

Способы театрализации повествования в романе постсимволизма

Г. А. Жиличева

НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Аннотация. На материале романов 1920–1950-х гг. рассматриваются способы театрализации нарратива. Театрализация исследуется как на уровне сюжета (эпизоды посещения персонажами «зрелищ» разного рода, «актерское» поведение), так и на уровне повествования (использование рассказчиками тематических комплексов, связанных с метафорой мира-театра). Анализируется семантика и функционирование образов площадного театра, сопоставляются варианты театрализации в текстах, реализующих разные нарративные стратегии (Д. Фурманов «Чапаев», Вс. Иванов «У», Б. Пастернак «Доктор Живаго»).

В результате исследования обнаруживается, что в соцреалистических романах описания агитационных спектаклей транслируют общую идеологическую установку повествования, в романах, актуализирующих стратегию провокации, театр воплощает карнавальное начало, в нарративах неотрадиционализма театральность указывает на возможность мистериального откровения.

Ключевые слова: театрализация повествования, балаган, комедия дель арте, роман, нарратив, постсимволизм.

УДК 821.161.1

DOI 10/25205/2307-1737-2018-1-243-258

Контактная информация: Жиличева Галина Александровна, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, теории литературы и методики обучения литературе НГПУ (ул. Вилейская, 28, Новосибирск, 630126, Россия, gali-zhilich@yandex.ru)

Жиличева Г. А. Способы театрализации повествования в романе постсимволизма // Критика и семиотика. 2018. № 1. С. 243–258.

ISSN 2307-1737. Критика и семиотика. 2018. № 1
© Г. А. Жиличева, 2018

Феномен театральности искусства модернизма вызывает устойчивый интерес у современных исследователей. Изучение вопроса идет по двум направлениям: театральность, с одной стороны, воспринимается как социокультурный феномен, с другой – исследуется как особенность поэтики литературного произведения. В научной литературе по проблеме сформулировано несколько важных тезисов.

Во-первых, установлено, что театральность-игровая концепция действительности является доминантой культуры модернизма¹, влияющей на все сферы эстетической деятельности и жизнетворчества и определяющей становление общего интермедиального кода русского искусства².

Во-вторых, выявлено, что эксперименты в области драматургии и ее сценического воплощения связаны не только с переосмыслением литературной традиции, но и с использованием эстетики народного площадного театра [Шевченко, 2010; Ахмади, 2013].

В-третьих, доказано, что театральные практики эпохи повлияли на художественную структуру произведений, не относящихся к драматургическому роду литературы, в том числе на формирование приемов театрализации эпического повествования³. Структурообразующими компонентами художественного текста оказываются мотивы игры, маски, балагана. Так, Арлекин и Пьеро благодаря творчеству А. Блока, А. Белого становятся метапоэтическими символами. Кроме того, на литературу значительное влияние оказало режиссерское новаторство Э. Г. Крэга, Вс. Мейерхольда, Н. Евреинова. В. Я. Сендерович полагает, например, что образ балагана в романах Набокова сформировался под влиянием гастролей театра Мейерхольда [Сендерович, 2012], И. Е. Лоцилов находит в романе Л. Добычина «Город Эн» следы влияния Н. Евреинова [Лоцилов, 2004].

В статье рассмотрим способы театрализации романного нарратива на материале произведений постсимволизма. По мнению исследователей, данная парадигма художественности сформировалась как преодоление эстетических устремлений начальной фазы модернистского «проекта» русской культуры и развивалась в советский период⁴.

Романы постсимволизма попадают в парадоксальную ситуацию: они одновременно и продолжают актуализированную символизмом тенденцию театрализации, и пародируют или радикально трансформируют данную тенденцию.

¹ См. об этом: [Вислова, 2000; Давиденко, 2010; Лихонина, 2008].

² Подробно о соотношении литературы и театра, живописи, цирка, кинематографа см.: [Ханзен-Лёве, 2016; Буренина-Петрова, 2014; Хренов, 2006].

³ См. об этом: [Шиндина, 1991; Литвинюк, 1998; Джулиани, 1998; Корнева, 2010; Ахмади, 2013] и др.

⁴ Термин «постсимволизм» был введен И. П. Смирновым [1977] и получил теоретическое обоснование в работах В. И. Тюпы [2009].

В символизме театр – способ реализации трансцендентного. В пост-символистской литературе изображаемый мир больше не предполагает прорыва к инобытию, поэтому акцентируется условность, иллюзорность реальности. А. Долинин, например, отмечает, что в «Приглашении на казнь», «... подчеркивая неподлинность окружающего Цинцинната мира, Набоков... отождествляет его с дешевым театральным, кукольным или цирковым представлением, где актеры носят грубо намалеванные маски, парики и накладные бороды, а каждый элемент реальности <...> рано или поздно обнаруживает свою бутафорскую природу» [Долинин, 2004, с. 111]. Начиная с 20-х годов характер театральности изменяется под влиянием социально-политических условий. Н. М. Заварницына [2013] указывает, что объектом театрализации становится государственное насилие.

