

Федеральное агентство по образованию
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
“САМАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ”

Е.С. ШЕВЧЕНКО

ТЕАТР

НИКОЛАЯ ЭРДМАНА

Самара
Издательство “Самарский университет”
2006

*Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Самарского государственного университета*

УДК 8.01036.72-8.01.036.9

ББК 83.3(2)7

Ш 379

Рецензенты: проф., д-р педагог. наук О.М. Буранок
проф., д-р филол. наук А.С. Бакалов

Шевченко, Е.С.

Ш 379 Тсатр Николая Эрдмана / Е.С. Шевченко; Федер. агентство по образованию. – Самара: Изд-во “Самарский университет”, 2006. – 213 с.

ISBN 5-86465-356-X

Монография посвящена актуальным проблемам творчества замечательного отечественного драматурга Н.Р. Эрдмана, которое представляет собой сложный, не вполне освоенный художественный феномен. В настоящей монографии автор ставит цель осмыслить драматургию Николая Эрдмана как целостное явление и с учетом самых разнообразных подходов, в особенности тех, что наметились в последнее время, дать собственное представление об Эрдмане.

Книга адресуется специалистам-филологам, искусствоведам, а также студентам и аспирантам соответствующих специальностей.

УДК 8.01036.72-8.01.036.9

ББК 83.3(2)7

ISBN 5-86465-356-X

© Шевченко Е.С., 2006

© Самарский государственный университет, 2006

© Издательство “Самарский университет”, оформление, 2006

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	4
-------------------	---

ГЛАВА 1. “МАНДАТ”: ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ, ПОЭТИКА

1.1. История создания “Мандата” и его постановки в Театре имени Вс. Мейерхольда	9
1.2. Новая концепция человека у Эрдмана	17
1.3. Жанровая специфика “Мандата”	34
1.4. Традиции балагана	51
1.5. Гротескный мир “Мандата”	81
1.6. Поэтика художественной речи	99

ГЛАВА 2. “САМОУБИЙЦА”: ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ, ПОЭТИКА

2.1. “Самоубийца” в контексте общественного и художественного сознания конца 1920-х — начала 1930-х годов	112
2.2. Поэтика жанра: “Самоубийца” как трагикомедия	116
2.3. Персонажи Эрдмана в контексте театрального искусства XX века	140
2.4. Поэтика балагана	150
2.5. Поэтика гротеска	161
2.6. Поэтика художественной речи	181

ЗАКЛЮЧЕНИЕ	201
------------------	-----

СПИСОК ЦИТИРУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	207
------------------------------------	-----

ПРЕДИСЛОВИЕ

Творчество Н.Р. Эрдмана — одна из наименее изученных страниц в отечественном литературоведении и театроведении. Эрдман еще не оценен по-настоящему ни театром, ни наукой. И по сей день этот писатель остается загадкой не только для читателей, но и для ученых-литературоведов: должное место Эрдмана в русской литературе XX века до сих пор не определено, хотя о его пьесах “Мандат” и “Самоубийца”, созданных в 1920-е годы и вплоть до конца 1980-х находившихся в России под запретом, написано на сегодняшний день немало.

Причина подобного несправедливого положения, коренится в целом ряде обстоятельств, вот лишь некоторые, самые очевидные. Во-первых, на родине пьесы Эрдмана долгое время были запрещены к публикации, причем не помог даже грандиозный успех “Мандата” в постановке Вс. Мейерхольда. Во-вторых, на счету Эрдмана всего две законченных пьесы, что, безусловно, представляет определенную трудность в оценке его драматургии как некоего самостоятельного, самобытного явления русской культуры XX века. Хотя следует заметить, что Эрдман здесь далеко не единственный. Русская литература знает имена других прославленных драматургов, авторов одной-двух великих пьес — Фонвизин, Грибоедов; Сухово-Кобылиным написано три пьесы... Наконец, творчество Эрдмана представляет собой сложный, не вполне освоенный художественный феномен.

Одним из первых литературных опытов Николая Эрдмана было эстрадное обозрение, написанное им в соавторстве-“содружестве” с В. Массом, В. Типотом, Д. Гутманом, под названием “Москва

с точки зрения...”. Современная молодым авторам действительность была увидена глазами семейства обывателей со смешной, неуклюжей фамилией — Пуприяки. “Точка зрения” на окружающий мир, казалось бы, была найдена Эрдманом и его соавторами уже тогда. Мир, изображенный Эрдманом в его пьесах “Мандат” и “Самоубийца”, вроде бы в той же степени прост и незамысловат, однако при этом и изображенной действительности, и самим пьесам трудно найти релевантные определения.

