

К. В. Барина

## ПРОЯВЛЕНИЕ КАРНАВАЛИЗОВАННОГО СОЗНАНИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ 1920-Х ГОДОВ

Статья посвящена исследованию проблемы карнавализованного сознания в пьесах Н. Эрдмана «Мандат», В. Маяковского «Клоп», М. Булгакова «Зойкина квартира». В драматургии Эрдмана карнавализация играет структурообразующую роль и служит утверждению обычной «мещанской» жизни, у Булгакова выражена в образе шута, артистического героя, у Маяковского карнавальными образами выполняют подчиненную роль в сатирическом высмеивании мещан.

**Ключевые слова:** русская драматургия XX века, Н. Эрдман, В. Маяковский, М. Булгаков, карнавализация, карнавализованное сознание, М. Бахтин.

За последние два десятка лет написано много работ, касающихся карнавальностей особенностей творчества отечественных драматургов 1920-х гг.<sup>1</sup> Карнавализованный характер этой поры основательно рассмотрен в монографии Н. Гуськова «От карнавала к канону» [8]. Однако исследований, посвященных проявлениям карнавализованного сознания, до сих пор не обнаружено. Отчасти это может быть связано с настороженным, даже критическим, отношением ряда ученых к теории карнавала Бахтина<sup>2</sup>.

Думается, бахтинская теория не нуждается в защите и оправданиях: идеи ученого успешно применялись в исследованиях не только культуры западно-европейской и славянской, но и Китая, стран Азии, Латинской Америки, Африки [16]. Основные положения концепции Бахтина приняли и развивали такие признанные специалисты по литературе Средневековья и фольклору, как В. Пропп [17], Л. Пинский [18], Д. Лихачев [19; 20], а также Вяч. Вс. Иванов [21; 22], Ю. Борев [23] и многие другие ученые. С некоторыми оговорками – Ю. Манн [24], М. Реутин [25].

Концепция карнавализации представляет собой рабочую теорию при исследовании отечественной литературы, если помнить о том, что концепция Бахтина, как заметил Ю. Манн, «прежде всего описывает дух карнавала, идею карнавала» (выделено Ю. Манном. – К. В.) [24, с. 443]. Заметим, что В. Пропп в монографии «Проблемы комизма и смеха» выделил особый «разгульный смех», по сути, имея в виду карнавальныи: «По примеру Бахтина этот вид смеха можно назвать смехом раблезианским», это «смех площадей, балаганов, смех

народных празднеств», к которым «относятся, главным образом, масленица у русских и карнавал в Западной Европе» [17, с. 135]. Сам Бахтин рассматривал балаган как «поздний дериват» [26, с. 135] карнавала и не исключал возможности приложения теории карнавализации к русской литературе не только XIX (Достоевский, Гоголь [27; 28]), но и XX в. Так, в 1973 г. в разговоре с В. Дувакиным он отмечал, что «у Маяковского много карнавального, очень много», «наиболее сильное в нем – карнавальная стихия...» [29, с. 187]. Сохранились краткие конспективные наброски Бахтина к статье о Маяковском, где ученый отмечает черты карнавальности в его лирике («фамильяризация мира», образы «гротескного тела»), сопоставляет поэта с Рабле и Гоголем [30, с. 52–59].

Общественно-политические противоречия 1920-х гг. приводят к карнавализации этой эпохи. Смена прежних принципов, норм новыми, разрушение упорядоченного хода жизни, необычность происходящего воспринимались современниками и как трагическая ситуация, и как праздник. Праздничное восприятие меняющейся реальности подкреплялось и ожиданием осуществления утопического переустройства мира. Именно праздничность является основой возрождения в эти годы карнавального мироощущения, так как карнавальныи смех – «прежде всего праздничныи смех» [31, с. 17]. Как отмечает И. Попова, «“карнавальныи момент” в узком смысле – очевидно, именно момент, один из этапов смены; на границе эпох, религий, культур он обязательно присутствует, хотя им кризис и переход не исчерпываются» [32]. Карнавализация советской литературы 1920-х гг.

<sup>1</sup> Так, например, И. Канунникова [1], В. Каблуков [2] обозначают карнавальныи тенденции в творчестве Н. Эрдмана; Л. Шагарова [3], Е. Смокотина [4] акцентируют внимание на отдельных карнавальныи моментах в творчестве В. Маяковского; В. Петров [5], О. Росницкая [6], А. Хохлова [7] – в драматургии М. Булгакова.

<sup>2</sup> Суть полемики вокруг исторической концепции карнавала сформулирована, например, в работах А. Гуревича [9], М. Реутина [10]. Отметим также отрицающие или уточняющие теорию Бахтина работы Л. Баткина [11], М. Гаспарова [12], С. Аверинцева [13], Б. Гройса [14]. Особого внимания заслуживает позиция В. Головчинер, которая не принимает механическое, непосредственное перенесение бахтинской терминологии, выработанной для западно-европейского средневекового материала, на русскую литературу XX в. [15].

имеет непосредственный характер, она обусловлена карнализированным характером самой эпохи: совершившийся переворот в жизни огромными массами, не понимавшими его сути, воспринимался как карнавал, это рождало ощущение карнавала в искусстве.

