

ИЕРАРХИЯ КОМИЧЕСКОГО И ТРАГИЧЕСКОГО В ДРАМЕ

(«Вальпургиева ночь, или Шаги командора» Вен. Ерофеева)

Башкирский государственный университет, Бирский филиал

Многоаспектный характер анализа современной драмы свидетельствует о том, что природа комического и трагического упорядочена иерархически. Примером такой инвариантной структуры текста является драма Вен. Ерофеева «Вальпургиева ночь, или Шаги командора».

Ключевые слова: трагическое; комическое; Венедикт Ерофеев; драма; Вальпургиева ночь, или Шаги командора.

Природа комического и трагического во многом обусловлена факторами развития человека, мира, пространства, окружающего «Я» личности. Возможность осуществить прогресс мысли и чувства с античного периода и по настоящее время связана с двумя диаметрально противоположными категориями, актуальность которых несомненна и в эпоху постмодернизма. Комический эффект в тексте достигается рядом формальных приемов, средств, которые не затрудняют понимание смысла, но расшифровывают его трансцендентно. Трагический же потенциал сложнее и глубже, он может быть пережит мгновенно (точечный факт), а может быть осознан спустя некоторое время (иерархия рецепции).

Большинство существующих теорий рассматривают комическое и трагическое как объективное свойство предмета/явления, как результат личностной оценки факта, как следствие взаимоотношений субъекта и объекта в потенциально многомерном мире. И все же действенно-дифференцированной концепции сформулировать пока не получается. Вероятнее всего, это связано с особой природой указанных категорий. Признание «комического» и «трагического» «отклонением от нормы» [Борев 1970: 5] дает возможность предполагать, что их свойства первично находятся в оппозиционной точке объективного и субъективного, амбиваленты относительно «всей европейской культуры» [Катарсис 2007: 110]. Упорядочить, систематизировать такое явление возможно с помо-

щью анализа концептуального уровня текста (идейно-тематический блок) и его формально-знаковых выражений.

Постмодернизм в условиях современности предстает явлением необычным, странным, двусмысленным, открытым. Нет четкой ясности в том, что это за феномен. Он касается и живописи, и музыки, и кино, и в целом процесса рождения мысли. Литература постмодернизма вариантно подходит к постулированию ряда особенностей, которые характеризуют поэтику данного направления. Специфика лирической формы контрастирует с внешней аурой прозы, прозаический «стандарт» сбивается в общем конфликте с драмой. При этом дифференциация поэтических факторов не всегда связана с родовым (классическим) делением словесного-художественного творчества.

Большинство текстов эпохи постмодерна сосуществуют в пространстве мировой знаково-симулятивной мысли. Текст становится не столько выражением индивидуально-авторского самосознания (субъективная грань), сколько есть структурированная рецепция уже обозначенного смысла (объективация означающих). В данном контексте целесообразно говорить о чтении как процессе установления смысловых параллелей (текст – конструкт – интертекст), либо обозначении дискурсивной парадигмы художественности (текст в действии).

Текстовая наличка дает возможность читателю сориентироваться в пространстве означающих, обозначить себя в системе «свое – чужое»: «только в живом художественном волнении действенные факторы произведения получают актуализацию и становятся действительными фактами, а вне этого они лишь мертвые знаки» [Скафтымов 2007: 29]. Традиционная коллизия собственно «своего» и фактически «чужого» рамочно очерчена диалогическим контекстом, и все же «если мы превратим диалог в один сплошной текст, то есть сотрем разделы голосов, то глубинный (бесконечный) смысл исчезнет» [Бахтин 2002: 424]. Отчетливо конфликт позиций – «Я», «ОН», «МЫ» – звучит в драматическом тексте, нежели в эпическом, либо лирическом произведении.

Драматургия постмодернизма явление более позднее по отношению к его прозе и лирике. Ступенчатость введения «приемов» постмодернизма в драму

связана с тем, что субъективное (монологическое) начало эпической формы и лирического текста несомненно. Драма по своей природе диалогична, так как ее внутренняя суть – в разрешении коллизии двух крайностей, столкновении двух и более точек зрения, двух смежных чувств, сознаний одного героя, смешение в точку не-возврата, после принятия которой возникнет «новая» горизонталь жизни/чтения. Диалогический характер драмы постмодернизма не мог достаточно долго реализоваться в отечественной литературе. Мешал общественный строй (исторический срез), не получалось преодолеть фактор языка (идеология), не столь мобильной была сама форма (стандарт рамки). Одним из авторов, который прерывает это долгое «молчание», является Венедикт Ерофеев.

