

ОСОБЕННОСТИ АВТОРСКОГО И ДРАМАТУРГИЧЕСКОГО СЛОВА В ПЬЕСЕ Н. ЭРДМАНА «САМОУБИЙЦА»

© 2008 О.В. Журчева

Самарский государственный педагогический университет

Художественная культура 1920-х гг. оставалась в каком-то смысле на-следником формальных и содержательных поисков искусства рубежа XIX–XX вв. и начала XX в. Столь характерная для этого периода любовь к стилизации вылилась в пристрастие к эстраде и малым драматическим формам, где на смену экзистенциальной серьезности порубежной эпохи пришла ирония, пародия, буффонада, комедия. Следствием поисков новых эстрадных приемов было обращение к опыту *народного театра* и традиции *русского балагурства* во всех их разновидностях, в зрелищных и словесных формах.

Многочисленные литературоведческие, театроведческие и сценические интерпретации двух полнометражных пьес Николая Эрдмана («Мандат» и «Само-убийца») показывают, что автор оказался не только в основном русле всех жанровых, стилевых и речевых тенденций своего времени, но стал их наиболее органичным и талантливым выразителем. В творчестве Н. Эрдмана можно отметить обращение к эстраде, пристрастие к малым комическим формам, импровизации, «дивертисментность» построения драматургического действия. С одной стороны, писатель существовал в рамках достаточно традиционных жанров – «бытовая» комедия [1, 8], водевиль или комедия положений [2, 88], сатирическая комедия [3, 255]. А с другой – эстрадный репертуар и укоренившийся в театральном практике тех лет жанр обозрения привел драматурга к тем специфическим сценическим приемам и формам, которые восходили в большинстве своем к народному театру, шире – народной площадной культуре. Можно сказать, что своеобразие собственно *авторского* слова и трансформация родового *драматургического* слова у Эрдмана представили его как наиболее репрезентативного драматурга, сконцентрировавшего в себе квинтэссенцию эстетических и формальных поисков своей эпохи.

Обстоятельством, породившим театральную

систему Н. Эрдмана, было понимание того, что происходит *изменение всего строя литературы за счет изменения всего строя языка*. Перед ним встала проблема художественного освоения мира за счет новой языковой стихии. «Революционный новояз», возникший к 1920-м гг., вполне сопоставим с той «фамильярной» речью, и его можно было бы с определенной степенью приближения охарактеризовать словами Бахтина: «почти особый язык, невозможный в других местах и резко отличный от языка церкви, дворца, судов, учреждений, от языка официальной литературы, от языка господствующих классов (аристократии, дворянства, высшего и среднего духовенства, верхов городской буржуазии), хотя стихия площадной речи вторгалась – при известных условиях – и сюда» [4, 171]. Именно языковая ситуация сделала очевидным родство эрдмановской драматургии с балаганной фольклорной комедией, с тем типом балагурства, который представлен и в диалогах шекспировских шутов, и в репризах цирковых клоунов, и в выкриках балаганных «дедов». Традиции русского балагурства в пьесе «Самоубийца» прослеживаются на уровне конфликта и композиции, мотивов и приемов, но в первую очередь, на уровне языка комедии. Среди многочисленных черт русского балагурства, присущих «Самоубийце», можно отметить несколько, наиболее выразительных.

- 1) словесные «пинки и оплеухи»;
- 2) загадки и недоразумения;
- 3) дискретность, сукцессивность;
- 4) переплетение двух смысловых пластов: бытового, утилитарного и абстрактного.

1. Насмешки и намеки фольклорного диалога в несколько измененном виде – словесный шелчок, «пинки и брычки», когда исходная реплика перетолковывается затем в невинном духе в заключение диалога – присутствуют в разговорах эрдмановских героев.

Маргарита. Пожалуйста, не прикидывайся. Сознавайся, с какою ты шлюхой сидел?

Александр Петрович. Да, наверно, с тобой, Маргарита Ивановна.

Серафима Ильинична. С вами, с вами [5, 116].

Словесная оплеуха, ненамеренно направленная на собеседника, чаще имеет характер случайных обмолвок, не замечаемых ни невольным шутником, ни пострадавшим лицом.

2. Загадки и недоразумения. Герои Эрдмана, как и персонажи кукольного театра и балаганные балагуры, говорят загадками, вызывают собеседника на расспросы, шокируют жутковато прямолинейными ответами, абсурдными из-за пропуска смысловых звеньев (принцип клоунады).

Серафима Ильинична. Где же выход?

Александр Петрович. В трубе.

Серафима Ильинична. Как в трубе?

Александр Петрович. Есть такая труба, Серафима Ильинична, труба ге-ликон, или бейный бас, в этом басы весь выход его и спасение [5, 98].

Присутствует и прием прямой загадки как часть общей стратегии недого-варивания, с помощью которой строится диалог в народной комедии.

Семен Семенович. Я их (штаны. — О.Ж.) завтра надену, Серафима Ильинична.