Заметим также, что в работе Н. Гуськова как один из карнализирующих факторов указывается и «характер взаимоотношений искусства и быта»: «“экспериментальный” подход к действительности приводил к разрушению границы между искусством и жизнью». «Творческое преображение реальности, активно проводившееся в послереволюционные годы», включало в себя прежде всего попытку «создания в Советском Союзе своеобразного хронотопа», который исследователь оценивает как карнальный, а также «попытку создать новый язык»<sup>1</sup> и «театрализацию», по-другому, карнализацию поведения. Основой карнальности русской культуры 1920-х гг. Гуськов считает «комплекс явлений, стоящих на границе искусства и жизни, подчиненных законам праздника, игры», это «празднества, шествия, митинги, публичные театрализованные действия», «декоративное оформление бытового пространства», «публичные диспуты, состязания, обсуждения», «агитационные суды», «движение “синеглузников”», «возникновение артистических обществ, основанных на законах игры», «расцвет эстрады» и многое другое [8, с. 37–62].

Комедии 1920-х гг. имажиниста Н. Эрдмана, левовца В. Маяковского и «правдивого художника, историка, певца» [33, с. 4] интеллигенции М. Булгакова принято объединять по общности пафоса, который оценивается исследователями как сатирический. Думается, более соответствующим природе данных произведений знаменателем является реализация карнализированного сознания, которая находит отражение в использовании амбивалентного смеха (включающего в себя и сатиру, и юмор в неразрывном единстве) и особого языка карнальных форм и символов. По нашему глубокому убеждению, карнализация – одна из ключевых особенностей отечественной драматургии 1920-х гг. – определяет один из наиболее продуктивных подходов к осмыслению идейно-художественного значения отечественной драматургии XX в.

Для выявления характера и особенностей карнализации в «Мандате» Н. Эрдмана (1925), «Зойкиной квартире» М. Булгакова (1926), «Клопе» Маяковского (1928) мы используем возможности сравнительного анализа. Карнальный характер этих пьес определяется незавершившейся сменой эпох, столкновением лицом к лицу уходящего

прошлого и наступающего будущего. Так, действие комедии «Мандат» основывается на том, что потерявшие свое экономическое и общественное положение герои пытаются и приспособиться к новым советским реалиям и не потерять расположения царской власти на случай, если она вернется. В пьесе «Клоп», по воле автора, настоящее и будущее «глядятся» друг в друга, соприкасаются и противопоставляются в эпизодах появления героя в предполагаемом будущем. Герои «Зойкиной квартиры» – «бывшие люди»: обнищавшая Зоя Пельц со своим возлюбленным графом Обольяниновым пытается устроиться в новой жизни; для того чтобы уехать за границу, они организуют бордель под видом швейной мастерской. Днем квартира Зои представляет собой ателье, а вечером превращается в «веселый дом».

Отраженный в пьесах процесс изменения жизненного порядка – это настоящая карнавальная жизнь, «выведенная из своей обычной колеи, в какой-то мере “жизнь наизнанку”» [27, с. 141], одним из принципов которой является *шутовское увенчание и развенчание*. Так, в «Мандате» увенчание-развенчание составляет основу развития действия, которое представлено двумя сюжетными линиями: историей с мандатом как олицетворением новой эпохи и советской власти, и историей с императорским платьем как символом уходящей эпохи самодержавия. В одной сюжетной линии Павлуша Гулячкин, чтобы выдать сестру Варвару замуж за сына господина Сметанича Валериана, который «в приданое коммуниста просит» [34, с. 19], собирается вступить в партию большевиков. В другой – Сметаничи принимают кухарку Гулячкиных Настю, переодетую в платье российской императрицы, за наследную княжну Анастасию Николаевну, отказываются от идеи получить в приданое партийного товарища, устраивают свадьбу Валериана с мнимой «княжной», чтобы он «стал супругом всея Руси» [34, с. 83]. Шутовское увенчание кухарки-государыни завершается развенчанием, когда обладающий мнимым мандатом Гулячкин разоблачает «самозванку» и весь «заговор». Это разоблачение – шутовское увенчание самого Павлуши: обещая «всех уничтожить» [34, с. 96], он предлагает сестре на выбор любого из присутствующих в женихи. Триумф героя также оборачивается развенчанием – выясняется, что Павел Сергеевич сам выписал себе мандат и вовсе не вступал в партию. Развязкой пьесы является полный крах героев – их как участников «заговора» против советской власти отказывается арестовать милиция, вызванная соседом Иваном Ивановичем.

<sup>1</sup> Н. Гуськов полагает, что «революционный жаргон», возникший к 1920-м гг. в результате языковых изменений в России, можно сопоставить с той «фамильярной» речью, которая характерна, по Бахтину, для памятников карнальной культуры [8, с. 42].

