

К. В. Барина

## КАРНАВАЛИЗАЦИЯ В ПЬЕСЕ Н. Р. ЭРДМАНА «МАНДАТ»

По мнению автора статьи, карнавалному осмыслению в комедии подвергается как самодержавие, так и советская власть, карнавално утверждается обычная, так называемая мещанская, жизнь. Но карнавалный характер эпохи, отраженный в произведении, входит в столкновение с гражданской позицией автора, что приводит к трансформации карнавального начала: от ренессансного гротеска к романтическому.

**Ключевые слова:** Эрдман Н. Р., «Мандат», карнавализация, трансформация гротеска.

Неоднозначность, внутренняя противоречивость пьес Эрдмана, ведущая к их неослабевающей популярности, давно привлекает внимание критиков. С постановки комедии «Мандат» Мейерхольдом в 1925 г. пьесу принято осмыслять как сатирическую: ее принимали как сатиру то на мещанство [1; 2; 3, с. 104; 4, с. 330], то на советскую власть [5] и отвергали как именно сатирическую [6, 7].

Попыткой уйти от политизированных оценок является подход к творчеству драматурга с позиций карнавализации. С 1980-х гг., когда становится все более популярной теория М. М. Бахтина, исследователи начинают выделять карнавалы элементы в пьесах Эрдмана, однако зачастую лишь рассматривают в творчестве Эрдмана некоторые составляющие карнавалы стихии в отрыве от единого карнавалы целого [8–10]. Н. Гуськов в основательной монографии «От карнавала к канону» (2003) пишет о карнавалы традиции в творчестве Эрдмана и других драматургов, опираясь на теорию Бахтина в целом. Однако он использует пьесы Эрдмана лишь как «примеры и обоснования, количественно ограниченные вследствие многочисленности изучаемых источников» [11, с. 16].

Назрела необходимость тщательного, всестороннего исследования карнавализации в произведениях Эрдмана. Теория комического М. Бахтина, сформировавшаяся в 1920–30-е гг., представляется наиболее адекватно отвечающей всему строю и языку пьес Эрдмана, которые были созданы в эпоху, признанную как карнавализованную многими исследователями [11–13]. Думается, пристальное исследование проявлений карнавалы стихии в «Мандате» Эрдмана – путь к пониманию поэтики пьесы.

#### Снижение образа прошедшей эпохи и ее атрибутов

Карнавалы мироощущение эпохи 1920-х гг., так же как и эпохи Возрождения, заключается в «убеждении в необходимости и возможности ради калы ной смены и обновления всего существующего» [14, с. 302. *Разрядка М. Бахтина*]. Вот почему весь старый самодержавный мир карнавалы развенчивается у Эрдмана, карнавалы переосмысляются все реалии, ценности и святыни уходящей эпохи.

Так, в сюжетной линии с кухаркой, переодетой Гулячкиными для смеха в платье императрицы и при-

нятой Сметаничами за наследную княжну, происходит карнавалы «шутовское увенчание и развенчание» [14, с. 16] ушедшей царской власти. Не случайно «шутовской» императрицей становится именно кухарка. Высшая власть попадает в горнило материально-телесной стихии – погружается в мир еды, кухни, очага. Это «низложение» самодержавия подчеркивается последовательным карнавалы снижением атрибутов уходящей власти, ее символов – их «приобщением... к таким актам, как совокупление, зачатие, беременность, рождение, пожирание, испражнение» [14, с. 28]. Сначала царская власть «материализуется», становится просто вещью – платьем императрицы Александры Федоровны, которое мамаша Гулячкина принимает за наряд своей акушерки (перевод предмета политического в план рождающей материи). Затем платье императрицы идеально подходит кухарке, особе весьма пышного сложения (карнавалы акцентирование телесного начала). Отметим здесь, кстати, очередную карнавалы игру политическими реалиями – в действительности императрица была весьма хрупкого телосложения. Далее образ кухарки в царском платье (здесь, кстати, включается и карнавалы мотив переодевания, «обновление одежд и своего социального образа» [14, с. 94]) испытывает очередное движение в телесный низ – Настю усадили на заряженный пистолет (акцентируется задняя часть женского тела) и облили водой (акцентирование контуров, линий тела).

