920-х годов: в «Клопе» – партийца, рабочего (Присыпкин как «лжепартиец» и «лжерабочий»), 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:

«Ай Иван в дверь ревел, а звери обедали. Ай шел в рай менекен, а енот в Индостан, переперчил ой звери изобретейшен»

[Маяковский 1955-1961: Т.11: 285];

«Дед свел в рай трам из двери в двери лез и не дошел туго. Дуй Иван. Червонцли?»

[Маяковский 1955-1961: Т.11: 286]

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 остраненно-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 Педролино (во французской комедии Пьеро) в одном лице.* К этому списку можно прибавить, по крайней мере, еще два синонимичных образа (и имени) – Петрушки и Ваньки Рататуя русской балаганной комедии. *Мефистофелем* его судьбы становится пресловутый *Арлекин*, также поменявший свое имя в пьесе: в прошлом – Бочкин, ныне – столь же пустой и гремящий, как бочка, поэт и наставник молодых Олег Баян. Вместе они составляют пару, аналогичную карнавальной комической паре или же паре 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):

Присыпкин. Гражданка! Наша любовь ликвидирована. Не мешайте свободному гражданскому чувству, а то я милицию позову.

[Маяковский 1955-1961: Т.11: 225]

Движение мотивов сопровождается свойственными балагану *побоями*, *потасовками* или, по крайней мере, *угрозами* – вроде следующей:

Розалия Павловна. <...> Я ей заплачу алименты, но я ей разобью морду!

[Маяковский 1955-1961: Т.11: 226]

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 карнавальной свадьбой 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 неузнаваемых, 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 б*о*льший 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 «отдыхновенной пантомиме» «Труд и капитал актеров напитал», в одно мгновение сымпровизированной Режиссером и актерской труппой в III картине. Почти формалистское *обнажение приема,* не литературного, но театрального, наблюдается в обеих 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» (c-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 «валящиеся 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.*

В «Клопе» *индивидуальное тело* претерпевает ряд метаморфоз: комическую смену «верха» и «низа» (в хлопотах накануне свадьбы Присыпкин принимает женский бюстгальтер за пару детских чепчиков и советует будущей теще купить его для будущих малюток Дороти и Лилиан, а Баян, обучая Присыпкина свадебному фокстроту, дает ему совет не шевелить «нижним бюстом»); механизацию на фоне гротескного «оживления» вещей (в доме семейства Ренессанс стоит «рояль с разинутой пастью»); зоологизацию (Присыпкин воспринимается как единое целое с клопом) и ряд сходных процессов. В будущем времени *тело прошлого* предстает сначала как кусок замороженной органической, что особенно важно, материи, который постепенно оттаивает (тело персонажа «освобождается ото льда», появляется «естественная окраска» кожных покровов, «грудь вибрирует» и т.д.) и обретает сенсорную и сенситивную активность, то есть способность чувствовать и быть чувствительным. Метаморфозы Присыпкина неожиданны: в своем времени существовавший как *кукла, марионетка,* в будущем он говорит и действует как *живое*

существо, живой человек, индивидуум – образ меняет свою природу с *механической* на *органическую*. Стимулирует развертывание означенных процессов, как нам кажется, история с клопом. Типичная для фольклорного театра ситуация присвоения персонажем насекомого, срастания с ним, его поедания и т.п. в пьесе Маяковского означает движение от *механики* к *органике*, от *машинного* к *живому, животному, «тварному».* Примечательно, что при попадании в новый социальный контекст меняются не сами движения и жесты персонажа, но их семантика, – система устойчивых, повторяющихся движений и жестов, как можно убедиться, обладает в «Клопе» подвижностью значений. Так, первый жест Присыпкина после процедуры размораживания напоминает игру на гитаре, а слияние его с гитарой в будущем выступает как проявление органицизма, в то время как в прошлом стихия романса и гитара символизировали пошлость, мертвенность и автоматизм. Важной в этом смысле представляется комическая деталь: Присыпкин на протяжении всей пьесы постоянно чешется – это «зудит» и не дает ему покоя его биологическое «нутро». Итак, «олубочивание», снижение указывает, в числе прочего, на органическое происхождение образа – его «животность» и «природность».

В «Бане» *индивидуальное тело прошлого* также оформлено как *карнавальное тело.* Так, фамилия Победоносикова, помимо вполне очевидных историко-культурных ассоциаций (сниженный вариант обер-прокурора Священного Синода, видного общественного и государственного деятеля конца XIX – начала XX века К.П. Победоносцева), содержит скрытое указание на балаганно-ярмарочную природу образа, подкрепляемое в пьесе целым рядом характерных эпизодов и реплик, а его телесность сближается с карнавальной телесностью. «Слабость» Победоносикова по части женского пола, его сексуальность и похотливость находят эвфемистическое выражение и всячески обыгрываются в микросюжете с носом – излюбленном сюжете балаганных комедий, интермедий и лубочного театра[152]. В пьесе Маяковского любовница Победоносикова Мезальянсова ласково называет его, увенчанного чинами и званиями, «мой Носик», а когда он теряет все свои регалии, выброшенный «чертовым

[152] Одно из ранних произведений русского лубка на эту тему – «Точильщик носов» – относится к XVIII веку.

колесом времени», отказывается от него и, устремляясь в объятия Понта Кича, заявляет: «Я уже с носиком, и даже с носом, и даже с очень большим. Ни социализма не смогли устроить, ни женщину <...>» [Маяковский 1955-1961: Т.11: 347]. Кстати говоря, эта фигура речи («чертово колесо времени») в авторской ремарке – также «ярмарочного» происхождения. Как известно, в России на Масленицу устанавливались круглые качели, напоминавшие своим коловращением солнцеворот или вращение «колеса судьбы» европейских моралите [см.: Иванов 1928; Сакович 1993]. Следовательно, Победоносикова, Оптимистенко, Мезальянсову и других разбрасывает в разные стороны ярмарочное колесо; *телесность прошлого* уничтожается, *тело прошлого* разбрасывается на части, подобно *кукольному телу* в балагане. В плане прагматическом этот эпизод у Маяковского сближается с жанром моралите, обнаруживая ту же назидательность.

Если *индивидуальное тело прошлого* у Маяковского оформлено и воплощено, то *индивидуальное тело будущего* недооформлено и недовоплощено. В «Бане» генерированная в машине Чудакова Фосфорическая женщина предстает в виде *плазмы* и лишь по мере охлаждения принимает нормальный вид. Хотя понятие нормы в данном случае чистая условность – как уже было замечено, образ Фосфорической женщины есть не что иное, как пародия на *брутальную мужественность* футуризма. Это женщина в духе футуризма – некое невнятное *андрогинное существо;* собственно женская её природа никак не проявлена, в отличие, скажем, от жены Победоносикова Поли, или от его любовницы Мезальянсовой, или даже от внешне непривлекательной секретарши Ундервуд.

Коллективное тело будущего в обеих пьесах представлено в виде машины, при этом всячески подчеркивается технологичность и высокий уровень организации общества будущего. В картине V «Клопа» показывается зал заседаний, где через аппарат для голосования решается вопрос о воскрешении Присыпкина, и голоса трубы замещают человеческие голоса. Коллективное тело-машина противопоставляется индивидуальному телу-организму – первое определяет судьбу второго. Очевидно, так выглядят идеи Вяч. Иванова – будущего соборного театра и хоровой драмы – в *постфутуристической, нарочито конструктивистской* интерпретации. В «Бане»

путешествие во чреве машины времени сулит всем странникам *перерождение, мистерию.* Маяковский связывает *мистерию,* как и многие его предшественники, включая того же Вяч. Иванова, со *стихией танца.* В «Клопе» танец как властная стихия будущего возникает в VIII картине – в реплике Зои Березкиной, обращенной к Присыпкину, о трудовом танце десяти тысяч рабочих и работниц. В спаянности *танца* и *труда* должна родиться *новая – коллективная, всеобщая – телесность*; с семантикой этого танца видимым образом контрастирует семантика свадебного фокстрота из II картины (буржуазные, индивидуалистические импульсы праздного танца прошлого не способны дать заряд коллективному, трудовому танцу будущего). Мистериальность парадоксально соединяется с новейшими конструктивистскими веяниями, так что мистерия будущего предстает перед читателем или зрителем как зрелище на редкость прагматическое. В диалоге «человека из будущего» Зои Березкиной и «человека из прошлого» Присыпкина Маяковский тематизирует актуальные для того времени дискуссии о сознательном творчестве, о научной базе искусства и его «техницизме», о мастерстве художника-инженера и т.д. Нельзя не заметить того обстоятельства, что описание производственного танца в «Клопе» по сути совпадает с описанием производственного процесса в докладе Мейерхольда «Актер будущего и биомеханика» (1922): «<…> в трудовых процессах можно не только правильно распределить время отдыха, но *необходимо отыскать такие движения в работе*, при которых бы максимально использовалось все рабочее время. Рассматривая работу опытного рабочего, мы отмечаем в его движениях: 1) отсутствие лишних, непроизводительных движений, 2) ритмичность, 3) правильное нахождение центра тяжести своего тела, 4) устойчивость. Движения, построенные на этих основаниях, отличаются “денсантностью” (танцевальностью – примеч. ред.), процесс работы опытного рабочего всегда напоминает танец, здесь работа становится на грань искусства. Зрелище правильно работающего человека доставляет известное удовольствие» [Мейерхольд 1968: Ч.2: 487]. Сам этот производственный процесс, как известно, был взят Мейерхольдом за основу «биомеханики» актерского труда. Маяковский применительно к обществу будущего, как

Мейерхольд применительно к театру будущего, декларирует «тейлоризацию» творчества и труда – эффективное использование психофизических усилий для достижения их максимальной продуктивности. Однако нельзя не заметить, что Маяковский от этих идей все-таки дистанцируется, опосредуя их своими персонажами: в отличие от «танца прошлого», который не только рассказан, но и «показан», «танец будущего» не «показан» в ремарке, а лишь «рассказан» одним из «стерильных» людей будущего, так что проигрывает «танцу прошлого» в зрелищности и убедительности.

Финал «Клопа» может быть истолкован как возвращение к исходному – своего рода «рецидив» монодрамы в драматургии Маяковского: *балаган* претворяется *монодрамой,* а *балаганный герой* преображается 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 «одинокого 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 удается 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*.

5.2.4. Небытие как буффонада. Смерть и абсурд в драматических произведениях Д.И. Хармса и А.И. Введенского

Программное произведение театра обэриутов, своего рода художественная демонстрация их театральных взглядов и эстетической платформы в целом – пьеса «Елизавета Бам». Она была написана Д.И. Хармсом по заданию театральной секции ОБЭРИУ и показана во время театрализованного вечера «Три левых часа» 24 января 1928-го года в Доме печати на Фонтанке. Даже композиция вечера подчеркивала значимость этой инсценировки для ОБЭРИУ: во время первого «левого часа» выступали с декларацией, а затем читали стихи К.К. Вагинов, Н.А. Заболоцкий, И.В. Бахтерев, Д.И. Хармс и А.И. Введенский; третий «левый час» был посвящен размышлениям А. Разумовского о путях кино и демонстрации «Фильма №1 Мясорубка»; центром вечера стало театральное представление пьесы «Елизавета Бам», разыгранное во время второго «левого часа» [см.: Крусанов 2006: 413]. Работе Д. Хармса над «Елизаветой Бам» предшествовал *опыт жизнетворческой театрализации,* полученный им и его единомышленниками А.И. Введенским, И.В. Бахтеревым, Н.А. Заболоцким, К.К. Вагиновым, Г. Кацманом во время выступлений «Левого фланга», и *опыт «Радикса»,* ставшего первой их театральной площадкой.

