

СТРАТЕГИИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТВОРЧЕСТВА Н. Р. ЭРДМАНА

УДК 82:801

И. Л. Багратион-Мухранели

ТРАДИЦИИ ФОЛЬКЛОРА В РУССКОЙ КОМЕДИИ НАЧАЛА XIX И НАЧАЛА XX ВЕКА. ГРИБОЕДОВ. ЭРДМАН

В статье рассматривается общность поэтики комедий А. С. Грибоедова и Н. Р. Эрдмана, новаторски использующих фольклор. Оба автора обращаются к афоризму как способу расширить сценическое пространство, выстроить новые связи сюжета комедии с действительностью. Грибоедов строит афоризмы по аналогии с русскими пословицами, соединяя при этом польские и грузинские реалии, Эрдман пародирует устный новояз советского времени.

Ключевые слова: *драматические пословицы, жанр, комическое, афоризм, комедия классицизма, сюжетосложение.*

Связь с фольклором – одно из проявлений самобытности русской комедиографии, исследованной еще далеко не в полной мере. Ю. М. Лотман, говоря о возникновении сюжета в мировой литературе, рассматривает мифоциклические (фиксация нормы) и линейные (рассказ об особенном, аномалии) аспекты [1, с. 226]. В драме циклическое, мифопоэтическое проявлялись в ориентации на фольклор. Однако в русской традиции ни фольклорная драма («Царь Максимилиан», «Лодка»), ни пьесы школьного театра не воплотили основных мифов русского народного подсознания. В них трудно найти ориентации на национально-религиозное «предание», на полуязыческий-полухристианский культ земли, семьи, общины, живое чувство божественного присутствия – источник положительных идей и на многое другое.

В русской драматургии связь с фольклором происходила особым образом. Миф, лежащий в основе западноевропейской драмы, восходящий к античности, где греческие мифы стали сюжетами трагедий рока, в русской традиции был невозможен, поскольку единственными общенациональными мифами были евангельские. Именно они составляли основу народного подсознания. «Греческие баснословия» западных трагедий принадлежали образованной части общества и не были общенациональными.

В классический (петербургский) период, следуя по западноевропейскому пути, синкретическая природа драмы настоятельно требовала от русских драматургов найти то, что смогло бы заместить античный миф. Комедия давала более широкое поле деятельности. Ведь и в античности комедиографы были более свободными в области сюжетосложе-

ния, могли изобретать «авторские» мифы. Русская драматургия продолжила эту традицию, создав целый ряд общенациональных мифов, запоминавшихся афористичными высказываниями («Недоросль» Д. И. Фонвизина – Митрофанушка: «не хочу учиться, а хочу жениться»; «Ревизор» Н. В. Гоголя с Хлестаковым, у которого «легкость в мыслях необыкновенная»; «Горе от ума» А. С. Грибоедова с Чацким: «ум с сердцем не в ладу», «и говорит, как пишет» и др.). Русская комедия выстраивалась не по принципу воспроизведения мифа в сюжете, она разрабатывала линию малых форм фольклора, в частности пословиц, и стилизовала речь персонажей по аналогии с ними, создавая афоризм.

Афоризм дает возможность комедии прикоснуться к фольклору, т. е. выйти за рамки частной истории героев и соотнести ее с «большим временем культуры». В каком-то смысле он замещает хор, представляет коллективное мнение в отличие от ситуативного высказывания героя. Обращение к афоризмам (если сравнить ранние комедии с «Горем от ума») позволило Грибоедову расширить рамки салонной комедии, органично решить проблему текста и дискурса. Комедия имеет двойную природу: имеется в виду не только ее содержательный и коммуникативный аспекты, но и органичность письменного произведения, воспроизводящего устную речь, причем это воспроизведение должно быть многократным.

В начале XIX и XX вв. именно в комедиях Грибоедова и Эрдмана отразились существенные конфликты эпохи, были запечатлены язык и речь современников. О языке «Горя от ума» существует ряд хрестоматийных исследований, языку комедий Н. Эрдмана (в силу внелитературных обстоятельств)

уделено гораздо меньше внимания. Почти нет работ, где бы комедии рассматривались с точки зрения их типологии и поэтики на фоне фольклора.

Афоризм во времена Грибоедова носил следы поэтики театра классицизма. Романтизм во след Гердеру, уделявшему большое внимание народному искусству, фольклору, вводит моду и на народные выражения. Если для классицизма афоризм был приметой вечности, атрибутом мифа, явлением вневременным, то для романтиков – это проявление «души народа», пословицы – «von mot (остроты) только в народном духе».