У Маяковского в «Клопе» увенчанием Присыпкина по сути является его поход с будущей тещей на ярмарку, развенчанием – сцена в общежитии, когда он «спешно собирает вещи» [35, с. 24], испугавшись последствий самоубийства брошенной им девушки. Увенчание – это и празднование его свадьбы, где он является признанным «королем пирушки», заканчивается же свадьба развенчанием – пожаром. Точно так же происходит увенчание и развенчание Присыпкина во второй части пьесы: после размораживания в будущем к нему обращено внимание всего нового мира и под его влияние подпадает большинство окружающих (эпидемия пьянства, влюбленности, танца...), но в итоге герой по собственной воле оказывается в клетке зоо-сада, и будущее распознает в нем «человекообразного симулянта» и «паразита» [35, с. 60].

В «Зойкиной квартире» наблюдаются лишь мотивы увенчания-развенчания: одаривание всемогущим Гусем-Ремонтным работников и гостей борделя – его шутовское увенчание, следующая сцена, в которой «сюрпризом» заведения Зои оказывается любимая женщина Гуся, – его развенчание.

Заметим, что во всех этих пьесах увенчание, как и в средневековом карнавале, амбивалентно, оно включает в себя будущее развенчание: зрители, как и участники карнавала, знают, что увенчание шутовское и неминуемо закончится развенчанием, лишь персонажи воспринимают увенчания всерьез в рассматриваемых пьесах. Однако в «Зойкиной квартире» заметен особый акцент. Увенчание Гуся, когда он оделяет деньгами всех собравшихся в квартире Зои, шутовское – для зрителей оно очевидно временное и должно неминуемо смениться развенчанием. Однако это увенчание одновременно является моральным развенчанием персонажа в глазах автора и зрителей.

*Гусь (Обольянинову).* На!

*Обольянинов.* Мерси. Когда изменятся времена, я вам пришлю моих секундантов.

*Гусь.* Дам, дам и им дам! [36, с. 206].

Ответ Гуся, не имеющего представления о вызове на дуэль, – невольный каламбур к выражению «дать удовлетворение», то есть «дать согласие на дуэль». Конечно, прежде всего эта сцена является *снижением* аристократических понятий о чести дворянина, но в то же время фраза Гуся развенчивает и его самого как «скоропелого» богача и мота, не обладающего культурой и достоинством и потому не заслуживающего уважения зрителей.

Карнавальное *снижение* является ключевым приемом для Эрдмана, Маяковского и Булгакова,

но реализуется у них по-разному. В пьесе «Мандат» вся сфера политики: и новый (советский), и старый (царский) строй карнавально снижается привлечением скатологических образов, акцентированием телесного начала. Царская власть сначала «материализуется» в платье («в этом сундуке помещается все, что в России от России осталось» [34, с. 33]), потом мамаша Гулячкина, не сообразив, принимает его за наряд своей акушерки, происходит карнавальный перевод предмета, связанного с высокой политикой, в план *низкий* (акушерка принимает роды). Тем, что платье идеально подходит кухарке<sup>1</sup>, особе весьма пышного сложения, самодержавие отелеснивается. Царская власть воплощается в избыточном женском теле, в котором акцентируются немалые размеры его задней части, контуры верхней, обнаженности, которыми готов любоваться каждый мужчина (все члены семейства Сметаничей оспаривают друг у друга честь раздеть мокрую «княжну»).

В «царскую» сюжетную линию включается интермедия, связывающая самодержавие с откровенно скатологическими образами. Автоном Сигизмундович, увидев у Агафангела портрет «его величества государя императора» Николая II, выяснил, что тот нашел его в уборной. Самодержавие еще более погружается в телесный низ, когда обнаруживается, что в отхожем месте был и «бельгийский король Альберт среди своего народа, в красках» [34, с. 84], но Агафангел по недосмотру *использовал* его; таким образом, происходит непосредственное соединение изображения-иконы самодержавца с испражнениями. Эпизод с использованием портрета короля вместо подтирки – карнавальное «веселое погребение» старого, уходящего мира [31, с. 194], «органическая часть большого и сложного мира народно-площадных форм» [31, с. 421], который оживает в 1920-е гг. в силу карнавальности эпохи.

В сюжетной линии с «вступлением» Гулячкина в партию ради приданого абстрактная для героев советская власть переводится ими в понятный для них конкретный план – карнавально «материализуется», опредмечивается. Коммунисты, рабочий класс переводятся в план материальный: в ранг домашней птицы или скота – «живности», которую требует в приданое Сметанич [34, с. 20]. В качестве неких домашних вещей рассматриваются героями пьесы и необходимые для вступления в партию «родственники из рабочего класса»: по выражению Варвары, «раньше такие родственники в хозяйстве не требовались» и теперь «надо каких-нибудь пролетариев напрокат взять» [34, с. 45].

<sup>1</sup> Не случайно «шутовской» императрицей становится именно кухарка: высшая власть попадает в горнило материально-телесной стихии – погружается в мир еды, кухни, очага.