Творчество Венедикта Ерофеева как одного из классиков постмодернизма не столь объемно. Это поэма «Москва – Петушки», проза критического характера, вариант не-канонической постверсии Евангелия – «Благая весть» и собственно драматическая вариация – пьеса «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» [Ерофеев 2001].

Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий отмечают, что «театральность, ролевая игра, демонстративная иллюзорность создаваемого мира – черты, характерные для драмы, были глубоко усвоены поэтикой постмодернистской поэзии и прозы. Но то, что в прозе или в поэзии воспринимается как черты нового художественного языка, в самой драме выглядит совершенно традиционно. Чтобы обновить свой художественный язык, постмодернистская драма нередко идет путем возрождения архаических форм театральности, обнажающих фундаментальные приемы этого рода литературы» [Лейдерман 2003: 510]. Языковой барьер художественного текста стирается как сознательной установкой автора, так и спецификой современного миропонимания, способом цитатного мышления, пиктографической оценкой бытия. Художник вариативно рисует проекцию жизни, которая разворачивается в сознании читателя/зрителя.

Маркированность драмы еще с античности реализовалась как на уровне внешних (формальных) признаков (членение текста, фразовый стандарт, эпизодичность, внешняя коллизия, антиномия имманентного и трансцендентально-

го), так и содержательных контаминаций (фабульная канва, речевой поток, сбив трагического и комического, замещение маски и ролевой идентификации). Статус магистрального звена возложен в современной драме на авторский комментарий, который регулирует ее эмоциональную составляющую.

Философия поступка, которая традиционно была необходима для классической пьесы, в постмодерне оборачивается в иную плоскость – порой даже не собственно игровую. Маской выступает сам язык текста, диалогический по своей внутренней установке (желание получить ответ). Знаковый состав текста, воздействуя на читателя, свидетельствует, что перед ним не информационный факт-условность, но проекция-переживание. Кульминационная развязка драмы, предположительно, реализуется в сложной, смысловой игре языка, который способен синтезировать и аналитически дифференцировать комический эффект и трагическую сущность. Язык в постмодернизме есть феномен социального (читатель) и личного (автор) порядка. Фиксация осуществляется такими приемами как пастиш, парафраза, прономинация, каламбур, реминисценция, аллюзия.

Неотъемлемой чертой поэтики постмодернизма становится интертекстуальность – явление трансформационного ракурса, в результате которого «значения, двойственные уже в самом начале, еще раз удваиваются, множатся» [Кристева 2004: 564]. Происходит условное копирование текстовых реалий литературы, что может быть сопоставимо с симулякром. Удвоение реалий текста, разложение состава канонических и неканонических приемов, смещение трагического и комического, языковая диффузия, сбив внешней коллизии и внутренних противоречий автора/героя – вот ряд важных примет пьесы «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» Вен. Ерофеева.

Синтез частей «Вальпургиевой ночи» Ерофеева (фабула, конфликт, начало, финал, стиль) выстроен по принципу модели античной драмы. Как отмечал сам автор, трагедия мыслилась триптихом: «Первая ночь, «Ночь на Ивана Купала: (или проще «Диссиденты»), сделана пока только на одну четверть и обещает быть самой веселой и самой губительной для всех ее персонажей. Тоже трагедия

и тоже в пяти актах. Третью – «Ночь перед Рождеством» – намерен кончить к началу этой зимы. Все буаловские каноны во всех трех «Ночах» будут неукоснительно соблюдены: Эрсте Нахт – приемный пункт винной посуды; Цвайте Нахт – 31-е отделение психбольницы; Дритте Нахт – православный храм, от паперти до трапезной. И время: вечер – ночь – рассвет» [Ерофеев 2001: 169]. Замысел триптиха реализовать не получилось, структурно и фактически закончена лишь его вторая часть – «Вальпургиева ночь, или Шаги командора». И все же тексту присущ канонический стандарт реализации драматической формы (фабула, конфликт, языковой диалог).

