

ОСОБЕННОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ КАРНАВАЛЬНОГО НАЧАЛА В КОМЕДИЯХ Н. ЭРДМАНА «МАНДАТ» И В. МАЯКОВСКОГО «КЛОП»

Рассматриваются особенности проявления карнавального начала в «Мандате» Эрдмана и «Клопе» Маяковского. Утверждается, что в обеих пьесах структурообразующим началом является карнавализация, но характер ее трансформации различен – это обусловлено гражданской позицией драматургов. У Эрдмана карнавальный гротеск из ренессансного становится романтическим, у Маяковского карнавальное начало нередко превращается в сатиру.

Ключевые слова: Н.Р. Эрдман; «Мандат»; В.В. Маяковский; «Клоп»; карнавализация.

Литературоведческая традиция соединения двух драматургов вызвана, прежде всего, тем, что «Клоп» Маяковского можно считать в какой-то мере ответом на «Мандат» Эрдмана. Многие исследователи объединяли эти пьесы в пару. Одни, как Б. Ростокский в работе о Мейерхольде 1960 г., считали, что уместнее их «не столько сопоставлять», «сколько противопоставлять» [1. С. 59], т.к. в пьесе Эрдмана «тема живучести мещанства», в отличие от пьесы Маяковского, «по сути дела не звучала» [1. С. 58]. Другие, например И. Соловьева в статье 1957 г., считали, что хотя «Мандат» «по значимости социальных обобщений <...> очевидно уступает комедиям Маяковского», все же «сопоставление здесь уместнее, чем противопоставление» [2. С. 75]. Н. Киселев же в исследовании 1969 г. «Вокруг “Мандата” Н. Эрдмана» абсолютно уверен, что «Маяковский <...> продолжал и развивал на новом этапе традиции эрдмановской комедии», т.к. он сам «неоднократно на различных диспутах и обсуждениях отзывался о пьесе Эрдмана с большим одобрением, причисляя “Мандат” к его, Маяковского, линии в драматургии» [3. С. 179].

На наш взгляд, более верным является сопоставление пьес. Вспомним, что П. Марков, театальный работник, критик, близко знавший и Эрдмана, и Маяковского, категорично утверждал, что Маяковский «подражал Эрдману»: «Прекрасно помню, как в Гурзуфе Маяковский прыгал по пляжу вслед за Эрдманом с камушка на камень и кричал: “Коля, научите писать пьесы!”» [4. С. 17].

Думается, существует некая категория, объединяющая этих разных драматургов, та общая система координат, в рамках которой развивалась их драматургия 1920-х гг. Мы считаем, что это карнавальная стихия.

Проблему карнавального начала в литературе решал М. Бахтин. Его концепция комического, разработанная на основе литературных произведений Возрождения, применима и к драматургическим произведениям 20-х гг. XX в. (в эти годы, кстати, создавалась и теория Бахтина). В данную эпоху, когда жизнь в России характеризуется переломом, сменой общественного строя, мировоззрения, незавершенностью этого процесса, произошла реанимация карнавала как социокультурного явления, возродилось карнавальное мироощущение, которое проявляется и в жизни, и в искусстве, в том числе в драматургии.

В основе пьесы «Мандат» лежит конфликт между старым и новым мирами: незавершившейся сменой эпох обуславливается карнавальный характер комедии, использование автором «особого языка карнавальных форм и символов», проистекающего из «пафоса смен и

обновлений» [5. С. 16]. В основе действия пьесы лежит карнавальное «шутовское увенчание и развенчание» [5. С. 16]. Так, в сюжетной линии с кухаркой, переодетой Гулячкиными для смеха в платье императрицы и принятой Сметаничами за наследную княжну, происходит карнавальное увенчание, а затем развенчание ушедшей царской власти, цель которых – «сбросить высокое и старое – готовое и завершенное – в материально-телесную преисподнюю для смерти и нового рождения (обновления)» [5. С. 94]. Это «низложение» самодержавия подчеркивается последовательным карнавальным снижением составляющих уходящей власти, их приобщением к материально-телесному низу. И в ответвлении «царской» сюжетной линии, связанной с Николаем II, можно заметить увенчание-развенчание: портрет царя, напрямую связанный со скатологическим образом (его нашли в уборной), переживает подобие «шутовского увенчания», когда один из героев собирается наклеить его на картон. Но в итоге портрет царя оказывается на задку Гулячкина. В полном соответствии с карнавальным мироощущением, требующим «радикальной смены и обновления всего существующего» [5. С. 302], весь старый самодержавный мир карнавально развенчивается у Эрдмана. Возможность возврата «старого времени» – напрасная иллюзия, новое неотвратимо – вот основная идея карнавальной пьесы Эрдмана.

