

Филология

ОТ ИТАЛЬЯНСКОЙ *COMMEDIA DELL'ARTE*
К РУССКОМУ БАЛАГАНУ: НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА В. Г. ШЕРШЕНЕВИЧА

БАНДУРИНА Н.С.

В статье рассматривается влияние жанра итальянской *commedia dell'arte* на русскую литературу начала XX века, а именно на творчество имажиниста В. Шершеневича. Итальянская *commedia dell'arte* оказала значительное влияние на становление собственно русского балагана в русской литературе первой трети XX века.

УДК 82 (470:450)

Ключевые слова: русская литература XX века, имажинизм, комедия дель арте, итальянская комедия масок, балаган, народный театр.

Одной из ярких особенностей русской литературы начала XX века является возникновение различных форм народного театра, театрализованных агитшествий, балаганных элементов. Русская литература находится в тесной связи с революционными празднествами конца 1910–1920-х гг., в которых реализуется «эстетика выворачивания мира наизнанку, “низ” становится “верхом”, а “верх” – “низом”» [1]. Народная культура, которая считалась «низом», вынесенная революционной волной и идейно-эстетическими исканиями русской литературы на «верх» творимого нового социального, бытового и художественного мира неожиданно получает иную жизнь. Разгадка тяготения литературного творчества и революции к низовой культуре кроется в устойчивости феномена народного праздника, составляющего эмоциональную основу как народной низовой культуры, так и революционных митингов и представлений. Авангардисты возвели примитивную эстетику народного театра в ранг подлинного художественного творчества. Балаган стал эмоциональной и художественной доминантой многих произведений авангардистов.

Балаган в русской литературе начала XX века – явление весьма сложное, многогранное. Он представляет собой и совокупность конкретных мотивов и тем, а также обращение к определенным стилям. Это явление включает в себе многослойную историческую память, объединяющую самые различные театральные традиции, сложившиеся не только в России, но в большей степени в западноевропейских странах. В частности, *commedia dell'arte* в Италии XVI–XVII вв. оказала значительное влияние на становление балагана.

Следует подчеркнуть, что в возрождении балаганных образов в русской литературе и драматургии нашел отражение культ примитивизма как всеобщая тенденция авангардного искусства.

Тематика и поэтика балаганных представлений проникали в профессиональное искусство и становились частью национального достояния как культуры, так и литературы (картины С.Ю. Судейкина и А.Н. Бенуа, постановки В. Мейерхольда, «Балаганчик» А. Блока, комедии В. Шершеневича и др.).

В то же время вполне естественно, что балаган в литературе и театре XX столетия включает в себе свой особый смысл и идеологический пафос, существенно отличающий его от собственно народного театра, созданного на основе специфического карнавального мировосприятия и свойственной ему смеховой культуры. Произведения, касающиеся темы балагана (А. Белого «Маленький балаган на маленькой планете “Земля”», А. Блока «Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка», Ф. Сологуба «Ванька Ключник и паж Жан», «Ночные пляски», А. Ремизова «Бесовское действо над неким мужем, а также прение Живота со смертью» и др.) недвусмысленно свидетельствуют о бесспорной обширности смыслового пространства балагана в русской литературе. Нередко под словом «балаган» подразумевали не только специфическую форму русского народного театра, существовавшего в России с XVIII века, но и самые различные театральные традиции Западной Европы: в первую очередь это касалось итальянской комедии масок (*commedia dell'arte*) и ее литературных вариантов. В творческом сознании художественной

интеллигенции начала века при восприятии балагана как некой художественной модели происходило соединение западноевропейской театральной традиции с памятью о стихии народного национального театра. Поэтому балаган в литературе и театре начала XX века оказывается довольно сложным явлением, требующим выяснения исторически сложившихся отдельных его компонентов. Необходимо отметить, что *commedia dell'arte* оказала наиболее сильное влияние на становление собственно русского балагана.

Как известно, *commedia dell'arte*, возникшая в Италии в середине XVI века, является уникальной театральной формой, оказавшей огромное влияние на дальнейшие творческие искания европейского театра в течение нескольких столетий.

К. Миклашевский отмечает: «...наиболее характерный признак, определяющий понятие “*commedia dell'arte*”, – это коллективное творчество актеров, распространяющееся также на выработку самого текста представления и отсутствие определенного автора пьесы» [3]. Специфической чертой *commedia dell'arte*, обеспечившей этому театральному жанру всемирную известность, являются ее почти неизменные комические типы: два старика (Панталон и Доктор), Цани, комические слуги (например, Бригелла и Арлекин), Капитан, первый и второй любовник, первая и вторая дама и служанка. Действующие лица представляли собой почти без исключения маски, т. е. неизменные образы, участвующие в каждом представлении. Маски *commedia dell'arte* – совсем не то, что маски античного театра. Там это всегда маска, закрывающая лицо актера. В Италии маска имеет похожее значение, т. е. представляет собою сделанное из картона или клеенки изображение человеческого лица. Но не все актеры *commedia dell'arte* играют в масках. Женщины почти все без исключения играют без масок. Любовники – тоже. Обычно в маске играют комические персонажи.

