

УДК 8

## ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ЛИТЕРАТУРЫ В РОМАНЕ К.К.ВАГИНОВА «БАМБОЧАДА»

© 2010 П.В.Шлапаков

Поволжская государственная социально-гуманитарная академия

Статья поступила в редакцию 19.01.2010

Статья посвящена анализу романа Константина Вагинова «Бамбочада» с точки зрения театрализации литературы. Данный прием в арсенале экспериментальной поэтики Вагинова позволяет перенести акцент со слова (рассказывания) на конструирование театральной реальности (показывание) внутри произведения. Персонажи уподобляются актерам, интерьеры – декорациям, сюжет распадается на отдельные сценки, читатель оказывается зрителем.

Ключевые слова: авангард, поэтика, театрализация, визуализация, сюжет.

Третий роман К.К.Вагинова «Бамбочада», писавшийся в 1929 – 30 годах, обнаруживает следы влияния абсурдистской поэтики обэриутов, с ее экспериментальными попытками «театрализации литературы», манифестацией прева-лирования отдельного элемента, части художественного произведения над целым, игнорированием мотивировки между этими отдельными частями («случайность»), проблематизацией образа героя, и в конечном итоге – отказом от космоса и постулированием априорного хаоса бытия.

В данной статье я рассмотрю только один из вышеперечисленных аспектов – театрализацию литературы – как характерный феномен авангарда, размывающего границы не только между жанрами, но и между отдельными видами искусства. Андреа Мейер-Фраатц говорит о возможности переноса понятия театральности на разного рода литературные тексты как театральные, так и нетеатральные. Театральность тогда проявляется в том, например, что в тексте «фигуры в своей телесности» представлены так, что их может осматривать воображаемая публика. При таком подходе принцип перформативности оказывается первичным и начинает доминировать над словом как таковым<sup>1</sup>.

В качестве предварительного замечания огорюсь об особом характере метатекстуальности вагиновской прозы вообще и романа «Бамбочада» в частности. Рефлексия произведения К.Вагинова не по поводу объективной реальности, а по поводу себя самого (саморефлексия). Автор-творец создает не «произведение», а «текст» (по

Р.Барту<sup>2</sup>), в котором миметические установки, авторская позиция отменяются сами собой, оставляя герметичный артефакт (с потенциальным множеством концовок, интерпретаций и т.д.). Автор парадоксальным образом «обнаруживает» себя в стремлении максимально самоустраниться путем разрушения (а не создания) иллюзии художественного целого, через обнажения приема (коллаж, монтаж, интертекстуальность и т.д.). Все это, на мой взгляд, обуславливает принципиальное новаторство Вагинова, сравнимое разве что с исканиями участников группы ОБЭРИУ (Объединение Реального Искусства).

Проявления тетрализации у Д.Хармса весьма наглядны и частотны (заявленный в манифесте<sup>3</sup>, данный принцип был продемонстрирован на первом выступлении обэриутов «Три левых часа» в 1927 году – в котором участвовал и Вагинов – когда каждый произносимый текст сопровождался жестом, движением, «инсценировкой»). Многие его произведения строятся именно на необходимости вообразить, представить, как выглядит то, о чем говорится (отсюда тяготение к театральности, оформлению произведения как сценки, спектакля): «Однажды Петя Гвоздиков ходил по квартире. Ему было очень скучно, он поднял с пола какую-то бумажку, которую обрала прислуга. Бумажка оказалась обрывком газеты. Это было неинтересно. Петя попробовал поймать кошку, но кошка забралась

<sup>0</sup> Шлапаков Павел Васильевич, аспирант кафедры русской, зарубежной литературы и методики их преподавания. E-mail: [frigate@mail.ru](mailto:frigate@mail.ru)

<sup>1</sup> Andrea Meyer-Fraatz. Воображаемое ревю абсурда? Драматические и театральные элементы в цикле «Случай» Даниила Хармса. <http://xarms.lipetsk.ru/texts/meyer.html> (Дата обращения 25.11.2009).

<sup>2</sup> Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: 1994.

<sup>3</sup> В «Манифесте ОБЭРИУ» заявляется о замене сюжета «драматического» сюжетом «сценическим», т.е. собственно действие, содержание отходит на второй план, уступая место разыгрываемому на сцене, здесь и сейчас, перформансу, каждый элемент которого (жест актера, реквизит, освещение и т.п.) получает повышенную семантизацию. <http://klounada.boom.ru/manifest.htm/> (25.11.2009).