Писать о блестящем остроумце и острослове Эрдмане действительно нелегко. Совершенно очевидно, что он, как и его драматургия, ускользает от однозначной, заданной, определенной “точки зрения”. Исследователь Ю. Щеглов заметил: “Современной критике еще предстоит полноценно прочесть текст Эрдмана, раскрыть секреты его столь поражавшего современников смеха” (Щеглов, 1998, с. 118).

Очевидно, поэтому до сих пор в отечественном литературоведении нет ни одной монографии по творчеству Николая Эрдмана, в западной славистике число подобных исследований невелико. Так, в 1990-е годы опубликовано две монографии: одна — Джоном Фридманом в Канаде (Freedman J., 1992), другая — Андреа Готцес в Германии (Gotzes A., 1994).

И все же можно наметить некие “вехи” в изучении эрдмановской драматургии. Уже первые оценки “Мандата” на сцене ТИМа (1925 г.) содержали в себе идеи, которые впоследствии получили развитие. Среди тех, кто одобрил “Мандат”, были А. Гвоздев, П. Марков, А. Луначарский, К. Станиславский. Разнообразие высказываний по поводу эрдмановского “Мандата” можно свести к некоему общему знаменателю: это современная сатирическая пьеса, написанная в традициях Гоголя и Сухово-Кобылина. Отмечалось совпадение исканий драматурга с исканиями режиссера, особенно по части театральных приемов, однако специально вопрос о своеобразии эрдмановской поэтики не ставился, да и не мог быть поставлен, ведь это была первая пьеса начинающего автора, сделавшая его в одночасье известным.

Вторая пьеса Эрдмана, “Самоубийца”, за постановку которой взялись сразу два прославленных режиссера — Мейерхольд и Станиславский¹, была запрещена, а ее автор в 1933 году оказался в ссылке. После ареста Эрдмана ни о какой публикации его пьес в Советском Союзе не могло быть и речи². Так, попав в “политический” контекст, что, в общем-то, для того времени не редкость, “Мандат” и “Самоубийца” вместе с их автором “застражили” в нем на долгие

десятилетия, вплоть до 1990-х годов. Советское литературоведение хранило молчание по поводу Эрдмана, которое изредка нарушалось отрывочными замечаниями о “Мандате”. Едва ли не единственным в этом смысле исключением явились работы Н.Н. Киселева, написанные еще в конце 1960-х и помещенные в 77-й том Ученых записок Томского университета за 1969 год, а затем, уже после публикации, изъятые и замененные другим, более безопасным, с точки зрения цензуры, материалом. Статьи томского ученого показались власти столь же опасными, “антисоветскими”, как и пьесы Эрдмана. И все-таки Киселев включил материалы статей об Эрдмане в монографию “Проблемы советской комедии” (1973)³.

За рубежом пьесы Эрдмана публиковали и ставили, но восприятие его творчества было не менее политизированным. Здесь можно сослаться на авторитетное мнение немецкого слависта А. Гоцес. В 1970-1980-е годы Эрдман был весьма популярен в Западной Германии, однако, как замечает исследовательница, “в восприятии драматургии Эрдмана, увы, большую роль играли внелитературные факторы. <...> В немецкоязычном театре почти никому не удалось избежать политизированного Эрдмана” (Гоцес, 1989, с. 30).

В целом ряде работ отечественных и зарубежных исследователей, посвященных русской советской драматургии 1920-х годов, эрдмановские пьесы трактуются либо как “антимещанские”, либо как “антисоветские”. Эти полярные оценки появились еще в 1920-е и сохранились в критике и литературоведении вплоть до 1990-х годов. Будучи полярными в одном смысле, они идентичны в другом, на мой взгляд, более значимом: они обезличивают литературу в целом и Эрдмана в частности. Достаточно долгое время этот подход в работах об Эрдмане главенствовал. Даже в одном из самых авторитетных исследований о драматургии 1920-1930-х годов, коллективной монографии “Парадокс о драме” (1993), представлен “идеологизированный” Эрдман. Примечательно, однако, что сама полярность оценок (“антимещанские”/ “антисоветские”) в статье об Эрдмане (“Великое унижение. Николай Эрдман”) оказывается снята. Ее автор Е. Стрельцова обнаруживает одновременно “сатирическое изображение бюрократии и быта московских коммуналок” (Стрельцова, 1993, с. 310).