Так же как и самодержавие, карнавально осмысливается советская власть. Новые «хозяева жизни» – коммунисты, партийные – переводятся в ранг домашней птицы или скота, как некие домашние вещи рассматриваются героями пьесы и представители рабочего класса. Советская власть «материализуется», воплощается в определенных вещах: сначала – в портфеле, а затем – в мандате. Как и в сюжетной линии с платьем, мы наблюдаем карнавальное увенчание, а затем развенчание завладевшего мандатом Павла Гулячкина и оказавшегося шутовским мандата как символа советской власти. По Эрдману, новый строй так же, как и старый, не является незыблемым: категории вечности в карнавальном мироощущении, воспринятом и переданном автором, нет.

Вся сфера политики в пьесе карнавально снижается, переводится в материальный план. В материально-телесный план в пьесе переводится все возвышенное, духовное, абстрактное, отвлеченное, употребляемое в переносном значении. Материальное начало в пьесе карнавально берет верх над духовным, ведь в карнавальной системе взглядом материя первична, она – начало всего. Происходит карнавальное утверждение обычной жизни, где главное – иметь дом, достаток, кулебяку с визигой на обед, хорошего зятя. В новом

советском мире места такой, так называемой мещанской, жизни не было. Но, мечтая о «светлом будущем», Эрдман, тем не менее, возможно, даже помимо своей воли, просил снисхождения к своим героям – простым, обычным людям, желающим спокойной жизни. Карнавальное осмысление в пьесе человека – пусть совсем маленького – проходит в ключе утверждения. Цель «Мандата» не в обличении мещанства, напротив, мещанство как обычная, телесная, материальная жизнь карнавально переосмысливается и, в конечном счете, оправдывается. Как нам видится, автор бессознательно ощущает нежизненность нового строя, его оторванность от материально-телесной стихии, его сфокусированность на человеческом духе в ущерб телесному.

В пьесе также можно наблюдать карнавальное осмысление темы страха. Карнавальное преодоление страха перед самодержавием осуществляется благодаря прямому его столкновению со скатологическими образами, которые делают из самодержавия «веселое страшилище». Однако победа над страхом перед новой властью происходит в «Мандате» в сознании зрителей, но не в сознании героев. Лишь зрители 1920-х гг. искренно смеются над страхом Гулячкина перед новой властью, тем самым избавляясь от него. В сознании же героев страх этот остается непреодоленным: персонажи пьесы до последнего момента панически боятся коммунистов. Это связано с тем, что герои «Мандата» исключены из народа. А «средневековый смех – это <...> ощущение непрерывности жизни <...> социальное, всенародное» [5. С. 106]. Герои признаны негодными, от них собирается избавиться новый мир как от не прошедших некий отбор, вот почему так панически они боятся новой власти и вот почему страх перед советской властью так и не будет карнавально преодолен в пьесе. И этот не обращенный в «смешные страшилища» страх напрямую связан с трансформацией карнавального начала в пьесе.

Все герои «Мандата» – представители прошлого, которое не хочет уходить. И в духе карнавальной традиции автор отрицает своих героев, силой своего смеха уничтожает их. Но в то же время в авторе живо чувство сострадания к этим людям как к индивидуальным личностям, имеющим право на жизнь. В сознании Эрдмана сталкивается карнавальное мироощущение – ощущение постоянной смены новым старым, а следовательно, отрицание, уничтожение всего старого – и современный ему индивидуальный подход к личности. Поэтому пронизывающее пьесу веселое, праздничное безумие ренессансного гротеска, имеющего своим героем «народное, коллективное, родовое тело» [5. С. 26], в заключительных сценах сменяется безумием одиночества, неприкаянности отдельной личности, безумием, несущим «мрачный трагический оттенок индивидуальной отъединенности» [5. С. 47], свойственным гротеску, близкому романтическому.