По воспоминаниям Г. Кацмана, само определение нового театра было найдено И.В. Бахтеревым: «Радикс» – одновременно

корень и *«радикальный театр»* [Введенский 1993: Т.2: 128]. Позиционировавшие собственное театральное объединение в качестве нового и во всех своих проявлениях радикального театра, члены «Радикса» были радикальны прежде всего в понимании театральности. Прагматика нового театра связывалась ими с идеей *«чистого театра»,* поисками *театральности как таковой*. К творческому процессу в «Радиксе» были причастны и авангардисты старшего поколения – Казимир Малевич и Игорь Терентьев: лабораторно-репетиционные работы «Радикса» проводились при ГИНХУКе (Государственном институте художественной культуры), где Малевич был ректором, а Терентьев заведовал Фонологическим отделом. Именно Терентьев подвел «Радикс» к тому «экстремально-авангардному варианту театрального представления» [Гирба 2000: 605], которое импонировало ему как театральному режиссёру – автору нескольких громких петроградских постановок, включая «Ревизора».

Единого текста пьесы создано не было – «Радикс» самым решительным образом отказывался от жизнеподобного сюжета и драматической интриги, предпочитая им «монтаж аттракционов». Материалом для пьесы послужили уже существующие, намеренно «не драматические», не предназначенные для постановки на сцене тексты Введенского и Хармса, как и её названием – «Моя мама вся в часах» – написанное прежде стихотворение Введенского[153]. На репетициях они разыгрывались, сочинялись новые, которые тоже обращались в игру, и т.д. Замыслов было множество, но далеко не все они были реализованы. Так, в качестве сквозных мизансцен были предложены восходящие к рассказу Б. Левина диалоги-столкновения двух разноцветных кланов – «семейства рыжих» и «семейства голубых», впоследствии, однако, отвергнутые. В некоторых сценах человек сталкивался не с другими, а с самим собой, как в одном из номеров на стихи Хармса, претендовавшем на то, чтобы заместить «Разбойников» Шиллера и романтизм вообще. «Свои» тексты помещались «Радиксом» в «чужие» контексты – *условно романтический, оперный, бульварный* и т.п.,

[153] Текст пьесы «Моя мама вся в часах», к сожалению, утрачен; сохранились лишь воспоминания участников проекта «Радикс» И. Бахтерева и Г. Кацмана о постановочном процессе.

что вело к игре «своими» – «чужими» смыслами, их варьированию и, в конце концов, остранению – и «своих», и «чужих». Эта *сюжетная фигура* была закреплена в *фигуре театрально-цирковой:* в серии «каучуковых» номеров известной танцовщицы Зина Бородиной, появлявшейся из куска завязанной в узел материи, – так *метаморфоза смыслов* получала *пластическое, телесное выражение*. В другой сцене ее героиня, не успев исчезнуть, погибала: влюбленный ревнивец закалывал убегавшую красавицу шпагой. А в следующей затем сцене (текст написал Введенский) убийцу преследовали кошмары. Помимо этих персонажей, в пьесе появлялись и другие – никак не связанные с остальными, одиночные персонажи: «оперный», в духе Вагнера, Лоэнгрин; «драматический», напоминавший горьковского Клеща, грузчик Рак; а также героиня по имени Елизавета. Создатели представления намеренно монтировали фабульно-связанные сцены с разрозненными, тем самым профанируя, разрушая событийные, логические связи. Согласно их замыслу, зрители должны были, «споткнувшись», «задев», «зацепившись» о людей и предметы, подобно тому, как в первой сцене спотыкались, задевали, зацеплялись о лежащий на земле узел, а на самом деле девушку-«каучук», актеры, ощутить людей и предметы иначе, чем прежде, - во всей их конкретности, предметности, вещественности. Как указывал режиссер-постановщик пьесы «Моя мама вся в часах» Г. Кацман, «установка спектакля была на чистое действие, переживаемое актерами и создающее у зрителей определенное чувственное впечатление» [Введенский 1993: Т.2: 128]. И хотя репетиционный процесс этого единственного спектакля так и не был доведен «Радиксом» до конца, его новая театральность, проверенная экспериментальным путем, стала отправной точкой для театрального проекта ОБЭРИУ. Можно заметить, что уже на этой начальной стадии концепция театра обэриутов плотно смыкалась с теоретическими построениями и практикой Н.Н. Евреинова – его «идеальной театральностью» и «театром для себя». Со всей очевидностью проглядывает также влияние И.Г. Терентьева, для которого, как ранее для В.Э. Мейерхольда, театр есть «слово-движение», «слово-жест».

Взгляды обэриутов на театр были изложены в «Декларации ОБЭРИУ» («Афиши Дома Печати», 1928, №2). Старый театр был

подвергнут ревизии – ещё более решительной и фундаментальной, чем в «Радиксе». Обэриуты развили и обосновали идею нового театра - *антимиметического (антииллюзионистского)* и *антидраматического.* Театр ОБЭРИУ – это театр радикальной, тотальной театрализации. Если для театра традиционного, иллюзионистского пьеса – «рассказ в лицах о каком-либо происшествии» и он довольствуется сюжетом драматическим, то обэриутов интересует сюжет, который может дать только театр, и никакое другое искусство, кроме него, а тем паче – жизнь (подражание жизни), дать не способно. Сущность нового театра определяется, с их точки зрения, элементами собственно театральными. Вот что написано по этому поводу в «Декларации»:

«Предположим, так: выходят два человека на сцену, они ничего не говорят, но рассказывают что-то друг другу – знаками. При этом они надувают свои торжествующие щеки. Зрители смеются. Будет это театр? Будет. Скажете – балаган? Но и балаган – театр.

Или так: на сцену опускается полотно, на полотне нарисована деревня. На сцене темно. Потом начинает светать. Человек в костюме пастуха выходит на сцену и играет на дудочке. Будет это театр? Будет.

На сцене появляется стул, на стуле – самовар. Самовар кипит. А вместо пара из-под крышки вылезают голые руки. Будет это театр? Будет.

И вот все это: и человек, и движения его на сцене, и кипящий самовар, и деревня – нарисованная на холсте, и свет – то потухающий, то зажигающийся, – все это – отдельные театральные элементы».

[Литературные манифесты 2001: 480-481]

Важно понять, почему в театре ОБЭРИУ именно *отдельные театральные элементы* обретают самостоятельное значение, признаются самоценными и объявляются едва ли не самодостаточными для театрального действия. Рассматривая структуру театрального действия, обэриуты выделяют в нем *сюжет драматургический* и *сюжет сценический*. *Сюжета миметического (сюжета жизни)* театр ОБЭРИУ не знает: здесь он существует исключительно как зрительское ожидание и важен

лишь в этом качестве. Вначале *театральный сюжет* развивается как *сюжет драматургический,* – настолько размеренно и спокойно, что его даже можно принять за *сюжет жизни;* но это ложное, обманное впечатление, поскольку у жизни своя логика, а у театра – своя. И вдруг, совершенно неожиданно, в действие вклиниваются элементы «как будто посторонние», «явно нелепые», – одним словом, элементы, чуждые житейской логике[154]. Именно из них – эффектных, зрелищных, спонтанных – складывается *сценический сюжет*. Этот «посторонний», не целостный, не мотивированный, «нелепый» сюжет *расшатывает сюжет жизни* и, одновременно, *вытесняет сюжет драматургический* на периферию театрального действия. И потому «сюжет драматургический не встанет перед лицом зрителя как четкая сюжетная фигура, он как бы теплится за спиной действия» [Литературные манифесты 2001: 480-481]. В центре *театрального сюжета* оказываются *отдельные театральные элементы,* а вместе с ними и представляемые ими люди, предметы, явления – как бы приближенные к глазам зрителей – в их отношении друг к другу. Связи между *отдельными театральными элементами* отсутствуют или не определены – театр ОБЭРИУ находится в поисках *новых логических связей.* И потому свою задачу он видит в том, чтобы «дать мир конкретных предметов на сцене в их взаимоотношениях и столкновениях» [Литературные манифесты 2001: 482]. Такова в общих чертах концепция театра ОБЭРИУ, определившая поэтику обэриутской драмы. Она важна и в другом смысле.

Мир для обэриутов, в свою очередь, есть не что иное, как театр. Между театром и миром они устанавливают обратные, «обоюдные» каналы связи, представляя театр как мир и мир как театр, что вполне соотносимо с евреиновскими идентификациями. Эту двойную модель (мир-театр и театр-мир) в шутливой, наивной форме демонстрирует и утверждает Хармс в драматической сценке «Ку, Щу, Тарфик и Ананан»:

Всё театр для меня
а театр как земля

[154] Это качество театра ОБЭРИУ наводит исследователей на аналогии с Достоевским. См., например, работу Миливое Йовановича о поздней обэриутской пьесе – «Ёлке у Ивановых» Введенского [Йованович 1991].

чтобы люди там ходили
настоящими ногами,
пели, дули, говорили,
представляли перед нами <…>

[Хармс 1999: Т.1: 145]

Когда обэриуты исследуют мир с научной, или почти научной, точностью, они прибегают к игре, сочетая аналитизм с театрализацией[155]. Именно так поступает Хармс в серии трактатов естественнонаучного и философского характера, созданных в конце 1920-х – начале 1930-х годов. Один из них появился в промежутке между двумя театрами – «Радиксом» и ОБЭРИУ, образовав смысловую перекличку между театром и миром. Мы имеем в виду трактат «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом», который был написан в августе 1927-го года, буквально за несколько месяцев до «Елизаветы Бам». В нем Хармс выделяет четыре функциональных значения предмета реального мира и *пятое значение – сущее*, связывая последнее с *мыслью предметного мира:*

«<...> 2. Всякий предмет (неодушевленный и созданный человеком) обладает четырьмя рабочими значениями и пятым сущим значением. Первые четыре суть: 1) начертательное значение (геометрическое), 2) целевое значение (утилитарное), 3) значение эмоционального воздействия на человека, 4) значение эстетического воздействия на человека. Пятое значение определяется фактом существования предмета. Оно вне связи предмета с человеком и служит самому предмету. Пятое значение – есть свободная воля предмета.

3. Человек, вступая в общение с предметом, исследует его четыре рабочих значения. При помощи их предмет укладывается в сознание человека, где и живёт. <...>

4. Пятым, сущим значением, предмет обладает только вне человека, т.е., теряя отца, дом и почву. Такой предмет ‘РЕЕТ’.

5. Реющими бывают не только предметы, но также: жесты и действия.

[155] Воплощением подобной жизненно-поведенческой и художественной стратегии у обэриутов стал тип «естественного мыслителя» [Мейлах 1991: 12], восходящий к Козьме Пруткову.

6. Пятое значение шкафа – есть шкаф. Пятое значение бега – есть бег. <...>

11. Любой ряд предметов, нарушающий связь их рабочих значений, сохраняет связь значений сущих и по счету пятых. Такого рода ряд есть нечеловеческий и есть *мысль предметного мира.* Рассматривая такой ряд как целую величину и как вновь образовавшийся синтетический предмет, мы можем приписать ему новые значения, счетом три: 1) начертательное,
4) эстетическое и 5) сущее.

12. Переводя этот ряд в другую систему, мы получим словесный ряд, человечески БЕССМЫСЛЕННЫЙ».

[Хармс 1997:
Т.2: 305-307]

Мир предстает у Хармса как своего рода *умозрительный театр* - в качестве очевидного ориентира назовем *воображаемый театр* Хлебникова: человек лишается свободной воли – *предметы* и *фигуры* ею наделяются, или *реют;* примечательно, что способностью *реять* обладают также *жесты* и *действия.* Мир балансирует между *смыслом* и *бессмыслицей,* живет сам по себе, не починяясь человеку и его логике, но сохраняя при этом сущие значения, или мысль предметного мира. Так мир превращается в *машину по производству смысла.* И сам он, и сущие его значения располагаются в *зоне случайного,* буквально – между «шкафом» и «бегом». Согласно известному обэриутскому лозунгу, «искусство – это шкап»[156]. Искусство при этом напоминает черный ящик циркового артиста – факира или фокусника, из которого появляются и в котором исчезают различные предметы и люди, – возможно, и он сам. «Действа со шкапом», как известно, разыгрывались обэриутами во время их театрализованных представлений: так, на вечере «Три левых часа» Хармс читал стихи, сидя на верху лакированного шкафа, а Введенский – неожиданно из шкафа появляясь [см.: Мейлах 1991: 174]. Вообще говоря, пребывание в шкафу («шкапу») или созерцание шкафа – один из характерных для Хармса *сюжетов,* своего рода *репризы*[157]*:* в «шкапу» Факиров хранит свою

[156] См. об этом: [Мейлах 1993: 25-26].