В XX в. интенсивные поиски путей взаимодействия с фольклором осуществляет поэзия Серебряного века. Драма и режиссура также не остались в стороне, пытаясь освоить пространство площадного театра.

Мы считаем, что сравнение комедий Грибоедова и Эрдмана возможно потому, что оба драматурга создали новые эстетические нормы, обновив язык русской комедии и ярко запечатлев свидетельства разговорного языка своего времени.

Испытание героя и испытание социума являются предметом исследования и Эрдмана, и Грибоедова. Оба драматурга рассматривают неосуществившиеся ритуалы – похорон («Самоубийца») и свадеб («Мандат», «Горе от ума»). Но при этом связь с фольклором в русской комедии метонимического типа [2, с. 54], к которой принадлежат и «Горе от ума», и «Самоубийца», осуществляется по-разному. А. С. Грибоедов опирается на жанр драматических пословиц, конструируя по аналогии с пословицами афоризмы в тексте комедии о невозможности счастья. Н. Эрдман обращается к традициям балаганного театра, реализуя свой замысел в форме мотива договора с дьяволом [2, с. 135–153]. Они, несмотря на различие жанрового типа комедий, используют прием «репризности» текста, создавая особый язык комедий как средство воспроизведения национальной психологии. Разница между ними состоит не только во времени написания, отделяющем одну комедию от другой. Существенным моментом является и то обстоятельство, что «Горе от ума» – комедия в стихах, а комедии Эрдмана – в прозе. Поэтому, в отличие от Грибоедова, Эрдман стилизует не пословицы в чистом виде, а современный ему аналог складывающегося языка. Афоризмы Эрдмана отличаются от грибоедовских ритмически, не претендуют на то, чтоб выразить завершённую мудрость, как это свойственно пословицам («Счастливые часов не наблюдают», «Где лучше – где нас нет» и т. д. и т. п.).

Национальная психология воплощается в комедиях через язык.

Афоризм берет на себя функции коллективного начала, народной мудрости, своего рода античного

хора. Интересно соотношение монологов и афоризмов, личного и эпического. В «Мандате» Н. Эрдман чрезвычайно скуп на монологи. Но они «держат» развитие сюжета, передают главное («чужое слово» по Бахтину), фиксируются сменой выразительных средств, что выражается и в разном объеме текста, разном количестве предложений, необходимым для выражения чувств, – монологе. Эти чувства вплетены в развитие действия. Предваряя дальнейшее движение фабулы – превращение героини в мнимую наследницу престола, Настя во втором действии читает монолог: «Милорд, вскричала принцесса...» [3, с. 36], показывая зрителю возможность новой идентификации героини. Сначала она примеряет к себе слова (принцессы), затем – императорское платье и обретает новую роль. Эрдман умеет делать поступки героев многозначными, как и их речи. Из действия переодевания вычитывается также и мотив самозванства, неподлинности кухарки Насти – в чужом платье, и ленинское обещание: *каждая кухарка сможет научиться управлять государством*.

В другом случае монолог Надежды Петровны: «Свою собственную дочь замуж выдаешь, так страху не оберешься» [3, с. 35] работает на тему несостоявшейся свадьбы и страха, на котором основывается новый мир с его непонятными связями.

Но Н. Эрдман не останавливается на этом уровне. Монолог Гулячкина, обсуждающего с матерью варианты развития событий (которые при обоих режимах должны привести его к мученической смерти), выводит зрителя прямо на внесценический уровень развития сюжета, не связанный с непосредственными поступками героев:

Надежда Петровна. А если тебе за такое геройство каменный памятник высекут? Непременно высекут.

Павел Сергеевич. Мамаша, значит я при всяком режиме человек бессмертный. Вы представьте себе, мамаша, какой из меня памятник может получиться. Скажем, приедут в Москву иностранцы: «Где у вас лучшее украшение в городе?». – Вот, скажут, лучшее украшение в городе. – «Уж не Петр ли это Великий?» – Нет, скажут, поднимай выше, это Павел Гулячкин [3, с. 48–49].