Серафима Ильинична. Для чего же задаром штаны трепать? Вы куда в них пойдете, Семен Семенович?

Семен Семенович. В это...я...я на место уст-раиваюсь.

Мария Лукьяновна. Что ты, Сеня? Когда?

Семен Семенович. Завтра ровно в двенадцать часов.

Мария Лукьяновна. Наконец-то! Какое же место? Временное?

Семен Семенович. Нет, как будто навсегда [5, 121].

3. Дискретность, сукцессивность. Функцией вопросов и переспросов представляет собой разбиение информации на ряд смысловых квантов, подаваемых с расстановкой («сукцессивно») и крупным планом, здесь подчеркивается артикуляция любых важных сообщений и заявлений. Коммуникативная ясность и четкость — неперменная черта балаганного театра. Слово, несущее сюжетно важный смысл, стилистически нейтрализовано, очищено от индивидуальных и локальных оттенков, свойственных живой речи. Высказывание сводится к своему информационно-логическому костяку, стремится к лаконизму и выделенности смысловых членений. Диалог в «Самоубийце» состоит из крупных дискретных блоков. В «Самоубийце» многие персонажи произносят длинные монологи, но в них можно заметить тенденцию к распадению на законченные «ат-тракционные» — афоризмы, оксюмороны и проч. Например, речь Аристарха, уго-варивающего Подсекальника за-

стрелиться ради интеллигенции, можно раз-делить на несколько таких «блоков»:

Аристарх Доминикович. <...> Вы стреляетесь. Чудно. Прекрасно. Стреляйтесь себе на здоровье. Но стреляйтесь, пожалуйста, как общественник... // Мертвого не заставишь молчать, гражданин Подсекальников. Если мертвый за-говорит. // В настоящее время, гражданин Подсекальников, то, что может по-думать живой, может высказать только мертвый. // Я пришел к вам как к мертвому, гражданин Подсекальников. Я пришел к вам от имени русской интелли-генции [5, 107-108].

4. Переплетение двух смысловых пластов: бытового, утилитарного и абстрактного. В качестве комического приема часто используется принцип диссонансов, когда возвышенная тема контрастирует с их смеховым, сниженным воплощением. Здесь антитетичность выступает как главный метод развенчания [3, 17]. В 4 действии переплетаются два пласта: бытовой, конкретный, утилитарный и абстрактный, возвышенный, философский. Происходит это в процессе диалога, где вместе звучат реплики-оды в честь покойника и замечания портнихи и модистки о траурном платье и траурной шляпке для Марии Лукьяновны. Постепенно Мария Лукьяновна полностью переключается на «рюшики» и «шляпку», фасон «фантази».

Аристарх Доминикович. Я скажу вам на это, Мария Лукьяновна: живите так же, как умер ваш муж, ибо умер он смертью, достойною подражания.

Портниха (снимая мерку). Длина переда сорок один.

Аристарх Доминикович. Один, совершенно один, с пистолетом в руках, вышел он на большую дорогу нашей русской истории.

Портниха (снимая мерку). Длина зада девяносто четыре.

Аристарх Доминикович. Он упал на нее и остался лежать...

Серафима Ильинична. Где остался лежать?

Александр Петрович. На дороге истории, Серафима Ильинична.

Серафима Ильинична. Это где же такое? Далеко от нас?

Александр Петрович. Да, довольно порядочно.

Аристарх Доминикович. Вы, шагающий по дороге истории государственный муж и строитель жизни, посмотрите поглубже на труп Подсекальника-ва.

Серафима Ильинична. Глубже, глубже.

Маргарита Ивановна. И набок.

Модистка. Вот так. Восхитительно [5, 138].

Необходимо отметить еще один прием построения словесной ткани цело-го драматического отрывка — явления, а иногда скрепляющего и ряд драматур-гических явлений. Н. Евреинов,

вспоминая о постановке знаменитой оперной пародии «Вампука» в «Кривом зеркале», приводит пример построения музы-кально-драматического отрывка: шуточное славословие на текст «Став на ко-лени, прославим героя», «где вступление голо-сов и их перебивка обуславлива-ют «катавасию», в которой слышится: «Став на героя, прославим колени», «славим колени», «колени героя» и тому подобная чепуха» [7, 87].

В «Самоубийце» есть ряд сцен с таким слож-ным многоголосным по-строением. Но если при музыкальном многоголосии должна появляться гармо-ния, здесь же множество голосов нужно для того, чтобы каждый из голосов был спародирован, скомпрометирован, оглушен другим, врывающим-ся в диалог. Дополнительным приемом является полифонический, нигде не пересекающий-ся диа-лог, когда одновременно подают реплики несколько диалогизирующих персонажей, каждая из «диалого-вых единиц» противоречит, вторит другой или пародирует ее, образуя принцип построения словесной сцены, сходный с «ката-васией». Так построены, например, в 3 действии сцены в ресторане.