Приведем несколько определений театрализации (театральности) нарратива. Е. А. Полякова, опираясь на концепции В. Е. Хализева, Ю. М. Лотмана, П. Пави, заключает, что под театральностью в литературе «... понимается специфический театральный, сценический способ развертывания сюжета и изображения характеров персонажей, включающий как пространственность и визуальность, с одной стороны, <...> так и особый ракурс восприятия действительности – с другой» [Полякова, 2008, с. 37]. Е. С. Шевченко считает, что театральность прозы предполагает «диалог двух видов искусств – литературы и театра – и изменение законов построения и семантики текста художественной литературы под влиянием театра (“театрального кода”» [2010, с. 60]. Н. М. Заварницына отмечает: «Театрализация же, с нашей точки зрения, представляет собой процесс перенесения приемов и принципов драматургии в недраматический текст, интеграции сценических и несценических форм внутри прозаического пространства» [2013]. Н. В. Долгова полагает, что «театральность как художественная организация произведения – это <...> способ отражения мира с помощью игровых приёмов, таких как масочность, актёрство, мизансценирование, декорирование пространства, кукольность, эффект театрального освещения, то есть приёмов, влияющих на восприятие текста как визуального представления (спектакля)» [2013, с. 92].

Суммируя данные определения, можно сказать, что под театрализацией понимается придание эпическому тексту некоторых особенностей драмы или использование театрального кода как основы интриги. Театральность и театрализацию часто используют как синонимы, но, на наш взгляд, термины можно разграничить: театральность является ведущим принципом культуры модернизма, театрализация нарратива – частным аспектом общей тенденции.

В большинстве случаев литературоведы рассматривают театрализацию романа в контексте поэтики конкретного автора, однако значительный объем накопленных наблюдений позволяет перейти на новый уровень –

описать общую модель театрализованного нарратива. Обозначим несколько особенностей такой модели.

В романах постсимволизма театрализация приобретает тотальный характер, проявляет себя на всех уровнях художественной структуры.

На уровне сюжета театрализация реализуется с помощью включения в повествование эпизодов посещения героями спектаклей, а также через игровое поведение персонажей (декламации, сцены скандалов, эксцентрические выходки). В романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» (1940) персонажи оказываются на сцене театра Варьете, в романе И. Ильфа и Евг. Петрова «Двенадцать стульев» (1927–1928) присутствует эпизод посещения концессионерами спектакля «Женитьба». В «Золотом теленке» (1930–1931) одного из спутников Бендера зовут Шура Балаганов.

На уровне речевого строения значимы развернутые диалоги и монологи героев на фоне коротких замечаний повествователя, указания нарратора, характеризующие жесты, позы, речь персонажей, похожие на ремарки. Так, в романе Ю. Олеши «Зависть» (1927) «скромный фокусник советский» Иван Бабичев декламирует стихи, поэт Николай Кавалеров проносит монологи, называет себя шутком. Более того, в роман вставлена микроромана – диалог Ивана Бабичева и следователя оформлен по драматургическому принципу:

С л е д о в а т е л ь. И что же, вам удалось уже найти кого-либо? <...>
И в а н. Николай Кавалеров. Завистник [Олеша, 1999, с. 85].

Уровень метарефлексии образуют отсылки к образам, восходящим к драматургической традиции (античного театра, Шекспира, Мольера, Чехова). Например, название первого романа К. Вагинова «Козлиная песнь» (1926–1928) отсылает к жанру трагедии, а название его последнего романа – «Гарпагониана» (1932–1933) – к комедии Мольера «Скупой» [Вагинов, 1999].

Центральной метафорой повествования становится уподобление литературного текста театральному представлению. Рассказчик «Отчаяния» В. Набокова (1934), Герман, воображает себя хозяином «небольшого складного театра»: «Но хотя я актером никогда не был, я все же в жизни всегда носил с собой как бы небольшой складной театр» [Набоков, 2006, с. 446]. Повествователь «Театрального романа» (1936) М. Булгакова описывает акт креации как созерцание фигурок 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» [Булгаков, 1983, с. 278].

По мысли О. М. Фрейденберг, повествовательные жанры происходят из площадного представления – древнего «иллюзиона». Балаганное зрелище трансформировалось в нарративный мим (записанный рассказ-

сценку) с последующим включением его в сюжетные ряды литературных произведений, т. е. эволюция наррации состоит в преодолении мимесиса диегезисом [Фрейденберг, 1998]. Следовательно, в эпическом произведении любой эпохи театрализация повествования возвращает нарратив к базовой проблеме – трансформации «показа» изображаемого мира в «рассказ» о нем. Но именно в экспериментальных романах постсимволизма театральный код становится «естественной» базой для формирования метасюжетных приемов. В отличие от драматургии, где использование образов площадного театра является естественным продолжением традиции, сюжетно-повествовательные тексты, включая в себя сцены зрелищ и визуальный код, исследуют свои эстетические границы.

Метафоры «мир-театр» и «текст-театр» появляются в произведениях разной эстетической природы и коммуникативной направленности. Так, Е. Г. Серебрякова постулирует принципиальную разновекторность карнавально-театрального кода: «Амбивалентная природа карнавала позволяла использовать его приемы, темы, образы, поэтические средства для создания принципиально различных художественных моделей действительности. Литераторы, разделявшие социальные и идеологические воззрения большевиков... стремились с помощью карнавальных средств и приемов поэтики запечатлеть революцию как праздник обновления мира и человека, гармонизировать представления современника об окружающем мире, укрепить в индивидуальном сознании чувство общеродовой, общенародной спаянности. Булгаков использует в прозе поэтику народных зрелищных форм для отражения трагедии социального отчуждения и одиночества индивида, духовной разобщенности людей, разоблачения основных идеологем эпохи» [Серебрякова, 2002].