Сегодня совершенно очевидно, что подход с точки зрения идеологии мало что прибавляет к пониманию своеобразия творчества Эрдмана, оригинальности его дарования. Как замечает В.Е. Голов-

чинер, “реальность эрдмановских пьес сопротивляется однозначности понимания их и как антимещанских, и как антисоветских. И та, и другая интерпретация представляется односторонней, слишком частной, сужающей содержание пьес и умаляющей талант их автора” (Головчинер, 2005, с. 269).

Приходит понимание того, что попытка объяснить такого художника, как Эрдман, через время, эпоху может быть продуктивной, но не исчерпывающей. *Современным литературоведением сама интерпретация пьес Эрдмана воспринимается как проблема.* Эрдмановские пьесы “сопротивляются” однозначным, “линейным” трактовкам, они многомерны.

Так, в последнее время исследователей все больше привлекают собственно художественные аспекты творчества Эрдмана. Об этом пишет Ю. Щеглов в статье “Конструктивистский балаган Н. Эрдмана”. Одной из первых работ в этом направлении стало предисловие А. Свободина к первому сборнику Н. Эрдмана на русском языке (1990). Важным представляется высказывание А. Свободина о самоценности эрдмановского слова, об эрдмановском диалоге как “причудливых композициях слова, изощренной словесной икебанае” (Свободин, 1990, с. 15).

Уточняются и содержательные аспекты эрдмановских пьес: как замечает Ю. Щеглов, “само содержание ищется на более глубоком и абстрактном уровне, нежели простая сатира на советские порядки” (Щеглов, 1998, с. 119). Так, В.Е. Головчинер, отказываясь рассматривать тему бюрократизма и тему мещанства в качестве ведущих, обращает внимание на то, что, используя самые разнообразные возможности комического, “Н. Эрдман исследует общественную природу человека, социальную психологию и поведение людей, в массе своей далеких от рычагов государственного управления” (Головчинер, 2005, с. 269). Другой литературовед, И.Н. Сухих, анализируя “Самоубийцу”, пишет о трансформации бытовой комедии в философский гротеск, о “выявлении объективной драматической логики абстрактной сатиры (философской притчи) поверх исходного фельетонного замысла” (Сухих, 2003, с. 217-219). И.Н. Сухих соотносит сюжеты эрдмановских пьес с “сюжетом” жизни их автора (“Потеряв фабулу своей жизни, Эрдман так и не смог больше реализовать ни одну драматическую фабулу”), но эти параллели, быть может, не всегда бесспорны (“Он (Эрдман. — Е.Ш.) выбрал участь Подсекальникова”) (Сухих, 2003, с. 223). Однако бесспорно важной пред-

ставляется тенденция к обнаружению философского содержания *поверх фарсового*.

Значительным шагом вперед в уяснении поэтики Эрдмана представляется ряд исследований Дж. Фридмана (Freedman J., 1992) и Ю. Щеглова (Щеглов, 1998). В работах Дж. Фридмана содержатся интересные наблюдения над тем, как в пьесах Эрдмана деформация мира проявлена в языке. Статью Ю. Щеглова “Конструктивистский балаган Н. Эрдмана” (1998) можно назвать *новым сюжетом в эрдмановедении*. Эта работа, на мой взгляд, выходит на качественно новый уровень понимания самой природы эрдмановской драматургии. Концептуальный подход Ю.К. Щеглова — еще в 1970-е годы сформулированные им и А.К. Жолковским принципы поэтики выразительности (тема — приемы выразительности — текст). *Поэтику Эрдмана* Щеглов связывает с *поэтикой балагана*, тем самым проясняя многие вопросы, до этого момента литературоведением и театроведением не рассмотренные и не осмысленные. Художественный мир эрдмановских пьес, сконструированный по законам балагана, кукольного театра Петрушки и других фольклорных форм, оказался релевантен советской действительности и советскому менталитету. По мысли Ю. Щеглова, Н. Эрдману удалось прозреть “глубинные черты советской эпохи” (Щеглов, 1998, с. 122).

В настоящей монографии автор ставит цель осмыслить драматурию Николая Эрдмана как *целостное явление* и с учетом самых разнообразных подходов, в особенности тех, что наметились в последнее время, дать *собственное* представление об Эрдмане.

Примечания

¹ Случай сам по себе исключительный: известно, что Станиславский не любил при постановке пьесы быть вторым. Однако пьеса Эрдмана настолько ему понравилась, что его не смутили даже параллельные репетиции “Самоубийцы” в Театре им. Мейерхольда.

