

ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ПЬЕСЫ В. АКСЕНОВА «ЦАПЛЯ»

Художественная структура «Цапли», ее условный жанровый подзаголовок («комедия с антрактами и рифмованной прозой») вызвали споры в критике и осложнили жанровую атрибуцию. Одни увидели в «Цапле» признаки эпической драмы [1], другие – символистской [2], третьи – постмодернистской [3]. Подобное разночтение не случайно, оно обусловлено необычностью стилизованных пассажей, которые органично соединились в этой пьесе. С нашей точки

зрения, – это *ироническая комедия*, эстетический комплекс которой (*тип героя, тональность пьесы, организация идейно-эмоциональной оценки*) подчинен иронии как виду комического. Налицо комическая телеология пьесы, обусловленная тематическим полем, способом подачи материала, изображением персонажей. Нельзя не заметить в ней и эпических моментов (длинные развернутые ремарки-тексты, ретроспективные выходы в прошлое, философские размышления), которые оказали влияние на динамику сюжетно-композиционного действия. Причина в том, что у Аксенова-прозаика проявилась тяга к эпическому и здесь. Правда, это не снизило эстетической значимости произведения, а лишь придало ему своеобразие. По своей стилистике «Цапля» близка и к постмодернистской пьесе, эстетику которой драматург не игнорирует. Автор деконструирует сюжет чеховских пьес, экстраполируя его на современный сюжет, подвергая последний пародийно-ироническому осмыслению. Присуща «Цапле» и смысловая поливариантность текста, обусловленная философией игры автора с читателем (зрителем) и языком. Использует В.Аксенов и прием «авторской маски», выступая в роли Лёши-сторожа. Однако драматург нарушает каноны постмодернистской пьесы и не всегда следует ее законам: не утрачивается центрирующая роль автора, не наблюдается деструкция персонажа. В.Аксенов новаторски сочетает разные стилевые рефракции, во многом не привычные для модели этого жанра. Он деконструирует традиционную структуру комедии и изменяет принципы ее организации. Налицо фрагментарность драматической конструкции, сочетающей в себе различные виды повествования (диалог и прозаические фрагменты), лишь внешне создающие видимость дискретности и эклектичности. Небольшие «рифмованные главки» («Глухомания», «Тысячелетие», «Волшебный мир») помогают понять героев («Не ждали», «Корни», «Шаг») и расшифровать бурлескные пассажи, явно связанные с «Аристофанианой с лягушками» («Лягушкопад»). В «главах-отступлениях», которым автор придает большое значение, заключен скрытый диалог со зрителем (читателем). В отличие от брехтовских зонгов, они написаны рифмованной прозой, которая дискретно чередуется с диалогической формой актов, что придает драматургическому произведению необычность. Энергетика мысли, подтекст, метафорическая образность – все это заставляет зрителя (читателя) напряженно думать, проводить ассоциации и параллели. Фрагменты (прозаические главки) трансформированы в единое смысловое пространство. Иронические по пафосу и способу выражения, они органично вписываются в сюжетно-композиционную основу пьесы, помогая автору выразить концепцию замысла. Начинается пьеса с пролога «Не ждали» и завершается философским эпилогом «Вопрос». Большую роль отводит драматург ремаркам, которые в данной пьесе носят развернутый характер. Они не только дают «советы» режиссеру, но комментируют события, характеризуют героев, их внешний вид и внутреннюю сущность. Художественное пространство пьесы хотя и замкнуто, сконцентрировано на основном событии, но аналитически охватывает разные временные пласты, высвечивая отдельные моменты из жизни героев, что придает пьесе «эпическую масштабность», оказывая влияние на динамику действия, его ритм. Конфликт строится, как и подобает комедии, на противоречии, выражающем несоответствие реального и желаемого, низменного и возвышенного, реализуясь на сюжетном уровне как столкновение героев с различными «нравственными принципами». Но это лишь внешняя его оболочка, истинный конфликт демонстрирует неприятие мировоззрений двух идеологий – старой (советской) и новой (демократической), сторонником которой является автор. Логика художественного мышления драматурга подчинена законам построения