Таким образом, карнавальное осмысление в пьесе «Мандат» политических, общественных явлений вскрывает определенное родство между двумя разными политическими системами – их временность. В категориях карнавала непреходящей оказывается обычная, материальная человеческая жизнь, вот почему в материально-телесный план в пьесе «Мандат» переводится все возвышенное, духовное, образное, абстрактное, отвлеченное. Так, например, когда Павел Сергеевич просит мать принимать гостей-коммунистов «с политикой», он получает следующий ответ: «У меня на сегодня, Павлушенька, кулебяка с визигой приготовлена. Пожалуйста, кушайте на здоровье». Для Надежды Петровны прием «с политикой» – это прием с хорошо, богато накрытым столом, по всем правилам гостеприимства, ей непонятно то, что объясняет Павел Сергеевич: «Им наше социальное положение надо показывать, а вы – кулебяку с визигой» [34, с. 25]. Многие комические моменты в пьесе построены на реализации метафоры. Например, когда Надежда Петровна в ответ на, казалось бы, употребленную в образном значении фразу сына «Что касается содержания, мамаша, то если посмотреть на него с другой стороны...» [34, с. 16] смотрит на оборотную сторону картины, происходит буквальное восприятие образного выражения. Более того, выясняется, что и Павел Гулячкин употребил выражение «с другой стороны» в прямом значении, имея в виду другую сторону картины.

Таким образом, смех Эрдмана над героями носит амбивалентный характер. Их мещанские представления о жизни и осмеиваются, и в конечном счете оправдываются. Надеюсь в период создания «Мандата», как многие интеллигентные люди, на «светлое будущее», Эрдман, тем не менее, возможно, даже помимо своей воли просил снисхождения к своим героям – простым, обычным людям, потерявшим в меняющейся действительности, желающим всего лишь спокойной жизни. В пьесе осуществляется карнавальное переосмысление и утверждение обычной, земной, телесной, материальной, так называемой мещанской, жизни как единственно устойчивой для героев.

Противоположную картину мы видим в пьесе «Клоп» – «театральной вариации» темы «борьбы с мещанином» [37, с. 28]. У Маяковского движение в снижениях направлено не от переносного значения к прямому, не от возвышенного, абстрактного, политического к образам еды или телесного низа, как у Эрдмана, а наоборот. Это можно наблюдать в первой же сцене «Клопа» в рекламе разносчика точильных камней: «Германский / небьющийся / точильный брусок, / 30 / копеек / любой / кусок. / Точит / в любом / направлении / и вкусе / Бритвы, / ножи / и языки для дискуссий!» [35, с. 7]. От пря-

мого значения слова «точить» автор переходит к образному выражению «острый язык». В выкрике разносчика сельдей «А вот / лучшие / республиканские сельдки, / Незаменимы / К блинам и водке!» [35, с. 8] происходит перевод образа еды в политический план. Качество товара усиливается здесь политическим акцентом – сельдкам придается статус республиканских, еда становится «политически выдержанной». Так же политизируется образ еды и 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 сельдки в государственной советской общественной кооперации! [35, с. 11–12].

Для Розалии Павловны размеры сельди становятся мерилом правильности, оправданности политических акций (расстрела царской семьи, эмиграции крупного московского финансиста и промышленника П. Рябушинского). В репликах героини политические достижения в конечном счете материализуются, снижаются карнавальным переводом их в план материального изобилия, но изначально движение противоположно традиционному карнавалу – оно идет снизу вверх, от материального (еды) к абстрактному (политика).

Таким образом, карнавальная по сути материализация персонажами недоступных им политических понятий отражается Маяковским, но не принимается им: уяснение мещанами политических перемен с позиций выгоды для себя отрицается автором. Мещане пристраиваются, по Маяковскому, к не ими осуществленной революции, поэтому окончательная эстетическая оценка внутренних карнавалов образов – сатирическая.

В то же время исключительно по-карнавалу Маяковский предаст отрицательных персонажей очистительному огню (вызванному их собственным поведением). Пожар, в котором сгорают все участники свадьбы, кроме Присыпкина, – самый настоящий амбивалентный карнавалый огонь, «одновременно и уничтожающий и обновляющий мир» [32, с. 145]. На наш взгляд, мир будущего в комедии – это *карнавалый перевертыш* мира настоящего, воплощенного в первой части пьесы, карнавальная утопия, идеальный мир от противного. Все то, чему учился Присыпкин, чего он ждал от своей жизни в семье Ренессанс, в новом мире отсутствует. Здесь отменены рукопожатия, здесь не знают гитары и романсов (их поет только Присыпкин), неизвестны танцы, вместо них существует «веселая репетиция новой системы полевых работ», нет романтических книг «для души», «чтоб щипало» [30, с. 53–54], вместо открывающей пьесу

ярмарки, где все продается, – деревья с бесплатными фруктами, вместо свадьбы-пьянки, завершающей первую часть, вторую заключает праздничный парад в зоологическом саду.

Итак, если в пьесе Эрдмана акцентируется процесс смены, и в этом основа ее карнавализации, то Маяковский устремлен в будущее, утопичность – карнавализирующее ядро его пьесы. Тем не менее амбивалентный смех в пьесе постоянно разрушается, превращается в ограниченную политическими взглядами сатиру, так как у Маяковского, готового «с радостью растворить маленькое “мы” искусства в огромное “мы” коммунизма» [38, с. 173], нет свойственного Эрдману ощущения относительности любой власти, любого строя. Советское будущее воспринимается автором «Клопа» как единственно верное, утверждается навечно. Утопичность взглядов Маяковского и продуцирует, и разрушает карнавализацию (ради того, чтоб состоялось идеальное будущее, настоящее нуждается в сатирическом осмеянии). Маяковскому очень близко карнавальное начало – эта фамильярная, вольная, наполненная смехом над всем и всеми атмосфера, но в своем творчестве поэт стоит на позициях социальных, классовых, которые противоречат общечеловеческой установке карнавального начала.