² Первая публикация “Мандата” состоялась в 1926 году, но не в советской России, а в Германии, в берлинском издательстве, и не на русском, а на немецком языке.

³ См. об этом: Головчинер, 2005, с. 259-260.

ГЛАВА 1

“МАНДАТ”: ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ, ПОЭТИКА

1.1. История создания “Мандата” и его постановки в Театре имени Вс. Мейерхольда

Путь Эрдмана к “Мандату”

Н. Эрдман вошел в литературу очень молодым человеком. Ему было только 24 года, когда в Театре имени Вс. Мейерхольда состоялась премьера “Мандата”.

Архивы Эрдмана плохо сохранились, поэтому вряд ли можно назвать точную дату начала работы драматурга над пьесой. Некоторые исследователи эрдмановского творчества высказывают предположение, что замысел возник у Эрдмана в 1923 году¹. Это была первая его пьеса, но не первая работа в театре. Ко времени создания “Мандата” у Эрдмана за плечами был уже значительный литературный багаж.

Начинал Н. Эрдман как поэт-имажинист. Его друзьями были С. Есенин, В. Шершеневич, А. Мариенгоф. Он участвовал даже в знаменитом литературном “Суде над имажинистами”, проходившем 4 ноября 1920 года в Большом зале Консерватории. А в 1922 году в издательстве “Имажинисты” был издан сборник его стихов “Конский сад”. По воспоминаниям П. Маркова, С. Есенин считал Н. Эрдмана самым сильным поэтом-имажинистом. “Это так и было, — замечает Марков. — Он писал великолепные лирические стихи и обладал мощным сатирическим даром. Это соединение придавало необыкновенную силу его таланту” (Марков, 1990, с. 312).

“Он легко входит в литературную и театральную жизнь Москвы, близко знакомится с Фореггером, Утесовым, Массом, актерами, художниками”, — пишет в своей статье о Н. Эрдмане Е. Стрельцова (Стрельцова, 1993, с. 307). До появления “Мандата” Эрдман работает в так называемых “малых” комедийных жанрах. За годы существования московских артистических кабаре (1922-1924) для их программ Эрдманом было написано множество скетчей (“Дачная барышня”, “Сильнее смерти”, “Квалификация” и др.), буффонад (“Шестиэтажная авантюра” и др.), песен, театральных пародий и миниатюр. Кроме того, он сочиняет интермедии и куплеты для театральных постановок, например для спектакля “Лев Гурыч Синичкин” (1924) в Театре имени Евг. Вахтангова (режиссером был Р.Н. Симонов при участии Вс. Мейерхольда). Эту постановку можно считать одной из первых совместных творческих работ Эрдмана и Мейерхольда. (К тому времени “Мандат” уже был принят ТИМом к постановке.)

Среди многочисленных эстрадных миниатюр, предшествующих постановке “Мандата”, по крайней мере две можно считать настоящими творческими удачами Эрдмана. Это, во-первых, остроумная пародия Эрдмана “Носорогий хахаль” на спектакль будущего кумира — Мейерхольда — “Великодушный рогоносец”, премьера которой с большим успехом прошла в мастерской Н.М. Фореггера (“Мастфор”) в сентябре 1922 года; во-вторых — сатирическое обозрение “Москва с точки зрения...”, написанное в соавторстве с В. Массом, В. Типотом, Д. Гутманом и сыгранное на открытии Театра сатиры в октябре 1924 года.

Обозрение “Москва с точки зрения...” представляло собой живой, злободневный отклик театра на те негативные явления, с которыми самые обыкновенные люди — обыватели — сталкивались в повседневной жизни, в быту. Здесь соседствовали веселый, искрометный юмор (комизм положений и ситуаций, в которые попадали незадачливые герои — семейство обывателей Пуприяков, приехавших в Москву из провинции) и сатира на все те недостатки, всю ту “пену”, которую выплескивала вместе с собой новая экономическая политика (сатирическое изображение быта московских “коммуналок”, пародии на нэпманские кабаре, сатира на бюрократизм, царивший в госучреждениях, и т.д.).

Одной из самых значительных в этом спектакле была сцена в коммунальной квартире, когда обворованные, обобранные до нитки двумя

Прохвостами Пуприяки "ныряли" в московский быт, в московскую "коммуналку", заставленную какими-то громоздкими вещами и перенаселенную жильцами.

