

И.А. БАБЕНКО
(Ставрополь)

**ДЕМЕТАФОРИЗАЦИЯ
КАК ХАРАКТЕРНАЯ ЧЕРТА
ПОЭТИКИ РУССКОЙ
САТИРИЧЕСКОЙ ДРАМАТУРГИИ
XIX – XX вв.**

Характеризуется прием деметафоризации в отечественной сатирической драматургии второй половины XIX – начала XX в. На примере пьес М.Е. Салтыкова-Щедрина, А.В. Сухово-Кобылина, М.А. Булгакова, Н.Р. Эрдмана показано, что развоплощенная метафора с течением времени трансформируется в художественную тенденцию.

Ключевые слова: *деметафоризация, метафора, гротеск, сатира, драматургия.*

В современной науке существует множество определений метафоры и наблюдений над спецификой ее функционирования как в разговорном языке, так и в поэтике художественных произведений (П. Рикер, Э. Кассирер, Дж. Лакофф, М. Джонсон, Р. Бойд, Н.Д. Арутюнова, С.С. Гусев, Г.Н. Складневская, В.П. Москвин и др.). В художественном тексте исторически сложившееся усложнение способов моделирования привело к появлению такого способа включения метафоры в текст, как деметафоризация, или «овеществление» метафоры. В данном случае метафорическое выражение вводится в текст произведения без учета его прямого, образного значения; иносказание, потайной смысл, которые несет метафора, переносятся на конкретный предмет, событие или персонаж, придавая ему черты неправдоподобности, формируют так называемую вторичную художественную условность. Реализованная, развоплощенная метафора чаще всего используется в комических, сатирических целях, поэтому логичным представляется рассмотрение функционирования этого приема в поле текстов русской сатирической драматургии XIX – XX вв.

Широкое распространение деметафоризация впервые нашла в драматургии Н.В. Гого-

ля. Ю.Н. Тынянов, характеризуя его художественную систему с точки зрения функционирования в ней системы «вещных метафор», масок, отмечал, что основной прием Гоголя состоит в живописании людей – прием маски, когда реализуются и превращаются в словесную маску простые языковые метафоры [10]. В дальнейшем эта характерная черта поэтики гоголевских пьес органично перешла в художественную систему произведений его наиболее выдающихся последователей, ведь именно Гоголь «наметил пути, по которым должна развиваться русская реалистическая (и, в первую очередь, сатирическая. – И.Б.) драматургия» [5, с. 627]. Так, М.Е. Салтыков-Щедрин неоднократно обращался к приему овеществления метафоры. Центральное место в его художественной концепции занимает теория призрачности, во многом определявшая избираемые им формы отражения действительности. Это положение, имеющее в целом метафорический характер (принятые нормы и ценности не что иное, как призраки, миражи), так или иначе получает конкретно-материальное воплощение в каждом его произведении. Предельно отчетливо «призрачность» жизни деметафоризована в драматургической сатире «Тени». Каждый персонаж пьесы представляет собой персонификацию определенного «призрака» действительности: начальник департамента – призрака власти, Клаверов, Набойкин, Свистиков – призраков чиновничества, Обтяжнов – призрака стяжательства (отметим сходство на фонетическом уровне), Апрянин и Камаржинцев – призраков «светскости».

Метафорическое представление бюрократии в виде механистически обездушенной структуры – государственной машины, состоящей из бездумных марионеток, – овеществлено в пьесе в образе чиновничества, каждый из которых представляет собой жалкое подобие личности, кичится призрачными ценностями. В реплике одного из персонажей воплощена излюбленная метафора Салтыкова-Щедрина «механистичные, мертвящие формы жизни», к которым он относил и бюрократию: *теперь у нас в виду система – и ничего больше... Вся система заключается в одном слове: дисципли-*

на и ничего больше... в сфере бюрократии дисциплина есть сама по себе система [7, с. 339]. Следует отметить, что обращение к демегафоризации обусловлено, прежде всего, стремлением драматурга к максимально жесткому *саатирическому* обличению действительности.