Н. Эрдман обыгрывает оба значения слова «высекут». Эти два смысловых полюса (высекать – наказывать / увековечивать, возвеличивать) будут определять границы психологического состояния героя. Гулячкин, полный ужаса перед новыми порядками, все-таки попытается совершить нечто (с его точки зрения) героическое. Преодолевая страх, любуясь собой, герой заявит, что он Маркса читал, и Маркс ему не понравился.

В «Самоубийце» монологов большее количество. Каждый из вновь приходящих персонажей приносит монолог-увещевание, почему расставаться с жизнью стоит именно из-за его интересов. А в последнем действии к ним прибавляются еще и надгробные речи, уравновешенные монологами самого Подсекальника о смысле времени, бессмертии, цене человеческой жизни.

Эрдман обращается к устойчивым словосочетаниям, которые вырабатываются новым временем и новыми обстоятельствами, канцеляриту, лозунгам, новоязу. Он пародирует смысл пословиц, использует на их основе каламбуры: «Егорушка: Слово не воробей, выпустишь – не поймаешь, так вот, значит, выпустишь – не поймаешь, а за это тебя поймают и не выпустят» [3, с. 157]. Эрдман блестяще чувствует разницу между текстом и дискурсом, создавая новый сверхфразовый смысл. Например, в идеолектах отдельных героев, когда сконструированная особым образом речь служит психологической или социальной характеристикой персонажа: «Павел Сергеевич: Что есть картина, не что иное, как крик души для наслаждения органа зрения» [3, с. 22]. В этом высказывании претензия на образованность и косноязычие, оригинальничание роднят героя с чеховским телеграфистом Ятем.

«Силянс! Я человек партийный» – повторяющаяся реплика Гулячкина. Она соотносится с его требованием: «Если я в нашем семействе жертва, то я требую, чтоб все меня в доме боялись» [3, с. 28]. И с обобщением: «Нынче сумасшедших домов нету, теперь свобода» [3, с. 26].

Если Грибоедов, рисуя фамусовскую Москву, использует стройность и ясность комедии классицизма, то мир эрдмановских комедий – опрокинутый, фантазмагоричный, мнимый. И эта мнимость, сдвиг выражены в парадоксе, игре слов, смещении смыслов. Эрдман любит играть словами, слегка менять расхожее выражение, устойчивое словосочетание, добиваясь особого комического эффекта, и, можно смело сказать, упивается возможностями языковой игры: «Аристарх Доминикович: Он остался лежать на дороге истории. И остался лежать страшным камнем всеобщего преткновения» [3, с. 138].

Персонажи в мире комедий Эрдмана говорят языком странным, особенным, с языковыми сдвигами, сопоставимым по оригинальности с языком персонажей Н. С. Лескова с их «кукушкой», «вексельбантами», «этой гадиной» (квартирами Гайдна): «Павел Сергеевич: Мы дети, честное слово, как говорится, цветочки будущего» [3, с. 46]. «Надежда Петровна: На кого же и уповать, когда в Москве из хороших людей, кроме Бога, никого не осталось» [3, с. 34]. Или другой персонаж, Валерин Олимпович, на вопрос, верит ли он в Бога, отвеча-

ет исчерпывающе: «Дома верю, на службе – нет» [3, с. 59].

Афоризмы в пьесах Н. Эрдмана отсылают не только к традиционным фольклорным представлениям или же особенностям русской смеховой культуры. Они связывают комедии с позитивным коллективным общенациональным культурным запасом, дают возможность выстроить ассоциативный литературный ряд, показать, каковы литературные традиции комедиографа в драматургии. Так, реплика Павла Сергеевича: «Мамаша, держите меня, или всю Россию я с этой бумажкой пересажаю!» [3, с. 61] отсылает к традициям Сухова-Кобылина, Салтыкова-Щедрина и Гоголя. В отличие от унтер-офицерской вдовы, которая сама себя высекла, самоидентификация одного из внесценических персонажей «Самоубийцы» происходит следующим образом: «Полковник от роду был близорук, однажды сам себя принял за генерала» [3, с. 63].

Учитывая слабую разработанность в отечественном литературоведении полифонической природы драмы, стоит обратиться к исследованиям в области полифонического романа. «На два типа “идеологического слова”, вслед за Бахтиным, указывает и Н. Д. Тмарченко: это, с одной стороны, “авторитарное слово” – дороманное, долитературное, слово отцов, слово “по преданию”, не утратившее связь с мифом, с другой – “внутренне убедительное слово”, специфически романное “современное слово, рожденное в ходе контакта с незавершенной современностью, осовремененное; оно обращается к современнику...”. Можно сказать, что первое в произведениях Достоевского характеризует авторский смысловой план, а второе – персонажный» [4, с. 286].

