

Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена

Université de Genève

Международный благотворительный фонд им. Д. С. Лихачева

АНО «Поддержка культурного наследия»

Федеральное агентство по культуре и кинематографии

Комитет по науке и высшей школе Правительства Санкт-Петербурга

Петербургский институт нудайки

МОРТИРА И СВЕЧА

Материалы международной летней школы по авангарду,
посвященной столетию со дня рождения Даниила Хармса

Научный редактор *Александр Кобринский*

Поселок Поляны Уусикирко Ленинградской области
2005

Традиции народного театра в литературе русского авангарда 1910–1930-х гг.

На взаимосвязь авангарда с народной городской культурой указывали сами основоположники нового искусства. Например, Б. Лившиц в книге «Полутораглазый стрелец» неоднократно ссылается на интерес и обращение футуристов к народному творчеству, «в котором искали опоры и вдохновения»¹. Писатель также рассуждает о тяготении футуристов к «примитиву во всех его формах», которое, в частности, заставило Д. Бурлюка «скупать вывески кустарной работы». А Маяковский в стихотворении «Вывескам» призывал:

*Читайте железные книги!
Под флейту золóченой буквы
полезут копченые сиги
и золотокудрые брюквы.*

В числе прочих, идею обращения к народному творчеству унаследовали от футуристов имажинисты, а также в несколько видоизмененной форме народная городская культура присутствует и в произведениях обэриутов.

Несмотря на относительно автономное сосуществование двух культур — народной (в нашем случае обратимся к народному театру и к городской народной культуре) и богемной (условно назовем ее так), — между ними угадывается не только взаимосвязь, но и диалог. Мы коснемся этого диалога весьма односторонне: отметим обращение богемного искусства к городской народной культуре. Хотя можно найти и примеры обратной связи — от народного театра к богеме. Приведем коротенький текст московского раешника: «Глядите-ка сюда: это — декаденты господя. Писатели-любители, здравого смысла губители. Описывают, как поют миноги, как рыдают зеленые ноги. У них все не по-нашенски: чувства у них красные, звуки ананасные, в сердце булавки, в затылке пивявки, в голове Гоморра и Содом, словом, кандидаты в желтый дом! Туда им и дорога!»².

В то же время нельзя забывать и о традициях западноевропейского карнавала, проникновению которых в Россию способствовали театральные предпочтения Анны Иоанновны, деятельность Петра I и

Екатерины II. Так, А. Б. Мариенгоф в своей теоретической работе «Буян-остров» обращается к героям *commedia dell' arte* — Арлекину и Панталоне, взятым с подмостков придворного театра Анны Иоанновны.

Однако в данной работе нас будет занимать сопоставление персонажей, тематики и поэтики русского народного театра с литературой авангарда.

Так, чудаки из одноименного стихотворения Ю. Владимирова бытуют в том же пространстве и сохраняют тот же социальный статус, что и чудаки московского деда-зазывалы:

Укого же в кармане грош да прореха,

Тому не до смеха...

Есть же такие чудаки, а прозывают их — бедняки,

Где им до богатых...

Чудаки Владимирова существуют в той же ситуации ярмарки и базара («Я послал на базар чудаков...»), тоже связаны с бедностью и маленькими деньгами (пятаками). При этом «чужачество» героев объясняется собственно их бедностью: чудаки, потому что бедняки. Однако чужачество их в фольклорном тексте не вполне мотивировано, тогда как герои Владимирова чужды, так как не знают, как распоряжаться деньгами: пятаки для них не обезличенные монеты, а предметы, имеющие индивидуальные особенности и предназначение, и нельзя перепутать, на какой пятак купить колпак, а на какой кушак. Так что повеселиться на базаре на выданные пятаки чужакам не удалось, как и беднякам на ярмарочном гулянии. Невеселье последних тоже связано с невозможностью распорядиться деньгами (в связи с их отсутствием или малым количеством). Такая материальная неустроенность, нерадивость и делает бедняков зазывалы и Владимирова чужаками.

