

## ПРИМИТИВ БАЛАГАНА В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ 1900-Х – 1930-Х ГОДОВ

© 2010 Е.С.Шевченко

Самарский государственный университет

Статья поступила в редакцию 08.06.2010

В статье излагаются результаты исследования балаганной парадигмы в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов; автором предложен новый подход к проблеме взаимодействия эстетических систем, относящихся к разным типам культуры.

Ключевые слова: русская драматургия, парадигма, балаган, театральность, примитив

В ходе предпринятого исследования мы определили балаганную парадигму в русской культуре 1900-х – 1930-х годов и проследили её динамику на материале условной драмы от В.С.Соловьёва и А.А.Блока до А.П.Платонова, Н.Р.Эрдмана, Д.И.Хармса и А.И.Введенского. По нашим наблюдениям, в рассматриваемую эпоху в сферу «высокого» искусства оказались вовлечены итальянская *commedia dell'arte* и пантомима-арлекиада, 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)<sup>1</sup>. Складывание балаганной парадигмы происходило постепенно, по мере актуализации определённых фреймов: вначале это были фреймы *commedia dell'arte* и пантомимы-арлекиады, затем к ним прибавились фреймы Петрушечной комедии, вертепа, лубочного театра, раёшной панорамы и цирка. Её движение выразилось в смещении акцентов, в переносе внимания с «чужого» на «своё»: первое в основном было представлено утончённым и изысканным, а второе – нарочито грубым и примитивным. Кроме того, в развернувшийся процесс были задействованы фреймы – участники филиации балагана: неофициальное «кружковое» творчество, послереволюционные массовые действия и агиттеатр, кафешантанная и кабарежно-

эстрадная культура, а также ранний кинематограф<sup>2</sup>.

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. Мы выяснили, что для В.С.Соловьёва – автора шуточной поэзии и драматургии и несколько позже для юного А.А.Блока – «почитателя Козьмы» и соавтора

<sup>2</sup> О балагане, его филиации и балаганной парадигме см.: Шевченко Е.С. Балаганный дискурс и коммуникативные стратегии в драматургии Н.Эрдмана // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С.Пушкина. Серия: Филология. – СПб.: 2008. – С.139 – 148; Она же. Символистская теория драмы и театральные концепции начала XX века: от мистерии к балагану // Известия Самарского научного центра РАН. Педагогика и психология. Филология и искусствоведение. – Самара: 2008. – №2. – С.333 – 340; Она же. О функциях балагана в шутовской драме Ф.Сологуба «Ванька Ключник и паж Жеан» // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – Тамбов: 2008. – Вып.5 (61). – С.284 – 289; Она же. Кинематограф как «новый балаган» (к проблеме кинематографического кода в литературном творчестве символистов) // Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. – Ростов на/Д.: 2008. – №6 (148). – С.146 – 149; Она же. Трагическая арлекиада Е.Гуро: пьеса «Нищий Арлекин» // Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия. – Самара: 2009. – №1(67). – С.117 – 123; Она же. Заумный вертеп Ильи Зданевича (о поэтике драматического цикла «аслаблИчь») // Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия. – Самара: 2009. – №5(71). – С.79 – 86; Она же. Поэтика метаморфозы в драме В.Хлебникова «Маркиза Дзезес»: от слова-оборотня к миру-оборотню // Известия Самарского научного центра РАН. Педагогика и психология. Филология и искусствоведение. – Самара: 2009. – Т.11. – №4 (30) (2). – С.517 – 522; Она же. Шуточные пьесы В.Соловьёва: У истоков символистской мистерии и символистского балагана // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – Тамбов: 2009. – Вып.4 (72). – С.148 – 155.

<sup>1</sup> Шевченко Екатерина Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы E-mail: mkb09093@samtel.ru

<sup>1</sup> О театральности и театральном примитиве см.: Шевченко Е.С. Театральный код довлатовской прозы // Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия. – Самара: 2006. – №10/2(50). – С.59 – 66; Она же. Театральность А.Платонова (к постановке проблемы) // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – Тамбов: 2007. – Вып.7 (51). – С.140 – 144.

«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, повлиял 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». Достаточно грубые у В.С.Соловьёва, в символизме А.А.Блока, Ф.К.Сологуба и др. балаганные фреймы подверглись «окультурированию» и эстетизации. Авангард с первых своих шагов отрицал модернистские представления о балагане: в противоположность предшественникам футуристы обратились к первозданно грубой его природе, сделав акцент не столько на плоскостности, отсутствии объёма, глубины, сколько на сопряжении плоскостей, вертикалей и горизонталей, а также на «шероховатости», «неотделанности» фактуры; в площадном прошлом балагана и живом, импровизационном характере балаганного представления они увидели будущее искусства – зрелищного, динамичного, актуального; нефокусированное, «осколочное» зрение балаганного героя, фрагментарность, монтажность балаганного действия и наивную балаганную машинерию взяли за основу собственных драматургических и театральных проектов. 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; на смену утончённым, изломанным, немного женственным кукольно-человеческим образам символистского балагана пришёл новый герой балагана футуристического: мужественный Будетлянин, укротитель и победитель мира, – таковы положительные персонажи «Победы над Солнцем» А.Е.Кручёных, «Ошибки Смерти» В.В.Хлебникова, «Мистерии-буфф» В.В.Маяковского. Механическую инерцию балагана футуристы преобразовали в энергию машины, придав миру и человеку ещё одно важное – «сверхчеловеческое», «нищшеан-

