Карнавальное начало и театральность — (Идея, стиль, язык) — в художественном тексте (Произведения Э.Т.А. Гофмана, Н.В. Гоголя, М.А. Булгакова)

Екатерина Никулчина,
Преподаватель, аспирантка,
Балчский государственный университет, Республика Молдова

Rezumat

Abstract
Theater and carnival play an important role in the creation of E.T.A. Hoffmann, N.V. Gogol and M.A. Bulgakov. The authors don’t make any differences between theatrical performance and folk entertainment of the carnival type. For the German writer both the theater and the carnival become an integral part of the capriccio “Princess Brambilla”. In N.V. Gogol’s stories there are almost no theatrical elements, but the carnival penetrates into life, into the private life of the main characters. The introduction of carnival elements in M.A. Bulgakov’s novel “Master and Margarita” both the theatrical performance and the comparison of Satan’s great ball to folk entertainment increases satirical and ironical implication. The presence of these elements helps to realize the fact that the reality is full of bureaucracy, lies and criminal attempts to please one’s superiors. That’s why the real world seems more dangerous than the world, where the undisguised evil, Voland, the prince of darkness, rules.

Зарождившийся в культовых процессиях в честь бога Диониса театр постепенно отделяется от них и становиться благодаря своей массовости одним из основных источников не только развлечений, но и знаний. По утверждению С.Анта, греческий театр «был учителем народа, его наставником» и играл, таким образом, воспитательно-просветительную роль в культурной жизни греков1. На протяжении веков он сохранял за собой ведущую роль в общественной жизни античного мира, сохраняя независимость от других литературных жанров, хотя партиями хора театр обязан, прежде всего, хоровой лирике, которая, по мнению С. Шервинского, «к концу VI столетия … нашла широкое применение в театре»2. Но, отталкиваясь от лирического жанра, театр образует совершенно новый тип искусства, подчинающийся особым правилам, составляющим его своеобразие.

Параллельно с театром продолжает существовать и обрядовое шествие, прославляющее деяния одного из богов греческого или римского пантеона, превращающееся впоследствии в празддества карнавального типа, как например сатурналий3, непременным атрибутом которых становится маскарад, переодевание и связанное с ним изменение внешности.

В эпоху средневековья театральное действие, как и литература, и наука, становится носителем религиозных догм и церковных устоев. И лишь народным праздникам, известным под именем карнавала, удается отстоять независимость от духовных притязаний клира. Как неоднократно подчеркивает М. Бахтин в монографии «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», карнавал нередко противостоял призыву служителей церкви к аскетическому образу жизни: «Организующее карнавальные обряды смешовское начало абсолютно освобождает их от всякого религиозно-церковного догматизма, от мистики и от благоговения, они полностью лишенны и магического и молитвенного характера (они ничего не вынуждают и ничего не просят). Более того, некоторые карнавальные формы прямо являются народий на церковный культ. Все карнавальные формы последовательно внекерковны и внерелигиозны»4. Подобные

1Антик.др., 1970, с. 11.
2Антик.мир., 1968, с. 9.
3Бахтин, 1990, с.11.
столкновения мирских желаний, уходящих корнями в языческие традиции, и требований духовных пастьрей отображены в картине Питера Брейгеля Старшего «Битва масленицы и поста».

В период романтизма происходит изменения в концепциях о сущности произведения искусства. Если начиная с античности театральное представление и религиозные процессы являлись самостоятельными, независимыми действиями, то в эпоху романтизма они утрачивают свой суверенный характер. Немецкие романтики выступают за синтез искусств, при котором музыка, театр, живопись и литература становятся компонентами одного произведения, где они взаимодействуют как одно органическое целое.

Необычайные способности и многостороннее дарование немецкого романтика Э.Т.А. Гофмана позволили ему достичь целостности восприятия различных по своей природе искусств. В своем крепчичко, литературном произведении, чья композиция, сюжет, «фигурный ансамбль», атмосфера связаны между собой не по определенным правилам, а лишь согласно волне причудливой фантазии автора, писателю удается сочетать как изображение действия на подмостках, так и описание народного гуляния, иными словами, театральное действие с карнавалом. Но так как фантазия становится движущей силой крепчичко, то даже театральная постановка утрачивает в нем свою строгость и превращается в близкую к народному шутовскому представлению комедию масок, в которой актеры двигаются не заученными ролями, а собственными порывами, ведь в ее основе лежит импровизация, напрямую связанная с повседневным бытом не только актеров, но и зрителей.