Нагромождение снижений сопровождается сцену опознания «княжны» Сметаничами. Так как из сундука течет, Сметаничи предполагают, что «там или животное какое-нибудь, или человек» [15, с. 74], возникает намек на испражнения. Затем высказывается предположение, что в сундуке может быть великая княжна Анастасия, которую кто-то будто бы видел «в Крыму на пляже» [15, с. 74]. Популярная среди приверженцев монархии теория о чуде спасенной княжне снижается ее возможным пребыванием на пляже, среди полуобнаженных людей. Снижение усиливается включением эротического начала, когда все семейство Сметаничей ругается из-за чести раздеть «княжну».

Далее происходит карнавалы обращение в план половой, сексуальной жизни: от Ивана Ивановича Настя узнает, что она «вступила на путь разврата» и ее «Олимп Валерианович хочет сделать своей фаво-

риткой», т. е. «кухаркой для наслаждений» [15, с. 79]. В последнем определении происходит соединение двух карнавальных сфер жизни – кухни и спальни.

В «царскую» сюжетную линию включается интермедия, связывающая самодержавие со скатологическими образами. В уборной обнаруживаются вырванные листы из «Всемирной иллюстрации» с портретами русского и бельгийского самодержцев. Царская власть еще более погружается в телесный низ, когда портрет короля Альберта превращается в туалетную бумагу. Эпизод с использованием портрета короля вместо подтирки – карнавальное «веселое погребение» старого, уходящего мира [14, с. 194].

Завершается интермедия «шутовским увенчанием» портрета самодержца Николая II, найденного в уборной. Верный престолу Автоном Сигизмундович собирает наклейку на картон, т. е. некоторым образом «увенчать», вернуть данному символу власти прежнюю силу. Но в итоге портрет царя оказывается на задку Гулячкина.

Шутовское «развенчание» переживает и «престоло-наследница»-кухарка, и портрет, найденный в уборной. Возможность возврата «старого времени» – напрасная иллюзия, новое неотвратимо – вот основная идея карнавальной пьесы Эрдмана.

#### **Карнавальное изображение новой советской эпохи**

Настоящего, реального нового в пьесе нет, дается лишь *представление* старым нового. Так, Гулячкин *играет* нового «советского» человека, – это образ партийца в видении маленького человека, пытающегося подстроиться под новую жизнь.

Итак, каков же образ «советского человека» в представлении героев-мещан, людей «старой формации»? Это что-то страшное, чем пугают друг друга герои пьесы. Обезопасить себя можно, породнившись с этим страшным. Способ не только выжить, но и неплохо устроиться в новой жизни, стать значительнее, возвыситься – иметь представителя власти в родственниках. Приобщение к этой страшной, но необходимой для выживания категории «советский человек» неосознанно совершается героями с помощью карнавальной материализации. В духе истинного карнавала современные «хозяева жизни» – коммунисты, партийные, рабочий класс – переводятся в план материальный, в ранг домашней птицы или скота – «живности», которую требует приданое Сметанич [15, с. 20]. Как некие домашние вещи рассматриваются героями пьесы и представители рабочего класса – «раньше такие родственники в хозяйстве не требовались» и теперь «надо каких-нибудь пролетариев напрокат взять» [15, с. 45]. Поиск Гулячкиным себе «родственников из рабочего класса» [15, с. 26] напрямую связывается с превращением девушки в женщину: «Так вот тебе, Варвара, мой ультиматум. Пока ты мне родственников из рабочего класса не найдешь, ты у меня из девического состояния не выйдешь» [15, с. 30].