Трансформация карнавального начала происходит не только *внутри* пьесы, но и *вне* ее. Ведь сегодня мы знаем, *как* будут развиваться события в России в 1930-х гг., *как* сложится судьба всех героев произведения. Мы знаем, что смешные для зрителей 1920-х гг. страхи Павла Гулячкина («За эти слова, мамаша, меня расстрелять могут» [6. С. 23]) не напрасны и не наду-

манны. Таким образом, карнавальным смех разрушается извне, в сознании современных читателей.

Как и в «Мандате», столкновением лицом к лицу уходящего прошлого и наступающего будущего обусловливается карнавальным характер «Клопа» Маяковского. По воле автора в комедии настоящее и будущее глядятся друг в друга, соприкасаются и сопоставляются вследствие появления современника автора в предполагаемом будущем. Пьеса фактически делится на две части: первые четыре картины, рисующие мир настоящего, и следующие пять, представляющие «мир будущего». Осмысление современного Маяковскому мира в пьесе является карнавальным. Наиболее ярким проявлением карнавальной стихии в комедии является *материализация* отвлеченных, абстрактных понятий. Ярчайшая материализация, подкрепленная карнавально положительным *образом еды*, наличествует в сцене ожесточенного торга между Розалией Павловной и Торговцем сельдью.

Розалия Павловна. <...> Вы слышали, товарищ Скрипкин? Так вы были правы, когда вы убили царя и прогнали господина Рябушинского! Ой, эти бандиты! Я найду мои гражданские права и мои селедки в государственной советской общественной кооперации! [7. С. 12].

Эта сцена, неоднократно рассмотренная исследователями, может быть осмыслена по-новому. В монологе будущей тещи Присыпкина политические акции осмысляются карнавально – насколько они обеспечат покупателю более дешевую и более жирную рыбину. Сталкиваются вместе, приравниваются друг к другу сельдь и гражданские права – политические достижения снижаются карнавальным переводом их в план еды, материального изобилия. Когда же по возвращении из кооперативного универсама Розалия Павловна сравнивает купленную там сельдь («Киты! Дельфины!» [7. С. 14]) с «улиткой» лотошника и рыба частника оказывается больше, происходит очередное переосмысление высокой политики. Теперь в представлении героини смерть царя и высылка Рябушинского оказываются напрасными – ведь сельдь частника оказалась лучше сельди государственной. Политические перемены переосмысляются простыми обывателями через категории еды, вещей, быта – лучше ли стали питаться, каждый ли теперь имеет квартиру... И это истинно карнавальное восприятие перемен: они необходимы, чтобы делать жизнь человека лучше – изобильнее, богаче, сытнее.

Отметим, что в карнавальном монологе Розалии Павловны вторгается и сатирическое осмысление. Авторское восприятие образа героини – отрицающее, Маяковский не принимает тех, кто говорит про себя «мы прогнали господина Рябушинского», на деле же отношения к революции не имеет, тех, кто все политические преобразования осмысляет, имея в виду себя и свою личную выгоду. Внутренне карнавальным образом внешне осмысляется сатирически.

Карнавальную роль *шута* играет в пьесе Олег Баян, свадебный распорядитель, обучающий Присыпкина приличным манерам. «Красная свадьба», о которой мечтает Присыпкин, осмысляется им формально, осуществляется очередная карнавальная материализация: новое политическое, общественное понятие переводит-

ся в план материи. В нарисованной Баяном картине свадьбы политический «красный» переводится в физиологический и пиршественный план: красная, т.е. упарившаяся невеста, красный, т.е. больной апоплексией посаженный отец, красные губы жены, красная ветчина и красные бутылки. Но при карнавальной сути образа Баяна общая направленность образа – сатирическая. По мысли автора, Баян – приспособленец и мещанин, подхалим из домовладельцев.