С героями балагана часто сравнивают себя имажинисты. «Одна из важнейших задач молодых поэтов — веселиться самим и дарить счастье, смех окружающим», — справедливо отмечает Н. А. Гуськов и обращает внимание на наименование имажинистов в стихах В. Г. Шершеневича — «коробейники счастья», центральный образ его арлекинады «Одна сплошная нелепость», и название поэмы Мариенгофа «Кондитерская солнц»³. В поэзии Шершеневича и Мариенгофа встречаются образы народных балагуров, ярмарочных героев. В стихотворении Шершеневича «Эстрадная архитекtonика» лирический герой предстает в облике бродячего скomorоха — «коробейника счастья», «певца чудес». Излюбленный образ Мариенгофа — паяц,

который приходится поэту двоюродным братом: «...тому и другому философия/С прочим —/—мятные пряники!», арена для представленный этого поэта-паяца — «балкончик балагана» (поэма «Магдалина»). Арлекин (тело «в багряной машкере арлекина» — «Тело свесили с крыш...»), шут (сердце, «лживое, как шут» — «Приду. Протяну ладони...»), клоун («губы клоуна» — «Руки галстуком») — частые карточки в «каталоге образов» Мариенгофа.

Необходимо отметить, что и актеры народного театра, и поэты-авангардисты создают особое игровое пространство, где в дальнейшем разворачивается действие. Это проявилось в интересе участников к «ряжению» — созданию с помощью костюмов определенного амплуа «актера»: как борода из пакли и кафтан с пучками цветных тряпок были обязательным атрибутом балаганного «деда», так не отступал Мариенгоф от своего «коровой вылизанного» пробора. Народные вывески, рекламу и искусство оформления праздничного гуляния авангардисты тоже смело взяли себе на вооружение. Под лозунгом «искусство на улице» Мариенгоф выносит строки из своей поэмы «Магдалина» на стены Страстного монастыря:

*Граждане, душ
Меняйте белье исподнее!*

Здесь и переосмысление привычного городского пейзажа в рамках праздничного действия, и традиционное для народного театра обращение к публике, и даже характерная для раешных сюжетов сатира, если посмотреть на эти строки вне общего контекста поэмы, как предложил Шершеневич, — «протест против плохо работавших бань»⁴. Построение стихотворения как обращения к толпе — один из ярких приемов дореволюционной поэзии Маяковского. Свои стихотворения он так и озаглавливает: «Вам!», «Нате!», «А вы могли бы?», «Послушайте!». При этом Маяковский идет дальше, и в стихотворении «Нате!», например, за обращением к толпе следует традиционное выхватывание отдельных зрителей из публики и реплики обращают уже непосредственно к ним:

*Вот вы, мужчина, у вас в устах капуста
где-то недокушанных, недоеденных щей;
вот вы, женщина, на вас белила густо,
вы смотрите устрицей из раковин вещей.*

По описанию В. А. Гиляровского, так же строил свое выступление и Юшка-комедиант: «А он седой бородой трясет да над нами же издевается. Вдруг ткнет в толпу пальцем да как завизжит:

— Чего ты чужой карман шарить?»⁵

Такая модель прямого общения с публикой породила игровые действия (например, новогодние представления, суды над литературой, имажинистами и т.п., выступления в заведомо фамильярной обстановке кафе), постепенно сменившие литературные и искусствоведческие диспуты. Здесь зритель становится активным или пассивным участником происходящего на сцене: к нему обращаются, он может выкрикнуть с места реплику, даже выйти на сцену в качестве второстепенного актера. Не та ли самая роль отведена ему и на площади? Ярким примером может служить «Литературный суд над современной поэзией». Вот как в афише заявлено распределение ролей: «Защитником от современной поэзии выступит Валерий Брюсов, Обвинитель — имажинист Вадим Шершеневич, Председатель суда — В. Л. Львов-Рогачевский, Эксперты — И. А. Аксенов, С. Есенин, Гражданский истец — А. Мариенгоф, Свидетели с обеих сторон — С. Буданцев, Адалис, Ив. Грузинов и др. 12 судей избираются из публики». Происходит стирание социальных границ, свойственных обычной жизни: рядом с судьей интеллигентом может сидеть пролетарий, а с «защитником от современной поэзии», Брюсовым, может поспорить любой чернорабочий.