Так же как и самодержавие, советская власть «материализуется», воплощается в определенных вещах: сначала – в портфеле, а затем – в мандате. Как и в сюжетной линии с платьем, происходит карнавальное увенчание «мандатодержца» Павла Гулячкина: «Мамаша, держите меня, или всю Россию я с этой бумажкой переарестую» [15, с. 72]. Но мандат этот шутовской, внешняя претензия на значимость обращается внутренней пустотой, ничтожностью: Гулячкин сам выписал себе этот документ. В итоге происходит шутовское развенчание и мандата как символа советской власти, и Павла Сергеевича как владельца этого «мандата».

Пьеса пронизана карнавальным ощущением относительности, невозможности чего-то раз и навсегда утвердившегося и вечного, в карнавальном координате, воспринятой и переданной автором, любой строй – и ушедший царский, и новый советский – рассматривается как временный, преходящий, сменяемый в будущем чем-то лучшим.

#### **Утверждение материально-телесной стихии**

Карнавальное осмысление в пьесе политических, общественных категорий, как мы видим, идет в духе отрицания, уничтожения. Вся сфера политики в пьесе карнавально снижается, переводится в материальный план. Вот Павел Сергеевич просит мать принять коммунистов, которые должны «отрекомендовать» его в партию, «с политикой».

*Надежда Петровна.* У меня на сегодня, Павлушенька, кулебяка с визигой приготовлена. Пожа-луйста, кушайте на здоровье [15, с. 25].

Для Надежды Петровны прием «с политикой» – это прием с хорошо, богато накрытым столом, по всем правилам гостеприимства. 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. 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, желающим спокойной жизни. Смех Эрдмана над героями носит амбивалентный характер. Их мещанские представления о жизни и осмеиваются, и в конечном счете оправдываются. Осмысление в пьесе человека – даже совсем маленького, как Гулячкины, – проходит в ключе утверждения. В духе карнавальной стихии Эрдман защищает материальный, телесный аспект жизни.

Вот почему в материально-телесный план в пьесе «Мандат» переводится все возвышенное, духовное, образное, абстрактное, отвлеченное. Разнообразные виды снижений пронизывают всю пьесу. Это преваширование материального над духовным, формы над содержанием задается в первом же явлении пьесы, с первых страниц. В сцене с развешиванием картин

Надежда Петровна аргументирует свой выбор: «На ней, Павлуша, и рамка лучше, и по содержанию она глубже, чем “Вечер в Копенгагене”» [15, с. 15]. То, что для Надежды Петровны рамка на первом месте, не следует воспринимать как сатирическое осмеяние героини. Здесь можно увидеть явные отголоски карнавального мировосприятия, сфокусированного на материи, а не на духе.

#### **Карнавальная типология персонажей**

Как доказывает Л. Пинский в монографии «Комедии Шекспира», карнавализованным комедиям свойственна особая играющая натура героев, проявление «играющей» Природы [16, с. 99].

Процесс смены старого новым провоцирует у героев «Мандата» карнавальную нетождественность самим себе, которая наиболее ярко проявилась в центральном образе пьесы – Гулячкине, карнавализованное время раскрывает его игровой характер. Активная игровая природа героя подталкивает развитие действия – именно благодаря инициативе Павлуши (покупает себе портфель, выписывает мандат, читает отповедь царям, зная, что это абсолютно безопасно, – перед ним простая кухарка) происходит его «увенчание».

Гулячкин – бессознательно играющий герой. Коммуниста с мандатом он играет поневоле, но с вдохновением, делает это полубессознательно и сам верит в то, что изображает: например, в свой мандат, который сам себе выписал. Разносторонность подобной человеческой природы, ее повороты обеспечивают амбивалентный смех – и отрицающий те или иные социальные пороки такого характера, обусловленные временем, эпохой, и утверждающий природу героя, которая имеет вечный характер.