Эрдман тщательно отделяет и слово персонажей, и авторское слово. Его герои говорят то заковыристо, то красноречиво, но всегда – языком индивидуальным, комическая стихия проявляется с карнавальным блеском. Авторское же слово во многих случаях выражается с помощью афоризмов.

Грибоедов к афоризмам обратился не сразу. В своих ранних произведениях («Молодые супруги», «Студент», «Обман за обман») он почти не пользуется ни пословицами, ни афоризмами. Возможность расширить содержание салонных комедий ему удается в «Горе от ума», где он обращается к фольклору как проявлению народности. Поисками ее заняты многие его современники. Соавтор Грибоедова по водевилю «Кто брат, кто сестра, или Обман за обман» П. А. Вяземский писал в 1819 г. А. И. Тургеневу: «Зачем не перевести nationlité – народность? Поляки же сказали narodowość» [5, с. 36].

Комедия о фамусовской Москве заключена в удивительную раму, которую можно назвать грибоедовским «малым» «западно-восточным диваном» [6, с. 158–171]. Одна из наиболее русских комедий

«Горе от ума» имеет польско-грузинское основание. Грибоедов смело сопрягает дальние явления. В письме П. А. Вяземскому от 21 июня 1824 г. читаем: «Крылов, с которым я много беседовал и читал ему, слушал все, выпуча глаза, похваливал и вряд ли что понял. Спит и ест непомерно. О, наши поэты! Из таких тучных тел рождаются такие мелкие мысли! Например: что поэзия должна иметь бют (цель. – *И. Б-М.*), что к голове прекрасной женщины не можно приставить птичьего туловища и пр. – Нет! Можно, почтенный Иван Андреевич, из этого может выйти прекрасная, идеальная природа, гораздо выше нами видимой. Слыхали ли вы об грифоне индо-бастрианского происхождения, посмотрите на него в обломках Персеполя, в поэме Фердуся. – А!» [7, с. 499].

Будучи глубоким знатоком, почитателем и переводчиком Гёте, создавшим в 1819 г. «Западно-восточный диван», Грибоедов, рисуя свою Москву, в качестве границ ее имеет в виду границы империи, Грузию и Польшу. Он дает главному герою фамилию славившегося красноречием польского просветителя Тадеуша Чацкого (друга отца Завадовского, вместе с которым Грибоедов участвовал в «четверной дуэли»). Зная Восток в силу своей профессии дипломата, Грибоедов интересуется фольклором и поэзией Грузии (незаконченная трагедия «Грузинская ночь», «Кальянчи»), размышляет о пребывании и роли русских на Кавказе («Хищники на Чегеме»). Эти размышления получают здесь отражение не только на тематическом уровне. Фонетический и интонационный строй не могут быть не замеченными Грибоедовым-композитором. Музыкальность родного языка «обтачивается» от соприкосновения с иными языковыми стихиями, в частности с грузинской просодией. В силу отличного от русского ударения, в грузинском можно менять его место в поэтическом слове, подчиняясь законам ритма. Грибоедов и раньше «подвигал» ударения, однако это производило впечатление неумелости, если не косноязычия. Тогда как «шумим, братец, шумим» или же «сударь отец» из «Горя от ума» не очень «режет ухо». Ему удается в «Горе от ума» расширить интонационный строй русского стиха, добиться богатства и естественности разговорных интонаций. О том, в какую сторону развивался бы талант Грибоедова, можно только гадать. Но в последние годы он все более глубоко знакомился с грузинской культурой, поддерживая отношения с поэтом Александром Чавчавадзе (будущим тестем), другими представителями грузинских фамилий. Наряду с замыслом о войне 1812 г. Грибоедов не только начал писать трагедию «Грузинская ночь», где действуют фольклорные персонажи – духи «али», но и обдумывал трагедию «Ро-

дамист и Зенобия», в которой есть армянские и грузинские герои.

А в работе над «Горем от ума» Грибоедов становится не только реформатором поэтического языка русской комедии. Ему удается сплавить традиционную для грузинского фольклора смысловую пару «ума/чума» и ввести ее в арсенал русской литературы. Традиционная формула – концовка большинства грузинских сказок (почти непереводаемая игра слов) звучит как «Чума – вам, радость – нам, Отсев – вам, мука – нам». Между тем ни для русского, ни для армянского или иранского фольклора эти пары не характерны. (В. И. Даль в «Пословицах русского народа» приводит пары «радость–горе» [8, с. 111–113], «горе–беда» [8, с. 113–119], «горе–утешение» [8, с. 119–129], «горе–обида» [8, с. 124–128]).