У Булгакова происходит то же «опредмечивание» новой власти, что и у Маяковского и Эрдмана. Но если в «Мандате» мы видим простодушную конкретизацию недалекими героями новых, абстрактных для них понятий, у Маяковского – корыстную материализацию мещанами политических перемен, то у Булгакова – сознательную игру шутовского персонажа, изворотливого Аметистова.

Заметим, что образы шутов, клоунов, плутов, дураков неразрывно связаны с карнавальным координатом. Подобные игровые образы свойственны творчеству и Эрдмана, и Маяковского, и Булгакова<sup>1</sup>. Жизнь, отклонившаяся от своего обычного течения, лежит в основе их пьес 1920-х годов. Из-за смены порядков, условий жизни герои произведений – как люди в карнавале, «лишенные нормального и соответствующего им положения в обществе» [27, с. 190]. Движущаяся, непрерывно меняющаяся реальность провоцирует у персонажей карнавальную нетождественность самим себе. Так, карнавализованное время раскрывает игровой характер Гулячкина. Павлуша Гулячкин – бессознательно играющий герой, который изображает коммуниста поневоле, но с вдохновением, и в результате сам начинает верить в выписанный самому себе мандат. Это определенный человеческий

тип с «легкостью мыслей необыкновенной». Разносторонность подобной натуры, ее «повороты» обеспечивают амбивалентный смех – и отрицающий те или иные социальные пороки персонажа, обусловленные временем, эпохой, и утверждающий игровую природу героя, которая имеет вечный характер.

У Маяковского шутовской образ – это сознательно играющий Олег Баян, распорядитель на свадьбе Присыпкина. В своей игровой деятельности шут осуществляет карнавальную материализацию образных понятий. Чтобы угодить политически неграмотному и приземленному Пьеру Скрипкину, требующему «красную свадьбу», – что-то на самом деле совершенно непонятное для него, но необходимое как веяние времени, Баян рисует картину, в которой политизированный «красный» цвет переводится в пиршественный и физиологический план: красная, то есть упарившаяся невеста, красный, то есть больной апоплексией посаженный отец, красная ветчина, красные бутылки и красные губы жены [35, с. 13]. Однако, несмотря на карнавальную суть образа, осмысление персонажа автором – сатирическое, так как и «подхалимничающий самородок из домовладельцев» [37, с. 23], и те, кому он служит, чужды советской власти. Булгаков же с сочувствием относится к своему артистичному герою, сознательно играющей натуре, веселящейся и веселящей других. «При всех его отрицательных качествах, – пишет Булгаков, – почему-то обладает необыкновенной привлекательностью, легко сходится с людьми и в компании незаменим. Его дикое вранье поражает окружающих. ...Аметистов врет с необыкновенной легкостью в великолепной, талантливой актерской манере» [39, с. 263].

В большинстве случаев вранье Аметистова бесцельно, это лишь веселая игра, шутовство. Так, красавицу Аллу Вадимовну он уверяет, что был кирасиром [36, с. 183], высокопоставленному Гусю китайца Херувима представляет как старого своего лакея, которого вывез из Шанхая, где «долго странствовал, собирая материалы» «для большого этнографического труда» [36, с. 190]. В то же время игра дает герою возможность приспособиться к новой советской действительности. Впервые он появляется перед зрителями с медальоном на груди – портретом вождя, затем, при виде графа Обольянинова, его снимает, перед домоуправом Аллилуйей вновь надевает. Этот медальон – способ устроиться в новых условиях. Сам герой так объясняет Обольянинову: «Это для дороги. Знаете, в

<sup>1</sup> Следует отметить, что особое игровое поведение, определенная маска в обычной жизни свойственны всем этим драматургам (желтая кофта и громовой бас Маяковского, заикание и привычка шутить с невозмутимым лицом Эрдмана, подчеркнуто интеллигентное поведение Булгакова). Подробнее о карнавальности поведения деятелей искусства см. в книге Н. Гуськова «От карнавала к канону» [8, с. 43–49].

поезде очень помогает. Плацкарту вне очереди взять. То, другое» [36, с. 176]. В его чемодане наряду с картами те же портреты вождей: «Спасибо дорогим вождям, ежели бы не они, я бы прямо с голоду издох. ...Продавал их по двугривенному» [36, с. 173]. Таким образом, в интерпретации героя лояльность к советской власти сводится к наличию портретов вождей. В литературе 1920–30-х гг. остроумный, играющий словами, понятиями, ситуациями плут Аметистов не одинок, наиболее яркий подобный образ, конечно же, принадлежит перу И. Ильфа и Е. Петрова. Д. Лихачев доказал, что Остап Бендер «ведет свое происхождение от Аметистова, а через него и непосредственно – от Альфреда Джингля» [40, с. 355]. Думается, важно также отметить общую основу этих персонажей в реальности: непрерывно меняющаяся послереволюционная советская действительность провоцировала распространение людей авантюрного склада, использующих ситуацию распада прежней системы, из жизни данные герои переходят в литературу.

