

МЕТАФОРЫ БАЛАГАНА В НАРРАТИВНОЙ СТРУКТУРЕ РУССКИХ РОМАНОВ 1920–1930-Х ГОДОВ

На материале романов Ю. Олеши, В. Набокова, К. Вагинова, Л. Добычина рассматриваются функции балаганных метафор в структуре нарратива. Интерпретируются такие приемы, как визуализация повествования, включение в сюжет эпизодов посещения персонажами театра, кинематографа, цирка. В работе делается попытка сопоставления вариантов концепции мира балагана в текстах, принадлежащих к разным литературным направлениям.

Ключевые слова: балаган, роман, нарратив, нарративная стратегия, повествователь, сюжет, метафора, визуализация.

Интерес к народным, площадным (в том числе и смеховым) формам культуры являлся одной из главных тенденций искусства первой трети XX в. В статьях художников, режиссеров, писателей эпохи неоднократно рефлексировались связи театра, цирка, кинематографа с архаическими видами зрелищ. Современные исследователи продолжают изучать соотношение визуальных практик эпохи с архетипической формой зрелищной коммуникации – балаганом. Н. Хренов, например, считает балаган прототипом любых видов массовой культуры: «Семантика площади как сакрального пространства соотносится с могилой-подмостками. С другой стороны, и могила-подмостки, и площадь в целом соотносятся с образом неба, куда возносятся умершие <...> Таким образом, как храм, так и театр, с одной стороны, и цирк – с другой, выражают идею площади как сакрального пространства... балаган – то утраченное звено, которое способно углубить наши представления о взаимоотношениях цирка и кино» [1, с. 283].

Не только искусство, но и литература первой трети XX в. испытывают воздействие «неопримитивистской» художественной парадигмы. В. Е. Головчинер считает, что «эстетика примитива» определяет черты поэтики многих литературных произведений эпохи [2]. О. Буренина указывает на интерес к балагану в символистской и абсурдистской драме [3], Е. С. Шевченко приходит к выводу, что большинство новаторских поисков в театральном искусстве эпохи связаны с переосмыслением балаганной традиции [4]. Продолжая эти идеи, следует отметить, что и в произведениях русских писателей, не связанных напрямую с драматургией, присутствуют отсылки к знаковому коду древнейшего иллюзиона.

Нас будет интересовать функционирование балагана в романах постсимволизма. Речь пойдет о метафорах, связанных не только с балаганным инвариантом, но и его вариантами (кинематограф, цирк, театр и т. п.). Е. С. Шевченко называет такие составляющие балаганной парадигмы: «различные национальные театры с живыми актерами и кукла-

ми...; кукольный рождественский вертеп <...>; цирк и близкое к нему спортивное состязание; лубочный настенный театр; потешная панорама (раек); театр теней; феерия и фейерверк; балаганная кунсткамера, паноптикум и кабинет восковых фигур; медвежья потеха и представления “ученой” обезьяны или птицы, а также другие уличные увеселения» [4, с. 20].

Тематика балагана вводится в нарративную структуру романа разными способами и задействует несколько уровней художественной информации. Во-первых, данная смысловая сфера встраивается в ряд традиционных приемов комического повествования, таких как наличие карнавальных мотивов, использование гротескного стиля, авантюрного сюжета, героя-трикстера. Так, в романе И. Ильфа и Евг. Петрова «Золотой теленок» одного из спутников Бендера зовут Шура Балаганов, в «Зависти» Ю. Олеши герои наделяются признаками балаганных актеров (Иван Бабичев декламирует, гадает), в «У» Вс. Иванова каждый день пребывания доктора Андрейшина в доме № 42 заканчивается «веселой» катастрофой: его бьют, обливают помоями, закрывают в сундуке, засовывают в печь.

Во-вторых, балаганная образность связана с эстетической рефлексией (часто пародийной) символистского или авангардистского миропонимания. Например аллюзии на блоковский «Балаганчик» в романах Набокова или рецепция идей Н. Евреина в творчестве Л. Добычина [5]. В-третьих, метафоры определяются кругом авторской мифологии, тем или иным образом базирующейся на осознании мира как зрелища.