Авангардом оказался востребован целый ряд жанров народного театра и его средств художественной выразительности. Это можно объяснить установкой автора текста на «наивное сознание» слушателей — зрителей — читателей. Под наивным сознанием мы будем понимать восприятие вещей и событий окружающего мира в своей непосредственной простоте и предметности, когда их понимание не затемнено культурными смысловыми наслоениями и близко к феноменологической оценке действительности, к картине мира ребенка. В литературе авангарда обращение к наивному сознанию может проявляться на разных уровнях. Оно может быть обусловлено направленностью текста на определенного рода публику: толпу или детей. В первом случае текст должен сохранить черты зрелищности и даже вульгарности, так как рассчитан на восприятие на слух публикой, внимание которой еще нужно завоевать (отсюда эпатажные образы декламационной поэзии Маяковского). Произведения, обращенные к детям, как и народный театр, отличаются открытостью внешнему миру, искренностью и примитивом. Этот «детский взгляд» подметил и А. Введенский, в пьесе которого «Елка у Ивановых» все действующие лица, вне зависимости от возраста, поделены на две группы — дети (сюда относятся и годовалый мальчик, и восьмидесятидвухлетняя девочка) и взрослые, возраст которых и вовсе не указывается (мать, отец, гор-

нические, учителя и т. д.). Таким образом, Введенский под «мальчиками» и «девочками» понимает не возраст своих персонажей, а определенное видение мира и бытие в нем. Итак, о наивном сознании можно говорить и в произведениях обэриутов, соответствующих поэтике абсурда. Точка соприкосновения этого рода текстов с народным театром заключается в механизме смеха: смешно, потому что нелепо, неправдоподобно, глупо, абсурдно. Рассмотрим теперь некоторые примеры сходства народного театра с литературой авангарда.

В детском стихотворении «Цирк Принтинпрам» Д. Хармс обращается к популярной народной забаве — цирку, причем использует здесь те же приемы, что и балаганные зазывалы, приглашающие публику на представление. Сравним текст стихотворения с формулой смоленского закликалы. В обоих текстах основной стержень — патетика чуда: Хармс дает подзаголовок своему стихотворению: «Невероятное представление». Закликала говорит прямо: «Чудеса узрите». Далее следует перечисление тех номеров, которые «дурачок» может увидеть на представлении. «Чудесность» их одного порядка. Обязательно представлено человеческое уродство: «человек без костей» (закликала) и «Иван Кузьмич с пятью головами» (Хармс); силачи: «Жонглер с факелами./На лбу самовар с углями» и «Силач Хохлов поднимет зубами слона»; невероятные номера с животными: «Цыпленок лошадь сожрет» и «Ученый попугай/Съест моченую/Редьку». Многие участники представления имеют вполне конкретные имена: гармонист Фадей у закликалы и силач Хохлов, Иван Кузьмич, клоуны Петька и Колька у Хармса. Завершается каждый текст упоминанием о музыке как непрменной спутнице веселого чудесного представления: «Музыку прошу играть!» (закликала) и «Грянет музыка./И цирк закачается» (Хармс). Отличительной особенностью обоих текстов является также их ритмическая организация при отсутствии определенного стихотворного размера и разной длине строк. При этом стилистика ярмарочного языка соблюдена у Хармса настолько точно, что, часто сложно определить, какая строка принадлежит Хармсу, а какая — закликале, если заранее не знать автора.

Сходство произведений обэриутов с народным театром наблюдается и на уровне отдельных приемов. В первую очередь, это, конечно, внимание к слову и игра в слова. Слово здесь становится уже не средством коммуникации, а предметом для разговора. В связи с этим особо стоят иностранные слова, а также выражения, заимствованные из других языков. Когда эти иноязычные конструкции попадают в русскую речь и в русский культурный контекст, их начина-