Карнавализованным произведениям (например, Сервантеса, Шекспира, Мольера) свойственны комические парные образы, когда один герой снижает высокие речи другого, переводя их в материальный план.

В «Мандате» несколько таких пар. Это бывший высокий чин царской армии Автоном Сигизмундович и его денщик Агафангел, где «слуга из солдат» играет роль человека материального, близкого к рождающей и умерщвляющей земле. Их диалог – это «диалог лица с задом, верха с низом, рождения со смертью» [14, с. 478].

Карнавально перевернутую комическую пару (худой – толстый, идеалист – материалист) представляют в «Мандате» Варя и Настька. Варвара Сергеевна, девушка более высокого социального положения, оказывается более приземленной, чем ее кухарка Настя, чья кажущаяся «материальность», акцентированность на телесном, даже порочность оборачиваются невинностью, стремлением к высокому, духовному.

Так, Настя признается Гулячкиным, что посещала комнату Ивана Ивановича, чтобы увеличить свой бюст. Варвара Сергеевна сразу решает, что речь идет об

увеличении размера груди. В результате же выясняется, что Настя имеет в виду увеличение размеров фотографии [15, с. 29].

В противоположность образу Насти, чьи возвышенные, идеализированные, почерпнутые из любовных романов представления о жизни снижаются, реплики Варвары Сергеевны сами снижают претендующие на внешнюю значительность и возвышенность фразы Валериана Олимповича.

Соотнесенность образа Варвары Сергеевны с материально-телесным низом, ее снижающая роль по отношению к Валериану соответствуют карнавальной концепции образа женщины – «телесной могилы для мужчины» [14, с. 265].

#### **Трансформация карнавального гротеска**

Преодоление страха перед царской властью в пьесе осуществляется благодаря прямому столкновению символов самодержавия со скатологическими образами (портрет Николая II, найденный в уборной, использованный вместо туалетной бумаги портрет короля Альберта). Однако победа над страхом перед новой властью происходит в «Мандате» в сознании зрителей, но не в сознании героев. В «Мандате» трагический пафос связан с тем, что героев пьесы новая власть, новый мир исключили из народа как не прошедших некий отбор, они признаны негодными, от них собираются избавиться, вот почему со страхом смотрят они в будущее, 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» не рады переменам, не приветствуют новое, лишь подстраиваются под него в силу своего разума. Для нового мира они – представители уходящего прошлого. По карнавальной логике, карнавальному мироощущению эпохи 1920-х гг., которое выражает Эрдман, «всякий удар по старому миру помогает рождению нового» [14, с. 228].

В то же время в авторе живо чувство сострадания к этим людям как к индивидуальностям, имеющим право на жизнь. В сознании Эрдмана сталкивается карнавальное мироощущение – ощущение радости от постоянной смены новым старого, а следовательно, отрицание, уничтожение *всего* старого, что стремится задержаться, остаться, быть вечным – и современная ему позиция ценности отдельной личности.

Страх Гулячкина, всех героев перед новым миром – это и страх автора за их судьбу: какое место будет отведено им в будущем. Вот почему в развязке пафос всеобщих веселых смен, уничтожения старого ради рождения нового сменяется пафосом всепоглощающего страха отдельной личности перед не принимающим ее миром. Пронизывающее всю пьесу веселое, праздничное безумие ренессансного гротеска, имеющего своим героем «народное, коллектив-

ное, родовое тело» [14, с. 26], в заключительных сценах сменяется безумием романтического гротеска, безумием одиночества, неприкаянности отдельной личности, несущим «мрачный трагический оттенок индивидуальной отъединенности» [14, с. 47].