комедии, материалом которой послужила современная Аксенову действительность. Творимая драматургом «вторая реальность» представляет собой модель общества 70-х годов. Вот почему художественный мир, изображенный в пьесе, ассоциируется с «состоянием общества, погружающегося в трясину маразма, скуки, тоски» [4]. Инструментом критики этого общества драматург выбирает иронию, которая пронизывает сюжетную основу «Цапли», подчиняя ее жанровому коду. Двойственная структура пьесы (сюжет и канва) экстраполирована на подтекст, эксплицитно выражающий идейную сущность произведения. Событийный план комедии раскрывает «мелодраматическую ситуацию», которая произошла в пансионате «Швейник», расположенном вблизи от западной границы (болотистое место Литвы, находящееся недалеко от Польши). Но «мелодрама» служит лишь «маскарадным костюмом», мистификацией, дешифрующей комический дискурс, выстроенный на противоречии истинного и ложного. В ремарке автор акцентирует внимание на двухэтажном доме с мансардами и плетеной мебелью, деталях, напоминающих нам чеховские пьесы, но тут же подчеркивает, что они «бессмысленны» в этом современном захолустном месте. Рядом со старинным клавесином располагается телевизор на ножках, стенгазета «За здоровый отдых», что свидетельствует о том, что мы не в дворянской усадьбе, а в оздоровительном учреждении советской эпохи. Этим самым автор дает понять читателю (зрителю), что общество изменилось не в лучшую сторону, оно, скорее, выродилось. Отсюда горькая ирония, вызывающая смех, не лишенный авторской издевки. Драматург не скрывает своего отношения к тому, что изображает, ярко выражая свою позицию, что и мотивировано жанром комедии. Английский исследователь Арнольд Миллин в статье «Чеховские элементы в русской драме XX века» [6] высказал мысль, что «Цапля» тесно связана с чеховской традицией, имеет принципиальное отношение к «Чайке» и «Трем сестрам». С этим нельзя не согласиться, однако, с нашей точки зрения, это не просто «внешняя» связь с поэтикой Чехова, но скорее переосмысление идейно-эстетической концепции, адаптированной к той действительности, в которой жил Аксенов. Драматург сознательно проводит параллели с пьесами Чехова, фактически создает их современный иронический парафраз, несущий в себе элементы пародии. Однако автор не ставит цели создать пародию на чеховские пьесы, а прибегает к иронично-пародийному переосмыслению действительности, подавая ее в комедийном плане. Сознательная установка на ироническое сопоставление определяет негативный пафос произведения. Если у героинь Чехова («Три сестры») была иллюзорная мечта и надежда, то у героинь «Цапли» – Розы, Лаймы и Клавдии – она не возвышенная и светлая, а комически сниженная. Автор подчеркивает, что в условиях советской действительности она «выродилась» и измельчала. Драматург саркастически замечает, что три сестры состоят в «сомнительном родстве», что всем троим по тридцать лет с разницей в несколько дней. Не без иронии драматург характеризует их так: «Лайма – крупная блондинка, склонная к рассудительности, пытается внести нечто рациональное в нравственные поиски; Роза – напротив, стройная брюнеточка с вечной сигаретой в углу рта, агрессивно мечтательна, вызывающе аристократична духом; Клавдия – несколько опустившееся растрепанное существо неопределенной масти с дерзкими манерами, что называется «сама непосредственность» [7]. Они ссорятся из-за банки шведской ветчины, оскорбляют друг друга, но все это из-за «глубинной самонеудовлетворенности». Сестры стараются оправдать свое существование, считая, что «их околдовал пансионат и они остались в стороне от жизненной борьбы». Однако причина всему, как иронично отмечает автор, «состояние сильной недоделанности». Они размениваются

в чувствах, осознавая крушение своих надежд. Авторская ирония обнажает явное вырождение их моральных качеств. Сестры ближе трем кузинам Л.Петрушевской («Три девушки в голубом»), состоящим уже не в прямом родстве, которые тоже являются частичной пародией на чеховских сестер.