[157] Обратим также внимание на то, что этот ключевой для Хармса сюжет, в качестве проходного возник много раньше в одной из первых «кривозеркальных» пародий – мы имеем в виду скетч В. Азова «Автора!»

«машину» и здесь же, в «шкапу», прячется Студент – ученик Факирова, влюбленный в Верочку, невесту Антона Антоновича («Факиров. Моя душа болит <...>»); влюбленная Маргарита обращается к своему возлюбленному с весьма странной, с позиции обыденной логики, просьбой: «Милый Фридрих, Фридрих милый, спрячь меня в высокий шкап <...>» («Месть»); некий Сапожник смотрится в трюмо и видит вместо себя – совершенно в духе теории отражений – «шкап стеклянный точно сон» («Диалог двух сапожников») и т.д. Итак, в художественной системе Хармса «шкап» есть не что иное, как *символическая модель* мира-театра, мира-творчества, а «бег» – *символическая демонстрация* его устройства, приводимого в движение. Человек же, поскольку в производстве сущих значений не участвует, превращается в пустую *куклу, марионетку,* которой играет мир-театр. Согласно Хармсу, реальными являются его «жесты и движения», но не он сам.

В «Елизавете Бам» *сюжет драматургический* разворачивается *помимо человека.* Начало пьесы отмечено участием его в происходящем, точнее возможностью, желанием что-то предпринять и что-то изменить, но участием – видимым, возможностью – потенциальной:

Елизавета Бам

Сейчас, того и гляди, откроется дверь и они войдут… Они обязательно войдут, чтобы поймать меня и стереть с лица земли. Что я наделала? Если бы я только знала… Бежать? Но куда бежать? Эта дверь ведет на лестницу, а на лестнице я встречу их. В окно? *(Смотрит в окно.)* Ууу, высоко! Мне не прыгнуть! Ну

(1908). В этом во всех смыслах непритязательном произведении в легкой, шутливой форме затрагивалась проблема литературного «рабства»: действие разворачивалось в доме модного и преуспевающего литератора, все благополучие которого зиждилось на таланте литературного «негра» – старого писателя, живущего в шкафу и очень похожего на Ибсена [см.: Тихвинская 2005: 52]. Разыгрывание ситуации со шкафом у Хармса и в проходной пародии «Кривого зеркала» можно трактовать как случайное совпадение, однако любопытно, на наш взгляд, глубокое внутреннее, смысловое родство обоих сюжетов – интерпретация шкафа как пространства, где обитает искусство, творчество и т.п. Можно также соотнести их с «храмиками» или «шкапиками» греческих могильных комических фигурок или римских восковых изображений умерших предков. О последних см.: [Фрейденберг 1978: 415].

что же мне делать?.. Э! чьи-то шаги! Это они. Запру дверь и не открою. Пусть стучат, сколько хотят.

[Хармс 1997: Т.2:238]

Монолог Елизаветы Бам как будто насыщен действиями – *предполагаемыми, воображаемыми, представляемыми,* которые зафиксированы в глаголах, прежде всего в глаголах движения («войдут», «поймать», «бежать», «прыгнуть» и т.д.), но именно *как будто:* действия-мысли роятся у нее в голове до тех пор, пока она не останавливает свой выбор на *статичном действии* («запру») и, наконец, на *минус-действии* («не открою»). Возможно, *драматургический сюжет* переводится во *внутренний план,* в пространство человеческого сознания; и все, что происходит в дальнейшем, не что иное, как *внутренний полилог,* действие в сознании одного-единственного человека[158], к которому сам этот человек, однако, не причастен. Закрытая дверь – это закрытые каналы чувственного восприятия, блокирование внешнего мира, своего рода «четвертая стена». Ситуация, которую можно обозначить как «сознание взаперти», приводит к сбою в его работе, выходу на поверхность подсознательного и бессознательного. Чуть позже ситуация повторяется – только уже с преследователями героини: теперь уже они оказываются взаперти, а затем, спасаясь бегством, как на стену – «четвёртую стену», наталкиваются на Елизавету Бам. Исходная ситуация и последующее её развертывание заставляет вспомнить о монодрамах Хлебникова «Госпожа Ленин» и Евреинова «В кулисах души» и «Четвёртая стена». *Театральными знаками,* отсылающими к Евреинову и Хлебникову, становятся *скамейка* и *отодвигающиеся кулисы, за которыми сидит Елизавета Бам.* Слово «скамейка», будто бы *случайно* оброненное одним из преследователей на вопрос другого о местонахождении Елизаветы («Хм, Елизавета Бам сидит на скамейке там» [Хармс 1997: Т.2: 247]), заставляет вспомнить следующий пассаж из

[158] Ср. с наблюдением, сделанным И. Кукулиным в отношении других произведений Хармса: «Можно предположить, что драматические произведения Хармса <...> метафорически изображают не только отношения между людьми, но и процессы в душе одного человека – своего рода внутренний «диалог» различных элементов и сторон душевной жизни» [Кукулин 1995: 152].

ранней работы Евреинова «Введение в монодраму»: «Вот скамейка, (слышите? – «простая скамейка»), где вы подолгу сидели со своей возлюбленной. Теперь вас бросили, разлюбили… Осень… ветрено… и желтая скука отлетающих листьев. Вы бродите… вас тянет к скамейке… (слышите? - к «простой скамейке»). Смотрите! Что-то случилось! Она уже не та! Она как будто выросла, стала большой, значительной <...> Она притворяется немой! Она живая! но она сдержанная, а все понимает. И если где стоит заплакать, так это здесь, на этой скамейке; и если кого и стоит поцеловать сейчас, так это ее, эту скамейку… И пусть драматург исчерпает все слова, достаточно сильные, чтобы представить эту скамейку, ее физиономию. И пусть режиссер употребит все усилия, чтобы показать ее такою же значительной и верной правде, какою грезит ее видеть драматург. Я нисколько не сомневаюсь, что при этих условиях такая «пережитая» скамейка сделает лишним две дюжины слов монолога (что в интересах сценической экономии времени), а затем нужные слова, их темп, их ритм, окраску она объяснит лучше всяких комментарий» [Евреинов 1909: 22-23]. Такая «пережитая» скамейка появляется в «Госпоже Лен*и*н» Хлебникова [см.: Лощилов 2006: 305] – в лаконичной реплике *Голоса Рассудка:* «Скамейка влажна, прохладна, и все тихо после дождя. Ушел человек – и опять жизнь» [Хлебников 2001: Т.3: 182]. Мы не располагаем фактами, обращался ли Хармс к теории монодрамы Евреинова напрямую или же опосредованно, через Хлебникова и его пьесу; несомненно, однако, то, что хармсовская «скамейка» существует и становится понятной только в контекстах Евреинова и Хлебникова[159]. Экономия средств в «Елизавете Бам», даже в сравнении с «Госпожой Лен*и*н», предельная: Хармс ограничивается одним лишь упоминанием о скамейке, очевидно, полагаясь на то, что всю ситуацию компетентный зритель или читатель уже держит в уме или же, быть может, в подсознании: поза сидящего есть поза посвящаемого. На аналогию с монодрамой Хлебникова, помимо прочего, наталкивает и видимое сходство названий – по имени героини; сходство, на наш взгляд, принципиальное, поскольку ни Госпожа Лен*и*н, ни Елизавета Бам в смысле традиционном,

[159] Этой значимой деталью отмечена ещё драматургия А.А. Блока – его пьесы «Балаганчик» и «Король на площади».

общепринятом героинями не являются. Так *драматургический сюжет* у Хармса «соскальзывает» в сторону *монодраматического*[160]. Внутреннее же пространство напоминает пресловутый «шкаф», или мир-театр, или, по Евреинову, «кулисы души». В нем-то и разыгрывается *театральный сюжет,* причем *разыгрывается в буквальном смысле:* действие переводится в план *балаганно-цирковой* и *детской игры.* Персонажи, пришедшие за Елизаветой с целью арестовать и наказать («Вы подлежите крупному наказанию!», «Вы преступница» [Хармс 1997: Т.2: 240]), обозначены как Первый и Второй; лишь спустя какое-то время мы узнаем их имена, но эта информация является едва ли не избыточной и принципиально ничего не меняет – ни расстановки персонажей друг относительно друга, ни характера установившейся коммуникации. Петр Николаевич и Иван Иванович – пара клоунов, восходящая к карнавальным комическим парам и уподобленная гоголевским парным персонажам вроде Бобчинского и Добчинского, Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича, в том числе и по типу номинации. Елизавета принимает Петра Николаевича и Ивана Ивановича за фокусников – те, в свою очередь, вполне оправдывают ее ожидания:

Елизавета Бам

<...> Вы что-нибудь нам покажете?

Иван Иванович

С удовольствием.

Петр Николаевич

Халэ оп! Сразу, сразу.

[Хармс 1997: Т.2: 243-244]

Демонстрация фокусов сменяется играми в прятки, догонялки («пятнашки»), танцами на проволоке, ползанием на четвереньках, прыжками со стула, запрыгиванием на стул и сериями подобных манипуляций, действий, движений. Персонажи всё время куда-то бегут, от кого-то скрываются или кого-то догоняют: оказавшиеся

[160] Обратим внимание на следующее высказывание исследователя И.Е. Лощилова: «Линия, ведущая от Метерлинка и Гордона Крэга к Маяковскому, Хлебникову, Терентьеву и далее к обэриутам, пролегает через евреиновскую концепцию монодрамы, влияние которой пронизывает не только драматургические сочинения обэриутов, но и их поэтические, прозаические, жизненно-поведенческие стратегии» [Лощилов 2006: 315].

взаперти Иван Иванович и Петр Николаевич бегут «во всю прыть» и «на одном месте» [Хармс 1997: Т.2: 247]; Елизавета Бам, пытаясь оторваться от преследователей, бежит по кругу («Оторвалась отовсюду! Оторвалась и побежала! Оторвалась и ну бегать! [Хармс 1997: Т.2: 256]); за Елизаветой выстраиваются в цепочку Мамаша, Папаша, Иван Иванович и Петр Николаевич и, выкрикивая странные фразы («Хлеб есшь?», «Мясо есшь?», «Муку есшь?» и т.д. [Хармс 1997: Т.2: 256-257]), бегают друг за другом по кругу до полного изнеможения. Бег оказывается неким универсальным состоянием изображаемого мира, к тому же вербализованным; движением, наделенным, согласно Хармсу, сущим значением. Семантически понятия *бега* и *игры* сближаются, выстраиваясь в один смысловой ряд: бегущий играет, остановившийся выбывает из игры. Обессиленный Иван Иванович в одном эпизоде признается, что у него «ног нет», в другом – что у него «ноги, как огурцы», в третьем – просто валится с ног и, «лёжа на полу», замирает [Хармс 1997: Т.2: 249, 252, 253]. Нечто подобное наблюдаем и в «Разговоре о бегстве в комнате» А.И. Введенского, герой которого бегает, чтобы «поскорее кончиться». У обэриутов игра служит напоминанием о смерти: *всеобщая пробежка персонажей* в «Елизавете Бам» заканчивается *«антрактом-катарактом»*[161], во время которого *хор* исполняет *арию* «До свиданья, до свиданья» на мотив увертюры, звучащей в пьесе впервые. Увертюра является началом конца, служит приготовлением к смерти, которая, в свою очередь, превращается в игру, представление, зрелище. Так, ключевая сцена пьесы «Сраженье двух богатырей», где один из персонажей погибает, обставляется на манер «театра в театре». Она напоминает кукольный, марионеточный театр, включая и весь необходимый для представлений подобного рода антураж. Функцию балаганного зазывалы выполняет Иван Иванович, афиширующий сражение как бы извне происходящего:

Иван Иванович

Сраженье двух богатырей!
Текст – Иммануила Красдайтейрик.
Музыка – Велиопага, нидерланского пастуха.