Трансформация карнавального начала в «Мандате» происходит не только *внутри* пьесы, но и *вне* ее – в сознании современных читателей. Ведь сегодня мы знаем, как будут развиваться события в России в 1930-х гг., как сложится судьба героев произведения. Мы

знаем, что слова Надежды Петровны: «Нет такого закона, Павлуша, чтобы за слова человека расстреливали» [15, с. 23], в которые верят зрители 1920-х гг., окажутся ложными, а вот смешные для них же страхи Павла Гулячкина («За эти слова, мамаша, меня расстрелять могут» [15, с. 23]) не напрасны и не надуманны. Таким образом, карнавальная смех разрушается извне, в сознании современных читателей он становится горьким, печальным, теряет свою амбивалентность.

### Список литературы

1. Волков Н. «Мандат» («Премьера актера») // Известия. 1925. 25 окт. С. 4.
2. Марков П. А. «Мандат» (Театр им. Вс. Мейерхольда) // Марков П. А. О театре: в 4 т. Т. 3. Дневник театрального критика. 1920–1929. М.: Искусство, 1976. С. 269–271.
3. Милявский Б. Л. Сатирик и время. О мастерстве Маяковского-драматурга. М.: Сов. писатель, 1963. 305 с.
4. Февральский А. В. Маяковский в борьбе за революционный театр // Маяковский и советская литература. М.: Наука, 1964. С. 291–350.
5. Велехов Л. Самый остроумный // Театр. 1990. № 3. С. 90–96.
6. Адонц (Петербургский) Г. Театр и советский быт // Жизнь искусства. 1925. № 27. С. 3.
7. Верховский Н. «Мандат» (Театр им. Мейерхольда) // Ленинградская правда. 1925. 26 авг. С. 4.
8. Щеглов Ю. Конструктивистский балаган Эрдмана // Новое лит. обозрение. 1998. № 33. С. 118–160.
9. Шевченко Е. С. Театр Николая Эрдмана. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2006. 213 с.
10. Журчева О. В. Традиции народного театра в пьесе Н. Эрдмана «Самоубийца» // Системы и модели: границы интерпретаций. Томск: Изд-во ТГПУ, 2007. С. 87–92.
11. Гуськов Н. А. От карнавала к канону: Русская советская комедия 1920-х годов. СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2003. 212 с.
12. Химич В. Карнавализация как стилевая тенденция в литературе 20-х гг. // XX в.: Литература. Стил: стилевые закономерности русской литературы XX в. (1900–1930 гг.). Екатеринбург, 1994. С. 46–58.
13. Меньшикова Е. Р. Гротескное сознание как явление советской культуры (на материале творчества А. Платонова, Ю. Олеши, М. Булгакова): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 37 с.
14. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.
15. Эрдман Н. Р. Мандат // Эрдман Н. Р. Пьесы. Интермедии. Переписка с А. Степановой. Екатеринбург: У-Фактория, 2000. С. 13–99.
16. Пинский Л. Е. Комедии Шекспира // Пинский Л. Е. Магистральный сюжет. М.: Сов. писатель, 1989. С. 49–125.

Баринаова К. В., старший преподаватель.

Дальневосточный государственный университет.

Ул. Суханова, 8, г. Владивосток, Россия, 690950.

E-mail: barinova@mimi.dvgu.ru

Материал поступил в редакцию 13.02.2009

*K. V. Barinova*

### THE CARNIVALIZATION IN N. R. ERDMAN'S PLAY "MANDATE"

The author of the article believes that both aristocracy and Soviet regime is exposed to carnival judgement in Nikolay Erdman's comedy «Mandate», while everyday, so-called «petty-bourgeois», life is carnivally affirmed. However, the carnival character of the epoch reflected in the play interferes in Erdman's civic stand, which leads to the transformation of the carnival side from the Renaissance grotesque to romantic one.

**Key words:** *Erdman N. R., «Mandate», carnivalization, transformation of grotesque.*

Barinova K. V.

Far Eastern National State University.

Ul. Sukhanova, 8, Vladivostok, Russia, 690950.

E-mail: barinova@mimi.dvgu.ru