Рассмотрим варианты театрализации повествования в произведениях, актуализирующих разные типы нарративных стратегий (стратегию агитации, стратегию провокации и стратегию откровения)⁵.

В романах соцреализма оказывается востребованным ритуальный потенциал архаических форм театральности. Структура агитационного зрелища включает в себя балаганные элементы. Соцреалистический нарратив «магически» воспроизводит акт сотворения мира, ради которого личность приносится в жертву. Чаще всего функции «ритуалов» отказа от старого мира выполняют митинги или спектакли агитбригад.

Например, в «Чапаеве» (1923) Д. Фурманова спектакль передвижного театра буквально подменяет собой реальность: красноармейцам кажется, что, как и в просмотренном спектакле (об агитации казачек коммунистками), их настоящие враги «разагитированы», т. е. уже побеждены. Красноармейцы предполагают, что спектакль оказывает прямое воздействие

⁵ Нарративная стратегия – взаимодействие субъекта, объекта и адресата нарративного дискурса [Тюпа, 2011].

на врага: «Что-то подумали на позиции казаки, когда услышали этот гвалт? Чувствовали ли они, что тут, на сцене, выводят ихних жен и обращают их в “коммунистическую веру”?» [Фурманов, 1978, с. 264].

Древняя функция театра – приобщение к миру мертвых предков – реализована в сюжете: выступление командарма на представлении агиттеатра в какой-то степени обуславливает его смерть. После «театрального» эпизода в нарративе дается лишь краткий обзор финальных событий и резюмирующее описание гибели армии. Отметим, что герой выходит «на подмостки» во время митинга, завершающего спектакль, чтобы разоблачить ходящие в списках белогвардейские стихи о разгроме чапаевцев. Командарм со сцены рассказывает о своих победах, и эта речь становится его последним выступлением. Однако сюжет цитируемого в выступлении текста – белогвардейских стихов – транслируется в диегезис: описанный далее в романе бой с казаками проигран именно армией Чапаева. Тем не менее, победная речь остается за полководцем, следовательно, его функция в «производстве» героической реальности выполнена.

При этом для повествователя-идеолога описание митинга важнее, чем описание кульминационного момента биографии героя, гибели Чапая посвящается лишь одна фраза: «Когда спутник, уползший в осоку, оглянулся – позади не было никого: Чапаев потонул в волнах Урала» [Там же, с. 279]. Констатирующая фраза не содержит эмоций, ведь агитационный экстазис нарратора может вызвать только «продленная» сцена подвига. Так, гибель Петьки описана детально: бой, предсмертные действия, глумление казаков над его трупом, последующие похороны, что в какой-то степени соответствует вегетативно-мифологическому циклу бытия театрального Петрушки.

Возможно, нарратор никак не комментирует смерть Чапаева, поскольку тот уже совершил «обряд перехода», еще при жизни став героем легенд о самом себе и, следовательно, персонажем агитационного мифа.

Неслучайно в романе агитспектакль косвенно уподобляется молитве. Идеологическое зрелище «организует» красноармейцев, которые застывают в определенных позах. «Картина замечательная! На земле, у самой стены, первые ряды зрителей были положены на животы; за ними другая группа сидела нормально; за сидевшими, сзади них, третья группа стояла на коленях, будто на молитве в страстной четверг; за этими – и таких было большинство – стояли во весь рост <...> Сзади них – десятка два телег, и в телегах сидели опять-таки зрители. Замыкали эту оригинально расположенную толпу кавалеристы – на конях, во всеоружии...» [Фурманов, 1978, с. 261].

Данный эпизод выполняет функцию метаописания, характерную для вставного текста, т. е. спектакль индексирует весь роман как идеологическое зрелище. Таким образом, содержанием агитации становится сама агитация.

В комических нарративах, реализующих стратегию провокации, метафорический комплекс мира-театра имеет другую семантику. Например, в романе Вс. Иванова «У» (1934) в гротескном виде воспроизводятся разные формы театральности (от архаичных к современным).

В пародийных комментариях, предшествующих основному тексту, упоминается комедия Аристофана, объясняющая название произведения:

Из «Пролога» аристофановских «Всадников»:

Демосфен: Ах, нет, не надо брюквы еврипидовской,

Как нам уйти, придумай, от хозяина.

Никий: Так говори: «дерем» – слоги подряд связав.

Демосфен: Ну вот, сказал: «дерем».

Никий: Теперь прибавь еще

«У» перед «де» и «рем»!

Демосфен: «У».

Никий: Так, ори теперь

«Дерем», а после «у» – скороговоркою.

Демосфен: Де-рем, у-де-рем, у-де-рем! [Иванов, 1991, с. 137].

Таким образом, звук «у», являющийся главным знаком абсурдности миропорядка (ему посвящены эпитафии, примечания и многие сюжетные эпизоды), попадает в нарратив из реплики героя Аристофана.

Отношения главных героев романа воспроизводят схему интриги комедии дель арте. Психиатр Андрейшин влюбляется в Сусанну Львовну, дочь спекулянта (выполняющих функции купца Панталоне и его воспитанницы Коломбины), и на некоторое время поселяется в доме № 42 вместе со своим секретарем. Каждый день пребывания доктора Андрейшина в доме № 42 заканчивается «веселой» катастрофой: его бьют, обливают помоями, засовывают в шкаф, печь и т. п. Взаимности Сусанны в итоге добивается не доктор, а авантюрист Черпанов, при этом свидание счастливых любовников происходит в тот момент, когда Андрейшин, подобно марионетке, заперт в сундуке.