Содержательный состав фабульного уровня «Вальпургиевой ночи» сведен к следующему: главного героя пьесы – Льва Исааковича Гуревича – помещают в психиатрическую лечебницу с целью наказания; он не первый раз в пространстве этого «дома». В больнице Лев Исаакович встречается свою бывшую любовь Натали, которая работает медсестрой. Положение Гуревича осложняется коллизией с санитаром психушки – Боренькой, по кличке Мордоворот. Именно Боренька делает Гуревичу успокоительный укол, который необходимо, как мыслит сам герой, заблокировать спиртовым раствором. Рядом чувственных, поэтических объяснений с Натали Лев Исаакович ворует спирт из ординаторской. Создается мнимость разрешения конфликта «с миром». К финалу же пьесы веселая пьянка заканчивается трагедией, спирт оказывается метиловым. Герои пьесы гибнут, слепнет сам Гуревич, к тому же Боренька, показывая свою ненависть к герою, топчет его ногами, всячески ругая. Занавес скрывает весь ужас происходящего. Реальная картинка разрешения всего конфликта не соотносима с зрительской визуализацией. Итоговой авторской ремаркой является: «Никаких аплодисментов» [Ерофеев 2001: 275], что подчеркивает и бессмысленность гибели героев, и фарс социального строя, и трагедию жизни.

Пространственные координаты пьесы «Вальпургиева ночь» вполне ясны, временные тоже конкретны – ночь накануне 1 мая (30 апреля), праздника советского государства, пира трудящихся, непоколебимого состояния страны. Одновременно с этим, указанная дата соотносима с не-государственным, не-

человеческим действием – шабашем ведьм, сатанинской оргией. Деиерархия, антинорма проявляется уже в заголовке ерофеевского текста. Крайности комического и трагического совмещаются вариантной формой «или». Заголовок может быть разбит на две составные части: «*Вальпургиева ночь*» – как карнавал, личный хаос, «свой» поведенческий комплекс, который субъективен для каждого в отдельности, и «*Шаги Командора*» – картинка суровой реальности, суть объективной ситуации существования советского государства. Личное может быть реализовано только в форме языковой, эпатажно-эксцентричной игры: «*А кого вы больше любите, маму или папу? Это для медицины совсем не маловажно*» [Ерофеев 2001: 173]. Контрастность обозначенных граней создает в драме Вен. Ерофеева «*Вальпургиева ночь, или Шаги Командора*» смысловую коллизию. Простота комического сбивается на сложно-философские тезисы: «*Как только моя Отчизна окажется на грани катастрофы, ... Она скажет: «Лева! Брось пить, вставай и выходи из небытия...»*» [Ерофеев 2001: 178]. Ракурсная смена вариантов разрешения конфликта, следовательно, предлагает реципиенту/читателю эпистемологический выбор, который принципиально открыт в сферу означаемых: «*Мне трудно сказать... Такое странное чувство... Ни-во-что-не-погруженность... ни-чем-не-взволнованность... ни-к-кому-не-расположенность...*» [Ерофеев 2001: 180].

Знаковый комплекс (семиотический блок) формирует драматический текст как эстетическое единство формы и содержания. Язык пьесы «*Вальпургиева ночь*» Ерофеева выступает синтезирующей сферой, которая, как течение жизни человека/героя, сбивает в единую точку концептуальный семантический универсум. Пророческое становится очевидным из контекста эпохи, мифологическое приобретает контуры реальности, государственное затмевает личное. Ряд аллюзий, реминисценций, парафраз, смысловых идентификаций закрепляет эффект диалога между собственно литературной классикой (драматургические ряды) и смысловыми константами комического и трагического.

В «*Вальпургиевой ночи*» Вен. Ерофеев подчиняет «карнавализации» все, дает неофициальную, пародийную версию государственной идеологии, поли-

тической истории и культуры, обнажает истинное лицо советской тоталитарной системы» [Скоропанова 2007: 333]. Принцип разрешения/неразрешения конфликта сокрыт в самом языке, языке как «звучащей» форме, языке как системе ценностных ориентиров, языке как культурном коде человека. Не случайны литературные параллели пьесы: «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира, «Фауст» И. Гете, «Голем», «Вальпургиева ночь» Г. Мейринка, «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина, «Полет над гнездом кукушки» К. Кизи, поэзия А.А. Блока. Мотивы этих произведений в пьесе Вен. Ерофеева усиливают хаос бытового советского сознания, травестируются, приобретают фарсовое звучание. Идея неизбежного возмездия за преступления и грехи (личное и общественное) не может реализоваться в «тоталитарных» условиях, рамочной коллизии. Исходя из этого, имеет место быть и некая не-разрешимость конфликта, либо его разрешение, граничащее с условным познанием истины: «смена мнений о художественном объекте говорит лишь о том, что меняется, совершенствуется и изощряется понимание и степень глубины эстетического постижения» [Скафтымов 2007: 28].