Герои В.Аксенова претендуют на что-то значимое в этой жизни, но на самом деле являются жалкими игроками, осознающими фальшь игры. В разладе со своим временем Моногамов, прибегает к обману Лёша-швейник, со страхом в душе живет Лёша-сторож, который «когда-то стихи писал – боялся, теперь грибы сушит – боится» [8]. Система персонажей подчинена парному принципу, своеобразной симметрии пола (Моногамов – Цапля, Компанец – Степанида, Лайма – Боб, Роза – Лёша-швейник, Клавдия – Лёша-сторож, Цинтия – Кларенс). Характерно то, что все они, кроме Цинтии и Кларенса, составляют «общий монумент», который опутывает телефонный провод – один из символов пьесы, своеобразная метафора, обозначающая «великую идеологию», в сетях которой оказались герои. Реминисценции поколения «великого человека» сосредоточены в образе Компанейца, что иронически обыгрывается драматургом в названиях городов, с которыми он выходит на связь (Жданов, Калинин, Куйбышев, Орджоникидзе), в его фразах («мы не в простых, подчеркиваю, условиях устанавливали элементарные основы государственности...»), в реплике Цинтии («человек с ружьем»). «Готовые языковые штампы», цитатные клише, распространенные в советском обществе, интегрируются в комический дискурс. Пародийно переосмысливается и символический образ птицы. На смену чеховской чайке пришла цапля в облике несчастной, длинноногой и неуклюжей женщины, тревожный голос которой пугал и раздражал жильцов пансионата «Швейник». Образ-символ Цапли является в пьесе идейно-эстетическим центром, метафорой, которая содержит в себе поливариантный смысл. Одни считают, что она олицетворяет «жалкую свободу, жажду лета поверх границ и барьеров, созвучную жажде обоюдной любви, к женщине ли, к Отечеству, где реальность – бедная, добрая, некрасивая, наивная птица, органически неспособная принимать порядки, навязанные громадной стране имперскими жуликами с партийными билетами, погрязшими в коррупции и двоемыслии...» [9]. Другие делают вывод, что Цапля – это надежда и освобождение¹. Непосредственно в тексте пьесы Цапля ассоциируется с молодостью, с «птицей-юностью» и материализуется в неуклюжую девушку-подростка, швею с комбината «Красная Рута». Являясь концептуальным фокусом пьесы, Цапля тесно связана с теми персонажами, которые имеют отношение к свободе (Лёша-сторож, Лёша-швейник, Моногамов). В. Аксенов пытается понять себя и свое поколение с позиции 80-х годов [10]. Совмещение двух временных пластов позволяет автору философски взглянуть на то, что было и что есть. Лёше-сторожу пришлось в 60-х бросить писать стихи, потому что он боялся «чугунной бабы», а Лёше-швейнику – сочинять музыку, потому что он испугался «бабы с огурцами». Лёша-швейник: «...и тогда я понял, что пришел конец моей свободе, юности, мечте...» [10]. Используя типичный для комедии прием *qui pro quo*, В.Аксенов показывает, что Лёша-сторож и Лёша-швейник вынуждены были выдавать себя не за тех, кем являлись на самом деле. Образ «бабы» – метафора, воплощающая зло (несвободу), вот почему В.Аксенов противопоставил ей девочку-подростка Цаплю, олицетворяющую добро (свободу). Ключевой фигурой в пьесе является Моногамов (моногамия–единобрачие). Как и оба Лёши, он вышел из 60-х годов, имел безупречную анкету, однако с годами его «классовый сознзм» ослаб, он побывал

¹ Немаловажен тот факт, что драматург написал эту пьесу за несколько месяцев до вынужденного отъезда за границу.