Характерно, что сон психиатра о петухе (включающий эпизод погони толпы за петухом, выстраивание преследователей в круг, молитву петуху, ответные поклоны петуха) отсылает к средневековому карнавальному коду. Например, в плутовском романе Франциско де Кеведо «Пройдоха по имени Дон Паблос» описан испанский праздник петуха, на котором переодетого героя избивают и закидывают овощами.

Помимо этого, в романе Иванова упоминается театр Шекспира, уподобленный театру марионеток: «Шекспир велик только тем, что огромное количество разнообразнейших смертей конец трагедий его превращает в комедию – опускаются нити и марионетки падают, могилу человек украшает цветами, кладбища наполняются деревьями, возле мертвеца ставят почетный караул» [Иванов, 1991, с. 372]. Большое значение для театрализации повествования имеет и противопоставление «человека барок-

ко» – плута Черпанова, который произносит аффектированные реплики, и «человека классицизма» – доктора Андрейшина, склонного к длинным монологам и воспроизведению однотипных жестов.

И, наконец, в романе рефлексированы воспитательные функции советского театра. Один из персонажей заявляет: «Театры могут большую работу проделывать, в вашем духе <...> Возьмите, к примеру, Качалова – какие личные драмы способен развернуть человек, посмотришь – и жить скучно. И другие артисты в том же духе. Передают вот, на Урале произошел невероятный случай перерождения, благодаря игре, подряд, конечно, всего репертуара, труппами академических театров. Целый город изменил совершенно свои вкусы и привычки. Ни водки, ни склок, ни сплетен, ни даже матерного слова!.. И будто бы случай такой столь потряс руководителей, что они решили распространить опыт до невероятных масштабов» [Там же, с. 281].

Более того, «жители дома № 42», которых авантюрист Черпанов вербует для поездки на стройки Урала, мечтают о восстановлении храма Христа Спасителя в виде театра: «Естественно, что мы вначале его восстановим, не так, чтобы уж сразу храм, а так вроде театра с высоконравственными и целомудренными произведениями» [Там же, с. 389].

Интересно, что вместо реализации мечты о любви Андрейшин осуществляет свой театральный проект – шествие жителей дома на стадион: «Немедленно, как только выяснилось, что на стадион идет весь дом, не исключая дряхлых стариков и детей, то мы пожелали идти туда днем. Доктор настаивал на вечере. Вообще, как выяснилось, доктор любил театральные эффекты; если бы было возможно, он не прочь бы был и зажечь факелы и пустить парочку соответствующих плакатов» [Там же, с. 404].

Следовательно, для нарративной стратегии провокации характерны и актерско-режиссерское поведение героев, и разнообразные формы «ненадежного» повествования, и игровое взаимодействие автора-читателя.

Напротив, в романах с неотрадиционалистской установкой театрализация используется как знак мистерии: ни митинг, ни профанация не являются здесь смысловой доминантой. Например, в «Докторе Живаго» (1957) Б. Пастернака образы вертепа и пещеры организуют сюжетные эпизоды «прозрения истины», балаган оказывается контрастным фоном онтологической интриги. Неслучайно в сознании Живаго «арлекинад» революции, «театральщина» эпохи противопоставлена чуду жизни.

В отличие от доктора Андрейшина, доктор Живаго не посещает ни театров, ни стадионов, ни кинематографа, ни цирка. Слова «театральщина», «балаган», «кукольная комедия», «декламация», «марионетка», «паясничанье», «шарманка» употребляются в речи протагониста и повествователя в негативных контекстах, означая либо неестественное поведение, либо «пустое» говорение. Несмотря на соотнесенность с Гамлетом, Фаустом, Ромео и Джульеттой, «главные герои романа Юрий Андреевич и Лара ли-

шны актёрских талантов, естественны и органичны» [Смирнова, 2007, с. 158–159].

Необходимо отметить, что в ситуациях встречи Живаго с персонажами-манипуляторами, похожими на актеров или режиссеров, акцентируется лиминальная тематика. В романе все персонажи, которых можно определить как «театральных», таят в себе сюжетную угрозу. Дворник Маркел, поведение которого Тоня характеризует как «чистый балаган», является косвенным виновником смерти Анны Ивановны.

Революционер Клинецов-Погоревших, встреченный Живаго в поезде, устраивает настоящее представление («пошла фантазмагория», – отмечает доктор). Разговорчивый охотник, по мысли Живаго, похож на персонажа Достоевского («...запахло Петенькой Верховенским»). Имя Петенька ассоциируется и с кукольным Петрушкой, тем более что персонаж обладает традиционным балаганным голосом: «неприятный высокий голос, на повышении впадавший в металлический фальцет» [Пастернак, 1989, с. 126]. Научившийся говорить глухонемой символизирует предел мертвенности слова, поэтому в тексте его речь и жестикация характеризуются как неестественные: «крайняя разговорчивость и подвижность», «разговаривая, он как на пружинах подскакивал на диване», «раскачивался из стороны в сторону» [Там же, с. 128]. При этом своим поучающим «тоном оракула» он напоминает и Ливерия Лесных, который будет мучить доктора долгими разговорами («завел шарманку, дьявол», – думает Живаго), и Антипова-Стрельникова. Повествователь подчеркивает, что в детстве Антипов часами изображал перед зеркалом других людей, а его монологи, мешающие доктору спать, названы «метафизическим трансом».