ское» – 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, разномаштабного (случайного и закономерного, бытового и исторического, реального и небывалого и т.п.). Фреймы вертепа и райка были задействованы в организации нового пространства в опере Кручёных «Победа над Солнцем»; для драматургии Маяковского также были характерны обе модели – в «Мистерии-буфф», «Клопе» и «Бане» они удачно дополняли друг друга; Хлебников тяготел к раёшному, панорамному принципу объединения пространства – его театр воображаемых миров располагался где-то между «одиноким лицедейством» и «игрой с Мировой Волей». Тенденция к балаганному развёртыванию мира, наметившаяся в футуристическом театре и драме, у следующего поколения авангардистов сменилась диаметрально противоположной тенденцией к его свёртыванию. 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») как главный «виновник» таинственных появлений и исчезновений людей и предметов. Максимальных значений симплификация, редукция, компрессия мира и человека достигли в заумном театре И.М.Зданевича. В пьесах и драматических сценках обэриутов 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» Введенский уподобил мир иератичному<sup>3</sup> 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 бесчеловечным, поскольку мотивировки насилия либо сводились к нулю, как у Хармса, либо граничили с абсурдом, как у Вве-

<sup>3</sup> Соколов Б.М. Художественный язык русского лубка. – М.: 2000. – С.138.

денского. 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 пьесах Н.Р.Эрдмана и В.В.Маяковского второй половины 1920-х годов героини продвигались от условных, типизированных, напоминающих персонажей *commedia dell'arte*, театра Петрушки или народной драмы, к индивидуализированным, рефлектирующим, наделённым способностью к самоидентификации, хотя бы на самом примитивном уровне, – животная телесность парадоксальным образом связывалась авторами с человечностью. Однако и здесь действовали принципы, свойственные примитиву: вместо долгого пути – мгновенный переход из одного состояния в другое, мотивированный «пороговой» ситуацией, которую переживали героини. Исследование показало, что в эпоху 1900-х – 1930-х годов балаганная парадигма развивалась не обособленно, а в активном диалоге с парадигмой мистериальной<sup>4</sup>. У истоков обеих стоял В.С.Соловьёв, 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 Маяковского, послереволюционных массовых действиях и агиттеатре времён гражданской войны. Иной исход

древней мистерии и хоровой драмы в русской культуре рассматриваемого периода – снижающий, пародийный – был связан с кафешантанной, опереточной и кабарежно-эстрадной традицией. Этими чертами затронуты пьесы самых разных авторов: Соловьёва, Кручёных, Эрдмана, Введенского и др. Существенными сдвигами отмечены отношения между мистерией и игрой в театре и драматургии авангарда. Отрицательная динамика прослеживается в движении от «чудесаблей» Хлебникова к абсурдным комедиям и драмам Хармса 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 Н.Н.Евреинов и Хлебников, пьесы Хармса 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.

Итак, нами исследованы механизмы проникновения театрального примитива на территорию профессионального драматического и театрального искусства; уточнена природа театральной мистерии, отмечены черты перформативного поведения и игрового слова в театре и драме; определена балаганная парадигма, прослежены её становление и характер изменений в художественном процессе эпохи; намечены пути анализа пьес драматургов, избравших установку на условность и примитивизм. В заключение отметим, что диалог русского условного театра и драмы 1900-х – 1930-х годов с примитивом балагана оказался весьма плодотворен для их развития, и согласимся с убеждением В.Э.Мейерхольда: «Балаган вечен. Его герои не умирают. Они только меняют лики и принимают новую форму»<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> О мистериальной парадигме см.: Дашевская О.А. Жизнестроительная концепция Д.Андреева в контексте культурно-философских идей и творчества русских писателей первой половины XX века. – Томск: 2006.

<sup>5</sup> Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. В 2-х ч. – Ч.1 (1891 – 1917). – М.: 1968. – С.222.

## **LOW FARCE PRIMITIVE IN RUSSIAN DRAMA OF 1900 – 1930'S**

© 2010 E.S.Shevchenko<sup>o</sup>

Samara State University

The present paper is devoted to the origin of low farce paradigm in Russian drama of the 1900 – 1930's and its development caused by the changes in creative ideas of particular playwrights, schools, trends and tendencies. The author offers a new approach to the problem of interaction between aesthetic systems relating to various type of culture.

Key words: Russian drama, paradigm, low farce, theatricality, primitive.

---

<sup>o</sup> *Shevchenko Ekaterina Sergeevna, Cand. Sc. in Philology, Candidate for a Doctor's degree, of the department of Russian and foreign literature. E-mail: [mkb09093@samtel.ru](mailto:mkb09093@samtel.ru)*