Отметим, что первая часть «Клопа» начинается и заканчивается карнавальными сценами: *ярмаркой* и *свадебным пиршеством*, наполненными снижениями, различными непристойностями, акцентуацией материально-телесного начала жизни. Заканчивается же свадьба пожаром – происходит разрушение, трансформация карнавального начала у Маяковского. Автор не принимает весь ход этой «красной свадьбы», где много бутылок, где кричат «Горько!», молодые целуются, а все пьют. Для драматурга подобная культура свадьбы – уходящая, он уверен: все должно быть по-другому, по-новому. Вот почему в этой сцене, в отличие от сцены ярмарки, вещи у Маяковского теряют положительный карнавальный заряд материального изобилия, они агрессивны по отношению к человеку, стремятся его поглотить: «рояль с разинутой пастью», печь «заворачивает трубы по всей комнате» [7. С. 25]. Карнавальные элементы «пира на весь мир» постоянно переводятся в сатирический план.

Свадьба – это переход к новой жизни. У Маяковского же свадьба заканчивается всеобщей гибелью. Это крушение карнавального действия, сатирическое его осмысление. За определенное бытовое благополучие, добытое не трудом рабочего, а парикмахерством, уничтожается Маяковским семейка Ренесанс, которая с позиции сегодняшнего дня во многом не заслуживает такой жестокой критики. Возрождается к жизни лишь Присыпкин – но не обновленным, не лучшим, чем раньше. Его воскрешение в будущем осмысляется как ошибка, ему нет там места. Мы видим здесь проявление *шутовского увенчания-развенчания*, которое подтверждает авторскую позицию по отношению к герою: увенчанием Присыпкина является его поход с будущей тещей на ярмарку и празднование его свадьбы, где он является признанным «королем пирушки», заканчивается же свадьба развенчанием – пожаром. Точно так же происходит увенчание и развенчание Присыпкина после размораживания в будущем, где к нему обращено внимание всего нового мира, но в итоге он по собственной воле оказывается в клетке зоосада.

Во второй части комедии Маяковский дает детально прорисованный образ будущего, и его осмысление карнавально. На наш взгляд, мир будущего в пьесе – это *карнавальный перевертыш* мира настоящего, воплощенного в первой части пьесы, идеальный мир от противного. Все то, чему учился Присыпкин, чего он ждал от своей жизни в семье Ренесанс, в новом мире отсутствует. Вместо ярмарки, где все продается, – деревня с бесплатными фруктами для всех. Вместо свадьбы-пьянки, завершающей первую часть, вторую включает праздничный парад в зоологическом саду. Люди будущего не знают, что такое пиво, клопы, мещанство, бюрократизм, любовь, толкающая на самоубийство, и само самоубийство.

Так как в комической пьесе невозможно серьезно, драматическими средствами показывать даже идеал, картины будущего у Маяковского приобретают комический характер. Амбивалентное карнавальное начало, сопровождающее образы обывателей в первой части пьесы, во второй сменяется юмором: образы людей будущего окрашены юмористическими тонами. Благодаря юмору, чья задача – утверждать, превозносить и защищать противоречивость естественной природы человека, природность его личности [8], идеал автора из некой схемы превращается в живое общество со своими особенностями, свойствами, а граждане этого государства из представителей идеального будущего превращаются в живых людей, близких современникам Маяковского.

Карнавальная атмосфера во второй части пьесы возникает лишь в заключительной сцене в зоопарке. В ней ярлык свойственный карнавалу «игровой элемент» [5. С. 11]: зрителей расставляют «по занятиям и росту», негры «стоят вперемежку с англичанами красивыми цветными группами», чтобы «англосаксонская белизна еще больше оттенила <...> оливковость» [7. С. 55]. Рекламы служителей зоосада в картинах будущего предельно похожи на выкрики ярмарочных торговцев в сценах прошлого. Все это напоминает карнавальное празднество Средневековья с «участием великанов, уродов, ученых зверей» [5. С. 9] – в данной роли в пьесе выступают клоп и Присыпкин, диковинные существа для жителей будущего.

Карнавальная универсальность смеха, его направленность «на все и на всех» [5. С. 17], в том числе и на самих смеющихся, создается в этой сцене отчаянным монологом Присыпкина, увидевшего в зрителях спектакля «своих». По мысли автора, герой вправе обращаться к зрителям как к родным, т.к. в каждом из сидящих в зале таится частица Присыпкина. Происходит разрушение стены между сценой и зрительным залом (что также является карнавальным приемом), действие врывается в зал, вовлекает в себя зрителей, заставляет каждого смеяться не только над Присыпкиным, но и над собой. Смеясь в течение пьесы над Присыпкиным, зрители побеждают, уничтожают смехом в себе то зло, олицетворением которого является герой, и возрождаются обновленными, лучшими. Этим создается карнавальная амбивалентность смеха, который «и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает» [5. С. 17].