С театральным кодом связан и главный антагонист Живаго – Комаровский. В начале романа Юра видит «немую сцену»: Комаровский управляет Ларой, «словно он был кукольником, а она послушною движением его руки марионеткой» [Там же, с. 56]. И. П. Смирнов обнаруживает сходство «кукольника Комаровского и адвоката Коппелиуса из рассказа Гофмана» (в поэтике Гофмана активно используются мотивы итальянской народной комедии) [Смирнов, 1996, с. 146]. Соблазнение Лары происходит в том числе и с помощью театрального пространства: «Ловеласничанье Комаровского где-нибудь в карете под носом у кучера или в укромной аванложе на глазах у целого театра пленяло её неразоблачённой дерзостью и побуждало просыпавшегося в ней бесёнка к подражанию» [Пастернак, 1989, с. 46]. В этой сюжетной линии фигурирует персонаж-актер по фамилии Сатаниди.

В последний раз в жизни доктора герой появляется с «новой» внешностью – «шутовскими, скоморошьими» усами и бородой. Кукловод успешно режиссирует сцену расставания Живаго и Лары: «Изобразите на словах, обманно <...> надо добиться, чтоб она поверила <...> Удостоверьте ее в этом со всей силой убедительности <...> притворно побегите запрягать

лошадь» [Пастернак, 1989, с. 337]. Живаго удивительным образом становится подвластным Комаровскому, теряя свое поэтическое «сверхзрение»: «...единственное, что я могу сейчас, это машинально поддакивать вам и слепо, безвольно вам повиноваться» [Там же].

В сюжете романа задействуется и аллюзивное поле смыслов, восходящее к комедии дель арте, выстраивается любовный четырехугольник: доктор-поэт – арлекин Стрельников – старый адвокат Комаровский – Лара. Отметим, что имя героини связано с ларцом и римскими Ларами (фигурками предков, хранящимися в ящике).

Кроме того, соперники Живаго парадоксальным образом соотносятся с Италией. Во время самоубийства Стрельникова Живаго видит сон о разбившейся «маминою акварели», изображающей итальянское взморье. В момент, когда Комаровский понимает, что любит Лару, повествователь вдруг «замечает» венецианское окно подъезда: «Комаровский вошел в подъезд, дошел по лестнице до площадки и обогнул ее. На ней было венецианское окно с орнаментальными гербами по углам стекла».

Такое сочетание деталей (Италия, Венеция, живопись, стекло, гербы) отсылает к раннему творчеству Пастернака, в котором Венеция – символ поэтического откровения. Примечательно, что в «Охранной грамоте» (1931) главы о комедии дель арте, живописи Венеции и откровении, общем для Библии и искусства, следуют одна за другой. В 16-й главе второй части читаем: «Любопытно происхождение слова “панталоны”. Когда-то до своего позднейшего значения штанов, оно означало лицо итальянской комедии. Но еще раньше, в первоначальном значении, “rianta leone” выражало идею венецианской победоносности и значило: водрузительница льва (на знамени), то есть, иными словами, – Венеция-завоевательница <...> Панталонные цели истлели, дворцы остались. И осталась живопись Венеции» [Пастернак, 1985, с. 191]. В 17-й главе Пастернак начинает рассуждать о синкретизме субъекта творчества и эстетического объекта, а в 18-й формулирует мысль о том, что «Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества» [Там же, с. 194].

В соответствии с нарративной стратегией откровения театр-развлечение заменяется театром-мистерией (так, в роман включаются эпизод на капище-кургане, стихотворение об актере-Гамлете-Христе). Иллюзиям Живаго предпочитает зрелища, которые можно назвать не искусственными, а органическими: он присутствует в «анатомическом театре», где постигает тайну бытия, на магическом «представлении» Кубарихи, где тайна сущего открывается ему в образе Лары. Живаго-зритель, воспринимая жизнь как «естественный» спектакль, как бы проходит путь от зрелища-иллюзии к зрелищу-истине – путь, обратный эволюции европейского театра.

Таким образом, в романе постсимволизма метафора текста-театра становится базовой структурой диегезиса. Более того, создается уникальная ситуация синхронного сосуществования различных моделей театрализации. Театрализация повествования используется и в качестве основы пародийного описания кризиса культуры, и в качестве элемента ритуала государственно-производственной космогонии, и в качестве мистериального контекста творческого акта.

Список литературы

- Ахмади А.* Традиции комедии дель арте в русской литературе (1750–1938). М.: Водолей, 2013. 152 с.
- Булгаков М.* Избранная проза. М.: Сов. Россия, 1983. 336 с.
- Буренина-Петрова О. Д.* Цирк в пространстве культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 432 с.
- Вагинов К.* Полное собрание сочинений в прозе / Сост., вступ. ст. и примеч. Т. Л. Никольской, В. И. Эрля. СПб.: Академический проект, 1999. 590 с.
- Вислова А. В.* «Серебряный век» как театр. Феномен театральности в культуре рубежа веков. М.: Изд-во Рос. ин-та культурологии, 2000. 212 с.
- Давиденко О. С.* Мифотворчество и театрально-игровые стратегии в литературной жизни Серебряного века как отражение исторического процесса трансформации русского общества конца XIX – начала XX в.: Дис. ... канд. ист. наук. Томск, 2010.
- Джулиани Р.* Жанры русского народного театра и роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Булгаков-драматург и художественная культура его времени: Сб. ст. М., 1998. С. 323–347.
- Долгова Н. В.* Традиции театральной народно-смеховой культуры в романах В. В. Набокова «Камера обскура» и «Лолита» // Вестн. Рязан. гос. ун-та им. С. А. Есенина. 2013. № 4 (41). С. 92–100.
- Долинин А.* Истинная жизнь писателя Сирина: Работы о Набокове. СПб.: Академический проект, 2004. 402 с.
- Заварницына Н. М.* Художественная специфика феномена театрализации в русской прозе 1920-х – начала 1930-х годов: Дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2013.
- Иванов В. Вяч.* Возвращение Будды. Чудесные похождения портного Фокина. У / Сост. и вступ. ст. Т. В. Ивановой. М.: Правда, 1991. С. 133–477.
- Корнева Н. Б.* Театральность творчества В. В. Набокова и проблемы сценического воплощения его прозы: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. 30 с.
- Литвинюк М. А.* Балаганный трагикомизм в романах К. Вагинова «Козлиная песнь», «Бамбочада» и «Гарпагопиана»: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1998.

