



Барбара ЛЁННКВИСТ

Традиции народного театра в пьесах Хлебникова

Пусть я с неловкостью дикарки
Беру лишь те слова, что дешевы, но ярки.
«Маркиза Дээес»

Футуристы именовались в своих манифестах «первыми творцами, протопоэтами» и вводили в поэзию нелитературный язык, но они творили все-таки еще внутри литературной традиции — в рамках которой их антиэстетизм часто принимал форму пародии на прежнюю эстетику¹. Ко времени появления футуризма (1912) пародия имела широчайшее распространение, особенно в театре². «Театр иллюзии» XIX века, вершиной развития которого явилась система Станиславского, с ее скрупулезной сценографией и упором на внутреннее переживание актеров, считался теперь безнадежно устаревшим. Необходимо было отыскать новые, не столь окостеневшие формы, и поиск этот привел постановщиков к полузабытым театральным традициям давних эпох, когда значительный вес имел смеховой, игровой элемент — например, скоморошество, ярмарочный театр, русский балаган. В данной главе речь пойдет о влиянии балаганной традиции на пьесы Хлебникова. Прежде, однако, вкратце рассмотрим отношение к ней двух ведущих реформаторов русского театра начала века — Мейерхольда и Евреинова.

В 1912 году Мейерхольд пишет полемическую статью «Балаган», направленную, главным образом, против Александра Бенуа, и в ней балаган описывается как народный театр — который происходит от римской ателланы (проникшей в Рим из Ателлы), получает дальнейшее развитие в искусстве сперва комедиа дель арте, а затем парижских уличных фигляров с рыночной площади Сен-Жермен и, наконец, порождает кабаре, театр-варьете и мюзик-холл. Таким образом, по Мейерхольду, народный театр имеет западноевропейское происхождение, и даже в провинциальном ярмарочном шутовстве ему слышится отзвук гастролей итальянских трупп комедиа дель арте:

Самые звонкие отголоски итальянских комедий, представлявшихся при дворе Анны Иоанновны, до сих пор звучат в балаганах средней полосы России³.

Но что именно в народном театре, по мнению Мейерхольда, в состоянии оживить театр современный? «Маска, жест, движение», — говорит он, выделяя «самодовлеющее значение актерской техники»⁴. Театр создается актером; сцена — это любое место, где вокруг актера собрались зрители, а искусство его складывается из мимики и пластики. Новый актер Мейерхольда сродни циркачу — жонглеру, акробату и также, отчасти, клоуну. В своей статье Мейерхольд подчеркивает, что зритель обязан «смотреть на представление актеров не иначе, как на игру. И всегда, когда зритель вовлечен актером в страну вымысла слишком глубоко, актер стремится как можно скорее <...> напомнить зрителю, что то, что перед ним творится, только «игра»⁵. Театр не старается имитировать реальность, но вместо этого создает собственную реальность или некий параллельный мир.

Мейерхольда привлекает в народном театре безоглядное использование преувеличения, склонность к гротеску:

Гротеск, ищущий ненатурального, связывает в синтезе экстракты противоположностей, создает картину феноменального, приводит зрителя к попытке отгадать загадку непостижимого. <...>

Не в том ли задача сценического гротеска, чтобы постоянно держать зрителя в состоянии этого двойственного отношения к сценическому действию, меняющему свои движения контрастными штрихами?

Основное в гротеске это — постоянное стремление художника вывести зрителя из одного только что достигнутого им плана в другой, которого зритель никак не ожидал⁶.

Гротеск объединяет самые разнородные явления, и абсурдность внезапных переходов призвана вышибить зрителя из привычной колеи, отворить дверь в неведомое. Эстетика, которую пропагандирует в своей статье Мейерхольд, была уже к тому времени опробована при постановке блоковского «Балаганчика» в 1906 году:

За столом сидят «мистики» так, что публика видит лишь верхнюю часть их фигур. Испугавшись какой-то реплики, мистики так опускают головы, что вдруг за столом остаются бюсты без голов и без рук⁷.

Превыше всего Мейерхольд ценит неожиданные перемены, фокусы; актеру следует быть иллюзионистом, а у зрителя должно захватывать дух. Неоднозначность, внутренне присущая «Балаганчику», делала эту пьесу удачным полигоном для проверки новых идей Мейерхольда на практике, и спектакль вызывал у зрителей оживление сродни тому, что возникает от уличной постановки: «Пусть часть зрительного зала шикала Блоку и его актерам, театр был театром»⁸. Зрительское «участие» в представлении — характерная черта всех форм ярмарочного балагана — рассматриваюсь Мейерхольдом как доказательство того, что театр действительно выполняет свою функцию, ничью иную.

Ярмарочным театром активно интересовался также и Евреинов. В статье «Театр как таковой» он противопоставлял балаган «эстетическому вкусу» (который, по его мнению, персонифицировал Александр Бенуа) и декларировал свое предпочтение балагана:

Я видел балаганные представления, далекие от эстетических требований Александра Бенуа, но где был подлинный театр, потому что в нем обращались не к художественному чувству зрителей, а к чувству театральности, к тому, повторяю, анархическому чувству каждого из нас, которое всегда хочет настоящего и до безумия смелого преображения⁹.