Сложно-ступенчатый вариант рождения нового человека, новых условий знаково представлен Ерофеевым. Идентификация мотива библейского потопа и обнаружение новой жизни в условиях старой среды тезируются сюжетным ответвлением: *«И вот – не помню, на какой день плавания и за сколько ночей до солнцеворота, - вода начала спадать, и показался из воды шпиль горкома комсомола... Мы причалили... Но потом – какое зрелище предстало нам: опустошение сердец, вопли изнутри сокрушенных зданий...»* [Ерофеев 2001: 187]. Безумие жизни (трагический оборот) не покидает пространство мира (бытийная заданность), трагическое постигается комическими фантазмами героя: *«я решил покончить с собой, бросившись на горкомовский шпиль...»* [Ерофеев 2001: 187], оборотами поэтических формул-рифм, речевыми сбивами: *«Энтон Синклер и Синклер Льюис, Синклер Льюис и Льюис Кэррол... Вера Марецкая и Майя Плисецкая... Жак Оффенбах и Людвиг Фейербах... Виктор Боков и Владимир Набоков... Энрико Карузо и Робинзон Крузо...»* [Ерофеев 2001: 188]. Контраст временной смены Гуревичем проанализирован и на уровне собственно языка:

«дурнеют в русском народе нравственные принципы... Даже в прибаутках. Прежде, когда посреди разговора наступала внезапная тишина, - русский мужик говорил обычно «Тихий ангел пролетел»... А теперь, в этом же случае «Где-то милиционер издох!»... Или, вот еще: ведь как было трогательно: «Для милого семь верст – не околица». А слушай как теперь: «Для бешеного кобеля – сто километров не крюк» [Ерофеев 2001: 221].

Язык, стиль «Вальпургиевой ночи» попадает под аспект дискурсивной практики, которая регулируется особым способом мышления автора/читателя. Форма текста – трагическая контаминация – обуславливает жанр пьесы, воздействующий в свою очередь на организацию фабулы. Как отмечал Аристотель, «фабула есть основа и как бы душа трагедии, а за нею уже следуют характеры, ибо трагедия есть подражание действию, а поэтому особенно действующим лицам» [Аристотель 2000: 155]. Общая сюжетно-фабульная канва драмы Вен. Ерофеева остается «безыменной», она очевидна читателю/зрителю как движение к явной гибели: «Доктор. «А какое сегодня число на дворе? год? месяц? Гуревич. Какая разница?.. Да и все это для России мелковато – дни, тысячелетия...» [Ерофеев 2001: 175]. Структурно схема развития событий пьесы может быть сведена к следующему: номинация главного героя – психушка – лечение – укол – воскресшая любовь – действующий состав (положительные/отрицательные герои) – особый случай – событие – гибель персонажей – финал – трагическая развязка. Главный герой – Гуревич – объясняет весь путь развития, пребывания человека в пространстве земли репликами литературных героев: «Счастье человека – в нем самом, в удовлетворении естественных человеческих потребностей. Пьер Безухов. А если уж смерть – так смерть. Смерть – это всего лишь один неприятный миг, и не стоит принимать его всерьез. Аугусто Сандино» [Ерофеев 2001: 247]. Тезисы героя концептуальны, так как «для того, чтобы понять, нужно уметь отдать себя чужой точке зрения» [Скафтымов 2007: 29]. Единство драмы «Вальпургиева ночь» в том, что ее конфликт может быть разрешен именно дистанционной формулой контраста: комическое – трагическое, свое – чужое, общественное – личное, государственное

– человеческое: *«Ну что же... Мы – подкидыши, и пока еще не найденыши. Но их окружают сплетни, а нас – легенды. Мы – игровые, они – документальные. Они – дельные, а мы – беспредельные. Они – бывалый народ. Мы – народ небывалый. Они – лающие, мы – пылающие...»* [Ерофеев 2001: 257]. Авторский комментарий закадрово становится понятным с отсылкой на известную фразу самого Вен. Ерофеева: «мой антиязык от антижизни».

Ерофеевская «Вальпургиева ночь, или Шаги командора» формально имеет трагическую фабулу, которая реализуется содержательной языковой сферой. Семантика языка сращивается с семантикой смысла: «...интерпретатор не бесконтролен. Состав произведения сам в себе носит нормы его истолкования. Все части произведения находятся в некоторых формально-определенных отношениях... через сопоставление частей, через целостный охват всего создания неминуемо должны раскрываться центральная значимость и эстетический смысл как отдельных частностей, так и всего целого» [Скафтымов 2007: 30]. Структурирование смысла, цельность частей драмы Вен. Ерофеева последовательно складываются в функциональные пределы: заголовочного комплекса; жанра (трагедия в пяти актах); посвящения (Муру); действующего состава пьесы; «пролога»; авторского комментария (развернутые ремарки); фабулы; многого разрешения драматической коллизии; финала; «эпилога».