Лихонина О. В. Театральность культуры тоталитарного государства (на примере советской культуры конца 1920 – 1930-х годов): Дис. ... канд. культурологии. Екатеринбург, 2008.

Лоцилов И. Е. Застежка Олехновича: Л. Добычин и русский космизм // Философия космизма и русская культура: Материалы междунар. науч. конф. «Космизм и русская литература». Белград, 2004. С. 229–235.

Набоков В. Отчаяние // Набоков В. Русский период. Собрание сочинений в пяти томах / Сост. Н. Артеменко-Толстой. СПб.: Симпозиум, 2006. Т. 3. С. 397–527.

Олеша Ю. К. Зависть. М.: Вагриус, 1999. 415 с.

Пастернак Б. Доктор Живаго / Вступ. ст. Е. Б. Пастернака. М.: Книжная палата, 1989. 429 с.

Пастернак Б. Охранная грамота // Пастернак Б. Избранное: В 2 т. / Сост., подгот. текста и коммент. Е. В. Пастернак, Е. Б. Пастернака. М.: Худож. лит., 1985. Т. 2: Проза. Стихотворения. С. 136–224.

Полякова Е. А. Театральность в литературе // Новый филологический вестник. 2008. № 2 (7). С. 37–38.

Сендерович С. Я. Сок трех апельсинов. Набоков и петербургский театральный авангард // Сендерович С. Я. Фигура сокрытия. Избр. работы: В 2 т. М.: Языки славянских культур, 2012. Т. 2. С. 533–596.

Серебрякова Е. Г. Театрально-карнавальный компонент в прозе М. А. Булгакова 1920-х годов: Дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2002.

Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.: Наука, 1977. 204 с.

Смирнов И. П. Роман тайн «Доктор Живаго». М.: Новое лит. обозрение, 1996. 208 с.

Смирнова Е. Образ театра в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Вестн. КГУ им. Н. А. Некрасова. 2007. № 3. С. 158–161.

Тюпа В. И. Литература и ментальность. М.: Вест-консалтинг, 2009. 276 с.

Тюпа В. И. Нарративная стратегия романа // Новый филологический вестник. 2011. № 3 (18). С. 8–25.

Фрейденберг О. М. Мим // Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М.: Восточная литература РАН, 1998. С. 287–328.

Фурманов Д. Чапаев. Л.: Худож. лит., 1978. 288 с.

Ханзен-Лёве О. А. Интермедальность в русской культуре: от символизма к авангарду / Пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого. М.: Изд-во РГГУ, 2016. 450 с.

Хренов Н. А. Кино. Реабилитация архетипической реальности. М.: Аграф, 2006. 704 с.

Шевченко Е. С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов. Самара: Изд-во Самар. науч. центра РАН, 2010. 484 с.

Шиндина О. В. Театрализация повествования в романе К. Вагинова «Козлиная песнь» // Театр. 1991. № 11. С. 161–171.

Article metadata

Title: Theatralisation of the Narrative in Post-Symbolist Novels

Author: G. A. Zhilicheva

Author's e-mail: gali-zhilich@yandex.ru

Author affiliation: Novosibirsk State Pedagogical University

Abstract: This article deals with theatralisation of the narrative. The research is based on the study of Russian novels of 1920–1950s. The term ‘theatralisation’ refers to adding theatrical features to an epic text, or, to usage of a theatrical code which forms the plot. This paper investigates theatralisation both at the level of story (characters’ ‘stagy’ behavior, descriptions of ‘shows’ or ‘spectacles’ of various kinds) and at the level of narration (theatrical concepts and themes used in narrators’ speech). Furthermore, the article studies the metapoetical meaning of the ‘all the world’s a stage’ metaphor.

Images of ancient, folk or street theatre (low farce, ‘balagan’, booth theatre, fit-up, miracle-play etc.) are being studied, as well as their semantics and relevance to the literary works. Various ways of theatralisation in the novels are associated with their respective narrative strategies. The term ‘narrative strategy’ can be defined as a specific model of interaction between a subject, an object and an addressee of the work. Post-Symbolist tends to incorporate multiple aesthetical paradigms. The novels, specifically, may follow either the narrative strategy of ‘agitation’ (Social Realistic discourse), the narrative strategy of ‘provoking’ (Avant-Garde poetics), and the narrative strategy of ‘revelation’ (Neo-Traditionalistic poetics). Different narrative strategies correspond with different views on ‘the world as a stage’ and ‘the text as a stage’.