[161] Этого понятия нет в основном тексте пьесы, но оно встречается в сценическом его варианте, предназначавшемся для театрализованного вечера «Три левых часа».

Движенье – неизвестного путешественника.
Начало объявит колокол!

[Хармс 1997: Т.2: 262]

Ситуация «театр в театре» поддерживается участием зрителей: с разных концов зала раздаются голоса, повторяющие зазывалу слово в слово. Звук колокола не указывается в ремарке, а воспроизводится неким действующим лицом, обозначенным как Колокол, через звукоподражание («бум, бум, бум, бум, бум» [Хармс 1997: Т.2: 262]), что довершает сходство с фольклорным театром, в особенности кукольным, для которого подобного рода условность характерна в принципе. В комплекс звукоподражаний («бум, бум», «бим и бам» и пр.) как знаков предметного мира и взаимодействий внутри него (колокола, боя часов, ударов, падений и пр.) включается и фамилия героини. Знаменательно, что происходит это в момент гибели одного из «богатырей»:

Петр Николаевич
Я пал на землю поражен,
прощай, Елизавета Бам,
сходи в мой домик на горе
и запрокинься там.
<...>
Звонит колокол.
Ты слышишь, колокол звенит
на крыше бим и бам.
Прости меня и извини, Елизавета Бам.

[Хармс 1997: Т.2: 264-265]

Так проясняется значение фамилии заглавной героини и функции её образа в *драматургическом сюжете*: в Елизавете Бам сконцентрированы причина, повод, факт, результат и следствие любого из столкновений – уже совершившегося, совершающегося или могущего совершиться в мире (правда, приводим мы их в логической последовательности, «беспричинному», индетерминированному миру Хармса не свойственной). Иначе говоря, героиня притягивает к себе других персонажей и различные предметы, явления друг к другу именно потому, что она – «Бам». В этом ключе даже провокационные, лживые, абсурдные обвинения Мамаши, выдвинутые в отношении Елизаветы уже после «сраженья»: «Товарищи. Маво сына эта мержавка укокосыла» [Хармс 1997: Т.2: 266], –

перестают казаться абсолютно беспочвенными. По этой же причине и все *театральные элементы* пьесы – фарсовые, балаганные, цирковые, одним словом, комические – сходятся на ней. Наблюдаемый процесс «смехового абстрагирования» (Д.С. Лихачев) выводит действие на более абстрактный уровень. Поскольку, согласно Хармсу, мир вообще есть *мир столкновений,* постольку и все формы общения с Елизаветой – от заигрывания до ареста и, возможно, уничтожения – представляют собой попытку, пусть и искривленную, извращенную, наладить коммуникацию с миром и познать его. Сцена «Сраженье двух богатырей» аккумулирует эти процессы познания. Она напоминает *архаическое действо* – битву, танец, ритуал, что вполне согласуется как с эстетикой «нового театра» ОБЭРИУ, так и с ориентацией Хармса на «театр наиболее архаических форм» [Хармс 1988: 134]. Театровед Ю. Гирба соотнесла эту сцену с *японским театром Но*, на ранних этапах развития которого многие танцы, в том числе и боевые, относились к танцевальной пантомиме. Исследовав сценический вариант текста «Елизаветы Бам», она установила, что сражение происходило на возвышениях, для чего на сцену выносили два столика; такое положение бойцов в пространстве и пантомимический характер их движений призваны были подчеркнуть «значительность, возвышенную символику битвы» [Гирба 2000: 612]. В печатном тексте пьесы условность данной сцены отмечена выбором оружия: противники сражаются на саблях, напоминающих одновременно и детские, игрушечные, и древние, боевые, ритуальные. Хармс проецирует на персонажей собственный метод, несколько позже, в 1929-м году, названный им «Сабля», по поводу которого приведем следующие его рассуждения из §8 одноименного трактата: «Козьма Прутков регистрировал мир Пробирной палаткой, и потому он был вооружен саблей. <…> Сабли были у: Гёте, Блейка, Ломоносова, Гоголя, Пруткова и Хлебникова. Получив саблю, можно приступать к делу и регистрировать мир» [Хармс 1997: Т.2: 303-304]. И боевая сабля, и сабля ритуальная, и детская сабелька в равной мере пригодны для всеобщей «регистрации-каталогизации». Однако осуществить её самостоятельно персонажи «Елизаветы Бам» не могут: они лишь марионетки, их «движенья» придуманы «неизвестным путешественником». *Регистрация мира* в этом произведении, как

и вообще у Хармса, носит *внеличный характер;* маска «естественного мыслителя», которую порой надевает сам поэт, также не несет в себе ничего личного, индивидуального. Попытка *регистрировать мир методом сабли* заканчивается гибелью Петра Николаевича Крупернака. В связи с этим функцию заглавной героини можно интерпретировать, пожалуй, и так: Бам как сгусток энергии, которая вначале затаилась, накапливается и вовне себя никак не проявляет, а затем обрушивается на предметы и явления, в число которых включен и человек, со всей мощью и силой. Эта энергия смертоносна, губительна, а персонажи Хармса, как выясняется, управлять ею не способны. Тот же Петр Николаевич чувствует опасность, о чем свидетельствует следующая его реплика, обращенная, по-видимому, к самому себе:

Смотри поменьше по сторонам,
а больше наблюдай движенье
железных центров и сгущенье
смертельных сил.

[Хармс 1997: Т.2: 264]

Однако отвести от себя «сгущенье смертельных сил» он не в состоянии. И если в данной ситуации еще можно заподозрить присутствие Рока, то во всех остальных ситуациях властвует его пародийный, остраняющий двойник – случайность. Смерть у Хармса, как, впрочем, и жизнь, лишается серьезного, онтологического статуса; она нелепа, абсурдна – и только. *«Энергийно-смысловой», по выражению Р.В. Дуганова, у их предшественника Велимира Хлебникова, мир предстает у обэриутов как бессмысленно-энергичный.* Хлебниковская молния, которой заряжен мир, превращается у Хармса в пустой звук – просто «бам». Тем не менее, у Хармса, как и у Хлебникова, «в центре композиции остается смысл, а не хаос бессмысленности» [Иванов 2000: 273].

Персонажи «Елизаветы Бам» пытаются утвердиться в *движении* и *жесте*, а когда не удается – в *слове*. Язык для них – последняя возможность заявить о своем присутствии в мире. Это происходит в момент *спонтанной речи,* когда, пытаясь выговориться, человек *проговаривается.* Язык ускользает от *актуального сознания,* попадает в *сферу бессознательного,* или, по Хлебникову, за которым следует Хармс, «через голову

правительства прямо к народу чувств» [Хлебников 1928-1933: Т.5: 225]. *Логико-понятийная* составляющая из языка изымается, и семантика высказывания перемещается в *чувственно-интуитивную* сферу. Следы этого процесса обнаруживаем в следующем диалоге персонажей:

Иван Иванович
Говорю, чтобы быть.
Елизавета Бам
Что Вы говорите?
Иван Иванович
Говорю, чтобы быть. <...>

[Хармс 1997: Т.2: 251]

Не являясь более надежным средством коммуникации, язык, тем не менее, утверждается как форма человеческого существования, *вообще бытия.* Язык едва ли не единственно возможная для человека форма существования, всё, что осталось человеку, «чтобы быть». По-видимому, речь в данном случае может идти о любом языке, но более всего о языке заумном. Движением к нему отмечена афористичная формульная реплика Ивана Ивановича («Говорю, чтобы быть»), которая на фоне утилитарной вопросительной реплики Елизаветы Бам («Что вы говорите?») выглядит семантически сдвинутой, алогичной, абсурдной. Пробираясь сквозь дебри «умных» контекстов, заумный язык обретает собственные смыслы и значения, которые, как последнее прибежище, обживают, и обживают *бессознательно,* персонажи «Елизаветы Бам». «Зацепиться» таким образом за жизнь значит, по Хармсу, продлить языковую игру, игрословие. Механизмы укрепления персонажей Хармса в жизни и в языке напрямую связаны с некоторым комплексом лингвистических идей предшественника - Велимира Хлебникова, в частности, с его пониманием *языка как игры в куклы*[162]. *Персонажи Хармса –*

[162] См. статью Хлебникова «Наша основа», содержащую ряд концептуальных замечаний о языке естественном и заумном: «Значение слов естественного, бытового языка нам понятно. Как мальчик во время игры может вообразить, что тот стул, на котором он сидит, есть настоящий, кровный конь, и стул во время игры заменит ему коня, так и во время устной и письменной речи маленькое слово *“солнце”* в условном мире людского разговора заменит прекрасную, величественную звезду. Замененное словесной игрушкой, величественное, спокойно сияющее

фигуры условные: лишенные плоти фантомы, тряпичные куклы, бездыханные марионетки и т.п.; язык циркулирует в них, наполняя энергией их тела. Власть над языком обеспечивает им власть над миром. В рассматриваемой пьесе функцией властителя наделен «чародей» Петр Николаевич. Именно в его речи встречаются включения из заумного языка – «Курыбыр дарамур диньдири <...>» и другие. Вероятно, заговор или заклинание представляют собой попытку Хармса одолеть бессмысленную энергию столкновений *смысловой энергией языка – игрой «звуковых кукол», игрой заумных слов.* В качестве ориентиров выступают заумь Хлебникова и заумный народный язык (заговоры и заклинания), а также прутковско-соловьевская традиция игрословия, основанная, в свою очередь, на балаганной, оперной, балладной традициях и традиции куртуазного красноречия (разумеется, иронически, пародийно отрефлектированных). Последний подступ к бессмысленному хаосу мира мы наблюдаем в финале пьесы, фактически дублирующем ее начало: над Елизаветой Бам вновь сгущаются тучи и ей вновь грозят арест, наказание, расправа. Это не что иное, как попытка систематизировать и структурировать

светило, охотно соглашается на дательный и родительный падежи, примененные к его наместнику в языке. Но это равенство условно: если настоящее исчезнет, а останется только слово *“солнце”*, то ведь оно не сможет сиять на небе и согревать землю, земля замерзнет, обратится в снежок в кулаке мирового пространства. Также, играя в куклы, ребенок может искренне заливаться слезами, когда комок тряпок умирает, смертельно болен; устраивать свадьбу двух собраний тряпок, совершенно неотличимых друг от друга, в лучшем случае с плоскими тупыми концами головы. Во время игры эти тряпочки – живые, настоящие люди, с сердцем и страстями. Отсюда понимание языка как игры в куклы; в нем из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира. Люди, говорящие на одном языке, – участники этой игры. Для людей, говорящих на другом языке, такие звуковые куклы – просто собрание звуковых тряпочек. Итак, слово – звуковая кукла, словарь – собрание игрушек. Но язык естественно развивался из немногих основных единиц азбуки; согласные и гласные звуки были струнами этой игры в звуковые куклы. А если брать сочетания этих звуков в вольном порядке, например: *бобэоби,* или *дыр бул щ<ы>л,* или *манчь! манчь! чи брео зо!,* – то такие слова не принадлежат ни к какому языку, но в то же время что-то говорят, что-то неуловимое, но все-таки существующее» [Хлебников 1928-1933: Т.5: 234-235].

бессознательное – фрейдистские корни хармсовского сюжета очевидны. Негативный момент этого вмешательства связан с насильственным его характером.