В ином ключе прием овещствления метафоры развивается в творчестве А.В. Сухова-Кобылина. Совершенно особая форма и функция демегафоризации в драматургическом тексте обусловлены обращением художника к гротескному способу организации внутреннего пространства пьес. Развоплощение метафоры, предусматривающее умышленное нарушение привычных логических конструкторов, является одним из самых эффективных средств создания гротескного мира, в котором открывается «простор для игры с реальностью, для разложения и свободного перемещения ее элементов, так что обычные соотношения и связи оказываются в этом заново построенном мире недействительными» [11, с. 322]. Так, в основе коллизии заключительной части трилогии «Картины прошедшего» – комедии-шутки «Смерть Тарелкина» – лежит не простая реализация метафоры («вонять в гроб»), «нужда заела», а ее развоплощение в балаганно-фарсовом, подчеркнуто неправдоподобном ключе. В своем первом монологе погрязший в долгах и служебных преступлениях чиновник Тарелкин заявляет: *Нужда меня заела, кредиторы истерзали, Начальство вогнало в гроб... Умру!* [9, с. 142]. Действие принимает гиперболизированно условный характер: Тарелкин устраивает похороны куклы, а себя с помощью нехитрых, известных еще балагану приемов переодевания, перемен манер и речи выдает за умершего Копылова. Полицейские, обнаружив подмену, объявляют его «вурдалаком», т.к. оба лица – и Тарелкин, и Копылов – мертвы по документам. Гротескный характер демегафоризации, организующей основную коллизию пьесы, позволяет драматургу практически полностью пренебрегать законами внешнего правдоподобия, добиваясь при этом максимально точного изображения сущности происходящего.

Одним из наиболее ярких примеров гротескного решения приема развоплощения метафоры является описание пришествия антихриста Иваном Сидоровым в драме «Дело»: *антихрист этот не то что народился, а <...> уже в летах, солидный человек. <...> на днях произведен в действительные статские советники – и пряжку имеет за тридцатилет-*

нюю беспорочную службу [9, с. 81]. Метафорическое мировидение и эсхатологическое предожидание, сочетаясь в народном сознании со страхом и ненавистью к чиновникам, рожают фарсово-комический образ антихриста, гротескный (противоречивый и антиномичный) характер которого подчеркивается эпитетами: *беспорочная служба и солидный человек*.

Конкретно-образное воплощение находит в трилогии и распространенное метафорическое выражение «государственная машина», которое, как отмечалось выше, играло существенную роль в поэтике драматургии Салтыкова-Щедрина. Так, в сцене допроса в полицейском участке свидетелей по делу «упыря» Тарелкина-Копылова чрезвычайно усердствующий следователь Расплюев для «эффективности» процесса дает знак «мушкату» Качале бить дворника Пахомова, но старающийся не меньше начальника Качала только мешает допросу. Организуя новую схему (начинает действие другой «мушкату» Шатала, а уж после его удара Качала направляет показания Пахомова в нужное русло), Расплюев так характеризует действие: «Ну, дружки, я вам механику и устроил» [9, с. 181]. Место пространных размышлений о системе и дисциплине занимает сцена побивания виновных и не слишком, будто бы позаимствованная из народных, площадных драматических представлений.

Таким образом, если в пьесах Гоголя и Салтыкова-Щедрина демегафоризация отвечает, прежде всего, целям художественной инвективы, то Сухова-Кобылин актуализирует другое ее свойство – развоплощенная метафора способна организовывать гротескное пространство драмы, углублять трагическое, она отвечает всем требованиям гротеска – соединяет несоединимое, создает гипертрофированно неправдоподобные образы, нарушает привычные логико-семантические связи.

Представляется достаточно аргументированным тот факт, что действие в трилогии приобретает гротескный характер. Это позволяет нам вслед за Н.Д. Старосельской назвать Сухова-Кобылина «создателем совершенно особой школы в рамках гоголевского направления – школы трагической буффонады» [8, с. 312]. Нам представляется, что в данном случае можно говорить о школе трагического гротеска, и даже шире – отечественной гротескной драматургии.

Прием демегафоризации наследуется сатирической драматургией XX в., соединяющей

в себе художественные достижения предыдущих эпох, но в значительной мере находится в русле обозначенного направления драматургического гротеска А.В. Сухова-Кобылина.