Denis Furmanov’s *Chapaev* features a propaganda play about Communistic propaganda among the Cossack women. After watching it, The Red Army soldiers think that their enemies have been already defeated (‘de-agitated’, as in the play). To their minds, the show is expected to change the reality directly. Ancient connections between theatrical ritual and the world of the dead are reestablished in the plot: Chapaev’s act in the play predicts his later death and makes it symbolically unavoidable.

Vsevolod Ivanov’s novel *U* grotesqually recreates many form of theatralisation (from archaic to modern). In the novel, characters’ relationships are based on a typical dramatic intrigue of *commedia del’arte*. Dr Andrieyshin, a mental specialist, falls in love with a profiteer’s daughter, Susanna (compare with traditional Italian masks of Pantalone and his foster daughter Colombine). However, it is Cherpanov, a schemer, who becomes Susanna’s lover. During their date Dr Andrieyshin happens to be locked inside a trunk like a puppet in its box.

Overall, comic novels tend to include characters' stagy behavior ('acting' and/or 'directing'), various kinds of 'unreliable' narration and games between the author and the reader.

In Boris Pasternak's *Doctor Zhivago*, key episodes of the 'revelation' plot center around images of a crib and a cave, originating from the Nativity play. Zhivago sets the miracle of life in opposition to 'Harlequinade of the Russian Revolution' (quoting Alexander Blok), theatrical nature of the new era.

Zhivago never visits theaters, circuses, cinemas or athletic fields. Theatrical nature of Pasternak's novel is represented not in form of secular, entertaining theatrical 'shows', but in form of miracle-play (one of the episodes takes place on an ancient burial mound, Zhivago's poem equates an actor with Hamlet and Jesus). He contemplates life as a natural spectacle, and, as a spectator, he follows reversed pattern of the evolution of the European theatre, that is the 'illusion' for Zhivago is replaced with 'revelation'.

To sum it up, Social Realism incorporate theatrical elements (descriptions of stage shows, propaganda plays) which represent from the ideological point of the narrative. Novels which follow the narrative strategy of 'provoking' include theatrical images as a manifestation of 'carnavalesque', while Neo-Traditionalistic novels tend to reference a possibility of a miracle, revelation.

Key terms: theatralisation, commedia dell'arte, Post-Symbolism, novel, narrative.

Reference literature (in transliteration):

Akhmadi A. Traditsii komedii del' arte v russkoy literature (1750–1938) [The Tradition of the Commedia Dell'arte in Russian Literature (1750–1938)]. Moscow, Vodoley, 2013. 152 p. (In Russ.)

Bulgakov M. Izbrannaya proza [Selected Prose]. Moscow, Sovetskaya Rossiya, 1983. 336 p. (In Russ.)

Burenina-Petrova O. D. Tsirk v prostranstve kul'tury [Circus in Cultural Space]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2014. 432 p. (In Russ.)

Davidenko O. S. Mifotvorchestvo i teatral'no-igrovye strategii v literaturnoy zhizni Serebryanogo veka kak otrazhenie istoricheskogo protsessa transformatsii russkogo obshchestva kontsa XIX nachala XX v. [Myth-making and the Strategies of Theatricality and Playing as an Indication of Changes in the Russian Society at the Turn of the 19th century]. Candidate's Thesis. Tomsk, 2010. (In Russ.)

Dolgova N. V. Traditsii teatral'noy narodno-smekhovoy kul'tury v romakh V. V. Nabokova «Kamera obskura» i «Lolita» [Theatrical Traditions of Folk Comic Culture in V. Nabokov's novels «Camera Obscura» and «Lolita»]. *Vestnik Ryazanskogo gosudarstvennogo universiteta im. S. A. Esenina*, 2013, no. 4 (41), p. 92–100. (In Russ.)

Dolinin A. Istinnaya zhizn' pisatelya Sirina: Raboty o Nabokove [The True Life of Sirin, a Writer: The Nabokov Studies]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt, 2004, 402 p. (In Russ.)

Dzhuliani R. Zhanry russkogo narodnogo teatra i roman M. Bulgakova «Master i Margarita» [Genres of Russian Folk Theatre and M. Bulgakov's «Master and Margarita»]. *Bulgakov-dramaturg i khudozhestvennaya kul'tura ego vremeni* [Bulgakov the Playwright and the Artistic Culture of His Time]. Moscow, Soyuz teatral'nykh deyatel'ey RSFSR, 1998, p. 323–347. (In Russ.)

Freydenberg O. M. Mim [The Mime]. *Freydenberg O. M. Mif i literatura drevnosti* [Mythos and Ancient Literatures]. Moscow, Vostochnaya literatura RAN, 1998, p. 287–328. (In Russ.)

Furmanov D. Chapayev [Chapayev]. Leningrad, Khudozhestvennaya literatura, 1978, 288 p. (In Russ.)

Hansen-Löve O. A. Intermedial'nost' v russkoy kul'ture: Ot simbolizma k avangardu [Intermediality in Russian Culture from Symbolism to the Avant-Garde]. Moscow, RGGU Press, 2016, 450 p. (In Russ.)

Ivanov Vs. Vyach. Vozvrashhenie Buddy. Chudesnye pokhozhdeniya portnogo Fokina. U [The Return of the Buddah. The Marvellous Adventure of Fokin the Tailor. U]. Moscow, Pravda, 1991, p. 133–477. (In Russ.)

Khrenov N. A. Kino. Reabilitatsiya arkhетипической real'nosti [Cinema. Rehabilitation of the Archetypal Reality]. Moscow, Agraf, 2006, 704 p. (In Russ.)