под шкаф»<sup>4</sup>. Или: – Пейте уксус, господа, – сказал Шуев. Ему никто не ответил. – Господа! – крикнул Шуев. – Я предлагаю вам выпить уксусу! С кресла поднялся Макаров и сказал: – Я приветствую мысль Шуева. Давайте пить уксус. Растопякин сказал: – Я не буду пить уксуса. Тут наступило молчание и все начали смотреть на Шуева. Шуев сидел с каменным лицом. Было не ясно, что думает он»<sup>5</sup>.

Для Вагинова (особенно в поздний период) вообще очень характерно опространствление, иллюстративность сюжета, в том числе за счет различных внесюжетных вставок и «нехудожественных» элементов (перенесения в текст содержания газетных объявлений, рекламы, надписей на заборе, всевозможных списков и т.д.), что, безусловно, связано с новым пониманием художественного произведения как сделанного предмета, как физически явленного материала (Текста), существующего по своим собственным законам, ни в коей мере не отражающим объективную реальность. И хотя принцип театрализации в «Бамбочаде» не так явен, как у Хармса (не в последнюю очередь это может быть связано и с объемом произведения), он все же реализован достаточно ярко.

Способствует этому и позиция внаходимости автора-повествователя, отстраненного и почти приравненного к зрителю-читателю, позволяющая ему как бы расставлять фигурки-персонажи максимально выгодно (именно с точки зрения зрительского обзора) в отведенных им сценах. «И вдруг поднял ногу молодой человек и опустил ее на палку» (272)<sup>6</sup>, «Керепетин, сидя в кресле, важно курил» (279), «Затем, все в том же радужном состоянии, взял стул, сел на него верхом, скрестил руки на груди и стал любоваться своей спящей невестой, провел по губе носовым платком и вообразил себя в будуаре у кокотки» (287) и т.д. При этом такое странное поведение персонажей как будто не рассчитано на реакцию других героев. И действительно: вся нелепость, неуместность их поведения остается таковой только для читателя, другие персонажи романа никак не реагируют, просто не замечают этого.

Важная особенность романа состоит в том, что герои почти не действуют, не совершают поступков (не показаны в этом своем качестве), но много говорят, беседуют или слушают другого оратора. Можно сказать, что это основная их функция – персонажи и передвигаются только

за тем, чтобы поговорить друг с другом, со случайным встречным, с самими собой (исключение – главный герой). В основном они либо рассказывают забавные истории-случаи (выдуманные или реальные), либо размышляют вслух по поводу того или иного предмета, либо описывают предмет и изображение на нем<sup>7</sup>: «Вы видите перед собой лиловую коробку от безмунштучных папирос «Троика». На крышке изображены три коня: белый, рыжий и черный. Они тянут сани, украшенные светленькими цветочками, в санях сидит белобородый старик в бобровой шапке с голубым верхом...» (325 – 326). Часто автор сам обстоятельно рассказывает что изображено (что видит персонаж) на картине, расписном потолке или этикетке от конфеты: «Карамель появлялась с различными изображениями несущихся автомобилей и мотоциклеток. Работали тракторы, управляемые мужчинами и женщинами, красноармейцы и рабочие неслись на лыжах или на коньках, заложив руки за спину» (372).

Описание действий персонажей в романе бывает излишне наглядно, избыточно, причем такого рода конкретизация ничего существенного не прибавляет, а, наоборот, затрудняет процесс понимания: «Фелинфлеин спустился с нар. Невеста вскарабкалась на нары. Евгений прилег на кровать. Его лицо стало бледным» (288), «Печенкин встал, взял свою книгу и вышел» (347).

Зачастую, прежде чем приступить к изложению событий, автор начинает с «расположения» персонажей, описания пространства, «декораций» того места, где будет разыгрываться очередная сцена: «Сегодня лампа горела в комнате Торопуло, хозяин возвышался в кресле, гости сидели на диване и вели рукописный журнал под названием «Восемь желудков <...>. Над диваном висела огромная картина маслом, освещенная двумя электрическими бра...» (293). Такое скрупулезное, «пошаговое» описание персонажей, их действий, окружающей обстановки напоминает (особенно если принять во внимание теоретическую осведомленность и заинтересованность Вагинова в различных новейших художественных экспериментах) еще и адаптируемый модернистской литературой кинематографический принцип раскадровки или сценария, где подробно расписывается изменения в каждом последующем кадре. Начиная почти каждую строку с абзаца, Вагинов словно подтверждает это впечатление:

<sup>4</sup> Хармс Д.И. Случаи: Избранные произведения. Письма. – М.: 2006. – С. 40.

<sup>5</sup> Там же. – С. 100.

<sup>6</sup> Вагинов К.К. Козлиная песнь: Романы. Стихотворения и поэмы. – М.: 2008. (Далее все цитаты из «Бамбочады» даны по этому изданию в круглых скобках).