Таким образом, смех Маяковского зачастую носит характер архаико-комического, объединяет в себе сатиру и юмор. Как поэту Маяковскому очень близко карнавальное начало – эта фамильярная, вольная, наполненная смехом над всем и всеми атмосфера. Карнавальное начало в пьесе Маяковского проявляется в композиции (столкновение настоящего и будущего, выстраивание утопии), построении отдельных сцен (ярмарка, свадьба, заключительная сцена в зоологическом саду), характерах (например, образ Баяна) и языке, но теряет амбивалентный характер в общем движении сюжета.

В своем творчестве поэт стоит на позициях социальных, классовых, пролетарских, которые противостоят общечеловеческой установке карнавального начала. Поэтому карнавальная стихия у Маяковского по-

всеместно разрушается, превращается в ограниченную политическими взглядами сатиру. Карнавальное начало возникает в первой части пьесы, когда драматург передает натуру простых обывателей, но осмысление этих образов автором в конечном счете отрицающее. Все они в дальнейшем развитии сюжета наказываются Маяковским – сгорают в собственной парикмахерской. Таким образом, внутренняя наполненность образов – карнавальная, внешнее же их осмысление – сатирическое. Ярко выраженная политическая установка автора, его однопланово утверждающая или отрицающая позиция лишает образы амбивалентности.

За желание «*устроиться*», когда надо *строить* будущее, работать без устали ради всеобщего благополучия, наказаны участники «красной свадьбы». В этой сцене окончательно возобладала сатира. Маяковский безжалостно предаст мещан очистительному огню (вызванному, кстати, их собственной моделью поведения), происходит истинно карнавальное обновление народа в целом, возрождение его в лучшем качестве. Заметим, что гражданская позиция Маяковского, провоцирующая трансформацию амбивалентного карнавального

начала в отрицающую сатиру, сама по себе предельно карнавальна, она требует смены старого новым, скорейшего наступления будущего, обновления народного тела без жалости ко всему старому, отжившему.

Мы наблюдаем в «Клопе» настоящий ренессансный гротеск с его устремленностью в идеальное будущее, с созданием утопии, золотого века, всеобщей благодати во второй части пьесы. Эта утопия выстроена как карнавальная *антимир*, карнавальная перевертыш мещанского мира и потому так же, как и первая часть, раскрашена карнавальными тонами. Подкрепляется амбивалентный, универсальный характер смеха заключительным обращением Присыпкина к зрителям, разрушающим границы между сценой и жизнью.

Итак, и у Маяковского, и у Эрдмана карнавальное начало играет организующую роль. Но в пьесах драматургов различен характер трансформации карнавальной стихии, что обусловлено их гражданской позицией. У Эрдмана карнавальная гротеск из ренессансного становится типологически близким к романтическому, в то время как у Маяковского карнавальное начало зачастую превращается в ограниченную политическими взглядами сатиру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Росточкий Б.И. О режиссерском творчестве В.Э. Мейерхольда. М.: ВТО, 1960. 100 с.
2. Соловьева И. Ради чего? // Театр. 1957. № 3. С. 70–76.
3. Киселев Н.Н. Вокруг «Мандата» Н. Эрдмана // Проблемы идейности и мастерства художественной литературы. Томск: Изд-во ТГУ, 1969. 274 с.
4. Театральная жизнь. 1991. № 5.
5. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худ. лит., 1990. 543 с.
6. Эрдман Н.Р. Мандат // Эрдман Н.Р. Пьесы. Интермедии. Переписка с А. Степановой. Екатеринбург: У-Фактория, 2000. С. 13–99.
7. Маяковский В.В. Клоп // Маяковский В.В. Собрание сочинений: В 12 т. М.: Правда, 1978. Т. 10. С. 5–63.
8. Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. М.: Сов. писатель, 1989. С. 345–357, 357–412.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 10 ноября 2009 г.