в других странах и возвратился домой, туда, где его никто не ждал. Он всюду искал то, что предчувствовал в юности, искал птицу («мечту всех русских мужчин»). Любовь Моногамова к Цапле – смелый поступок. С точки зрения окружающих, он пренебрег правилами удобной жизни, «запутался», поступил неразумно. Он смешон и комичен в своих пафосных речах, которые звучат навивно на фоне захолустной жизни пансионата, общего разлада чувств и безнравственности. В.Аксенов в символической сцене, явно театрализованной (в трепещущих белых одеждах Цапля появляется на веранде пансионата, и герои пьесы, осознавая свою нравственную ущербность, стремятся прикоснуться к ней), выразил важную мысль: свобода делает людей чище. Изменяется внешний вид Степаниды, гротескно подчеркнутый автором (увеличенные ягоды и живот с шипеньем лопаются и опадают), когда она идет рядом с Цаплей. Лайма узнается в том, что все наврала и выдумала, выдавая желаемое за действительное. Леша-швейник горько рыдает, признаваясь в своей фальшивости. Леша-сторож тоже осознает себя трусом и просит Цаплю, чтобы та его пожалела. Драматург в ремарке описывает, как герои под тихие звуки полонеза шествуют за Цаплей, а сияющий Моногамов ползет за ней, держа сверкающий белизной шлейф. Бросается к Цапле и вопит Лёша-швейник, катится кувырком Лёша-сторож. Стилистика и тональность идиллической сцены сменяется откровенно фарсовым пассажем, иронический пафос которого никого не щадит. Так драматург, разрушая стереотипное восприятие, дискредитирует персонажей ироническими обертонами, позволяя им оценить себя хотя бы в этом ирреальном мире, сказочном мире Цапли, который беззащитен и может в любую минуту погибнуть. Вот почему за этой сценой следует глава 10 под названием «Волшебный мир», в которой автор в лирико-философском плане говорит о вселенной и ее волшебстве. Драматург приводит зрителя к мысли, что свободу нельзя убить. Вот почему Цапля, в которую, по «законам драматургии», стреляет ружье, висевшее на стене, все же находит силы, чтобы положить рядом с Моногамовым белоснежное яйцо и сказать «жди». Черти вершат свое дело, и защитить Цаплю никто не в состоянии. «Лёша-сторож (отчаянно): Что мы-то можем сделать против законов драматургии? Мы-то, неумытые?» В этих фразах своего «двойника» В. Аксенов не скрывает самоиронии и репликой Лёши-швейника («для этого надо родиться другим!») дает оценку себе и тем, кто оказался бессильным в этой ситуации. Общество, в котором живет Моногамов, запрещает любить свободу, поэтому приходится или быть жертвой, или притворяться, играть, маскироваться, как это делают Лёша-сторож и Лёша-швейник.

Интерес представляет супружеская чета Ганнергейтов – стариков-хуторян, которые приносят на продажу грибы и кажутся «кочерыгами, замшелыми и нелепыми». В.Аксенов изображает их в форме грубого фарса, не лишённого налета гротеска. Они оборотни: черти в человеческом обличье и одновременно люди в облике чертей. Автор намеренно шаржирует их речь, насыщая ее смесью различных европейских языков, отдавая предпочтение немецкому («Яволь, хер оберст!»), что подчеркивает их исторические корни. Цинтия и Кларенс шутят, пляшут, ерничают, «похохатывая несутся к лесу», «перепрыгивают через перила». «Мой большевик» называет своего мужа Цинтия. «Сусликами, чертенятами, шпиончиками, «теньями Великой Войны» величает их Моногамов. В облике Ганнергейтов автор изобразил тех, кто тоскует по тоталитарным временам. Именно они сооружают на сцене условную стену и вешают ружье, которое стреляет в Цаплю. Так комедийная линия, включая исполненный драматизма финал, проходит на фоне откровенной иронии – мощного жанрообразующего потока, в русле которого разоблачаются и