<sup>7</sup> Ситицкая А.В. в диссертации «Пространственность и метафорический сюжет: на материале произведений С.Кржижановского и К.Вагинова» весьма продуктивно анализирует «Бамбочаду» с точки зрения опространствления сюжета, утраты фабулы за счет ретардирующей событие экфрастической описательности.

«Ларенька вошла в комнату, где жил Евгений. В комнате было темно. На цыпочках она подошла к пузатому комоду и зажгла свечу.

Евгений, казалось, дремал в кресле.

Она сняла пальто и повесила на бюст Потемкина, некогда украшавший палисадник, и на цыпочках стала прибирать комнату. Посмотрела, политы ли цветы, сняла хозяйскую желтую скатерть, вышла на лестницу, стряхнула, поставила кипятик на кухне» (316).

Очевидно, что при таком способе повествования акцент переносится со словесной фактуры на выстраивание определенного визуального ряда; стиль, ритм перестают интересовать автора, повествование строится на стилистических и ритмических переборах, провалах, тем самым, возводя их в принцип, делая стилем саму расшатанность его, его отсутствие. Благодаря множеству приемов визуализации достигается эффект наложения планов реального и изображаемого, вплоть до того, что сами персонажи, живущие между двумя мирами, легко могут переносить качества одного на другой, погружая читателя в лабиринт взаимоотражаемых плоскостей. Приведу характерный пример:

«Евгений раскрыл чемодан. В нем были игрок в карты Питера де Гоха в комнате с раскрытой дверью на светлую улицу, и двое уличных мальчишек-шулеров, обыгрывающих за деревянным столом третьего, и снимок, изображающий игру в трик-трак в буржуазном доме, и другой, изображающий драку крестьян из-за карт <...>.

Погруженный в мир игры, Евгений встал. Солнце. На улице толпился народ. Унывные звуки гитар, трубы граммофонов, цыган с пляшущим медведем, китаец в дореформенном костюме, заставляющий мышей кататься на каруселях, хор гопников со склоненными головами, смотрящий на лежащую перед ним кепку, – все это развлекало Евгения как живая картина» (291).

Изображенное на картинах и увиденное в окне взаимопроникают, реальность уподобляется картине, а нарисованное в таком контексте претендует на замещение объективной реальности собой. Граница между двумя реальностями утончается, становится неясным: действительность прикидывается картиной или наоборот. Герои оказываются замкнутыми внутри мира декораций, пойманными в ловушку создаваемых ими же (конечно, в первую очередь автором) искусственных реальностей. Однако главным героям как будто мало их бытия как персонажей текста, и они создают свои дополнительные мини-миры, третью реальность (реальность автора – реальность текста – реальность персонажа), в которую совершают бегство от реальности текста. (Для Ермилова – это продолжение жизни погибшей дочери-балерины. Он старается рассказать о ней как можно большему кругу людей,

чтобы обессмертить; живет так, как если бы она не умирала: пополняет ее библиотеку книгами, «которые могли бы понравиться Вареньке», поддерживает и расширяет театральные и литературные знакомства, которые могли бы ей пригодиться. «Всюду бок о бок с Ермиловым по-прежнему шла Варенька» (284). Для Торопуло таким мирком становится «кулинария, широко понимаемая» (305), вся жизнь его «посвящена еде». «Театра он не любил; любимым его чтением были кулинарные книги <...>. Благодаря кулинарии он знал и всеветную географию, и историю; она же заставила его научиться читать на всевозможных языках; она же превратила его в превосходного рассказчика...» (292)).

Ю.М.Лотман, размышляя о различии знаковых кодов «текста» и «рамки», об эффекте, создаваемом при их столкновении внутри художественного произведения (текст в тексте), пишет: «Такое построение, прежде всего, обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер: иронический, пародийный, театрализованный смысл»<sup>8</sup>. И далее ученый приходит к выводу: «Стоит ввести рамку в текст, как центр внимания аудитории смещается с сообщения на код»<sup>9</sup>. То есть внедрение в произведение внеположного ему материала (Лотман приводит примеры: «рама картины, переплет книги или рекламные объявления издательства в ее конце, откашливание актера перед арией, настройка инструментов оркестром, слова «итак, слушайте» при устном рассказе и т.п.»<sup>10</sup>) разрушает иллюзию, переносит акцент с вопроса «что» на вопрос «как».