ют приспособлять к русской речи. В народном театре трактовка иностранным выражениям дается путем сближения их с русскими на основе фонетического сходства. В театре Петрушки (комедия «Петр Иванович Уксусов») приветствие Немца «Гут морген» Петрушка интерпретирует как «За что по морде?», «Вас ист дас?» превращается в «Вот тебе раз!». Вопрос Немца «Вас?» (Что?) прямо фонетически переносится на русский язык — «За что меня, не понимаю». (Однако в другом варианте комедии немецкое «вас» превращается в «квас»). При этом фонетическое сходство может быть весьма натянутым: основное условие — рифма и совпадение нескольких звуков. Например, «мадам пардам» трансформируется в «Мадам, берегитесь, а то по морде дам!», «мадам пурсю» — «Мадам, берегитесь, а то вниз спущу». Исходное словосочетание — заведомо нелепица, которую, к тому же невозможно выговорить, в связи с чем возникает фраза, противоположная по цели высказывания: вместо комплимента — угроза. Таким образом, смех в народном театре, основанный на игре слов, сочетает в себе правдоподобие и нелепость одновременно. То же находим и в произведениях обзериутов. В стихотворении Н. Заболоцкого «Что такое а ля брасс?» дети предлагают разные варианты трактовки (именно трактовки, а не перевода) этого выражения. Они идут другим путем, чем Петрушка — приспособляют иностранные слова к тем реалиям, которые обычно в русском языке обозначаются не по-русски. Детям известно, что имена пловцов или названия рыб часто обозначаются иностранными словами, поэтому к таким вот словам они и пытаются приспособить «а ля брасс». Но эффект получается такой же, что и в народном театре: смешно, потому что похоже и неправильно одновременно. В стихотворении Владимирова «Ниночкины покупки» «фунт мяса, бутылка кваса, сахарный песок, спичечный коробок» превратились у девочки в «фунт кваса, бутылку мяса, спичечный песок, сахарный коробок». В принципе, при желании можно себе представить то, что получилось у Нины (художник С. Жицкий даже изобразил те продукты, которые она хотела купить⁶), поэтому и здесь смех основан на сочетании потенциальной возможности существования фантастических вещей и их выдуманности по глупости, из-за путаницы. Обращает на себя внимание то, что и герои народного театра, и кассир из стихотворения Владимирова, которому Нина выдала столь странный перечень покупок, находят логичное объяснение возникшему абсурду: они ссылаются на иностранное происхождения человека или предмета, вызвавшего недоумение. Кассир говорит:

*А про сахарный коробок
И спичечный песок
Никогда не слыхал я лично, —
Верно, товар заграничный...*

«Иностранность» же объясняется и странное поведение пляшущего Немца в народной комедии: «Что это за чучело: только кланяется да молчит?» — удивляется Петрушка. «Это заграничный человек. По-русски не говорит», — отвечает Музыкант, и нелепое поведение Немца оправдано.

Перемешивание русских слов, как в «Ниночкиных покупках», в результате которого получается нечто представимое, но не существующее, предлагает и Петрушка:

«Матрена (из-за ширмы). Сейчас приду, только кофею напьюсь. (...)

Петрушка. Матрена Ивановна говорит, что сейчас придет, только напьется картофелю.

Музыкант. Не картофелю, а кофею.

Петрушка (смеется). А я думал, что все миленькие кухарки пьют картофель, а не кофей».

Итак, путаница в словах, русских и иностранных, лежит в основе многих комических ситуаций как в народном театре, так и в стихотворениях обэриутов, обращенных к детям. Это объясняется отчасти своеобразным наивным отношением к слову, когда смех вызывается просто перестановкой слов, или их неправильным произношением⁷, или ассоциацией иностранного слова по звучанию с русским.

Идея перевоплощения, лежащая в основе любой актерской игры, присутствует и в стихотворении Хармса «Игра». Сюжет его заключается в том, что дети бегают по улице, изображая разные транспортные средства, движущиеся с большой скоростью: автомобиль, почтовый пароход и советский самолет. Изображение чего-то несопоставимого с актером лежит и в основе медвежьей потехи: ученый медведь (в данном случае как раз актер) делал определенные действия, которые трактовались вожаком как пародирование поведения людей в бытовых ситуациях: как «молодицы белятся, румянятся, в зеркальце смотрятся», как «бабушка Ерофеевна блины на масляной печь собралась, блинов не напекла, только сослепу руки сожгла» и т. д. Как отмечают исследователи, «движения медведя сами по себе не смешны и ничего не значат, они наполняются содержанием и определенным смыслом только тогда, когда сопровождаются пояснениями вожака»⁸. Так и игра мальчиков в стихотворении Хармса становится по-