Интересующая нас символика может присутствовать как на уровне сюжетной референции, когда театральное представление является объектом описания (сцена в театре Варьете в «Мастере и Маргарите» М. Булгакова, посещение героями Ильфа и Петрова спектакля «Женитьба»), так и на уровне метасюжетной эмблематики, рефлексии процесса творчества. Повествователь «Театрального романа» воображает оживающие фигурки в коробке – театре: «Тут мне начало казаться по вечерам, что

из белой страницы выступает что-то цветное <...> как бы коробочка, и в ней сквозь строчки видно: горит свет, и движутся в ней те самые фигурки, что описаны в романе» [6, с. 278]. В «Приглашении на казнь» В. Набокова Цинциннат манипулирует куклами русских писателей: «Он <...> занимался изготовлением мягких кукол для школьниц – тут был и маленький волосатый Пушкин в бекеше, и похожий на крысу Гоголь в цветистом жилете...» [7, с. 181]. Автор-герой «Козлиной песни» К. Вагинова произносит «интермедии» и «междусловия», появляясь на «сцене» создаваемого им романа. В первой редакции в послесловии к роману был такой эпизод: «Но пора опустить занавес. Кончилось представление. <...> И печальный трехпалый автор выходит со своими героями на сцену и раскланивается. – Смотри, Митька, какие уроды, – говорит зритель. <...> Автор машет рукой, – типографчики начинают набирать книгу» [8, с. 467].

О. М. Фрейденберг отмечала, что площадные представления предшествуют возникновению наррации. В состав древних балаганных представлений, называемых мимами, по мнению Фрейденберг, входили следующие элементы: «<...> пародия, лудификация (“разыгрывание”, в смысле обмана, отдельных конкретных лиц), глумление, передразнивание, но и чисто-световой показ картин “сияний” или смерти – показ “чудес”. Сами термины “чудо”, “диво” – *θαύμα* – стали обозначать “балаган” и “фокус»» [9, с. 295]. Затем балаганное представление трансформировалось в нарративный мим (записанный рассказ – сценку) с последующим включением его в сюжетные ряды. В западной нарратологии до сих пор используется противопоставление показа и рассказа, при этом под показом подразумеваются так называемые «сцены», изображение диалогов героев без комментария повествователя, а под рассказом – изложение событий повествователем [10, с. 21]. По мере своего развития роман становился все более нарративным, т. е. «рассказ» как бы поглощал анарративные элементы.

Сюжетное повествование в какой-то мере является преодолением способов визуальной репрезентации. И если для драмы использование балаганной символики является естественным, означает возвращение к одной из театральных традиций [11], то для повествовательного текста акцентирование «зрелища» оказывается способом рефлексии границ нарративности. Термин «показ», на наш взгляд, можно использовать и в расширительном смысле для обозначения приемов визуализации разного типа. На уровне содержания – это развернутые описания галлюцинаций, снов, театральных представлений, оптических эффектов, когда читатель как бы видит вместе с героем, участвует в его

фантазме (например в романе Олеси). На уровне формы – включение монтажных фрагментов, данных разным шрифтом (в романах Вагинова), разного рода пропуски или вставки, нестандартное расположение сносок и комментариев, когда внимание читателя направляется на разглядывание текста (в романе Иванова).

Частое обращение писателей к визуализации прозы приводит исследователей к необходимости терминологически обозначить этот феномен. Появляются такие термины, как кинороман, роман-монтаж, театрализованная проза, кинематографичность повествования и т. п. Нам представляется, что дело не только в том, что в романе, в зависимости от эпохи, присутствуют те или иные актуальные виды зрелищ и оптических приборов (от волшебного фонаря до компьютерного экрана), но и в том, что включение в повествование «показов» проблематизирует отношения повествуемого мира и вненарративной реальности. Однако если в классическом тексте экфразис – это временная остановка повествования, ограниченная по объему, не нарушающая принципа жизнеспособия рассказываемой истории, то в модернистском произведении визуальные эффекты развернуты, создают впечатление метафизики (т. е. подчеркивают вымышленный, условный характер описываемого мира).

В символизме балаган – оборотная сторона мистерии, негативный способ ее реализации. «Современная мистерия немножко кукольна...», – писал А. Блок [12, с. 153]. В постсимволистской литературе условность реальности уже не означает возможность прозрения трансцендентного, иллюзорность оказывается главным принципом повествования. Космогонический смысл балагана в романах, актуализирующих тенденцию «карнавала в одиночку», отступает на второй план, доминирующей становится семантика фиктивности, неподлинности, декоративности бытия. Отсюда многочисленные отсылки в текстах эпохи к платоновской аллегории пещеры – мира теней, отделенных от эйдосов (например в романе «У» Вс. Иванова дом № 42 сравнивается с пещерой), или герметической, гностической символике (в романе «Бамбочада» К. Вагинова герой читает алхимический трактат).