Кроме «опредмечивания» новой власти, шутовской образ Аметистова осуществляет *снижение* старого мира (аристократии) в пьесе, играя роль в комическом осмыслении образа Обольянинова, которому Аметистов приходится парным персонажем. *Снижение* как литературный прием, по нашему мнению, унаследовано Булгаковым через карнавализованные произведения эпохи Возрождения, и особенно творчество Мольера, испытавшее непосредственное воздействие *comedia del arte*. К биографии и произведениям великого французского драматурга Булгаков обращался неоднократно (пьесы «Кабала святош», «Полоумный Журден», роман «Жизнь господина де Мольера»). Заметим, что в 1930-е гг., когда Булгаков был вынужден заниматься по большей части инсценировками, его привлекали именно карнавализованные произведения Сервантеса, Мольера, Гоголя.

Через историю Обольянинова, ставшего в новом мире «бывшим графом», в «Зойкиной квартире» раскрывается драма «бывших» людей. Заметим, что тема «бывших» людей задается в пьесе с самого начала (первая картина первого акта раскрывает положение Зои при новой власти), но наиболее ярко проявляется с появлением Обольянинова во второй картине. На протяжении пьесы тема раскрывается в разной тональности. Так, в третьей картине Булгаков драматически осмысляет образ героя, ставшего «бывшим графом», место которому отводится теперь «в музее революции». Обольянинов не может осознать и принять перемены в своем положении: «Я говорю – простите... Что это значит – “бывший граф”? Куда я делся, интересно знать? Вот же я стою перед вами». Насильственность перемены в судьбе людей, ставших теперь

«бывшими», подчеркивается историей с «бывшей курицей», рассказанной тем же героем: «Оказывается, какой-то из этих бандитов, коммунистический профессор, сделал какую-то мерзость с несчастной курицей, вследствие чего она превратилась в петуха». Уже и себя герой предлагает называть «бывший Павлик» [36, с. 170]. С горькой иронией он называет «бывшим» Гуся, от покровительства которого зависит перевод денег за границу, виза: «По-видимому, он всемогущий, этот бывший Гусь. Теперь он, вероятно, орел» [36, с. 171].

Однако с появлением в той же картине Аметистова осмысление образа Обольянинова становится комическим благодаря пародийному дублированию. Так, Обольянинов поражен тем, как легко Аметистов при первом знакомстве представляется «беспартийным, бывшим дворянином» [36, с. 172]; самоименование Аметистова – пародийное обыгрывание трагического восприятия Обольяниновым потери своего статуса. Мотив «бывшего» в исполнении Аметистова звучит в комической тональности – в разных ситуациях он то «бывший дворянин» [36, с. 172], то «бывший партийный» [36, с. 176], то «бывший кирасир» [36, с. 183].

Рассказанная Аметистовым Зое история его скитаний, в которой герой неоднократно меняет свою политическую принадлежность, – пародия на неприятие перемен Обольяниновым. Трагически повторяющаяся фраза графа «Напоминают мне оне» приобретает комический характер при официальном знакомстве этих двух персонажей, когда Аметистов предстает перед Обольяниновым в его брюках и тот в замешательстве произносит: «Напоминают мне они...».

*Аметистов.* Пардон-пардон. Обокрали в дороге. Свистнули в Ростове второй чемодан. Прямо гротеск! Я думаю, вы не будете в претензии? Между дворянами на это нечего смотреть [36, с. 172].

В дальнейшем последняя фраза повторится «дворянином» Аметистовым не раз («Между людьми одного круга» [36, с. 186], «Что за пустяки между дворянами?» [36, с. 195]), окончательно дискредитируя категорию «дворянство».

Наблюдая, как легко Аметистов одурачил домоуправа, представившись ему «бывшим партийным», Обольянинов, по ремарке автора, «раздавлен»: «Это выдающийся человек» [36, с. 177]. Граф уходит на второй план, первую скрипку начинает играть Аметистов (это наглядно демонстрируется и в сцене приема Гуся, когда «Аметистов играет на скрипке ноктюрн Шопена под аккомпанемент Обольянинова» [36, с. 191]).

Снижение принципов графа происходит в споре этих парных героев по поводу Гуся, которого Обольянинов считает вульгарным, Аметистов же выдвигает свои материальные аргументы: «Человек,

получающий двести червонцев в месяц, не может быть вульгарным» [36, с. 195]. Снижением является и то, как Аметистов именуется Обольянинова: «маэстро», «папаша», «отец», «братишка», «граф», «коллега», «папаня», с чем граф в итоге примиряется (заметим, что это настоящая карнавальная фамильяризация – «вольный фамильярно-площадной контакт между людьми, не знающий никаких дистанций между ними» [31, с. 21–22]). Окончательное подчинение Обольянинова Аметистову – сцена с предложением последнего пойти в пивную. Брезгливое отношение Обольянинова к пивной («О, мой бог! Вы меня совершенно ошеломляете вашими словами. В пивных грязь и гадость») карнавально разрушается пиришествными аргументами Аметистова.