Мир, изображаемый Хармсом, «человечески бессмысленный», и потому он лишен морально-этических и нравственных координат (чувства долга, ответственности, жалости, сострадания и т.д.). В нем детскость, инфантилизм сращиваются с неосознанной жестокостью и немотивированной агрессией, а сцены насилия представлены как цирковые и балаганные номера. Гностик в одноименном диалоге заявляет: «Я буду бить каждого человека». Так же поступают персонажи едва ли не всех драматических сцен Хармса – его «воображаемого театра» [Александров 1991: 10]. В этом пространстве тотального насилия тумаки, затрещины, удары тяжелыми предметами, как то: лопата («Ехал доктор из далёка <...>»), кочерга («Окнов и Козлов») и т.п., – нечто само собой разумеющееся. Даже любовные сцены – ухаживание, соблазнение и т.п. – сопровождаются побоями, хотя бы и воображаемыми, как в драматическом диалоге «Радость»: «я ударю, будто молот», «я ударю, как машина» – такими «любезностями» обмениваются герой и героиня во время свидания. Эти и подобные сцены напоминают сцены балаганного театра и цирковые клоунские номера, основанные на элементах словесной перепалки и элементах физической борьбы. И все же, несмотря на видимое сходство драматических сценок Хармса с фольклорным театром и цирком, имеются некоторые различия, касающиеся порядка следования элементов. У Хармса физическое насилие чаще всего предшествует диалогу, а следовательно, и возможным его (насилия) мотивациям, как, например, в «Случае 179»:

Григорьев (ударяя Семенова по морде). Вот вам и зима настала. Пора печи топить. Как, по-вашему?

Семенов. По-моему, если отнестись серьёзно к вашему замечанию, то, пожалуй, действительно, пора затопить печку.

[Хармс 1997: Т.2: 179]

Исследователь И.Е. Лощилов указал на один вероятный источник текста Хармса – пародию в четырех шаржах «Кухня смеха (Мировой конкурс остроумия)» Евреинова. В одном из четырех шаржей – «Одноактной сэндвичмениаде Вильяма Медж», в сцене

«Пари двух рыжих дьяволов» два кровельщика обмениваются традиционными балаганными «приветствиями»:

Билль. Вот и зима наступила. *(Задевает ногу Дрилля.)*

Дрилль (орет). Ой, эта зима повежливее вас! Она наступила, только не на ногу.

[Евреинов 1923: 114]

Нарушая порядок следования элементов, Хармс, тем самым, нарушает и балаганную логику, переустраивает ее, изменяя, тем самым, и смыслы. В сравнении с Евреиновым, у Хармса какая бы то ни было мотивировка физического насилия, даже каламбурная, отсутствует. Следует согласиться с И.Е. Лощиловым: «Эффект зловещего абсурда возникает у Хармса в этом контексте как результат осознанного отказа от каламбурной мотивировки связи “зимы” и “побоев/увечий”» [Лощилов 2006: 330]. От цирковой клоунады не остается веселости ни на гран; хармсовская клоунада предполагает шутовство, комикование, смех – *без веселья.* Столкновения между персонажами Хармса – всегда злодейство, начинающееся и заканчивающееся какими-либо увечьями и членовредительством. В драматических сценках он умножает, тиражирует и развивает некоторые ситуации театра Блока, в особенности блоковского «Балаганчика». Так, в «Истории Сдыгр Аппр» Петр Павлович сначала отрывает руку Андрею Семеновичу (весьма частая в мире героев Хармса ситуация), после чего тот ходит с пустым рукавом, а затем, не удовлетворившись содеянным, откусывает ухо профессору Тартарелину, рана которого «горит и исходит соком» [Хармс 1997: Т.2: 10]. Очевидно, первое злодеяние отсылает к ироничной ремарке из сцены с мистиками:

Все безжизненно повисли на стульях. Рукава сюртуков вытянулись и закрыли кисти рук, будто рук и не было. Головы ушли в воротники. Кажется, на стульях висят пустые сюртуки.

[Блок 1980-1982: Т.3: 13];

последствия же второго корреспондируют с другой ремаркой из «Балаганчика» и репликой Паяца:

<...> Из головы его брызжет струя клюквенного сока.

Паяц

(пронзительно кричит)

Помогите! Истекаю клюквенным соком!

[Блок 1980-1982: Т.3: 18]

Основываясь на этих наблюдениях, можно утверждать, что источником хармсовского понимания *клоунады как смеха без веселья* явился Блок с его трагической арлекинадой.

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.: Вишневецкий 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[163], а дальнейшая работа над ней велась вплоть до 1931-го года[164]. 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, смиряется; нечто подобное, но уже в плане внутреннем, эмоциональном,

---

[163] Н.А. Заболоцкий посвятил Д.И. Хармсу, как автору «Комедии города Петербурга», стихотворение «Восстание», датированное 20 августа 1926-го года, кстати сказать, воспроизводящее свойственный ей принцип фрагментарности [см.: Александров 1966: 191].

[164] По воспоминаниям друзей, окончательный вариант был создан к 1931-му году [см.: Сажин 1995: 145].

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[165], 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 – <...>

[165] Обратим внимание на высказывание по этому поводу исследователя И. Вишневецкого: «<...> дошедший до нас черновик “Комедии города Петербурга” 1927 года не оставляет впечатления незаконченности, хотя и начинается только со II части. Цельность известной нам рукописи настолько поразительна, что закрадывается сомнение - а была ли вообще написана отсутствующая в черновике I часть» [Вишневецкий 1991: 59].

без зубов потому что» и изъясняется на языке, напоминающем крученыховскую словесно-ямудийную эротику («пропади мерзляк / я за мерелю каля / вылю плю на кулю коку / дулю в каку кику пулю» [Хармс 1997: Т.2: 232]). Угрозы Зверя дополняются выскакиванием *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*[166]*, нелепицы* и *галиматьи,* 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». *Ахинея, 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

[166] «Низкую», «бытовую» Чушь и Чушь «высокую», «загадочную», «волшебную» в свое время выявил в неоконченных драматических текстах Хармса исследователь А. Александров [Александров 1991: 10].

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 кромешного 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 пеленках, 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 развертывается 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 кромешного 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[167]. 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:

Князь Мещерский
Эй отварите!
Я князь Мещерский
приехал в Питер
хочу проведать кто тут
мерзавцем
меня Светлейшего назвал.

[Хармс 1997: Т.2: 205]

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

[167] Эти последние, включая и Комсамольца Вертунова, очевидно, связаны с известными сказочными и лубочными сюжетами («Солдат и чёрт», «Сказка о том, как мастеровой чёрта надул» и т.п.), представляющими юмористическую переработку демонологического сюжета.

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 Трехъэтажный» [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 Комсамолец 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. В «Комедии города Петербурга» этот мотив возникает так же часто, как в «Елизавете Бам», в драматических диалогах и сценках; особенно наглядно – в следующей перепалке персонажей, целиком построенной на *взаимных угрозах:*

Сторож

Вы здесь потише! Не скандальте!

Князь Мещерский

Скажите? Он меня…

Нет, послушайте…
да ты-то знаешь
вот эти руки гнут пятак!
Сторож
А если вы сейчас не замолчите
я вас могу арестовать
Князь Мещерский
Арестовать? валяй попробуй!
Я это так и ожидал!
Сторож
Вы арестованы! Пойдемте.
Князь Мещерский
Не толкайся!
Веди хоть к чорту на рога.

[Хармс 1997: Т.2: 205]

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 II – «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 следующем диалоге – от ничтожного «прутика» до «дубины тупоголовой»:

Николай Второй. Вот это здорово! Ты трус. И все вы такие, испугался прутика? А если бы увидал палку?

Комсамолец Вертунов (в сторону). Каждый день вижу дубину тупоголовую. И ничего! Не страшно.

[Хармс 1997: Т.2: 208]

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, Комсамолец 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 остраняются: в этот момент Комсамолец 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 Комсамолец 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 пристает 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*[168] – 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 –

[168] Ср. с «плясуньей на проволоке» Елизаветой Бам, а также некоторыми передвижениями по «вертикали» Петра Николаевича и других персонажей.

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.

«Ёлка у Ивановых» была написана А.И. Введенским в 1938-м году, и от первых театрально-драматургических и иных экспериментов ОБЭРИУ ее отделяет целое десятилетие, что для истории любого течения, а в особенности авангардного, срок немалый. Эта пьеса имеет некий итоговый, «финиширующий» характер, причем не только в отношении деятельности объединения, включая и театр ОБЭРИУ, но и в отношении театральных, шире - общекультурных, философских поисков всех предшествующих десятилетий XX века. Она демонстрирует, пожалуй, самый бескомпромиссный разрыв с традиционализмом и присущими ему ценностями, окончательное изживание их как иллюзий. На нее чаще других обэриутских пьес указывают как на непосредственную предтечу театра абсурда [Koschmal 1986; Жаккар 1995 и др.]; именно с ней, по аналогии с этим более поздним западноевропейским феноменом, связывают возникновение русского довоенного театра абсурда [Мейлах 1990]. Эти и подобные им суждения уже успели стать общим местом в ее изучении. Нас же интересует не сама по себе констатация экстремальных, тотальных процессов, разворачивающихся в рассматриваемой пьесе, но формы, в которые эти процессы облекаются ее автором, Александром Введенским, и структуры, в которых они протекают, а также механизмы их протекания, поскольку, в числе прочего, здесь наблюдается зависимость от структур и механизмов балагана.

В отличие от «хтонической», «монструозной» композиции большинства обэриутских драматургических текстов, *композиция* «Елки у Ивановых» Введенского выглядит вполне упорядоченной – пьеса состоит из четырех действий в девяти картинах с точным указанием времени и места действия и по своему внешнему облику напоминает образцы едва ли не античной трагедии или драмы времен Шекспира. Однако стройность и упорядоченность в пьесе Введенского фиктивны, и отступлений от традиционного сюжетно-композиционного развертывания драматического действия здесь гораздо больше, чем следований ему.

Все события «Елки у Ивановых» относятся к девяностым годам XIX века, о чем сообщается в самом начале первого действия; а в конце пьесы информация об историческом времени конкретизируется в одной из ремарок таким образом, что читатель или зритель путем несложных арифметических операций может точно датировать происходящее: *«Картина девятая, как и все предыдущие, изображает события, которые происходили за шесть лет до моего рождения или за сорок лет до нас»* [Введенский 1993: Т.2: 64]. Итак, подразумеваемое время действия – 1898-й год. Но что это уточнение добавляет к пониманию пьесы? Какую роль играют в ней исторические, бытовые и прочие, внешне правдоподобные, детали? Как, например, следует относиться к тому обстоятельству, что в качестве действующих лиц в афише заявлены учителя древних языков, этих непременных атрибутов гимназического курса конца XIX века, которые, однако, латинскому и греческому никого не учат, но вместе с поварами, солдатами и слугами волокут няньку-убийцу в участок? Или к сообщению Пузырева-отца в заключительной сцене о том, что лесоруб Федор, жених няньки-убийцы, «выучился и стал учителем латинского языка» [Введенский 1993: Т.2: 66]? Всё это лишь *знаки* описываемой эпохи[169], существующие, однако, как бы вне её самой – в отсутствие *денотатов.* Мир у Введенского состоит не из вещей и предметов (денотаты, как таковые, из пьесы изымаются), а из знаков, заступающих на место вещей и предметов, их собою замещающих. Знаки перенимают на себя свойства и функции

[169] Вполне очевидна связь этих эпизодов и с другой эпохой, современной Введенскому, - 1937-м годом и политическими репрессиями.

реальности, слова превращаются в вещи – отсюда и впечатление *ирреальности* эпохи, *профанации* исторического времени и категории времени вообще. Дореволюционная действительность, эта «тихая гавань» прошедшего, представлена Введенским как абсурд, а «признаки времени носят или иронический, или остраненный до абсурда, или случайный характер» [Мейлах 1993: 39].