высмеиваются поступки героев, которые резко расходятся с их идеалами. В.Аксенов намеренно дешифрует идейную концепцию пьесы, экстраполируя ее на «вторую реальность», художественная условность которой сказывается во всей структуре пьесы, начиная от персонажей и кончая мизансценами. В подтексте прочитываются проблемы времени («сатанизм», «антисемитизм», «ростки фашизма», «железный занавес»), его политические метафоры («пропала пыль», «вокруг влага», «грибы есть, а души нет»), которые легко расшифровываются. В нем, «как король-олень», движется Моногамов, в облике чертей пляшут старики-Ганнергейты, только болотная жар-птица Цапля чувствует себя чужой. Иронично-пародийное изображение разрушает стереотипное восприятие комических героев и вершит суд над ними. Так В.Аксенов в форме иронической комедии выразил свое отношение к современной ему действительности, в сложной гамме красок передал размышления об этом времени, о себе и своем поколении. Идейная концепция этой пьесы вытекает из прозы писателя («Затоваренная бочкотара», «Золотая наша железка», «Ожог»). Образ птицы не нов для В.Аксенова («Стальная птица») и является важным в поэтике его произведений. Он пополняет «орнитологический каталог» драматургии, следуя за Ибсеном («Дикая утка»), Метерлинком («Синяя птица»), Чеховым («Чайка») и Вампиловым («Утиная охота»).

Новизна поэтики этой пьесы не только в ее новаторской структуре, но и своеобразии жанровых признаков (сочетание элементов комедии и драмы), свидетельствующих о том, что ироническая комедия не исключает сложных эстетических решений, которые позволяют драматургу говорить со зрителем о важных вопросах бытия. Иронический смех в ней не весел, он скорее печален, ибо грусть пронизывает идейно-художественную структуру пьесы, заставляя задуматься над тем, как мы живем. Следуя такой установке, В.Аксенов использовал особую систему средств и приемов, он разрушил стереотипность комедии и выстроил ироническую систему, иронический комплекс взаимоутверждающих и взаимоотрицающих характеристик и оценок героев, показывая духовное состояние общества.

ЛИТЕРАТУРА

1. **Головчинер В.Е.** Эпические тенденции в драматургии «третьей волны» русской эмиграции («Цапля» В.Аксенова, «Демократия» И.Бродского) / Литература «третьей волны». – Самара: Изд-во Самарского ун-та, 1997. – С. 67–76.
2. **Arnold McMillin.** Cechovian elements in late 20th-centure russian drama / Die Welt der Slaven XL1, 1996. – С.94.
3. **Schmid H.** Postmodernism in Russian Drama: Vampilov, Amalrik, Aksenov. In: D. Fokkema and H. Bertens (Hg.): Approaching Postmodernism. Amsterdam, Philadelphia. (Utrecht Publications in General and Comparative Literature. 21), 158–84.
4. **Попов Е.** «Цапля» начинает и выигрывает // Современная драматургия. – М., 1990. – № 3. – С.50.
5. **Arnold McMillin** Cechovian elements in late 20th-centure russian drama / Die Welt der Slaven XL1, 1996, 89–103.
6. **Аксенов В.** Цапля // Современная драматургия, 1990. – №3. – С.53.
7. В.Е.Головчинер в статье «Эпические тенденции в драматургии «третьей волны» русской эмиграции («Цапля» В.Аксенова, «Демократия» И.Бродского) пишет о том, что Леша-сторож – это Аксенов, который сам признался об этом в личной беседе.
8. **Попов Е.** «Цапля» начинает и выигрывает // Современная драматургия. – М., 1990. – № 3. – С.50.
9. **Arnold McMillin.** Cechovian elements in late 20th-centure russian drama / Die Welt der Slaven XL1, 1996. – P.94.
10. **Аксенов В.** Цапля // Современная драматургия. – М., 1990. – №3. – С.78.