Несмотря на безвкусицу и грубость балагана, Евреинов рассчитывает обнаружить подлинный театр (согласно своему пониманию последнего как пародии, преображения, метаморфозы) скорее в ярмарочном павильоне, чем на современной ему сцене:

Ради Бога, не мудрите, если хотите порадовать нас театром, а не чем-нибудь другим. Ей-же-ей, в вывесках балаганов, украшениях тиров и народных каруселей больше театрального вкуса, чем в большинстве современных театров на новый фасон¹⁰.

В отличие от Мейерхольда, связывавшего народный театр исключительно с западной традицией (особенно с комедия дель арте), Евреинов интересовался отечественным вариантом народного театра и его источниками, особенно зимним и весенним карнавалами. Он указывает на «полумистическую, полуюмористическую» природу этих обрядов и приводит примеры элементов пародии в них:

Подобного же рода кощунственную в глазах духовенства пародию можно было наблюдать до недавнего сравнительно прошлого, и в поздне-весеннем обряде «похорон русалки», в Рязанской губернии, когда куклу, величиной с шестинедельного ребенка, клали в гроб, убирали цветами и несли топить на берег реки. Девушки тогда наряжались кто священником, кто дьяком, делали кадило из яичной скорлупы, пели «Господи помилуй» и шли со свечами из стеблей конопля. У реки «русалке» расчесывали волосы и прощались с нею, притворно плача¹¹.

В то же время Евреинов сам писал пародии и ставил их на сцене. Будучи режиссером петербургского театра «Кривое зеркало» (1910–1917), он написал четырнадцать пьес, из которых семь характеризовались как пародии («буффонада», «пародия-гротеск»).

Также насквозь пародийна «Веселая смерть», написанная Евреиновым еще в 1908 году и поставленная шестью месяцами позже в «Веселом театре для пожилых детей» — просуществовавшем недолго и воспринимавшемся, в силу свойственной ему гротесковости, грубой сатиричности как своего рода ярмарочный павильон в самом сердце

столицы — оплота рафинированной культуры. Пьеса Евреинова имеет определенное родство с хлебниковской «Ошибкой Смерти», поэтому я остановлюсь на ней подробнее.

Помимо стандартного для комедии дель арте трио (Пьеро, Арлекин, Коломбина), действующими лицами «Веселой смерти» являются Доктор и Смерть, традиционные персонажи русского народного театра. Смерть описывается как «ярко белый скелет в прозрачном дымчатом платье фасона Коломбины; на черепе такая же треуголка» (возможное эхо девушки с косой из блоковского «Балаганчика»). «С ухватками балаганной героини», она делает «трагические жесты». В конце пьесы Смерть исполняет пародийный Totentanz:

Раздается вкусная музыка скрипок, аппетитно посыпанная острыми звуками ксилофона с кастаньетами.

Смерть пляшет...¹²

Арлекин так и заявляет:

Но традиционный танец? Ваш танец доброго старого времени, когда люди не разучились еще умирать, как теперь, и сама Смерть была для них развлечением. Прошу вас покорно!¹³

Сцена, в которой Доктор осматривает заболевшего Арлекина, изобилует речевыми штампами народного театра:

Доктор: Мне надо вас выслушать. Арлекин: О чем я должен говорить? Доктор: Нет, я говорю, мне надо вас выслушать. Арлекин: Ну, а я спрашиваю: по какому вопросу?¹⁴

Ср. следующие строки из репертуара народного театра:

Атаман (спрашивает Жиду): За что его повесили? Жид: За шею да веревочку. Атаман: Да за какую-то вину-то? Жид: Да не за вину, а за шею да веревочку¹⁵.

Лингвистические средства, дающие комедийный эффект в народном театре, обычно включают омонимию — общеязыковую или окказиональную, вследствие нарочитой «ослышки», — а также внезапные переходы в диалоге от абстрактных значений к конкретным¹⁶.

Другая черта, объединяющая «Веселую смерть» с народным театром, — наличие пролога и эпилога¹⁷. Пьеса имеет следующий подзаголовок: «Арлекинад в одном действии с небольшим, но крайне занятым прологом и несколькими заключительными словами от имени автора, Н. Евреинова». В прологе и эпилоге Пьеро обращается непосредственно к зрителям, и зачастую издевательски, дабы спровоцировать полемику. Первейшее средство в его арсенале — представить в ином свете мотивы театралов:

И когда явится Коломбина, не аплодируйте ей, как сумасшедшие, только из желания показать соседям, что вы с ней знакомы, завели интрижку и умеете ж ценить кое-какие таланты...¹⁸

Играя на ожиданиях публики, Пьеро ни на минуту не позволяет зрителям забыть, что они в театре:

Скажу вам больше — я знаю, может быть, наверняка, что Арлекин скоро умрет, но какой же порядочный артист расскажет публике конец пьесы до ее начала!¹⁹

В эпилоге Пьеро спешит занять место среди зрителей, подчеркивая тем самым, что предложенная их вниманию постановка была игрой, а отнюдь не эпизодом реальной жизни. По секрету он даже сообщает публике, что автор просто насмеялся:

И что он хотел сказать своей пьесой... виновник этого странного, говоря между нами, издевательства над публикой²⁰.