Развоплощение метафоры – одна из характерных черт поэтики драматургических текстов М.А. Булгакова. В драме «Бег» овеществлено метафорическое представление «бег жизни», выражающее мысль о скоротечности человеческого существования. Включение этой пьесы в ряд сатирических произведений русской драматургии представляется вполне обоснованным, если учитывать мнение М. Горького о том, что это пьеса с глубоким, умело скрытым сатирическим содержанием, тем более что прием овеществления метафоры приносит в поэтику пьесы сатирические и гротескные коннотации. Деметафоризация в драме «Бег» происходит одновременно в нескольких направлениях. С одной стороны, бег жизни предстает в виде поспешного бегства белых от одного города к другому. Покидая Крым, движение за спасение России уходит в небытие, т.е. олицетворяет собой закономерный конец жизненного странствия – смерть. Показательна реплика генерала Хлудова в адрес главнокомандующего: *Где Российская империя? <...> Впрочем, теперь вообще не время, мы оба уходим в небытие* [2, с. 229]. С другой стороны, утрированно быстро, хаотично живут все персонажи пьесы, передвигаясь в художественном мире пьесы с молниеносной быстротой из одной точки в другую, при этом в каждой из них становясь лишними, ненужными, неспособными к какой-либо полезной деятельности: *Что это было, <...> Сны? <...> Куда, зачем мы бежали?..* [2, с. 256]. В обоих случаях деметафоризация вносит в пьесу трагические ноты: бег и белого движения, и отдельных персонажей не имеет ни смысла, ни цели, жизнь состоит из отрывочных воспоминаний, тяжелых снов о «местах временного пребывания». В сцене тараканьих бегов представлена гротескная сторона развоплощения метафоры «бега». Являясь одновременно и аллегорией (достаточно прозрачным представляется сравнение бегающих по дорожкам тараканов и их «тараканьего царя Артурки» с белым движением и его верхушкой), эта картина травестийно переводит сложную метафорическую конструкцию «жизнь – бег» в плоскость низкопробного развлечения матросов и прочей разношерстной публики, обнажая при этом суетность и миражность существования героев. Бессмысленность бега в этой сцене до-

ведена до абсурда: Артурка напоил таракана-фаворита, и тот не может избрать правильного направления движения, мечется от одной стены к другой. В таком же положении находятся и большинство героев пьесы, какая-то непостижимая сила заставляет их метаться и везде встречать на своем пути непреодолимые преграды.

В трагифарсе «Зойкина квартира» Булгаков, обращаясь к приему деметафоризации, организует линию Абольянинова – «бывшего графа». В гротескном ключе овеществляется метафора «бывшие люди»:

А б о л ь я н и н о в . <...> *вижу надпись: «Сегодня демонстрируется бывшая курица» <...> спрашиваю у сторожа: «... а кто она теперь?» <...> Он отвечает: «Она таперича пятах». <...> У меня все перевернулось в голове. <...>*

Зойка. *Ах, Павлик, вы неподражаемый человек.*

А б о л ь я н и н о в . *Бывший Павлик* [2, с. 83] (выделено нами. – И.Б.).

Развоплощенная в гротескно-фарсовом виде метафора организует перевернутую реальность пьесы, в которой все истинное объявляется бывшим, ненужным. Деметафоризация позволяет характеризовать и образ Абольянинова – гротескно снижает его, определяя ему место рядом с курицами и всем прочим историческим хламом. В то же время открывается перспектива для сопоставления не миражного внешнего, а истинного внутреннего содержания «бывших» и «нынешних», что позволяет включить «бывшего графа» в число булгаковских героев, наблюдающих за действием со стороны, из другой жизни, «белых ворон» вместе с генералом Хлудовым, профессором Ефросимовым и шире, с позиции выделенности из остальной массы, – с Дон Кихотом, Пушкиным, Мольером. Деметафоризация раскрывает гротескную природу пьесы, в которой открыто фарсовые эффекты подчеркивают подлинную природу персонажа: в гротеске обязательным является «выражение внутреннего, подлинного через искажение видимого, внешнего» [6, с. 118]. Именно «бывший» граф Абольянинов становится единственным в пьесе «героем, не изменяющимся с изменением обстоятельств, помнящим о том, что “есть ценностей незыблемая скала...”» [4, с. 122].