*Аметистов.* Вы, стало быть, не видели раков, которых вчера привезли в «Баварию». Хорошенькая гадость! Каждый рак величиной... ну, с чем бы вам сравнить, чтоб не соврать... с гитару... Ползем, папаня!

*Обольянинов.* Хорошо, идем [36, с. 196].

С исчезновением Аметистова осмысление образа вновь становится драматическим – мечты Обольянинова и Зои о другой жизни, их надежда покинуть страну разрушаются, впереди их ждет тюрьма.

Итак, в пьесах Булгакова, Эрдмана и Маяковского мы наблюдаем яркую карнавализацию, однако если у Эрдмана она играет структурообразующую роль и служит в итоге утверждению обычной,

так называемой мещанской жизни, то у Маяковского карнавальными образами выполняют подчиненную роль в сатирическом высмеивании стремления мещан «окультуриться», подстроиться под текущую политику. Очевидно, что Эрдман и Маяковский в своем творчестве выражали прежде всего непосредственную карнавализацию (источник карнавализации литературы – «сам карнавал», то есть карнавализованная эпоха 1920-х гг.). У Булгакова карнавализация менее ярка и связана с образом шута, артистичного героя; карнавальное начало по большей части унаследовано драматургом через литературную традицию.

Думается, это связано прежде всего с тем, что авторская позиция в пьесе далека от отрицания, уничтожения старого мира. Булгаков, в отличие от Эрдмана и Маяковского, не уверен в превосходстве нового мира над уходящим старым; страх за судьбу интеллигенции, «лучшего слоя», с которым писатель «кровно связан», «глубокий скептицизм в отношении революционного процесса... в ...отсталой стране» [41, с. 178–179] не позволяют ему безоговорочно приветствовать происходящие перемены. Заметим, что хотя карнавализация в «Зойкиной квартире» носит отчетливо опосредованный характер, карнавальным образом шута (плута) в творчестве Булгакова 1920-х гг. не может быть только унаследованной литературной традицией, сама жизнь провоцирует появление подобных героев в художественных произведениях.

### Список литературы

1. Канунникова И. А. Художественный мир Н. Р. Эрдмана: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. М., 1996. 195 с.
2. Каблуков В. В. Драматургия Н. Эрдмана. Проблемы поэтики: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Томск, 1997. 185 с.
3. Шагарова Л. П. Фольклоризм пьесы В. В. Маяковского «Мистерия-Буфф» // Проблемы типологии литературного фольклоризма: межвуз. сб. науч. тр. Челябинск, 1990. С. 64–72.
4. Смокотина Е. Ю. Трансформация мотивов верха и низа в пьесе В. В. Маяковского «Мистерия-Буфф» // Русская литература в современном культурном пространстве. Томск: Изд-во ТГПУ, 2001. С. 73–77.
5. Петров В. Б. Пьеса М. А. Булгакова «Багровый остров» (к проблеме традиций и новаторства) // Литературные традиции в поэтике Михаила Булгакова: межвуз. сб. науч. тр. Куйбышев, 1990. С. 30–43.
6. Росницкая О. Б. Карнавальные и романтические традиции в пьесах М. А. Булгакова «Бег», «Зойкина квартира» и «Дни Турбиных» // Рациональное и эмоциональное в литературе и фольклоре. Волгоград, 2001. С. 152–156.
7. Хохлова А. В. Карнавализация как жанрообразующий принцип в пьесах М. А. Булгакова «Адам и Ева», «Блаженство», «Иван Васильевич»: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Владивосток, 2002. 24 с.
8. Гуськов Н. А. От карнавала к канону: Русская советская комедия 1920-х годов. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2003. 212 с.
9. Гуревич А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981. 359 с.
10. Реутин М. Народная культура Германии: позднее Средневековье и Возрождение. М.: РГГУ, 1996. 217 с.
11. Баткин Л. М. Смех Панурга и философия культуры // Вопросы философии. 1967. № 12. С. 115–123.
12. Гаспаров М. Л. М. М. Бахтин в русской культуре XX века // М. М. Бахтин: pro et contra. Творчество и наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры. Т. 2. СПб.: РЗГИ, 2002. С. 33–36. URL: <http://www.tovievich.ru/book/print/393.htm>
13. Аверинцев С. С. Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин как философ. М., 1992. С. 7–19.
14. Гройс Б. Тоталитаризм карнавала // Бахтинский сборник. Вып. 3. М.: Лабиринт, 1997. С. 77–80.
15. Головчинер В. Е. Комедийное, комическое, смеховое («Дни Турбиных» М. Булгакова, «Мандат» Н. Эрдмана) // Вестн. Томского гос. пед. ун-та. 2011. № 7 (109). С. 47–57.
16. Анкета «ДКХ» // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1996. № 4. С. 4–43. URL: <http://nevmenandr.net/dkx/?y=1996&n=4&abs=Anketa>

17. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М.: Лабиринт, 2002. 191 с.
18. Пинский Л. Е. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт. М.: Сов. писатель, 1989. 416 с.
19. Лихачев Д. С. Древнерусский смех // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 73–90.
20. Лихачев Д. С. Смех как мировоззрение // Лихачев Д. С. Смех в древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Понырко. Л.: Наука, 1984. С. 7–71.
21. Иванов Вяч. Вс. Из заметок о строении и функциях карнального образа // Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973. С. 37–53.
22. Иванов Вяч. Вс. Значение идей М. М. Бахтина о знаке, высказывании и диалоге для современной семиотики // Труды по знаковым системам. Вып. VIII (Ученые записки Тартуского университета. Вып. 308). Тарту, 1973. С. 5–44. URL: [http://ameshavkin.narod.ru/litved/grammar/ivanov/iv\\_bah.htm](http://ameshavkin.narod.ru/litved/grammar/ivanov/iv_bah.htm)
23. Боров Ю. Б. Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М., 1970. 268 с.
24. Манн Ю. В. Карнавал и его окрестности // Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М.: Coda, 1996. С. 442–467.
25. Реутин М. Народная культура Германии: позднее Средневековье и Возрождение. М.: РГГУ, 1996. 217 с.
26. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Киев: Next, 1994. 508 с.
27. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Собр. соч.: в 7 т. Т. 6. Работы 1960–1970 гг. М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. С. 5–300.
28. Бахтин М. М. Рабле и Гоголь // Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. С. 526–536.
29. Бахтин М. М.: Беседы с В. Д. Дувакиным. М.: Согласие, 2002. 400 с.
30. Бахтин М. М. О Маяковском // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 5 т. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. М.: Русские словари, 1996. С. 50–62.
31. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.
32. Попова И. «Лексический карнавал» Франсуа Рабле: книга М. М. Бахтина и франко-немецкие методологические споры 1910–1920-х годов // НЛО, 2006. № 79. С. 86–100. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/79/po7-pr.html>
33. Нинов А. Михаил Булгаков и театральное движение 1920-х годов // Булгаков М. А. Пьесы 20-х годов. Л.: Искусство, 1989. С. 4–32.
34. Эрдман Н. Р. Мандат // Эрдман Н. Р. Пьесы. Интермедии. Переписка с А. Степановой. Екатеринбург: У-Фактория, 2000. С. 13–99.
35. Маяковский В. В. Клоп // Маяковский В. В. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 10. М.: Правда, 1978. С. 5–63.
36. Булгаков М. А. Зойкина квартира // Булгаков М. А. Пьесы 20-х годов. Л.: Искусство, 1989. С. 216–248.
37. Маяковский В. В. Клоп // Маяковский В. В. Собрание сочинений: в 12 т. Т. 12. М.: Правда, 1978. С. 23.
38. Маяковский В. В. В кого вгрызается ЛЕФ? // Там же. Т. 11. М.: Правда, 1978. С. 172–173.
39. Булгаков М. А. Письмо к М. Рейнгардт от 1 августа 1934 г. / публ. и прим. В. Гудковой // Современная драматургия. 1986. № 2. С. 263.
40. Лихачев Д. С. Литературный «дед» Остапа Бендера // Лихачев Д. С. Избранные работы: в 3 т. Т. 3. Л.: Худож. лит., 1987. С. 352–358.
41. Булгаков М. А. Письмо «Правительству СССР» (28 марта 1930 года) // Октябрь. 1987. № 6. С. 178–179. Цит. по: Нинов А. Михаил Булгаков и театральное движение 1920-х годов // Булгаков М. А. Пьесы 20-х годов. Л.: Искусство, 1989. С. 4–32.

Барина К. В., кандидат филологических наук, доцент кафедры.  
**Дальневосточный федеральный университет.**  
Ул. Суханова, 8, Владивосток, Россия, 690950.  
E-mail: [ksenia.barinova@gmail.com](mailto:ksenia.barinova@gmail.com)

*Материал поступил в редакцию 01.02.2012.*

***K. V. Barinova***

## **MANIFESTATION OF CARNIVALIZED CONSCIOUSNESS IN THE 1920<sup>s</sup> NATIONAL DRAMA**

The article focuses on the peculiarities of carnivalized consciousness as manifested in N. Erdman's "The Mandate", V. Mayakovsky's "The Bedbug" and M. Bulgakov's "Zoyka's Apartment". In particular, it is stated that carnivalization has a structuring role and serves as the approval of the ordinary, the so-called middle-class life in Erdman's play. In Mayakovsky's play carnival images have a subordinate role and satirically mock petty bourgeoisie. Finally, in Bulgakov's play carnivalization is expressed less vividly and connected with the figure of a buffoon, or artistic hero.

**Key words:** *National drama, 20<sup>th</sup> century, N. Erdman, V. Mayakovsky, M. Bulgakov, carnivalization, carnivalized consciousness, M. Bakhtin.*

**Far Eastern Federal University.**  
Ul. Sukhanova, 8, Vladivostok, Primorskiy Krai, Russia, 690950.  
E-mail: [ksenia.barinova@gmail.com](mailto:ksenia.barinova@gmail.com)