Маргарита Ивановна. Вот за это люблю вас, Семен Семенович... Запи-ши за бокал девяносто копеек...

Семен Семенович. Сколько времени? А?..

Отец Елпидий (*наклонившись к Груне*). Раз пошел Пушкин в баню...

Груня. Вы про Пушкина мне не рассказывай-те, я похабщины не люблю...

Аристарх Доминикович. Уважаемое собрание. Мы сейчас провожаем Семена Семеновича, если можно так выразиться, в лучший мир. В мир, откуда не возвращаются.

Степан Васильевич. За границу, наверно?.. [5, 124-125]

Речевая «катавасия» нагнетается по мере того, как приближается время самоубийства Подсе-кальника.

Семен Семенович (*переписывает*). «Почему я не в силах жить!» Восклицательный знак. Даль-ше... «Посмотрите в глаза истории». Замечатель-но. Красота.

Пугачев. Уважаемые, до чего я люблю красоту, даже страшно становит-ся. Красота, уважаемые...

Зинка Падеспань. Вольдемар, вы начнете сейчас блевать. Уверю вас...

Семен Семенович (*читает*). «Потому что нас всех коснулся очисти-тельный вихрь револю-ции!» Восклицательный знак. С красной строки. (*Пере-писывает*).

Клеопатра Максимовна. Мне претит эта скучная, серая жизнь. Я хочу диссонансов, Егор Тимофеевич [5, 132].

Один из приемов «обнажения» слова в устных формах народной смехо-вой культуры,

возможность его снижения и обесмысливания — это рифма. Как писал Д.С. Лихачев о «лин-гвистической стороне русского балагурства»: «Риф-ма провоцирует сопоставление разных слов, «оглуляет» и «обнажает» слово. Рифма... создает комический эффект. Рифма «рубит» рассказ на однообразные куски, показывая тем самым нереальность изображаемого <...> Риф-ма подчер-кивает, что перед нами небылица, шутка» [8, 27]. В данном случае речь пойдет не совсем о рифме, а о ритмической организации текста с целью его компроме-тации, снижения, оглушения. Один из самых ярких комических моментов «Самоубийцы», несущий в себе и обнажение смысла, и пародирование, и свое-образное цитирование, — это монолог писателя Виктора Викторовича о «трой-ке», «лошадях», «Руси». Этот монолог, конечно, произносится и графически оформлен как прозаический, но он явно и довольно отчетливо ритмически ор-ганизован. Монолог представляет собой 22 достаточно точно организованных пяти-стопным анапестом строки. Сложный размер придает определенный эпи-ческий размах произносимым словам и одновременно их компрометирует, по-скольку в них каждый чи-татель узнает текстовые цитаты из гоголевской «пти-цы-тройки» и некоторые интонационные и аксессуарные элементы из произве-дений Н. Гоголя и Л. Толстого (причем это не стилизация, не цитация извест-ных писателей, это пародия на настроение).

Николай Эрдман, ориентируясь на слож-ную традицию функционирова-ния устного слова сначала в народной смеховой культуре, а затем на эстраде, создает такую структуру драматургического слова, которая призвана отразить изменение всего строя художествен-ного мышления за счет изменения всего строя языка. Кроме того, использование словесных приемов народной смеховой культуры, так же, как и слово в культуре карнавала, играло в определенном смысле амбивалентную, обнов-ляющую, обратимую функцию по отношению к привычному бытовому слову, насыщала его новыми смыслами, создавала но-вый словес-ный контекст эпохи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Свободин А.П. О Николае Робертовиче Эр-дмане // Эрдман Н. Пьесы, интермедии, письма, документы, воспоминания современников / Н. Эрдман. — М.: Искусство, 1990. — С. 5-18.

2. Алперс Б.В. Театр социальной маски // Алперс Б. Театральные очерки: в 2 т. / Б. Алперс. — М.: Искусство, 1977. — Т. 1. — С. 27-162.

3. Фролов В.В. Судьбы жанров драматургии / В.В. Фролов. – М.: Совет-ский писатель, 1979. – 423 с.
4. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневе-ковья и Ренессанса / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
5. Эрдман Н. Самоубийца // Эрдман Н. Пьесы, интермедии, письма, доку-менты, вос-поминания современников / Н. Эрдман. – М.: Искусство, 1990. – С. 81-164.
6. Даркевич В.П. Народная культура средне-вековья: Пародия в литературе и искусстве IX-XVI вв. / В.П. Даркевич. – М.: Наука, 1992. – 287 с.
7. Евреинов Н. В школе остроумия. Вос-поминания о театре «Кривое зер-кало» / Н. Евреинов; под ред. А. Дейча и А. Кашириной-Евреиновой; вступ. ст. Л. Танюк. – М.: Искус-ство, 1998. – 366 с.
8. Лихачев Д.С. «Смеховой мир» Древней Руси / Д.С. Лихачев, А.М. Панченко. – М.: Наука, 1976. – 194 с.