Театральное представление и карнавальное шествие представлены как противоположные начала в крепчичко Э.Т.А. Гофмана, хотя их и объединяют многие сходные черты. Назовем некоторые из них: переодевание, разыгрывание роли, которую называет костюм, подмена внешности новой и возвращение к первоначальному облику, в своей первоначальной форме, после сбрязывания масок знаменующего возврат в реальность.

В то же время отчетливо выступает и их отличительная черта: обеспечивающая свободу действия ржавым незапrogramмированное карнавальное действия, его непредсказуемость, невозможная в театре. Эта раскрепощенность распространяется и на выражение чувств участников карнавала. Тогда как в театре все действия и эмоции подчинены идейному замыслу драмы, что исключает всякое отклонения от текста или вольности в исполнении роли, подобная дифференциация в описании театральной постановки четко прослеживается в следующих случаях у Э.Т.А. Гофмана: «заговорил наконец Джию Фава таким высоким тоном, словно стоял на сцене театра «Артеннита»»; «Я красив, природа одарила меня всякими приятными талантами, а главное, я актер. Молодой актер, который, как я, божественно играет влюбленных принцесс со всеми положенными охами и ахами»; «трагические герои, разодетые в золото и серебро, повторяя напыщенные стихи, которыми, как они воображали, приводят публику в восторг»; «все эти патетические деяния, которыми раньше кичился мой театр, стали наводить на публику смертную скучу … Вот я и поспал к чертям всю эту трагическую ахинею».

Это демонстрирует скованность, нарочитость, готическое преувеличение чувственного восприятия, неестественность поведения Джию и других актеров.

Карнавалу чужды строгие правила театрального действия. Он полон жизнерадостности, нашедшей свое выражение в многочисленных шалостях. Забросать конфеты, устроить шутовский бой на деревянных шпагах, повздорить из-за мнимой обиды, нанесенной несправедливой оценкой костюма — лишь некоторые из проказ столь любимыми участниками карнавала. Но именно они, по верному замечанию М. Бахтина, выражают вольнолюбивые устремления народа.

На фоне карнавала и исполняемой актерами пьесы происходит еще одно представление, скрытое от глаз зрителей-обывателей и большинства участников карнавала. Главный герой

---

5 Гофман, 1962, с. 226.
6 idem, с. 228.
7 idem, с. 244.
8 ibidem.
капрично надевает странный костюм и благодаря ему становится похож на таинственного принца Княжыри, и швей Джаинта, примерив только что завершенное ею платье, превращается в заморскую принцессу Брамбиллу, ищущую своего возлюбленного. Их необычный маскарад становится неожиданным откровением даже для самих героев — Джильо и Джаинта узнают друг в друге принца и принцессу, поисками которых уже давно был занят каждый из них.

Представление приобретает необычное значение в данном контексте. Переодевание, сохранение верности приобретенной роли и выполнение всех условий, возложенных на главных героев — своеобразный путь самоопознания. Именно на пути такого кажущегося самоотречения и актер, и молодая швея, отделившись от своего будничного «Я», обретают самих себя, в своем истинном облике — принца и принцессу.

Переоценка ценностей героями и трансформирование театра находитя в динамичном взаимодействии, обусловливая, таким образом, становление каждого из факторов. Из строго построенного представления, лишенного всякой свободы исполнения и требующего на потребу публики кривляния актеров, которые выдают свои нангретые переживания за искренние, театральная постановка превращается в близкую быту комедию масок, где подлинные чувства и объективные ситуации выдвигаются на первый план.

Итальянская комедия масок — апогей импровизации — знаменует отход от застывшей, статичной формы театральной постановки, лишенной возможности увести действие пьесы от запрограммированности либретто, и провозглашает тем самым переход от ложно-прекрасного к прославляющему естественность спектаклю.