«Ёлка у Ивановых», если перефразировать самого автора, «вся в часах»: о времени сообщается в начале и в конце каждой картины, но при этом любое время (историческое, календарное, время суток, время человеческой жизни и т.п.) не имеет ровно никакого значения – оно не более чем условность и активно вытесняется пространством, преодолевается остановкой действия в смерти. Именно *смерть,* а точнее целый каскад смертей, растягивающих время, разрывающих его «объятия», оказывается единственно значимым *событием* в пьесе. В картине второй «зооперсонажи» *лесные звери* так рассуждают о времени и смерти:

Жирафа. Часы идут.
Волк. Как стада овец.
Лев. Как стада быков.
Свиной поросенок. Как осетровый хрящ.
Жирафа. Звезды блещут.
Волк. Как кровь овец.
Лев. Как кровь быков.
Свиной поросенок. Как молоко кормилицы.
Жирафа. Реки текут.
Волк. Как слова овец.
Лев. Как слова быков.
Свиной поросенок. Как богиня семга.
Жирафа. Где наша смерть?
Волк. В душах овец.
Лев. В душах быков.
Свиной поросенок. В просторных сосудах.

[Введенский 1993: Т.2: 52]

Время, по Введенскому, бессмысленно; самый верный урок, который можно и должно извлечь из времени и который извлекают его персонажи-философы *«чудный зверь» Жирафа,*

«бобровый зверь» Волк, Лев-Государь и Свиной поросенок[170]*,* – это смерть. Именно Смерть является неким универсальным состоянием мира, в ожидании и предчувствии которой время замедляет свой ход и замирает «в просторных сосудах» – наблюдается эффект опространствливания времени.

Событие, в том числе и самое главное – Событие Смерти, превращается Введенским в *процесс.* И если Хармс изображает мир *бегущим* и *летучим*, то Введенский – *текучим* и *длящимся.* Все эти состояния (бег - полет - течение, протекание - «дление», продление) имеют, однако, общую природу, и определяющим их свойством является *процессуальность*. Что касается персонажей Введенского, то они лишь *атрибутируют* определенные *состояния,* такие как скука, тоска, боль, тяжесть и прочие, включая смерть, – не собственно индивидуальные состояния субъекта, но *состояния, как таковые,* состояния мира в отсутствие субъекта. Следует отметить близость *категории «текучести»* Введенского современным ему философским концепциям А. Бергсона и его последователей У. Джеймса и А.Н. Уайтхеда, трактующим *мир как длительность, как процесс* [см.: Бергсон 1992: Т.1; Джеймс 1997; Уайтхед 1990]. Среди множества моделей времени, развиваемых А. Бергсоном, следует указать, по крайней мере, на две из них: *экстенсивную модель,* напоминающую *ожерелье,* и *интенсивную модель,* напоминающую *клубок* [см.: Блауберг 1992]. В случае с Введенским при видимом преобладании модели «ожерелье», в которой моменты времени автономны, друг с другом не связаны и способны образовывать *серию,* приходится констатировать сложное ее взаимодействие с моделью «клубок», в которой время, образуя не делимый на фрагменты поток, *интенсифицируется* и *сгущается.*

Иерархия в мире Введенского *отсутствует* – в известном смысле он *однороден,* а связи организуются по принципу *повторов* и *серий* [см.: Фещенко 2006: 281]. В 1920-е – 1930-е годы *серийную логику* в мире физических явлений и в искусстве исследовал английский ученый Д.У. Данн, установивший специфическое состояние, в котором способны пребывать некоторые объекты, а именно: *состояние процесса* –

[170] Ср. с героями поэм Н. Заболоцкого «Торжество земледелия», «Безумный волк» и др.

бесконечного и во множестве измерений (infinite & multidimensional). В книге «Эксперимент со временем» он изложил и обосновал концепцию *серийного мироздания* [Данн 2000]. Обэриуты едва ли не раньше других применили *серийную логику* в своей творческой практике.

В «Елке у Ивановых» Введенский созидает *иллюзию* иерархии и упорядоченности мира и, одновременно, разрушает ее. Вместо обещанной в заглавии рождественской истории в доме Ивановых, которые, кстати сказать, так и не появляются и о которых в самой пьесе не сообщается абсолютно ничего, вниманию читателей или зрителей предлагается трагедия в доме Пузыревых – двух молодых еще, судя по высказываниям и поступкам, родителей и семи их детей от 1 года до 82 лет[171]. Информация о возрасте детей Пузыревых выглядит избыточной – об этом сообщается, по крайней мере, дважды, в афише и в финальной девятой картине, в то время как о возрасте других персонажей не сообщается ничего; кроме того, именно возраст персонажей становится поводом для споров, возникающих между ними, и косвенной причиной кровавой драмы, разыгравшейся в доме этого добропорядочного семейства. В аттестации своих персонажей Введенский следует *принципу дополнительности* Н.

---

[171] В этой невероятнейшей детали Введенский едва ли оригинален. В романе Ильязда «Восхищение» среди действующих лиц выделяется семейство зобатых - старика-отца, старухи-матери и четырнадцати их детей в возрасте от 4 до 60 лет, кретинов и идиотов, не способных к членораздельной речи и распевающих песни на заумном языке. «Восхищение» было опубликовано в 1930-м году в Париже и практически сразу же переправлено автором через О. Лешкову в Россию. Планировалось его обсуждение в Институте Истории Искусств, так что Введенский вполне мог знать об этом романе Зданевича. Однако нет сведений, подтверждающих обсуждение «Восхищения» в Институте Истории Искусств, равно как и факт знакомства Введенского с романом Зданевича не установлен. Скорее всего, Введенский все же знал об этом романе – слишком велико сходство его персонажей с героями Ильязда. В пользу этого предположения свидетельствует эпизод из последней картины пьесы, где Пузырева-мать поет заумную песню: «Аоуеия / БГРТ» [Введенский 1993: Т.2: 66]. Вероятно, общим источником для обоих авторов явилась заумь Алексея Крученых, в том числе и заумные фрагменты крученыховской «Победы над Солнцем». Впервые на сходство между персонажами «Восхищения» и «Елки у Ивановых» указал французский исследователь Режис Гейро [см.: Гейро 2006: 337].

Бора [см.: Долидзе 2004], нарушая, тем самым, прежние, логические связи. Столь же точные, сколь и неправдоподобные указания возраста персонажей служат *символической демонстрации* возрастов человеческой жизни. Данный прием позволяет представить психофизиологическое существование как процесс – бесконечный и во множестве измерений, а также дает возможность *произвольно* соединять и варьировать *состояния, ощущения, впечатления* – разные в одном человеке и одинаковые, повторяющиеся во множестве людей. Годовалый мальчик Петя Перов, вопреки нежному возрасту, более других склонен к житейскому философствованию, напоминающему брюзжание старика. Беспомощность и инфантильность парадоксальным образом сближают, соединяют старость и детство в других персонажах, включая семидесятишестилетнего мальчика Мишу Пестрова и восьмидесятидвухлетнюю девочку Дуню Шустрову. Если соседство начальной и конечной стадий человеческого существования почти бесконфликтно, то соседство двух других, располагающихся не по краям, а внутри, по центру, напротив, исполнено конфликтов и противоречий; старости и детству нечего делить – юность и зрелость всегда соперничают друг с другом. Тридцатидвухлетняя девочка Соня Острова, которую, если исходить из количества прожитых ею лет, должен одолевать кризис среднего возраста, переживает кризис взросления, изо всех сил отстаивая перед нянькой, называющей ее маленькой девочкой и подавляющей её желание – либидо [см.: Юнг 1994], собственную женскую привлекательность и сексуальность. В то же самое время Соня Острова капризна и инфантильна, что сближает ее с остальными разновозрастными персонажами-детьми. Персонажи Введенского с трудом поддаются идентификации: до конца не понятно, кто перед нами – старик или младенец, зрелый человек или совсем юный. Введенский как бы замыкает время в самих персонажах, в их внутреннем пространстве – разные стадии человеческой жизни циркулируют в их телах, повторяясь, варьируясь, претерпевая метаморфозы. При этом *текучесть, процессуальность, серийность* превращаются автором в *зрелище.* Любопытно, что сюжет пьесы Введенского едва ли не буквально развивает приведенный нами ранее пассаж Евреинова о «кошмарной идентичности наших домашних “театров для себя”» («Театр для себя»). В этом

контексте становятся понятны и принципы номинации странного семейства, в котором дети одних родителей носят разные фамилии (Перов, Серова, Петрова, Комаров, Острова, Пестров, Шустрова), и система их отношений. Как и на других уровнях пьесы, здесь действует *серийная логика.* В качестве первичной (производящей) серии выступают отец и мать – их фамилия, оканчивающаяся на -рёв(а); в качестве вторичных (производных) выступают дети Пузырёвых - их фамилии, образующие две серии: серию, оканчивающуюся на -ров(а), и серию, оканчивающуюся на -стров(а); эти последние, как можно убедиться, дублируют не столько основу, сколько друг друга, утверждая, тем самым, *случайный* характер связей между основой и её производными. Не лишним, однако, будет заметить столь же случайный характер связи между нянькой и смертью – очевидно, здесь действует тот же *принцип дополнительности* Н. Бора. После утраты одного из элементов система стремится восполнить образовавшуюся пустоту производством нового элемента или новой серии – таков вероятный смысл шокирующей сцены животного совокупления родителей Пузырёвых у гроба их убитой дочери Сони Островой. Объяснение этой и подобных ей сцен содержится в коротеньком эссе Введенского «Бурчание в желудке во время объяснения любви» (1932-1933). Он рассуждает следующим образом: «Половой акт, или что-то подобное, есть событие. Событие есть нечто новое для нас потустороннее. Оно двухсветно. Входя в него, мы как бы входим в бесконечность. Но мы быстро выбегаем из него. Мы ощущаем следовательно событие как жизнь. А его конец – как смерть. После его окончания все опять в порядке, ни жизни нет ни смерти. Волнение перед событием, и вследствие того бурчание и заложенный нос есть, значит, волнение перед обещанной жизнью. Еще в чем тут в частности дело. Да, дело в том, что тут есть с тобой еще участница, женщина. <...> Кажется что с женщиной не умрешь, что в ней есть вечная жизнь» [Введенский 1993:. Т.2: 84]. Попытка *войти в жизнь* и *вернуть её* оказывается неудачной, и в *серийном мироздании* Пузыревых образуется брешь. Трагические последствия случайности неизбежны и необратимы – Событие Рождества становится Событием Смерти. Это последнее Введенский показывает через механизмы дробности и серийности: в финале пьесы, на исходе седьмого

часа, один за другим умирают и все остальные члены странного семейства. Семь часов вечера Введенский наделяет особыми смыслами: согласно его представлениям, смерть наступает тогда, когда «на всё опускается седьмой час» [Введенский 1993: Т.2: 84].

Серийное мироздание существует во множестве проявлений и измерений и не знает целостности, как таковой. Оно функционирует в отсутствие целостности, а случайный сбой приводит к разбалансированию всей его системы и, в конце концов, к гибели. В этом для мыслящего, рефлектирующего субъекта – не для персонажей, но для автора – заключена трагедия мироздания. Мировосприятие Введенского очень точно выражают следующие его строки:

Не разглядеть нам мир подробно,
ничтожно все и дробно.
Печаль меня от этого берет.

[Введенский 1993: Т.1: 165]

Введенский, как и обэриуты вообще, ставит и решает проблему целостности парадоксальным образом – через констатацию её отсутствия, изображая мир и человека в состоянии раздробленности. Механизмы дробления-расподобления в «Ёлке у Ивановых» аналогичны механизмам дробления-расподобления, разъятия на части в *балагане*. Внутреннее (явления физиологического, вегетативного порядка, работу сознания, подсознания, а также иные запредельные, «потусторонние» ощущения и чувства) Введенский показывает как внешнее – помимо балаганной традиции, следование *монодраматизму* и *театральности* Евреинова и Хлебникова здесь вполне очевидно. Едва ли не в самом начале зарубленная топором нянькой, то есть разъятая, поделенная надвое, Соня Острова присутствует на сцене и в таком качестве продолжает играть свою роль вплоть до конца пьесы. Во второй картине первого действия уже убитая и лежащая, «как поваленный железнодорожный столб», она разговаривает сама с собою – точнее, остаются «одни», без свидетелей, и ведут меж собой беседу её голова и тело:

Голова. Тело ты все слышало?