Ритуальный потенциал балагана востребован в романах соцреализма, который отказался от традиций литературы, ориентированной на ценность личности. Поэтому соцреалистический нарратив «магически» воспроизводит акт сотворения мира, ради которого личность приносится в жертву, что и становится причиной архаизации сюжета, т. е. ориентации повествования на фольклорные протожанры. (Не случайно многие исследователи называют соцреализм искусством канона и находят в советских романах структуру жития, сказки, мифа.) Но в

таким контексте балаган теряет амбивалентность и становится «топосом» агитации. Тем самым декларируемый мир подменяет реальность в акте нового «мифологического» сотворения мира. Эпизоды зрелища оказываются ритуалом отказа от «я» и старого мира (тенденция была предсказана романом Замятина «Мы»). Чаще всего эти функции выполняют описания митингов или спектаклей агитбригад. Например в «Чапаеве» Д. Фурманова спектакль агиттеатра буквально подменяет собой реальность: красноармейцам кажется, что и их враги «разагитированы», значит, уже побеждены. В романе В. Катаева «Время, вперед!» агитационные функции выполняет цирк и даже слон из зверинца, а в «Скутаревском» Л. Леонова главный герой считает, что в советской стране мечта Н. Тесла о беспроводном электричестве должна осуществиться, и собирается публично демонстрировать опыты такого рода. Таким образом, театрализация становится способом создать новый миф. В эту «творимую» реальность читатель вписывается в качестве зрителя агитационного представления.

Конечно, в упомянутых нами ранее романах Набокова, Олеси, Вагинова, Добычина, Иванова, Ильфа и Петрова «иллюзионы» являются индексами иной коммуникации, связанной с игровым самоутверждением.

Так, писатель Свистонов в романе Вагинова «Труды и дни Свистонова» мнит себя Мефистофелем, создаваемый роман называет кунсткамерой, а своих персонажей воспринимает как коллекцию цирковых уродов. Но в финале романа хозяин кунсткамеры «...целиком перешел в свое произведение» [8, с. 233]. Таким образом, традиционная связь балагана со смертью оборачивается темой потери экзистенции в тех случаях, когда карнавальная маска скрывает лишь пустоту.

В романе «Зависть» Кавалеров «развлекается наблюдениями», компенсируя уникальностью своего воображения неспособность существовать в изменившемся миропорядке [13]. Ключевое противоречие эмблематизируется с помощью двух типов зрелищ. В первой части романа Кавалеров-повествователь (рассказ ведется от первого лица) мечтает о славе, которая должна обеспечить ему место в музее восковых фигур и восхищенные взгляды посетителей. «Я решил стать знаменитым, чтобы некогда мой восковой двойник, наполненный гудением веков, которые услышать дано лишь немногим, вот так же красовался в зеленоватом кубе <...> А может быть, <...> в великом паноптикуме будет стоять восковая фигура странного человека <...> и будет на кубе дощечка:

НИКОЛАЙ КАВАЛЕРОВ

И больше ничего. И все. И каждый увидевший скажет: “Ах!” И вспомнит... легенды» [12, с. 37]. Надпись «Николай Кавалеров» читатель должен не просто представить, а рассмотреть, присоединившись к ряду зрителей, поэтому в тексте она выделена рамкой.

Но во второй части романа Кавалеров-персонаж (рассказ ведется в третьем лице) оказывается в роли негативного объекта разглядывания в тот момент, когда на футбольном матче в него попадает мяч. «Вдруг мяч <...> взлетел <...> в сторону Кавалерова. Игра остановилась. <...> Так разом останавливается фильм в момент разрыва пленки, когда в зал уже дают свет, а механик еще не успел выключить свет, и публика видит странно побелевший кадр и контуры героя, абсолютно неподвижного в той позе, которая говорит о самом быстром движении. <...> Все тысячи в эту минуту, насколько могли, одарили Кавалерова непрошенным вниманием, и внимание это было смешливым» [12, с. 117]. Развернутое сравнение с остановленным кадром позволяет сопоставить чтение романа и просмотр в кинозале. И если созерцание для героев Олеси – это способ пересоздать мир, то превращение в часть «кинопленки» связано с овнешнением, символической смертью.