Korneva N. B. Teatral'nost' tvorchestva V. V. Nabokova i problemy steni-cheskogo voploshheniya ego prozy [Theatricality of Nabokov's Works and Various Problems in Staging Thhe]. Candidate's Thesis. Moscow, 2010, 30 p. (In Russ.)

Likhonina O. V. Teatral'nost' kul'tury totalitarnogo gosudarstva (na primere sovetskoy kul'tury kontsa 1920 – 1930-kh godov) [The Theatrical Nature of Totalitarian Culture]: Candidate's Thesis. Ekaterinburg, 2008. (In Russ.)

Litvinyuk M. A. Balagannyi tragikomizm v romanakh K. Vaginova «Kozlinaya pesn'», «Bambochada» i «Garpagoniana» [The Tragicomical Farce in K. Vaginov's «The Goat Song», «Bambochada» and «Harpagoniada»]: Candidate's Thesis. Moscow, 1998. (In Russ.)

Loshhilov I. E. Zastezhka Olekhnovicha: L. Dobychin i russkiy kosmizm. Filosofiya kosmizma i russkaya kul'tura [Olekhlovich's Closure: Leonid Dobychin and Russian Cosmism]. *Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii «Kosmizm i russkaya literatura»* [Proceedings of the International Conference «Cosmism and Russian Literature»]. Belgrad, 2004, p. 229–235. (In Russ.)

Nabokov V. Otchayanie [Despair]. *Nabokov V. Russkiy period. Sobranie sochineniy v pyati tomah* [Russian Years. Collected works in 5 vol.]. St. Petersburg, Simpozium, 2006, vol. 3, p. 397–527. (In Russ.)

Olesha Yu. Zavist' [The Envy]. Moscow, Vagrius, 1999, 415 p. (In Russ.)

Pasternak B. Doktor Zhivago [Doctor Zhivago]. Moscow, Knizhnaya palata, 1989, 429 p. (In Russ.)

Pasternak B. Okhrannaya gramota [Writ of Protection]. *Pasternak B. Izbrannoe* [Selected Works. In 2 vols.]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura, 1985, vol. 2: Prose, Poetry, p. 136–224. (In Russ.)

Polyakova E. A. Teatral'nost' v literature [Theatricality in Literature]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2008, no. 2 (7), p. 37–38. (In Russ.)

Senderovich S. Ya. Sok trekh apel'sinov. Nabokov i peterburgskiy teatral'nyy avangard [Juice from the Three Oranges. Nabokov and Theatrical Avant-Garde in St. Petersburg]. *Senderovich S. Ya. Figura sokrytiya. Izbr. raboty* [Figure of Hiding: Selected Works in 2 volumes]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur, 2012, vol. 2, p. 533–596. (In Russ.)

Serebryakova E. G. Teatral'no-karnaval'nyy komponent v proze M. A. Bulgakova 1920-x godov [The Component of Stage and Farce in M. A. Bulgakov's Prose]: Candidate's Thesis. Voronezh, 2002. (In Russ.)

Shevchenko E. S. E'stetika balagana v russkoy dramaturgii 1900–1930 godov [The Balagan Aesthetics in Russian Plays of 1900–1930s]. Samara, Samarskiy nauchnyy tsentr RAN, 2010, 484 p. (In Russ.)

Shindina O. V. Teatralizatsiya povestvovaniya v romane K. Vaginova «Kozlinaya pesn'» [Theatricalisation of the Narrative in K. Vaginov's «The Goat Song»]. *Teatr*, 1991, no. 11, p. 161–171. (In Russ.)

Smirnov I. P. Khudozhestvennyy smysl i evolyutsiya poeticheskikh sistem [Artistic Meaning and the Evolution of Poetic Systems]. Moscow, Nauka, 1977, 204 p. (In Russ.)

Smirnov I. P. Roman tain «Doktor Zhivago» [«Doctor Zhivago», the Novel of Mysteries]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 1996, 208 p. (In Russ.)

Smirnova E. Obraz teatra v romane B. Pasternaka «Doktor Zhivago» [The Images of the Stage in B. Pasternak's «Doctor Zhivago»]. *Vestnik KGU im. N. A. Nekrasova*, 2007, no. 3, p. 158–161. (In Russ.)

Tyupa V. I. Literatura i mental'nost' [Literature and Mentality]. Moscow, Vest-konsalting, 2009, 276 p. (In Russ.)

Tyupa V. I. Narrativnaya strategiya romana [Narrative Strategy of the Novel]. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2011, no. 3 (18), p. 8–25. (In Russ.)

Vaginov K. Polnoe sobraniye sochineniy v proze [The Complete Prose by K. Vaginov]. St. Petersburg, Akademicheskii proekt, 1999. 590 p. (In Russ.)

Vislova A. V. «Serebryanny vek» kak teatr. Fenomen teatral'nosti v kul'ture rubezha vekov [The Silver Age as a Stage: The Theatricality Phenomenon at the Turn of the Century]. Moscow, Rossiyskiy Institut Kul'turologii, 2000, 212 p. (In Russ.)

Zavarnitsyna N. M. Khudozhestvennaya spetsifika fenomena teatralizatsii v russkoy proze 1920 – nachala 1930 godov [The Artistic Specificity on the Phenomena of Theatricalisation on Russian prose from the late 1920s to the middle of the 1930s]. Candidate's Thesis. Samara, 2013. (In Russ.)