Джильо с Джаинтой проходят также процесс «очищения», отказываясь от обманчивых, неверных лжесуществ, от выспренних речей и напрасных поисков, устремлений. Подобный путь приводит их к новому пониманию самих себя и помогает определить свое место в жизни, сочетая свои фантазии с действительностью, превращать импровизированные на сцене ситуации в жизнь.

Капрично «Принцесса Брамбилла» — одно из последних произведений Э.Т.А. Гофмана. В нем несмотря на фантастичность происходящего, приводимого в движение авторским воображением, все же постулируется домианта реальности над миром фантазии, из которой реальность берет свои истоки.

Тесную связь ирреального с действительностью соблюдает и в петербургских повестях Н.В.Гоголь, здесь эта взаимосвязь образует основной стержень повествования. Немецкий филолог М.Горлин утверждает, что эпический мир русского писателя-реалиста сформировался под влиянием произведений Э.Т.А. Гофмана, известных в России в 30-х гг. XIX в.9.


Фантастический план прорисовка в первое произведение Н.В. Гоголя — сцены народных гуляний в «Вечерах на хуторе близ Диканьки». Не случайно Ю.Манн указывает на особенность танца старушек в «Сорочинской ярмарке»: в их поведении «вносится момент мариновочности, безжизненного исполнения предписанной роли»15, которая близка

9 Gorlin, 1933, c. 5.
10Манн, 1988, c. 6.
11 Ibidem.
12 Ibidem.
13 Ibidem, c. 7.
14 Ibidem.
«механическому принуждению»16. В повести «Заколдованное место» танец — традиционное выражение веселья, жизнерадостности, осознания собственной силы и молодости — не ладится из-за непреодолимой магии места, нарушающей индивидуальное и общественное действия17.

Карнавал принимает в творчестве Н.В. Гоголя двойственную форму. С одной стороны, он лишен всех атрибутов фантастики, с другой, его внешняя «реалистическая» оболочка проникнута духом ирреального мира, который в форме диктата «универсальной силы»18 внедряется в объективный мир и управляет им.

Творчество Э.Т.А. Гофмана не знает подобной многослойности образа карнавала и его проявлений. Фантастика писателя, уводя человека от реальности, носит не враждебный ему характер, а скорее примирительный, так как именно с его помощью отвергнутые друг другом Джильо и Дачинта находят друг друга. В конечном счете, «витание в облаках» является и для Э.Т.А. Гофмана не чем иным, как преодолением противоречий действительности.

При сравнении текстов немецкого романтика с произведениями Н.В. Гоголя приходится к выводу, что карнавальное действие в творчестве русского писателя — не убежище для истомившихся на жизненном пути путников. Тем сильнее поражает отсутствие в повестях русского писателя других компонентов, занимающих в капричии Э.Т.А. Гофмана главное место — представления комедии масок и театральных постановок в их классической форме.

Отказ Н.В. Гоголя от описания сценических жанров в рамках эпического произведения представляется не случайным. Обращаясь к карнавальному началу в «Вечерах», близких к народному творчеству, проникнутых малороссийской культурой, автор утверждает присутствие некоей сверхчувственной силы, управляющей бытием, которая, не допуская произвола со стороны участников гуляний, превращает их в актеров-марионеток. Таким образом, театральность приникает в жизнь, а не отторгается от нее. В этом заключается сходство с каприччию Э.Т.А. Гофмана, хотя разработка подобного перехода различна. У немецкого автора искусственность трагедий, в которых играл Джильо, уходит, уступая место жизнеутверждающей комедии масок, у Н.В.Гоголя живые люди приобретают черты безжизненных механизмов.

В петербургских повестях нет места театральному действу в силу особенности гогольской концепции театра. В каждой из повестей есть главный герой, одушевленное лицо (Акакий Акакиевич) или неодушевленный предмет (Невский проспект, нос, портрет), на котором сконцентрировано действие, в то время как действия других персонажей лишь оттеняют их поступки. В драматических произведениях Н.В.Гоголя главные персонажи растворены в окружающей их обстановке, что позволяет то смеяться открыто над пороками времени, то бичевать их сатирией. Так, на примере одной судьбы (художника, писаря Акакия Акакиевича, носа майора Ковалева) или сменяющихся сцен, происходящих на Невском проспекте, воспроизводится специфика эпохи, ее уродство, ее разрушающая, деформирующая природа.