Не случайно и набоковский Лужин решает «выпасть из игры» именно после того, как Валентинов предлагает ему сняться в фильме. Интересно, что уже первое знакомство Лужина с кино приводит к нежелательному для больного героя воспоминанию о шахматах: «Белым блеском бежала картина <...> дочь вернулась в родной дом знаменитой актрисой <...>, а в комнате <...> отец играет в шахматы с <...> доктором. <...> В темноте раздался отрывистый смех Лужина. “Абсолютно невозможное положение фигур”, – сказал он» [14, с. 112].

В завершающей главе романа как бы собираются все индексы метафор балагана, рассыпанные по тексту. Движение Лужина по улицам ускоряется, он уподобляется манекену в витрине, восковой кукле. Герой, перемещающийся по квартире-«телескопу», сравнивается с машиной, а, выпрыгнув из окна, становится похожим на шахматную фигуру, лежащую на доске и означающую конец игры, и в то же время оказывается аналогом фотографии – кинокадра из кабинета Валентинова, изображающей человека, который «вот-вот сорвется в пропасть». Ощущение неподлинности столь велико, что сам Лужин, порезавшись о стекло, удивляется появлению крови на рубашке. Поэтому знаменитый финал романа («Но никакого Александра Ивановича не было») выглядит как элемент «фокуса».

Неудивительно, что во всех трех романах тематика иллюзорности манифестируется и с помощью

введения в сюжет эпизодов встречи с персонажами-фокусниками (Психачев в «Трудах и днях», Иван Бабичев в «Зависти», фокусник, приглашенный к маленькому Лужину на Рождество).

Поскольку частью семантики балаганного кода является пространство коробки, он как нельзя лучше подходит и для метафоризации закрытости, отсутствия выхода из мира пещеры, киноплёнки, театра. Все героини-коллекционеры Вагинова оказываются символически помещенными в собственные коллекции, Кавалеров в своих галлюцинациях как бы исчезает в зеркале, проваливается в рот Анечки Прокопович, поглощается городским пейзажем. Характерно, что Лужин, постоянно окруженный в романе какими-то ящиками (коробка шахмат, ящик фокусника, рисунки куба и т. п.), сам оказывается и вместилищем (в его кармане – разнообразные предметы, в том числе и шахматы), и объектом «хранения» – не может выйти из конструкции, границы которой в тексте называются рампой, декорацией, сценой.

Особенно явно мир-коробка задается в романе Л. Добычина «Город Эн». В тексте присутствуют и сундуки, ящики, коробки, картонажи, и закрытые «топосы зрелища». По мнению И. П. Смирнова, «В “Городе Эн” мальчик-рассказчик, как будто с документальной дотошностью фиксирующий внешние проявления предреволюционной провинциальной жизни, выясняет под занавес повествования, что страдает близорукостью, – его текст должен, таким образом, читаться заново как недостаточно резко наведенный на действительность» [15, с. 343]. Неожиданное финальное «прозрение» подготовлено включением в текст эпизодов разглядывания панорамы, живой фотографии, электрического театра. Они имеют однотипную структуру. Герой встречает или вспоминает Васю Стрижкина (выполняющего в его воображении функции ангела), «молится» ему и неожиданно получает волшебный предмет (в 6-й главе находит монету, чтобы заплатить за зрелище, в финале случайно смо-

трит сквозь пенсне друга) или возможность попасть в пространство театра, кинематографа.

В результате этих событий герой-рассказчик приобретает новое виденье, которое маркируется фразой «Я увидел». В 6-й главе герой разглядывает панораму: «На следующий день, играя на гитаре, к нам во двор явился Янкель, панорамщик... Я увидел все, о чем был так наслышан» [16, с. 732]. В 11-й главе узнает о существовании «живой фотографии»: «Вдруг колокольчик зазвенел, и на сарае <...> загорелась надпись «Живая фотография» <...> Внутри стояли стулья, полотно висело перед нами, и мы увидели... Люди, нарисованные на картине, двигались...» [16, с. 742]. В 22-й – происходит открытие «электрического театра» – кинематографа. В последней 34-й главе маркер «я увидел» повторен многократно. Попадая в сюжетный ряд «зрелищ», финальный эпизод приобретает амбивалентный смысл и может быть понят не только как прозрение героя, но и как обнаружение в четко увиденной «реальности» тех же качеств, которые имели оптические аттракционы.