Деметафоризация свойственна и драматургии Н.Р. Эрдмана. В комедии «Мандат» развоплощение метафоры служит в основном для достижения комического эффекта, но вме-

сте с тем достаточно остро обнажает абсурдность и нелепость распространенных убеждений, принимаемых за жизненно необходимые. Так, «лавировать» в буквальной трактовке Павла Гулячкина означает вовремя переворачивать картины с «Верую, Господи, верую» на портрет Карла Маркса; видеть революцию насквозь – смотреть в проскобленную в матовом окне передней дырочку: *...в дырочку поглядишь – и видишь, кто и по какому делу звонится* [12, с. 22]. Фарсовый характер демегафоризация принимает в сценах спасения России, высшая ценность псевдоинтеллигенции заключается в сундуке Тамары Леопольдовны, вмещающем в себя *все, что в России от России осталось* (Там же, с. 33). «Остаток» этот не велик, равно как и его ревностные хранители, – это платье императрицы Александры Федоровны. Далее с «державным» сундуком происходят метаморфозы, обрисованные в традициях балаганного представления: Валериан Сметанич увозит ценность и признается отцу: *Папа, простите меня, но я спас Россию* (Там же, с. 62), в образе спасенной империи теперь оказывается кухарка Гулячкиных Настя, надевшая царское платье. Спасители империи настолько мелки, расчетливы, корыстны и вместе с тем запуганы, что монарший наряд даже малограмотную девицу обращает в княжну Анастасию.

Сюжетная коллизия пьесы «Самоубийца» основана на демегафоризации выражения «домогаться последнего вздоха». На брошенную супругой реплику *Так, Семен, жить нельзя* главный герой Подсекальников отвечает, впрочем, еще не подразумевая ничего конкретного: *Ты последнего вздоха моего домогаешься?* (Там же, с. 85). Однако прозвучавшее следом *И доможешься* начинает движение коллизии. Обнаружив отсутствие Семена, на самом деле сбежавшего на кухню, Мария Лукьяновна начинает «догадываться» о случившемся: *А вдруг с ним удар, мамочка?* (Там же, с. 86), *Нет его ... И постель вся холодная. <...> Ушел*, и наконец, предопределяющее дальнейшую судьбу Подсекальникова: *Вдруг он что-нибудь над собою сделает?* [12, с. 87, 88]. Дальнейшие события накладываются друг на друга, и идея самоубийства получает реальное воплощение не только для окружающих, но и для самого Семена: *Все разбито ... Жизнь разбита ... Вот тебе, Сеня, и гоголь-моголь* (Там же, с. 107). Нельзя не отметить, что демегафоризация позволяет драматургу следовать художественной традиции Н.В. Гоголя, заметивше-

го в «Театральном разезде»: «Комедия должна вязаться сама собою, всей своей массой, в один большой, общий узел» [3, с. 99]. Однако дальнейшее развитие действия обнаруживает и черты типологического сходства с гротескной драматургией А.В. Сухова-Кобылина. Так и не решившегося на добровольный уход из жизни Подсекальникова, как и Тарелкина, буквально «загоняют в гроб». Нужда, кредиторы и начальство, приведшие героя Сухова-Кобылина к идее мнимых похорон, ставят в это же положение и Семена Семеновича. А фраза Тарелкина *приятели мои, ямокопатели* [9, с. 142] в «Самоубийце» находит свое буквальное воплощение в образе многочисленных «друзей» Подсекальникова, провожающих его в последний путь. Однако поистине гротескный характер приобретает сцена мнимого воскресения Подсекальникова на кладбище: предчувствуя скорое погребение и мучаясь от голода, «самоубийца» выскакивает из гроба и бросается к кастрюле с кутьей. Идея обновления и перерождения для новой жизни здесь переводится, говоря словами М.М. Бахтина, «в материально-телесный план» [1, с. 31], обнажая приземленно-бытовой характер мировидения героя.

Таким образом, демегафоризация, имея своей изначальной целью создание комического и сатирического эффектов, составляет существенную часть поэтики сатирической драматургии. Первыми и, безусловно, величайшими образцами использования овещенных метафор в отечественной драматургии были пьесы Н.В. Гоголя. Ярчайшими примерами включения развоплощенных метафор в художественную систему пьесы стали произведения М.Е. Салтыкова-Щедрина и А.В. Сухова-Кобылина. Однако последний прибегает к демегафоризации для трагически-гротескного отображения реальности. Сухова-Кобылин первый в отечественной литературе показал возможности драматургического гротеска, и, следовательно, можно утверждать, что он стоял у истоков традиции гротеска, фарса и буффонады в пьесах М.А. Булгакова, Н.Р. Эрдмана, В.В. Маяковского, Ю.Олеши, Е.Л. Шварца и др. Ощутимее всего преемственность сухова-кобылинской трактовки демегафоризации проявляется в художественной системе драматургии Булгакова и Эрдмана, безусловно внесших и свой вклад в развитие этого приема. Трансформировавшись в художественную тенденцию, демегафоризация

стала константным элементом поэтики сатирических и гротескных драм.