нятной и приобретает какой-то смысл только благодаря комментариям ребят: мальчики не просто сели отдохнуть на скамейку, но «приехали», «стали на якорь», «сели на землю» — в зависимости от того, кто что изображал. В этом стихотворении интересно соотношение реального и условного. С одной стороны, автор постоянно подчеркивает, что все изображаемое происходит понарошку. Звукоподражания ребят автомобилю («Га-ра-рар!»), пароходу («Ду-ду-ду!») и самолету («Жу-жу-жу!») кажутся необычными и непохожими. К тому же, Хармс иронизирует над притомившимся «транспортом»: «Посидели,/посидели/на скамейке/у ворот/самолет/с автомобилем/и почтовый/пароход,/пароход/с автомобилем/и советский самолет». С другой стороны, для полноценного перевоплощения необходима вера зрителей в происходящее. И ребятам поверила корова, проходившая по их «пути следования». Грозные возгласы проходящего мимо «транспорта» заставили корову почтительно отойти в сторону и уступить дорогу. Это ощущение у читателя значимости происходящего и вера в перевоплощение ребят достигается за счет ритма: три длинные строки завершает одна короткая, и акцент, соответственно, делается на последнюю:

- *Берегитесь!* — крикнул Мишка.
- *Сторонитесь!* — крикнул Васька.
- *Разойдитесь!* — крикнул Петька,
и корова отошла.

Отметим также, что ребята обращаются к корове как к человеку, точнее, даже как к группе людей, в связи с чем складывается ощущение, что корова тоже принимает, пусть и пассивное, участие в игре, принимает условность игры. Таким образом, получается, что игра заключается в том, чтобы изображать не себя. «В результате каждый делал не свое дело, поменявшись местами друг с другом, что способствовало созданию праздничной, смеховой атмосферы, где все не так, все наоборот, потому и смешно⁹», — пишут исследователи о медвежьей потехе, в которой, кроме настоящего медведя, принимал участие наряженный козой человек. Причем медведь подражал действиям людей, а человек изображал животное. Зрители же, заведомо зная условность перевоплощения актеров, охотно ее принимают и верят их игре, несмотря даже на внешнее несходство.

Отметим еще несколько художественных приемов, сближающих литературу авангарда с народным театром. Одним из важнейших является развернутое противопоставление основному тезису последующего текста. Вот как петербургский «дед» рассказывает о своей жене:

«У меня, голова, жена красавица. Глаза-то у ней по булавочке, а под носом две табачные лавочки. У нее, голова, рожа на мой лапоть похожа». Исходный тезис — «жена красавица» — противоречит всему дальнейшему повествованию, где описываются ее уродства. По такому же принципу строится рассказ Хармса «Жил один рыжий человек...»: некоторая данность, заявленная в начале, опровергается последующим текстом. Хармс предлагает читателю две отправные точки: герой повествования человек, при этом рыжий. Последнее отмечается сразу: «У него не было и волос, так что рыжим его называли условно». Отказ от человеческой сущности героя осуществляется постепенно: сначала рассказывается о том, каких внешних органов у него не было, потом внутренних и в итоге следует заявление: «Ничего не было! Так что не понятно, о ком идет речь». В результате возникает ситуация немoty: «Уж лучше мы о нем не будем больше говорить», которая характерна также для рассказов о великих.

Московский раешник говорит о Ломоносове: «А вот и Ломоносов, первый наш ученый, в русской школе испеченный, прежде был архангельский мужик, а потом стал разумен и велик. О нем много нечего объяснять, каждый из вас должен о нем хорошо знать». Величие выбранного героя повествования не позволяет о нем говорить и Хармсу: «Хотя Гоголь так велик, что о нем и написать то ничего нельзя, поэтому я буду все таки писать о Пушкине.