Тело. Я голова ничего не слышало. У меня ушей нет. Но я все перечувствовало.

[Введенский 1993: Т.2: 54]

Этот эпизод со всей очевидностью отсылает к хлебниковской «Госпоже Лен*и*н», однако отличие его от источника очевидно не менее сходства. Диссоциация тела у Введенского представлена самым непосредственным образом: он предельно конкретизирует, опредмечивает, овеществляет умозрительных, воображаемых персонажей Хлебникова – вместо Голоса Рассудка, Голоса Слуха, Голоса Зрения и т.д., принадлежащих одной героине, некоей Госпоже Лен*и*н, которая в пьесе иначе, как в виде «голосов», не появляется и о существовании которой можно догадаться лишь по названию, у него говорят и действуют (если только понятие действия вообще применимо к персонажам подобного рода) Голова и Тело, также принадлежащие одной героине, которая, однако, до трагического момента гибели говорила и действовала как самостоятельное лицо. Диалог Головы и Тела со всей очевидностью восходит к балаганно-цирковым номерам *чревовещания* – у Введенского, однако, не чудесного, а чудовищного. *Диссоциативно экспонированное* тело Сони Островой – «Тело плюс Голова» – и дальше расподобляется и рассредоточивается. Подобно хлебниковской «Пружине чахотки», её внутренний мир превращается в *зрелище* в буквальном смысле слова: *«Стол. На столе гроб. В гробу Соня Острова. В Соне Островой сердце. В сердце свернувшаяся кровь. В крови красные и белые шарики. Ну конечно и трупный яд. Всем понятно, что светает <...>»* [Введенский 1993: Т.2: 60]. Помимо этого, человек в пьесе Введенского дробится и множится в *отражениях* – как своих собственных, так и чужих. Каждый раз это встреча с «другим» или «другими», а значит, с врагом или врагами, – отчуждение достигает здесь крайней степени. Так, в картине пятой третьего действия врач сумасшедшего дома, куда привезли няньку-убийцу, сам одержимый манией преследования, целится и стреляет в зеркало, видя в нем своих ненормальных пациентов; отвечая же на вопрос санитара о стрелявшем, называет зеркало, а не себя; затем целится в коврик, а попадает в санитара, принявшего себя за коврик, и т.д. Как видим, процесс отражения приобретает серийный характер. Не только Пузыревы, но все персонажи суть не что иное, как *серия отражений* Иван*о*вых или Ив*а*новых, лишь однажды промелькнувших в заглавии пьесы, – эта банальная русская фамилия у Введенского, в отличие от предшественников, прежде всего от Чехова, лишена

«акцентологической определенности» [Лощилов 2006: 317]. «Тут человек лежит бесцельно, / Сам нецельный» [Введенский 1993: Т.2: 49], – в сцене, следующей за убийством Сони Островой, говорит явившаяся на место преступления полиция. Приведенная реплика, будучи абстрагирована, отчуждена от конкретной ситуации, в системе античной трагедии, на связь с которой настойчиво указывает ряд элементов, деталей и весь антураж рассматриваемой сцены (Рок, трагическая вина, хор, котурны и т.п.), обретает обобщенный, универсальный смысл, который, в свою очередь, может быть спроецирован и на знаковую, символическую фигуру Ив*а*нова или Иван*о*ва. С этой точки зрения, пресловутый Ив*а*нов или Иван*о*в – знак отсутствующей в серийном мироздании целостности; не персонифицированный, то есть целостно не представленный, ни в одном из героев, распыленный во множестве «деев», разыгрывающих все перипетии сюжета, одним словом, *незримый лицедей.*

Фоном странного, невидимого *лицедейства* становится предельно условное пространство пьесы – *плоскость,* на которую нанесена та или иная *картина*; при этом время в ней, как уже было сказано, близко к остановке и обнаруживает свой ход преимущественно в те моменты, когда одна картина сменяет другую. Это пространство отчетливо напоминает *раёшную панораму,* состоящую из череды *лубочных картинок,* или тот же *лубок,* но статичный, нанесенный на ящик *вертепа* с внешней стороны и служащий отвлеченным или же прямым комментарием к разыгрываемому внутри вертепа действу. В ремарках, открывающих каждую картину, самым подробным образом описывается, что на них нарисовано, – это усиливает их сходство с лубочными прообразами, в том числе с раёшным и вертепным лубком. Вот три из них, открывающие первую, вторую и восьмую картины соответственно:

На первой картине нарисована ванна. Под сочельник дети купаются. Стоит и комод. Справа от двери повара режут кур и поросят. Няньки, няньки, няньки моют детей. Все дети сидят в одной большой ванне, а Петя Перов, годовалый мальчик купается в тазу, стоящем прямо напротив двери. На стене слева от двери висят часы. На часах 9 часов вечера.

[Введенский 1993: Т.2: 47];

Ночь. Гроб. Уплывающие по реке свечи. Пузырев-отец. Очки. Борода. Слюни. Слезы. Пузырева-мать На ней женские доспехи. Она красавица. У нее есть бюст. В гробу плашмя лежит Соня Острова. Она обескровлена. Ее отрубленная голова лежит на подушке, приложенная к своему бывшему телу. На стене слева от двери висят часы. На них 2 часа ночи.

[Введенский 1993: Т.2: 52];

На восьмой картине нарисован суд. Судейские в стариках – судействие в париках. Прыгают насекомые. Собирается с силами нафталин. Жандармы пухнут. На часах слева от двери 8 часов утра.

[Введенский 1993: Т.2: 61]

В ремарке из восьмой картины *раёшный стих* с характерным каламбуром («Судейские в стариках – судействие в париках»), стилизованный, очевидно, под лубочные тексты, а также пунктирно намеченный *сюжет блохи* (в настенном лубочном театре столь же частый, сколь в commedia dell'arte и пульчинеллатах) довершают отмеченное нами сходство. «Олубочивание» в «Елке у Ивановых» направлено на «огрубление» картины мира и сознательную «порчу» традиционной культуры – это станет вполне очевидно, если соотнести, сопоставить Пузырёвых, Соню Острову и няньку-убийцу с чеховскими Ивановым и Астровым, Соней Мармеладовой и Раскольниковым Достоевского и иными классическими образами, задействованными Введенским в этот специфический диалог культур. Лубок Введенского статичен, а точнее – *иератичен*. Именно это свойство *(иератичность),* по наблюдениям искусствоведа Б.М. Соколова, отличало образы русского лубка на ранней стадии его существования, в Петровскую эпоху: «Они должны были "свернуться" в своеобразные профанные иконы, во вневременные, декоративные изображения, обладающие лишь возможностью быть оживленными. Эта возможность противоположна прямой экспрессивности <...> Возможность игры была заложена не в движениях и жестах персонажей, а в знаках движений и жестов, входящих в систему изобразительных средств лубка» [Соколов 2000: 138]. В «Ёлке у Ивановых» ремарки, открывающие картины, аналогичны иератичному лубку и напоминают эти свернутые профанные иконы с запечатленными на них *знаками*

будущего действа – предметов и явлений, поступков, движений и жестов персонажей и т.п. Лубок оживает, как только начинается игра с ним. Декорации-картины Введенского – нарисованные, плоские, иератичные, благодаря чему возникает, если можно так выразиться, эффект «четвертой стены», на поверхности которой немного погодя и разыгрывается собственно действо. Как у Хлебникова («Госпожа Лен*и*н») и Евреинова («Четвёртая стена»), действие протекает *у стены,* на которой начертана *буффонада,* подразумевающая *трагедию* – подлинную или мнимую. В конце концов, и всё действие «Ёлки у Ивановых» может быть интерпретировано как своего рода *лубочная икона*[172], представляющая собой перевернутую с ног на голову *житийную икону,* и в таком случае открывающие картины ремарки – *житийные клейма,* также перевернутые, запечатлевающие превратные образы (и дающие превратные толкования) Света.

Буффонада, фарс, вообще *балаган,* становятся у Введенского формой выражения *онтологического небытия.* Любопытны некоторые сюжетные схождения «Елки у Ивановых» – в частности, казнь младенца – с вертепными представлениями о царе Ироде, такими как «Царь Ирод», «Смерть царя Ирода» и др. [Фольклорный театр 1988]. В резко балаганных, подчеркнуто лубочных тонах дается и ключевая для понимания всей пьесы восьмая картина, изображающая сцену суда над нянькой-убийцей. Ей, как мы знаем, предшествовало развитие целого комплекса балаганных мотивов - мотива угрозы и жалобы (тирана и жертвы), мотива карнавальной смерти и карнавальных похорон, мотива наказания, расправы, ареста и т.д. Все они продублированы и образуют в сцене суда новую серию, которая, в свою очередь, дробится и множится, образуя ответвления от нее. Так, открывается сцена суда серией немотивированных смертей: один за другим умирают двое судей, на которых было возложено ведение процесса, после чего миссию судопроизводства подхватывают остальные присутствующие. Секретарь зачитывает протокол, где основными фигурантами являются Козлов и Ослов, о которых до сего момента не было известно ничего. Дело Козлова и Ослова, как и все в этой пьесе,

[172] См. в каталоге Д.А. Ровинского созданные в жанре жития лубки «Бык не захотел быть быком и сделался мясником», «Афиша аглицких комедиантов», «Семик и Масленица» [Ровинский 1881].

заканчивается развенчанием-избиением и смертью (помимо них, чаянием воскресения из мертвых – на этом последнем остановимся чуть позже):

Словно мертвые цветы
Полегли в снегу козлы,
Пали на землю ослы,
Знаменем подняв хвосты.

Требует Козлов с Ослова:
Вороти моих козлов.
Требует Ослов с Козлова:
Воскреси моих ослов.

[Введенский 1993: Т.2: 63]

Интермедия о Козлове и Ослове на время замещает основное действие (суд над нянькой-убийцей) и создает балаганную атмосферу, но не только в этом заключается ее роль. Исследователь Е. Фарыно в ходе анализа фрагментов стихотворений «Зеркало и музыкант», «Мир» сделал интересное наблюдение, касающееся, на наш взгляд, не только поэтических текстов Введенского. Он полагает, что некое подобие фабулы продиктовано у Введенского необходимостью введения важных «мотивов-семантем». «Но чтобы понять эти тексты, – продолжает Е. Фарыно, – надо знать их язык, т.е. то, что значат эти предметы-мотивы и акты-действия. На уровне правильно опознанного языка никаких алогизмов здесь уже не будет» [Faryno 1993: 163-164]. В качестве «мотивов-семантем» в рассматриваемой интермедии выступают фамилии героев-антагонистов, в качестве «актов-действий» – их побои, наносимые друг другу и, опять же взаимные, обоюдные, претензии. Как замечает Е. Фарыно в другой своей работе, «“Ослов” соотнесен с раннехристианскими представлениями Бога-Христа, а “Козлов” – с ритуальной ‘трагедийной’ жертвой» [Faryno 1991: 257]. История о Козлове и Ослове способствует обнаружению под *фарсовым, буффонным* слоем пьесы *трагедийного* и *мистериального* слоев. *Трагедия,* размещенная за текстом, и *буффонада*, воплощенная в самом тексте, - вот две крайности, промеж которых располагаются сюжеты многих произведений Введенского. Так, в произведении «Потец» видимая буффонада скрывает, камуфлирует невидимую

трагедию [см.: Лекманов б/г]. Нечто подобное происходит и в рассматриваемой нами пьесе.