Таким образом, балаган (в широком смысле этого понятия) становится организующим принципом тех романов, для которых характерна стратегия провокации (под нарративной стратегией в данном случае понимается позиционирование субъекта, объекта и адресата дискурса). Она манифестируется наличием фигуры «ненадежного нарратора» (термин У. Бута), обладающего оригинальным субъективным кругозором, а также применением особых повествовательных приемов (смена повествовательной инстанции в «Зависти», исчезновение героя в «Защите Лужина», помещение комментариев в начало текста в «У», нарушение границ повествуемого мира и мира автора в «Козлиной песне», развитие сюжета как серии наблюдений в «Городе Эн»). Подобная техника повествования соотносится с пониманием универсума как балагана, автора как режиссера-манипулятора, а читателя как участника игры.

Список литературы

1. Хренов Н. Кино. Реабилитация архетипической реальности. М.: «Аграф», 2006.
2. Головчинер В. Е. Эстетика примитива как направление поисков в русской литературе XX века // Русская литература XX-XXI вв.: проблемы теории и методологии изучения. Мат-лы междунар. науч. конф. 10–11 ноября 2004 г. / Ред.-сост. С. И. Кормилов. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. С. 16–20.
3. Буренина О. Символистский абсурд и его традиции в русской литературе и культуре первой половины XX века. СПб: Алетейя, 2005.
4. Шевченко Е. С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900–1930-х годов. Самара: Самарский научный центр РАН, 2010.
5. Об этом см. Лоцилов И. Е. Застежка Олехновича: Л. Добычин и русский космизм // Философия космизма и русская культура: Мат-лы междунар. науч. конф. «Космизм и русская литература». Белград, 2004. С. 229–235.
6. Булгаков М. Театральный роман / Булгаков М. Избранная проза. М.: Сов. Россия, 1983. С. 246–382.
7. Набоков В. Приглашение на казнь / Набоков В. Избранные произведения. М.: Сов. Россия, 1989. С. 171–300.
8. Вагинов К. Полное собрание сочинений в прозе. СПб: Академический проект, 1999.
9. Фрейденберг О. М. Мим / Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Восточная литература РАН, 1998. С. 287–328.

10. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры. М., 2003.
11. О способах взаимодействия смеховых традиций и авторского новаторства в модернистской драматургии говорится, например, в следующих работах: Щеглов Ю. К. Конструктивистский балаган Н. Эрдмана // НЛО, 1998. № 33. С. 118–160.; Баранова К. В. Карнавализация в пьесе Н. Эрдмана «Мандат» // Вестн. Томского гос. пед. ун-та, 2009. Вып.4. С. 82.
12. Блок А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 8. М.–Л.: ГИХЛ, 1960–1963.
13. Об особенностях комического в романе «Зависть» см.: Жиличева Г. А. Природа художественности романа Ю. Олеши «Зависть» // Сибирский филологический журнал. Барнаул–Кемерово–Новосибирск–Томск, 2004. № 3–4. С. 18–26.
14. Олеша Ю. Зависть. М.: Вагриус, 1999.
15. Набоков В. Защита Лужина / Набоков В. Собр. соч.: в 4-х т. Т. 2. М.: Правда, 1990. С. 5–155.
16. Смирнов И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино. Издат. дом «Петрополис». СПб., 2009.
17. Добычин Л. Город Эн / Проза 1920–1940-х гг. В 3-х т. Т. 2. М.: Слово, 2001. С. 719–795.

Жиличева Г. А., кандидат филологических наук, доцент кафедры.

Новосибирский государственный педагогический университет.

Ул. Вилюйская, 28, г. Новосибирск, Новосибирская область, Россия, 630126.

E-mail: gali-zhilich@yandex.ru

Материал поступил в редакцию 24.01.2011.

G. A. Zhilicheva

THE FUN-FAIR [“BALAGAN”] METAPHORS IN THE NARRATIVE STRUCTURE OF THE RUSSIAN NOVELS OF THE 1920’S – 1930’S

This article deals with the functions of fun-fair [“balagan”] metaphors in the narrative structure of Olesha, Nabokov, Vaginov and Dobytchin’s novels. Visualization of the narration, episodes’ inclusion into the plot, personages’ visits to the theatre, cinema and circus are the main techniques that are being interpreted. An attempt has been made to compare the variants of the “fun-fair world” concept in the texts belonging to different literary trends.

Key words: “Balagan” [Fun-fair], narrative, narrative strategy, novel, narrator, story-teller, plot, metaphor, cinema, visualization.

Novosibirsk State Pedagogical University.

Ul. Vilyuyskaya, 28, Novosibirsk, Novosibirsk region, Russia, 630126.

E-mail: gali-zhilich@yandex.ru