Большие изменения претерпевает театр и карнавал в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита». В нем присутствуют и театр, и цирк, и бал, и представления коллектива любителей. Все напрямую связано с театральными прототипами, как в творчестве Э.Т.А. Гофмана. Как и немецкий автор, М.А. Булгаков был хорошо знаком с жизнью театра, не только с той частью, которая видна зрителю, но и с его закулисными буднями. Многократно ставившаяся на сцене пьеса «Дни Турбиных» преумножила опыт русского драматурга и помогла взглянуть на театральный мир с необычных позиций.

В капричии Э.Т.А. Гофмана герои, познав свое собственное «я», демонстрируют его на сцене в полных импровизации пьесах, сближа тем самым быт, жизненные ситуации с театральными условиями. Театр комедии масок несколько отходит от традиционного деления на зрителей и актеров, хотя, как одна из форм сценического искусства, частично

16idem, c. 13.
17idem, c. 16.
18ibidem.
сохраняет свою элитарность: на подмостках продолжает играть актер-профессионал Джильло, предварительно изменивший свое амплуа и отказавшийся от нарочитой манеры исполнения роли. Элитарность представлений театра комедии масок смягчается тем, что Джачинта — бывшая швея, прежде далекая от актерского быта — превращается в актрису, с большим талантом импровизирующей на сцене.

В романе «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова нет четкого разделения на сцену и актеров — с одной стороны и на театральный зал и зрителей — с другой. В этом произведении зрители зачастую становятся актерами (выступление обычных граждан в сне Никанора Ивановича), а актеры — зрителями (поведение Воланда и его свиты на сцене театра варвите). Перенесение людей из повседневности на сцену, а актеров на места для зрителей разрушает привычную концепцию театра и позволяет участникам представления посмотреть на себя со стороны, из зала, но не для того чтобы, как у Э.Т.А. Гофмана, познать себя, а с определенной авторской целью — в сатирическом свете раскрыть пороки общества.

И хотя и у Э.Т.А. Гофмана, и у М.А. Булгакова на сцене представляется всеобщему вниманию то, что скрыто в глубинах души, театр у русского писателя не приносит духовную свободу временным актерам, лишь порицание и осмеяние.

Разрушая барьер между действием на сцене и действием в зрительном зале, уничтожая разницу между актером и посетителем театра, М.А. Булгаков сближает театральность и карнавализацию. Как утверждает М. Бахтин, именно возможность перехода из одной пространственной сферы в другую выражает сущность карнавала: «карнавал не знает разделения на исполнителей и зрителей. Он не знает рампы даже в зачаточной ее форме. Рампа разрушила бы карнавал (и обратно: уничтожение рамы разрушило бы театральное зрелище). Карнавал не созерцает, — в нем ж и в у т, и живут в с е, потому что по идее своей он в с е на р о д е н. Пока карнавал совершается, ни для кого нет другой жизни, кроме карнавальной. От него некуда уйти, ибо карнавал не знает пространственных границ. Во время карнавала можно жить только по его законам, то есть по законам карнавальной с в о б о д ы. Карнавал носит вселенский характер, это особое состояние всего мира, его возрождение и обновление, которому все причастны»19.

Параллельно с таким видом театрального искусства М.А. Булгаков развивает и другой: писатель обращается к балу как одной из форм массового гуляния. Так можно трактовать великий бал у сатаны в ночь весеннего полнолуния. Множество приглашенных, представители разных слоев общества, размах, с которым велись приготовления к балу и с которым он проходил, не имеют себе равных в трехмерном пространстве, т.е. в реальном мире, в Москве 30-х гг.

Примечательно, что именно всенародность, а также отсутствие сценической площадки, рампы, разделения на актеров и зрителей20 представляются М. Бахтину важнейшими критериями, характеризующими карнавал как народное гуляние. Эти же особенности выявляются и в описании великого бала сатаны в романе М.А. Булгакова.

Естественный вопрос: является ли массовый народный праздник, каким его видит М. Бахтин, и бал в романе «Мастер и Маргарита» абсолютно идентичными проявлениями карнавального начала или между ними существуют различия?