Однако основной смысл понятия «маски» иной. Маска – это образ актера, который он принимает раз навсегда и в котором он воплощает свою артистическую индивидуальность.

По словам А.К. Дживилегова, маски *commedia dell'arte* – «все комические, трагических масок не существует» [2].

Такие специфические черты, как игра в масках, импровизация, упрощенно-наивный или фантастический сюжет, явная ориентация на зрелищность были созвучны творческим установкам авангардного искусства.

Распространяясь по всей Западной Европе, итальянская *commedia dell'arte* претерпевает весьма серьезные изменения при адаптации к иной культурной среде. Примером может служить преобразование облика Арлекина во Франции XVII века. Итальянский Арлекин XVI и XVII вв. только костюмом отличался от Цани вообще и в Италии никогда не был более популярен, чем другие Цани. Кроме того, итальянский Арлекин – всегда второй Цани, то есть неповоротливый, наивный и грубоватый простак.

Для русского авангарда маска значима не только как маркер литературной позиции человека, но и как «атрибут», формирующий в значительной степени все его творчество: литературно-бытовая маска переходила на страницы художественных произведений, определяла амплуа лирического героя (В. Маяковский – «кофта фата» “Кофта фата”, [1913], «агитатор горлан-главарь» “Во весь голос” [1929–1930]; В. Шершеневич – Арлекин; Д. Хармс – чудаки, шут). Так сформировалась галерея масок авангарда. Благодаря выбранной маске и соответствующей ей манере поведения, авангардисты могли противопоставить себя традиционным общественным и эстетическим нормам.

Следует подчеркнуть, что в основе балагана, создававшегося русскими писателями, художниками, театральными деятелями, лежит также живая память о реально существовавших в их детстве народных гуляньях и играх. Среди балаганных представлений арлекинады иноземного происхождения играли очень важную роль. «С сороковых годов XVIII века во время традиционных народных гуляний в крупных городах появляются итальянские труппы, познакомившие русских зрителей с *commedia dell'arte*. С этой поры персонажи итальянской комедии масок – Пьеро, Коломбина, Арлекин – надолго будут связаны с русскими балаганами, где арлекинады как самостоятельный жанр займут одно из первых мест в репертуаре, а комики-зазывалы станут в разной степени смешением итальянского паяца и русского масленичного или святочного деда» [4]. Помимо иностранных влияний, можно отметить также факторы, оказавшие воздействие на эстетику балаганных представлений, как «...интермедии, разыгрываемые в школьном театре, русский цирк, лубочные картинки, комические пьесы демократических низов – “игрыща”, где

господствовала народная сатира». А программы балагана обычно строились на интересе публики к экзотике, чудесам, редкостям, т. е. ко всякого рода «зрелищам», и пользовались большой популярностью. К концу 1830-х годов, наряду с итало-французскими пантомимами, на гуляньях стали появляться и русские пантомимы. Среди самых любимых пантомим на русские сюжеты называли «Атамана волжских разбойников Стеньку Разина», «Рекрутский набор» и «Золотой сон». Ко второй половине XIX века арлекинады и феерии также видоизменяются, приобретают другой оттенок. А в конце XIX века гулянья на балаганах переносились все дальше от центра и, подвергаемые цензурному контролю, оттесняемые с давно освоенных мест, со временем сокращались и в начале XX века прекратили свое существование. Безусловно, этому способствовали не только внешние, но и внутренние причины, в частности, изменение вкуса самих потребителей ярмарочной культуры, у которых возрастали духовные и эстетические потребности. Праздники на балаганах, навсегда оставшиеся ярчайшим театральным действием, постепенно исчезали из повседневной русской жизни.

Commedia dell'arte обрела в XX веке в России новую жизнь. Однако имажинистов в большей степени привлекают не столько итальянские варианты комедии, сколько их русские преемники. Для имажинистов значимы не западноевропейские истоки народного театра, но первые шаги западного театра и карнавала на русской почве. Западноевропейские культурные формы приобретают русский характер.

Маски авангардистов – вариант перевоплощения балаганных или карнавальных персонажей. А. Дживелегов писал о commedia dell'arte: «Маска – это образ актера, который он принимает раз навсегда и в котором он воплощает свою артистическую индивидуальность. Это ключ, в котором актер ведет мелодию своей роли». У авангардистов, подобно актерам итальянской комедии и русского балаганного представления, были свои устоявшиеся маски, переименованные на русский лад 20-х годов XX века. Так, имажинисты смешивали традиции масок: нарочито грубые в поведении, подчеркивающие свою деклассированность и прагматичность (например, автограф на книге, данный В. Шершеневичем одной из своих поклонниц: «87 рублей получил сполна Вадим Шершеневич» [5]), они любили обставлять свою жизнь предметами роскоши, эпатировали бедную московскую публику щегольскими нарядами. В. Шершеневич представлял блестящего денди, щеголя, А. Мариенгоф был известен своим безукоризненным пробором, маскарадность С. Есенина имела две формы – простонародную и франтовскую. Так, при постановке обзора В. Масса «Хорошее отношение к лошадям» С. Эйзенштейном имажинисты пародировались именно через костюм, «состоявший из двух половин: крестьянская косоворотка в горошек, пестрядинные шаровары, онучи и лапоть – с одной стороны, и стилизованный фрак, лакированный ботинок – с другой». По словам Н. Солнцевой, «всех их объединяет общая маска “великолепных”, ощущавших себя на волне новой жизни и нового искусства, – маска великолепно молодых, великолепно свободных, великолепно талантливых. Доказательством этому ощущению «великолепности» может служить пристрастие В. Шершеневича к этому слову: «Вечный жид. Трагедия *великолепного* отчаяния» (1915–1916), «*Великолепная* ошибка» (1923), «*Великолепный* очевидец» (1934–1936) и др.