Литература

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса // Собрание сочинений : в 7 т. М.: Яз. слав. культур, 2010. Т. 4 (2). С. 9–508.
2. Булгаков М.А. Бег. Зойкина квартира // Полное собрание пьес, фельетонов и очерков в одном томе. М. : АЛЬФА-КНИГА, 2010.
3. Гоголь Н.В. Театральный развезд // Собрание сочинений : в 14 т. М.; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952. Т. 5. С. 96–111.
4. Гудкова В.В. «Зойкина квартира» М.А. Булгакова // М.А. Булгаков-драматург и художественная культура его времени. М. : Союз театральных деятелей РСФСР, 1988. С. 96–125.
5. Лотман Л.М. Драатургия 30–40-х годов XIX века // История русской литературы : в 10 т. М.; Л., 1955. Т. 7.
6. Рюмина М.Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. М. : ЛИБРОКОМ, 2010.
7. Салтыков-Щедрин М.Е. Тени // Собрание сочинений : в 20 т. М. : Худож. лит., 1966. Т. 4. С. 334–415.
8. Старосельская Н.Д. Сухово-Кобылин. М. : Мол. гвардия, 2003.
9. Сухово-Кобылин А.В. Картины прошедшего. Л. : Наука, 1989.
10. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977.
11. Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя // Эйхенбаум Б. О прозе : сб. ст. Л. : Худож. лит., 1969. С. 306–326.
12. Эрдман Н.Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М. : Искусство, 1990.

Demetaphorization as a character feature of the poetics of the Russian satirical drama

There is characterized the method of demetaphorization in the domestic satirical drama of the second half of the XIX – beginning of the XX centuries. Based on the example of the plays by M.E. Saltykov-Shchedrin. A.V. Sukhovo-Kobylin, M.A. Bulgakov, N.R. Erdman there is shown that the incarnated metaphor eventually transforms into a fiction tendency.

Key words: *demetaphorization, metaphor, grotesque, satire, dramatic art.*

А.С. БОКАРЕВ
(Ярославль)

С. ГАНДЛЕВСКИЙ И А. ТАРКОВСКИЙ: АВТОМЕТАОПИСАТЕЛЬНЫЕ МОТИВЫ ЛИРИКИ

Рассматривается сближение поэтических систем С. Гандлевского и А. Тарковского, в частности характерные для обоих тематические мотивы, имеющие автометаописательную модальность.

Ключевые слова: *Гандлевский, Тарковский, поэтическое слово, автометаописание, лирический субъект.*

Поэтическая группа «Московское время» осмысляется современной критикой как одно из наиболее ярких явлений литературного андеграунда 1970–1980-х гг., а творчество составивших ее ядро авторов – А. Цветкова, А. Сопрского, С. Гандлевского и Б. Кенжеева – неоднократно становилось объектом научных штудий. Поэтическая стратегия группы предполагала возврат к классической традиции и эстетическое отмежевание от подцензурной литературы, хотя эта граница, естественно, не была непроницаемой: так, В. Губайловский отмечает, что «в отличие от других андеграундных групп поэты “Московского времени” приняли формальные правила советской поэзии и бросили ей вызов на ее территории» [2, с. 214]. В настоящей статье мы намереваемся рассмотреть специфику поэтических «контактов» между С. Гандлевским и А. Тарковским. В основу большинства наблюдений положен анализ интертекстуальных переключек, частично уже подвергавшихся исследовательской рефлексии [5]; вопрос же о том, что связывает между собой поэтические системы двух авторов, ставится впервые.

Многочисленные текстуальные совпадения с Тарковским свидетельствуют о внимательном прочтении Гандлевским старшего поэта. Большинство реминисценций воспроизводит общие для них проблемы соотношения литературы и реальности, бытийного статуса слова и поэтического творчества; мотивы идеалистически осмысляемого детства и исчерпанности персонального времени. Необходимо также отметить повышенный интерес обоих к предметному миру стиха и близость отдельных субъектных структур. Однако общим