Когда опускается занавес, Пьеро остается перед ним, дабы лишний раз показать, что все происшедшее на сцене было только веселой игрой, и что какая-либо серьезная реакция совершенно неуместна. Пролог и эпилог призваны рассеять театральные иллюзии. На это же направлен заключительный монолог Пьеро:

Господа, я забыл вам сказать, что как ваши аплодисменты, так и шиканье пьесе вряд ли будут приняты всерьез автором, проповедующим, что ни к чему в жизни не стоит относиться серьезно. И я полагаю, что если правда на его стороне, то вряд ли и к его произведению можно отнестись серьезно, тем более, что Арлекин наверно уже встал со смертного одра и, может быть, уже прихорашивается в ожидании вызовов, потому что, как хотите, а артисты не могут быть ответственны за вольнодумство автора²¹.

Судя по всему, в контексте 1909 года «Веселая смерть» воспринималась как легкая пародия одновременно на реалистические иллюзии натурализма и возвышенные аллегории символизма. Средства для такой пародии предоставляла Евреинову традиция народного театра — в особенности, диалог между сценой и зрительным залом, дававший возможность иронизировать по поводу «театра иллюзии» и его «четвертой стены»²².

На рубеже веков к народному театру обращались не только драматурги и постановщики. Этой ветвью народной культуры активно заинтересовались этнографы. Например, из двадцати известных вариантов «Царя Максимилиана»²³, пятнадцать были опубликованы между 1898 и 1914 годом, причем не менее восьми из них появились в 1910–1914 гг. Таким образом, когда писатель Алексей Ремизов составлял своего «Царя Максимилиана» (опубл. 1920), он мог опираться

на несколько печатных источников. Тем не менее, статус народного театра был совсем иным, нежели у других жанров народной культуры (сказки, былины). С художественной точки зрения, он не принадлежал к эстетическому наследию и ассоциировался с дешевой, низкопробной культурой ярмарок и аттракционов, предназначенной для низших слоев общества²⁴. Именно такое отношение хотел передать Евреинов репликой Режиссера в «Четвертой стене»: «Мы здесь не для того, чтоб, извините, ломать комедию... Наше дело слишком серьезно! Это не балаган!»²⁵.

В начале века отчетливо прослеживалась связь между балаганом и святочными или масленичными ряжеными²⁶. Персонажи народного театра нередко имели карнавальную родословную — например, гротескная пара старик и старуха, которым в народном театре придается роль могильщиков. Сцена «игры в покойника», происходящая от древних весенних обрядов смерти и воскресения, была включена в народную драму «Маврух», где герой воскресает из мертвых посреди пародийной церемонии погребения. Также налицо лингвистическое сходство между карнавальными забавами и культурой балагана. Например, «вожатый медведя» прибегает к языку, напоминающему раешный стих:

А ну-ка, Мишенька Иванец, родом казанец,
Не гнись дугой, как мешок тугой,
Развернись, встрепенись, добрым молодцам покажи,
Как теща про зятя блины пекла, а сама угорела?²⁷

Как я попыталась продемонстрировать, в эстетическом контексте начала XX века народный театр вдохновлял на протест против окостеневших форм; этот «антитеатр» располагал средствами для создания алогичных, потешных ситуаций и ставил своей целью ниспровержение авторитетов. Итак, приступим — в свете вышеизложенного о положении дел на русской театральной сцене в канун Первой мировой войны — к рассмотрению хлебниковских пьес (1908–1915)²⁸. Драматургия Хлебникова до сих пор фактически обойдена вниманием исследователей⁶, равно как и — даже в большей степени — его юмор. Мандельштам одним из первых заметил в произведениях Хлебникова иронию и комизм. Он писал в 1923 году:

Каков же должен быть ужас, когда этот человек, совершенно не видящий собеседника, ничем не выделяющий своего времени из тысячелетий, оказался к тому же необычайно общительным и в высокой степени наделенным чисто пушкинским даром поэтической беседы-болтовни. Хлебников шутит — никто не смеется. Хлебников делает легкие изящные намеки — никто не понимает. Огромная доля написанного Хлебниковым не что иное, как легкая поэтическая болтовня, как он ее понимал, соответствующая отступлениям из «Евгения Онегина» или пушкинскому: «Закажи себе в Твери с пармезаном макароны

и яичницу свари». Он писал шуточные драмы — «Мир с конца» и трагические буффонады — «Барышня смерть»²⁹.

«Шуточная драма» — хорошее определение, учитывающее иронию, с которой Хлебников обращается в своей пьесе с традицией натуралистической драмы. Также Мандельштам очень точно подмечает характерный для народного театра юмористический гротеск в пьесе «Барышня смерть». Из всех сочинений Хлебникова для театра эти две пьесы выделяются наиболее тщательной проработкой, и ниже я остановлюсь на них подробнее; однако, сперва хотелось бы коснуться некоторых пародийных черт и комических приемов, свойственных его ранним пьесам.