Имажинисты в литературном быту исполняют роль Арлекина, шута, паяца. В костюме Арлекина часто облачен лирический герой имажинистов. Состояние радостной праздничности в разной степени сопровождало имажинизм на протяжении всего его существования. Внешне имажинизм, в противовес футуризму, претендовал на абсолютную радость в искусстве. Однако обратим внимание на идею смеха и радости вопреки страданиям. Так, В. Шершеневич признает за радостью наличие скрытого смысла и значения – не просто смех, а внутреннее веселье. Под этим внутренним весельем можно понимать радость освобождения. В связи с этим, снимающий все привычные нормы поведения и морали смех одновременно с радостью необузданной свободы трагичен, поскольку освобождение в смехе происходит неполное – только на время праздника. В результате, можно говорить «о псевдогедонизме имажинистов: как о радости, так и о трагичности смеха, как о его внутренней полноте, так и о быстротечности и, следовательно, неполноте временной» [6].

Имажинисты восприняли балаганное веселье как скрытую трагедию. Образ Арлекина, клоуна, шута, гаера – лицо имажинистской поэзии. Арлекин В.Г. Шершеневича

соответствует имажинистской установке – комический герой, скрывающий под собой трагическое мироощущение. Фантастический сюжет ожившей куклы в «Похождениях электрического Арлекина» за комедией с переодеваниями представляет катастрофическое сознание гражданина, поэта, влюбленного. В начале комедии он сохраняет некоторые свойства кукольного персонажа. Например, на предложение поэта Тедди подписать договор кровью Арлекин отвечает: «У меня вместо крови морс» [7]. Однако такая ненастоящая кровь балаганных паяцев имеет ту же силу, что и человеческая; договор вступает в силу, и в конце «Похождений» Арлекин окончательно занимает в жизни место Тедди, а тот, в свою очередь, становится игрушкой на полке. Развлекательная функция фантастического смещения плоскостей художественной реальности отходит на второй план, уступая место изображению трагической картины мироздания.

Арлекин имажинистов является продолжателем разных балаганных персонажей от Петрушки, балагура, паяца до мима. Арлекин В. Шершеневича – воплощение всего трагического, он первый народный комический герой, живущий уже несколько веков и одновременно балаганная кукла. Арлекин в творчестве В. Шершеневича не просто реставрация народного героя, но персонаж, отображающий эпоху.

А. Дживелегов утверждает, что «в commedia dell'arte нет трагической маски, при том что сценарий может быть и драматическим, и трагическим. Тогда трагическое действие все равно изображают буффонные маски и маски с лирическим оттенком». Имажинизм надевает на себя комическую, буффонную маску (Арлекина) и играет трагедию эпохи и человеческой души.

Примечания:

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1991, С. 26, 41.
2. Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия. М., 1962. С. 27, 28, 99, 100.
3. Чжиен Ан Стилизация в русской драматургии начала XX века: заметки о неопубликованных пьесах К. М. Миклашевского // Русская литература. 2000. № 4. С. 113.
4. Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Л., 1988. С. 162, 164, 184.
5. Солнцева Н.Л. Китежский павлин. Филологическая проза: документы, факты, версии. М., 1992. С. 244, 230.
6. Сарафанова Н.В. Традиции русского народного театра в литературе авангарда 1910-х – 1930-х годов: кубофутуризм, имажинизм, обэриу: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 2008. С. 59, 170.
7. Шершеневич В.Г. Похождения электрического Арлекина // Новое литературное обозрение. 1998. № 31. С. 14.

Сведения об авторе:

Бандурина Наталья Сергеевна,
преподаватель Ивановского государственного
энергетического университета (г. Иваново).
E-mail: anna_261203@mail.ru

FROM ITALIAN COMMEDIA DELL'ARTE TO RUSSIAN BALAGAN: V.G. SHERSHENEVICH'S OEUVRE CASE STUDY

BANDURINA N.S.

The article considers Italian commedia dell'arte genre impact on Russian literature of the early XX century, namely on oeuvre of imaginit V. Shershenevich. Italian commedia dell'arte had great impact on Russian balagan formation in Russian literature of the first third of the XX century.

Keywords: Russian literature of XX century, imaginizm, commedia dell'arte, balagan, people's theatre.

UDC 82 (470:450)