Функцию текста в тексте, «рамки» в «Бамбочаде» берет на себя главный герой – Евгений Фелинфлейн, обнаруживающий фиктивность художественного целого и пытающийся манипулировать им, «забывая» при этом, что сам является частью этого мира. Остановимся на образе данного персонажа подробнее. Его исключительность – в занимаемой им метапозиции по отношению к другим персонажам и фабуле романа в целом, благодаря которой герой начинает чувствовать дистанцию между собой и миром произведения. Это герой, мыслящий себя автором, актер, возмнивший себя режиссером. Он сам театрализует реальность, разыгрывает сюжеты, причем репертуар его невероятно обширен, в начале романа о нем сообщается: «Кроме бухарского цирка, Евгений уже побывал режиссером

<sup>8</sup> Лотман Ю.М. Текст в тексте // Труды по знаковым системам 14. (Ученые записки Тартуского университета Вып. 567). – Тарту: 1981. – С.13.

<sup>9</sup> Там же. – С.18.

<sup>10</sup> Там же.

Халибуканского театра и аккомпаниатором нижегородской радиостанции, электромонтером и актером передвижного коллектива и секретарем одной из газет на побережье Крыма ...» (272). Его репертуар постоянно обновляется, расширяется – он не устает примерять все новые и новые маски: шулера, кулинару, наркомана, музыканта, мужа, любовника и так далее. Фелинфлеин по своему желанию входит в роль и оставляет ее, когда надоест, с легкостью меняет города (декорации), знакомства (персонажей-марионеток), роли. Автору, наделившему своего персонажа почти безграничной свободой, практически уступившему ему свои права, приходится как бы невзначай обмолвиться: «Евгений путал себя с кем-то» (308).

Игра длится до тех пор, пока (раздраженный) автор не впускает в свой текст вполне реальную смерть – герой узнает, что смертельно болен: «Здесь, в санатории, Евгений почувствовал, что он смертен, что ему придется расстаться с играющим миром, что больше не придется устраивать «grand rond, s'il vous plaît!» <...>, играть на пьянино, обучать молодых девушек любви, беспутно читать, слушать рассказы, разыгрывать сценки...» (359). Однако герой настолько уверен в своем могуществе, что поначалу пытается «обыграть» саму смерть: «Насмешка убивает, - думал Евгений. – Что, если почувствовать, что смерть смешна, что, если начать острить над смертью...» (368). Смерть, которую можно мыслить своеобразным субститутом автора, разубеждает героя в его вечности, уравнивает в правах с другими героями, сопричастность которым Ев-

гений пытается пережить, узнав о болезни (пряча от смерти). Читатель на короткое время становится свидетелем попыток героя преодолеть дистанцию, перестать воспринимать жизнь как игру, смешаться с «куклоподобными» персонажами («Весь он, точно кукла, покрыт лаком», – подумал Евгений» – о Бамбышеве (351), «Ниннон <...> казалась ему настолько куклоподобной, что он и себя опять почувствовал совершенно безответственным» (355). Но смерть – настоящий режиссер, легко отыскивает Фелинфлеина среди декораций.

Подводя итог, отмечу, что все рассмотренные способы театрализации литературного произведения, являясь частью экспериментального метода Вагинова, деконструируют традиционную романную поэтику. Перечислю некоторые из них: максимально возможное устранение авторской позиции, создающее иллюзию, что между персонажем и читателем нет посредника; «замена» рассказывания, описания – показыванием, перформансом; навязываемая читателю необходимость представить (увидеть), как именно делает то или иное персонаж (избыточность описания); овнешнение персонажа, поступки которого психологически не мотивируются (отсутствие внутреннего монолога); редуцирование сюжета, его распадение на отдельные части, которые оформляются наподобие сцены (декораций) и т.д. Но вместе с тем прием театрализации способствует появлению совершенно нового – синтетического – качества прозы, без открытий которой невозможно представить современную литературу.

## THEATRICALIZATION OF LITERATURE IN KONSTANTIN VAGINOV'S NOVEL «BAMBOCHADA»

© 2010 P.V.Shlapakov<sup>o</sup>

Volga Region State Social-Humanitarian Academy

The article is dedicated to analysis of Konstantin Vaginov's novel «Bambochada» concerning the teatricalization of literature. This device in Vaginov's experimental poetics allows changing the emphasis of the word (the telling) to the theatrical reality (the showing) within the text. The personages function as actors, the interiors relate to a theatre set, the plot disintegrates on separate acts, and the reader becomes the spectator.

Keyword: Avant-garde, poetics, theatrics, visualization, plot.

<sup>o</sup> Pavel Vasilyevich Shlapakov, postgraduate student of Department of Russian, foreign literature and methods of their teaching. E-mail: [frigate@mail.ru](mailto:frigate@mail.ru)