Формой реализации авторского замысла становится трагедийная фабула, которая свидетельствует о гибельности человеческой культуры, гибельности мысли, разрушении личного «Я»; содержательный план «сатирически» оформляется языком – гротесковым, эпатажным, шокирующим, живым. Оппозиционно комическое балансирует в «Вальпургиевой ночи» с трагическим, и это обусловлено исторически. В древности на состязаниях по драматургическому искусству авторам предлагалось представить тетралогию, комплекс из трех трагедий с добавлением так называемой драмы сатиров. Этот факт показывает, что со-существование двух, на первый взгляд, разных типов драмы начально находилось в тесной взаимозависимости. Прием контраста (структура – форма, язык – смысл) достигался наибольший эффект воздействия на зрителя/читателя.

Переживание факта катарсиса одновременно возможно в условиях полного понимания смысла, целостного видения разрешения проблемы. Смысловой запас античной трагедии раскрывался по ходу развития фабулы: от наиболее очевидной составляющей (знание зрителя) до собственно «своего» принятия события драмы (опыт реципиента). Вен. Ерофеев смог в условиях новой драмы пазлово сложить начала трагедии – эпическое состояние (масштабность), гибель героев, ощущение свободы (личное понимание) с комическим – личная оценка ситуации, эксцентрика языка, объективация мира. Органика этой пьесы в том, что она больше предназначена для чтения, чем для постановочного формата. Ее уникальность заключается как в индивидуально «авторском» языке, так и в форме познания читательского «себя».

Таким образом, структурирование трагического и комического в пьесе Вен. Ерофеева происходит по принципу антиномий, контрастных столкновений внешнего и внутреннего, собственно трансцендентного и рецептивного имманентного. Драматург строит текст так, чтобы читатель/зритель был в курсе событий, да он и является «всезнающей фигурой», но одновременно с этим общился к смысловой идентификации чувств. Переживание в «Вальпургиевой ночи» может быть связано именно с попыткой не рационального изменения жизни/существования, но принятия для себя *«ведь не может же быть, чтобы все так и оставалось»* [Ерофеев 2001: 273]. Трагическое довлеет над комическим как жизнь, ее бытийная роль завоевывает и преодолевает личный, субъективно-оценочный статус человека. Фигура героя становится номинацией кризиса человеческого, стихия опьяняющего дурмана лишь намекает на условную свободу – свободу мысли, чувства, слова. Речевой поток прерван, персонажи умолкают, их голос уже невербален. Мир предметных форм (занавес, куль с белым, тумбочка, клетка) формирует стилистику молчащей жизни. Крохотное послесловие оставляет для читателя надежду, так как *«За музыку только дело», без этого нельзя»* [Ерофеев 2001: 277]. Музыкальный, звуковой состав финала пьесы должен бессознательно повлиять на то, чтобы уже в сознании реципиента/читателя начала формироваться подражательно речь (монолог, диалог) с

характерными вариациями на тему возрождения человеческой души, воскрешения в новое естественное бытие.

Литература

1. Аристотель. Риторика. Поэтика. – М.: Лабиринт, 2000. – 224 с.
2. Бахтин М.М. Собр. соч. В 7-ми т. Т.6. Проблемы поэтики Достоевского. Работы 1960-х – 1970-х годов. – М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. – 800 с.
3. Борев Ю.Б. Комическое. – М.: Искусство, 1970. – 270 с.
4. Ерофеев В.В. Собр. соч. В 2-х т. Т.1. – М.: ВАГРИУС, 2001. – 351 с.
5. Катарсис: метаморфозы трагического сознания / Сост. и общ. ред. В.П. Шестакова. – СПб.: Алетейя, 2007. – 384 с.
6. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с франц. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – 656 с.
7. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы. В 2 т. Т.2. 1968 – 1990. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. – 688 с.
8. Скафтымов А.П. Поэтика художественного произведения / Сост. В.В. Прозоров, Ю.Н. Борисов. Вст. ст. В.В. Прозорова. – М.: Высш. шк., 2007. – 535 с.
9. Скоропанова И.С. Русская постмодернистская литература. – М.: Флинта Наука, 2007. – 608 с.