Из этого объединения разных национальных традиций – французского классицизма, польской фамилии прототипа героя, грузинского фольклора и просодии и рождается «идеальная природа» русской комедии: пересыпанная афоризмами история о невозможности счастья, о «миллионе терзаний» героя в городе с поврежденными нравами ее обитателей.

Грибоедов создает Чацкого – проводника тех идей, которые циркулировали в обществе его времени. Чацкий – «пылкий, благородный и добрый малый», проведший несколько времени с очень умным человеком (именно с Грибоедовым), – читаем в письме Пушкина к Бестужеву [9, с. 138]. Он «говорит, как пишет». В золотом веке русской культуры салонное красноречие и остроумие, книжный и обиходный языки сближались с простонародной речью. «Язык Пушкина в его наиболее зрелых произведениях есть объединение этих двух тенденций, – пишет Г. Винокур, – и именно такое объединение, в котором отдельные элементы уже не могут быть изящными или грубыми сами по себе, а непосредственно подчинены данному контексту в его конкретной цельности. Поэтому простонародные и повседневные выражения в той мере, в какой они вообще были свойственны домашней бытовой речи русского культурного слоя, сохранившего связь с народной почвой, находят себе место и в самых “важных”, по прежней терминологии, “произведениях Пушкина”» [10, с. 96]. Это наблюдение справедливо и по отношению к работе Грибоедовым над языком комедии.

Фольклорность «Горе от ума» проявляется в комедии в новом характере комического. Фольклор не цитируется, а создается по аналогии, являясь чем-то средним между пословицей и афоризмом в комедии классицизма. Эта завершенность высказывания на уровне реплики и роднит язык комедии Грибоедова с языком комедий Эрдмана, тонко балансирующим между остроумием и фарсом.

Список литературы

1. Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении. // Он же. Избранные статьи: в 3-х т. Т. 1. Таллин, 1992.
2. Головчинер В. Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Монография. 2-е изд., доп. и испр. Томск. Изд-во Томского гос. пед. ун-та. 2007; Головчинер В. Е. Функции протосюжета в русской драме XX века // Сибирский филологический журнал, 2010, № 1. С. 12–18.
3. Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М. Искусство, 1990.
4. Богданова О. А. Идеологический роман // Поэтика русской литературы конца XIX - начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М ИМЛИ РАН, 2009.
5. Цит. по С.С.Ланда. Дух революционных преобразований. М. Мысль, 1975
6. Багратион-Мухранели И. Л. Грибоедовский западно-восточный диван // Современная драматургия, 1994, № 4.
7. Грибоедов А. С. Сочинения. М. Худ. лит., 1988.
8. Даль В. И. Пословицы русского народа. М., Русский язык Медиа. 2004.
9. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. Т. 13. М: АН СССР, 1937.
10. Винокур Г. О. Избранные работы по русскому языку. М, 1959.

Багратион-Мухранели И. Л., доцент, кандидат филологических наук.
Московский городской психолого-педагогический университет.
Ул. Сретенка, 29, г. Москва, Россия, 127051.
E-mail: mybagheera@mail.ru

Материал поступил в редакцию 10.02.2011.

I. L. Bagration-Muhraneli

TPOLOGICAL METHODS OF COMMUNICATION WITH FOLKLORE IN THE COMEDY OF THE BEGINNING OF THE 19TH AND EARLY 20TH CENTURY: GRIBOEDOV, ERDMAN

The article discusses common approaches in the poetics of the comedies by Alexander Griboyedov and Nikolay Erdman, who innovatively use folklore. Both authors refer to the aphorism as a way to extend the stage space, establish new links between the plot of comedy and reality. Griboyedov for this uses aphorisms created by analogy with the Russian proverb, connecting with the Polish and Georgian realities. Erdman parodies oral “new language” of Soviet times.

Key words: *dramatic proverbs, genre, comic, aphorism, a comedy of classicism, the architectonics of the plot.*

Moscow City Psychological-Pedagogical University.
Ul. Sretenka, 29, Moscow, Russia, 127051.
E-mail: mybagheera@mail.ru