Убеждаемся, что карнавал как всеобщее празднество в значительной мере отличается от бала весеннего полнолуния. Основной отличительной чертой нам представляется их кажущаяся общедоступность. Внимательно вчитываясь в главы, предшествующие описанию бала, замечаем, что каждый может принять участие в торжестве и лишь избранные — желанные гости на празднике. Ведь бал организован темными силами ради прославления своего могущества, и каждый из присутствующих отмечен печатью греха, будь то совершенное преступление или игнорирование моральных норм (жен и мужей, отправлявшие друг друга, торговки ядами, содержательницы ночных притонов). Если увидеть бал с таких позиций, то станет ясно, что ни грандиозность задуманного мероприятия, ни многочисленные гости не смогут придать событию подлинное, неудержимое

20Ibidem.
весь для вас, а именно оно поддерживало народ в период господства церкви, помогало сопротивляться проповедуемому ею религиозному аскетизму.

Отметим также, что великий бал сатаны — не открыта, безудержная форма праздника. Он скован церемонией, правил и ритуалов (встреча гостей, определенная форма одежды, неспешный танец королевы). Немаловажную роль играет императорская бала, ее происхождение. По словам Коровьева, «Установилась традиция, ... хозяина бала должна носить имя Маргариты, во-первых, а во-вторых, она должна быть местной уроженкой»21.

Устанавливаем интертекстуальные связи между трагедией И.В. Гете «Фауст» и романом «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова. Маргарита в трагедии немецкого классика представлена нежной Медеи, Еги, героиней, носящей это же имя в романе русского автора, заключает договор с Воландом, живым воплощением эва. Подобное событие свидетельствует, что произведение русского автора проникнуто духом театра, а творение И.В. Гете — трагедия, и все же содержание романа М.А. Булгакова заключается в ином — в создании комического плана.

Обращение М.А. Булгакова к трагедии «Фауст» позволяет провести параллели между образами Медеи и Воланда, т.к. как оба герои выступают в качестве повелителей тьмы, которые «вечны совершают благо»22, хотя и поступают тем самым вразрез со своими желаниями. Воланд — не добрый дух, приносящий покой и душевное равновесие, а независимая, хотя его подчинения кажутся различным мастеру и Маргарите спасительными силами, ведь они одни способны противостоять воле волевой несправедливости московской жизни 30-х гг.

Элементами параллелей является наполнение театра и концертной программ, присущейся Никанору Ивановичу. Оба типа представлений разоблачают порочную связь, человеческие недостатки, суеверия и предрассудки, скрывающиеся под личной благоприятносты и порядочности. Иное — на воле балы сатаны, где гости не прячут темной сутки, а открывают в своей истинной греховной истины, присущей им как подчиненным сатаны.

В романе М.А. Булгакова, на первый план выдывается контраст между реальными миром, в котором все — лишь фикция, ошибка, обман зрения, где подлинное оказывается гадким, отталкивающим, и реальным планом, который с самого начала раскрывает свою подлинную природу, где не приукрашаются изысканны. Поэтому даже хороводный мир Воланда воспринимается как более привлекательный, правдивый, нежели обманчивый, ниверный план действительности.

Театральное и карнавальное начала занимает значительное место в произведениях Э.Т.А. Гофман, Н.В. Гоголя и М.А. Булгакова. Четкого разграничения между театральной постановкой и народным гулянием карнавального типа писатели не делают. Для немецкого автора и театр, карнавал становится неотъемлемыми частями капрично «Принцесса Брамбильла». У Н.В. Гоголя, хотя театральные элементы отсутствуют, все же карнавальное начало проникает в жизнь, в бытие главных героев. У М.А. Булгакова введение карнавального элемента в театральное представление и сравнение величина бала у сатаны с массовым народным гулянием приводит в роман «Мастер и Маргарита» сатирический, иронический подтекст. Наличие этих элементов помогает осознать повседневность с ее бирократией, ложью и преступным подобострастием к вышестоящим, и все предсказывает более опасным, чем мир, исполненный неприкрытого зла, в котором правит Воланд, князь тьмы.

Использованная литература:


БАХТИН, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. Москва: Художественная литература, 1990 [Бахтин, 1990].

21Булгаков, 1987, с. 656.
22Булгаков, 1987, с. 463.