Но после Гоголя писать о Пушкине как то обидно. А о Гоголе писать нельзя. Поэтому я уж лучше ни о ком ничего не напишу» («О Пушкине»). При этом Хармс исходит из установки на читателя, который «ничего о нем [Пушкине] не знает», а раешник, напротив, ориентируется на зрителя, который сам «должен о нем [Ломоносове] хорошо знать». Таким образом, известность и величие человека не позволяют автору говорить о нем для широкой публики ничего, кроме заученных общеизвестных вещей: «Пушкин великий поэт», а «Ломоносов первый наш ученый». При чтении текстов создается ощущение, что Пушкин, Гоголь и Ломоносов так велики, что и знать-то о них ничего, кроме их величия, не нужно, да и неоткуда, что и автор, кроме гениальности своих героев, ничего о них не знает. Все должны о великих «хорошо знать», а если не знаешь, то рассказать тебе никто не сможет.

В данной работе мы почти не коснулись важной составляющей народного театра — лубка, который, между тем, пользовался большой популярностью у авангардистов. Современные исследователи часто обращаются к продукции издательства «Сегодняшний лубок» и к

«Окнам РОСТА» Маяковского, исследуя, в первую очередь, их графические особенности. Однако лубок представляет собой особый «тип соотношения изобразительного и словесного текстов»¹⁰, где один не существует без другого. «Словесный текст и изображение соотношены в лубке не как книжная иллюстрация и подпись, а как тема и ее развертывание: подпись как бы разыгрывает рисунок, заставляя воспринимать его не статически, а как действие»¹¹. Картинки лубка представляют собой не изображение развития событий, что отличает их от комикса, где текст вторичен и даже не всегда обязателен, а отдельные сценки, текстовое описание которых является обязательной смысловой составляющей. Учитывая все вышесказанное, можно говорить о лубочности и других текстов Маяковского, не издававшихся в форме лубка. Таковы, например, его «Обряды». В стихотворении «Кому и на кой ляд целовальный обряд» поэт предлагает не иллюстрации к тексту, а отдельные сценки: «прыщастый калека», идущий по деревне, Вавила, целующий икону и т.д. Есть здесь и аллегорическое изображение основной темы «лубка» — целовального обряда: скрюченная старушка подобострастно целует огромную руку, неизвестно кому принадлежащую. Такая функция обобщения и недостаточная самостоятельность картинки характерны и для русских народных картинок.

Итак, авангард отразил многие особенности народного театра, связанные с оформлением действия — ситуации, в которой зритель или читатель воспринимает произведение. Стирание границ между актерами и зрительным залом, вовлечение публики в действие, импровизация, «ряжение», традиционные герои русского балагана делают возможным сопоставление «внешней формы» народной городской культуры и произведений авангарда. Метатеза, игра слов, лубочность как особый тип изобразительности образуют «внутреннее» сходство народного театра и авангарда на основе особенностей организации текста и использования в нем средств художественной выразительности.

Примечания

- ¹ Лившиц Б. Полутороглазый стрелец. Воспоминания. М., 2002. С. 60.
- ² Фольклорный театр. Сост. А. Ф. Некрыловой и Н. И. Савушкиной. М., 1988. С. 385.
- ³ Гуськов Н. А. От карнавала к канону: Русская советская комедия 1920-х годов. СПб.: Изд-во С-Петербур. ун-та, 2003. С. 48.
- ⁴ Шершеневич В. Великолепный очевидец. Поэтические воспоминания 1910–1925 гг. // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова: Сборник. М.: «Московский рабочий», 1990. С. 599.

- ⁵ Гиляровский А. В. Юшка-комедиант. Цит. по: Фольклорный театр. С. 408.
- ⁶ Хармс Д., Владимиров Ю., Заболоцкий Н., Введенский А. Игра. М: «Галарт», 1993. С. 30.
- ⁷ Вспомним, рассказ В. Ю. Драгунского «Заколдованная буква», где смешная ситуация основана на невозможности детей правильно произнести слово «шишки» (возникают варианты «сыски», «фыфки», «хыхки») в связи с дефектами детской речи (выпавшим зубом, например).
- ⁸ Фольклорный театр. С. 429.
- ⁹ Фольклорный театр. С. 429.
- ¹⁰ Лотман Ю. М. Художественная природа русских народных картинок//Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). СПб.: «Академический проект», 2002. С. 324.
- ¹¹ Там же.