После считалки-заклинания, то бишь гадательного обряда («Сужу / Ряжу / Сижу / Решаю / – нет не погрешаю. <...> Сужу / Ряжу / Сижу / Решу / – нет не согрешу» [Введенский 1993: Т.2: 63-64]), судья выносит обвинительный приговор («казнить-повесить»), но не Козлову и Ослову, разговор про которых, как следует из ремарки, *«велся просто для отвода глаз»* [Введенский 1993: Т.2: 64], а истинной виновнице преступления - няньке Аделине Францевне Шметтерлинг. Имя няньки-убийцы, кстати сказать, звучащее в пьесе впервые, никак не стыкуется с ее речевой характеристикой – просторечием, указывающим на исконно русское, скорее всего крестьянское, происхождение. Исследователь Е. Серебрякова вполне резонно указывает на его «карнавальную подоплеку: куклы Немцев были обязательными участниками балаганных представлений» [Серебрякова 2006: 351]. Очевидно, той же природы чеховская клоунесса и гувернантка Шарлотта Ивановна из «Вишневого сада», с которой у няньки Введенского, помимо национальности и профессии, так много общего: обе испытывают трудности с самоидентификацией, отчего обе страдают [см.: Гейро 2006: 334-335]. Няньке вообще начинает казаться, что она и есть убитая девочка:

Нянька. Я стучу руками. Я стучу ногами. Ее голова у меня в голове. Я Соня Острова - меня нянька зарезала. Федя-Федор спаси меня.

[Введенский 1993: Т.2: 56]

Так палач превращается в жертву – *метаморфоза*, для народного театра весьма характерная, уходящая своими корнями в глубокую древность – связанная с мифом и обрядом, с ритуалом жертвоприношения [Фрейденберг 1988]. Семантика переходов, превращений, перевоплощений и т.п. заключена в фамилии няньки-убийцы, которая с немецкого переводится как «мотылёк», «бабочка». Следует отметить, что в немецком языке это слово мужского рода (der Schmetterling), о чем Введенский не мог не знать и благодаря чему у него, возможно, не без влияния И.М. Зданевича и его заумного цикла «аслаабл Ичья питЁрка дЕйстф», намечается «транссексуальный» сюжет с бесконечными метаморфозами «мужского» и «женского», непосредственно в

действии, однако, не реализованный или реализованный слабо. Введенскому, очевидно, достаточно одних лишь *знаков*, сигнализирующих о метаморфозах подобного рода, доказательством чему служит взаимодействие с еще одним заумным драматургическим текстом – трагедией И.Г. Терентьева «Jордано Бруно» [Терентьев 2000], хорошо знакомой Введенскому ещё с 1928-го года, со времен авторской читки её в обэриутском кругу в ГИНХУКе[173].

Именно в этой заумной пьесе появляется персонаж по фамилии Шметтерлинк, которому в развитии драматического действия принадлежит одна из самых значительных ролей, соотносимая с ролью *антагониста* в классической трагедии. Вначале Шметтерлинк, по-видимому, увлеченный научным открытием Бруно, приводит к нему Человечество, а затем, как только появляется Полиция, совершает по отношению к Бруно предательство, поддерживая требование Колумбии сжечь его, однако вместо ожидаемого сожжения разыгрывается ритуальное отсечение головы. Далее ход действия преломляет очередная *перипетия*: на место казни приходит, точнее «вбегает», Девочка, которую Шметтерлинк собирается убить вместо еретика Бруно. И, кажется, он осуществляет свой замысел – её реплика, состоящая из одних гласных («Аоуеия») и, в соответствии с заумной логикой (совместной со Зданевичем) направленная к небу, а не к земле, напоминает предсмертные стоны. Следующая *перипетия* не просто вмешивается в действие, но поворачивает его вспять, а следовательно, и время: фонетическая реплика девочки звучит теперь уже в обратном порядке – очевидно, за убиением следует воскресение. Таким образом, наиболее значимые в «Ёлке у Ивановых» Введенского *предметы-мотивы* и *акты-действия,* такие как Шметтерлинг, Девочка, казнь, отсечение головы и т.д., могут быть правильно опознаны через заумный дискурс Терентьева и его трагедии «Jордано Бруно».

Шметтерлинк из «Jордано Бруно» является в «Елке у Ивановых» уже в женском обличье. В пьесе Введенского Аделина Францевна Шметтерлинг – дух, душа, Психея, то есть

[173] Одним из первых на связь пьесы Введенского с пьесой его учителя Игоря Терентьева, к моменту создания «Ёлки у Ивановых» уже арестованного и расстрелянного, указал С. Сигей (Сигов) в статье «Заумь – абсурд – драма» [Сигей 1994].

«нянька» головы и тела (рассудка и физиологии), от них отлученная и их разъявшая. С неё – мотылька, бабочки – начинаются все метаморфозы; нянька и смерть, бабочка и смерть дополняют друг друга. По *принципу дополнительности,* очевидно, существуют все персонажи Введенского. Среди них нет явных антагонистов; даже конфликт няньки и Сони Островой вряд ли можно считать антагонистическим – они дополняют друг друга в ненавистной Введенскому временной перспективе (девочка – девушка – женщина – старуха), тем самым остраняя и снижая её. Одним из последних в этом ряду оказывается лесоруб Федор, ставший учителем мертвого языка и, вполне вероятно, убийцей.

Итак, в «Ёлке у Ивановых» все дополняют всех и, в конце концов, оказываются рядом со смертью. Изображенное Введенским серийное мироздание настроено на смерть, на самоуничтожение. Умирают все во время праздника – Рождества. Эти «все» и есть Иванов, в теории монодрамы Евреинова – «протагонист», «одинокий лицедей», драма которого становится для него самого и для зрителя «моей драмой».

Систему персонажей в этом случае следует трактовать как некое *антропоморфное тело,* устремленное внутрь себя и своих собственных переживаний. Исследователь И.Е. Лощилов описывает архитектонику драмы Введенского следующим образом: «Смерть *Иванова / Ивановых* развертывается в трагическом модусе, но *вне* досягаемости зрителя, которому “для отвода глаз” показывают девять сменяющих друг друга “опереточных” “картин”, нарисованных на поверхности “четвертой стены”. <...> ‘Иванов’ тождественен всем ‘Ивановым’, то есть “всем смертным”. <...> При этом если в “трагическом” мире W ‘Иванов’ существует в качестве “монады”, то в “буффонном” мире W’ он умирает как “девятерица”» [Лощилов 2006: 314]. «Девятеричное» представление о человеке свойственно индуизму: через девять отверстий, имеющихся в теле, Бог входит в человека. Введенский (скорее всего, под влиянием увлеченного индуизмом Хармса) следует древнеиндийской традиции – присущей ей архаичной модели телесности, уподобляя тело «девятивратному граду» (в условном, умозрительном «теле» Иванова «вратами» являются Пузырев-отец и Пузырева-мать в качестве производящего «низа»,

а также семеро их детей), однако у него через девять «врат», или девять отверстий, входит Смерть [см.: Лощилов 2006: 310-311].

Сюжет «Ёлки у Ивановых» располагается меж двух *макабрических сюжетов* Н.Н. Евреинова и резонирует с третьим: под *первым* мы подразумеваем микросюжет из его теоретического сочинения «Театр для себя» (глава «Режиссура жизни») о «весёлой вечеринке» в доме чиновника Иванова, где гости «не умирают, а уже умерли со скуки и, если движут еще руками, ногами, головой, то с такой же охотой, как восковые фигуры паноптикума» [Евреинов 2002: 176]; под *вторым* – из монодрамы «В кулисах души», где в финале «Я 3-е» героя-протагониста, «подсознательное», «спящее», «бессмертное», после остановки сердца пересаживается на станции Новая Ивановка, которая и есть смерть [Евреинов 1923: 41]; и, наконец, под *третьим* – самый ранний из них сюжет кривозеркальной пародии «Лицедейство о господине Ив*а*нове: Моралите XX века» [Русская театральная пародия 1976], написанной Н. Вентцелем и поставленной Н.Н. Евреиновым еще в 1912-м году [см.: Буренина 2004], где некоего господина Ив*а*нова, а вместе с ним и весь мир, под занавес настигает смерть. Для Введенского смерть есть не что иное, как *процесс умирания,* или, в его и Хармса окказиональной терминологии, *ритуал «откидывания».* Так драма Введенского возвращается в лоно *ритуальной драмы,* а вынесенная в её заглавие фамилия довольно неожиданным образом напоминает о возвестившем еще в начале XX века о её возрождении Вяч.И. Иванове.

Соборный театр символиста Вяч.И. Иванова, основанный на дионисийском миропонимании и ритуальной драме и у футуриста В.В. Хлебникова явленный как «Всемирная Косморама», как театр мироздания, обэриутами А.И. Введенским и Д.И. Хармсом превращен в театр марионеток; их театр мироздания свободно умещается в коробе из-под кукол – «кукольном домике», отдаленно напоминающем ибсеновский «Кукольный дом», сжатый, скомканный, свернутый. Вот что об этом пишет исследователь Т.В. Казарина: «В той легкости, с которой автор и смерть одного за другим устраняют со сцены героев, проступает нечто зловещее, своего рода memento mori, смертный приговор человеку и его надеждам. Здесь человеком жертвуют так же лихо, весело и бездумно, как пешкой в игре.

Люди, превращенные в балаганных марионеток, выступают в пассивно-страдательной роли и не могут претендовать на сочувствие. Но в таком случае и сам универсум, узаконивший игру по этим правилам, начинает выглядеть примитивным игрушечным театриком, а не великим театром мироздания. И тогда за опереточным легкомыслием дурашливого спектакля угадывается вызов автора Автору – самому Творцу» [Казарина 2004а: 66]. Как видим, Введенский и Хармс доводят до предела евреиновский *метод симплификации* [см.: Евреинов 2002: 42]. Апофеозом этого процесса, очевидно, можно считать пьесу Д.И. Хармса «Цирк Шардам» (<1935>), созданную им специально для кукольного театра [Хармс 2001]. Тем не менее, театр обэриутов не исключает *монодраматического,* опять-таки в духе Н.Н. Евреинова, момента. Однако, как и у Хлебникова, речь идет не о монодраме на уровне личности, но о монодраме на уровне условно-умозрительного антропоморфного тела, точнее психофизиологических процессов, протекающих внутри него и инсталлированных (экспонированных) особым образом – во множестве. Функция субъекта, воспринимающего событие, упразднена вслед за его сознанием (или одновременно с ним). И в таком случае у автора, творца есть все шансы слиться со своим творением.

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 А.И. Введенского.

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 действа 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 «окультуриванию» 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 действа 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

«обессмысленных» 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», «ницшеанское» – 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. Условности балаганного примитива сопутствовала напряженная рефлексия героев и автора – нечто подобное наблюдалось и в пьесах-«репликах» в сторону «Балаганчика», продолживших его линию, таких как неоромантическая драма Е.Г. Гуро «Нищий Арлекин». 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 «аслааблИчья 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 Потап» 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 стушёвывался рефлективностью 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 действах 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 кабаретно-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 «чудесавлей» 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 фантасмагория // 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. Фридлендера. М.: Современник, 1990.
Гудкова 2008 – Гудкова В.В. Рождение советских сюжетов: типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. М.: НЛО, 2008.
Гуро 1914 – Гуро Е.Г. Небесные верблюжата. 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. Лицедеи. 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. Илиазда // 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 «Илиазда» 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 действа // 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. Крученых, 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.: RA, 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)
Лённквист 1999 – Лённквист 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.
Лощилов 2006 – Лощилов 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.: Academia, 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.: Сириус, 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.: ЛГИТМИК, 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, Log-os-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. P.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.) // Примитив 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. Jордано 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. Ерёмина. 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-М.: 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. Либидо, 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 societé du spectacle. Paris, 1992.
Dijk van 1976 – Dijk van T.A. “Macro-Structures and Cognition”: Twelfth Annual Carnegie Symposium on Cognition, Carnegie-Mellon University, Pitts-burgh, May 1976.

Faryno 1993 – Faryno J. Корова со скрипкой – слова как мычанье – pojmovnik x... (Алогизм // Изосемантизм авангарда) // Studia Literaria Polono-Slavica 1. Slawistyczny Ozrodek 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 Avangarde: A.I. Vvedenskijs 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.