П.А. Марков в своей рецензии на спектакль в газете "Правда" (4 октября 1929 г.) отмечал, что сцена в коммунальной квартире "поднималась до подлинного гротеска"². Быт "коммуналки" представлял в этой сцене одновременно в сатирическом и гротескном преломлении: жильцы этой маленькой квартирки располагались друг у друга на голове, причем не в переносном, а в самом что ни на есть прямом смысле слова. Они ютились всюду: на кровати, на рояле и в шкафу, в верхнем ящике которого молодая пара пила чай и распевала романсы под гитару, а ящиком ниже в это же самое время готовился к экзаменам студент. Даже на самом верху — на трапедии — располагался жилец, читавший книгу. "Можно предположить, — замечает автор монографии об эстрадном театре Е. Уварова, — что именно эта большая развернутая сцена, принадлежавшая Н. Эрдману, стала своего рода подступом к "Мандату", премьеры которого состоялась через полгода в Театре имени Вс. Мейерхольда" (Уварова, 1993, с. 138).

Необходимо отметить, что не только сцена в коммунальной квартире, но и некоторые другие эпизоды этого сатирического обозрения перекликаются с "Мандатом". Такова сцена литературного диспута, куда попадают молодые Пуприяки в поисках столичных развлечений. Она носит откровенно пародийный характер, причем объектом пародии авторы обозрения избрали В. Брюсова, С. Есенина, В. Маяковского, И. Эренбурга, О. Мандельштама, Б. Пильняка, А. Толстого, которые сами вполне могли оказаться в числе зрителей этого спектакля³.

В пародиях на нэпманские кабаре, которые "разыгрывались бывшими "джиммистами" с легкостью и блеском" (Уварова, 1993, с. 139), на первый план выходила *сатира на идеологию тех лет*. Когда "цыганская певица" со сцены кабаре демонстрировала "разнохарактерное песнопение" и один из Пуприяков замечал, что голос у певицы "очень уж противный", хозяин заведения объяснял ему, что она надорвала его, стараясь "петь так, чтобы в голосе слышалась идеология"⁴.

В последнем действии обозрения "Москва с точки зрения..." Пуприяки попадали в канцелярию одного столичного учреждения, где они пытались устроиться на службу⁵. Диалог "аппаратчиков" с Пуприяками был построен в виде *театральной репризы* (соединение прямо-

го вопроса с прямолинейным и в то же время несурзным ответом). “Что такое МГСПС?” — “Это театр”. — “Что означают буквы?” — “Московское Государственное Соединение Плохих Спектаклей”⁶. Такое “репризное”, “эстрадное” построение диалогов ошутимо и в “Мандате”, и в “Самоубийце”. Оно является одной из особенностей эрдмановского слова — тонкого, афористичного, остроумного.

Заканчивалось обозрение эпилогом: действие переносилось в будущее, Пуприяки и Прохвосты оказывались в “доисторическом музее”, где были представлены вымершие “экземпляры” флоры и фауны, которые не выдержали “новых климатических условий” и погибли, тем самым дав “место новым прекрасным цветам земли”. Невольно напрашивалась аналогия с самими Пуприяками, столь же “доисторичными”, похожими на окаменелости, как и вымершие представители флоры и фауны. Кроме того, говоря об эпилоге спектакля “Москва с точки зрения...”, нельзя не вспомнить II акт “Клопа” Вл. Маяковского, где перенесенный в далекое будущее Присыпкин сам оказывался “экспонатом” подобного музея и на него, помещенного в клетку, приходили поглазеть зеваки из будущего. Тематическая переключка спектакля “Москва с точки зрения...”, поставленного в Театре сатиры в 1924 году, и пьесы Маяковского “Клоп”, написанной позднее, в 1928 году, достаточно очевидна. Сам Маяковский в заметке “Клоп” признавался: “Обработанный и вошедший в комедию материал — это громада обывательских фактов, шедших в мои руки и голову со всех сторон, во все время газетной и публицистической работы, особенно по “Комсомольской правде”” (Маяковский, 1973, с. 571). “Громада обывательских фактов”, злободневный материал — все это было основой и “Москвы с точки зрения...”. Неслучайно позднее, вспоминая первые постановки в Театре сатиры (сатирические обозрения и комедии), литератор В. Ардов писал о том, что “многие персонажи, конфликты и ситуации перекочевали из них в большую драматургию”⁷.

Своеобразной чертой драматургии 1920-х годов было то, что “малые” жанры очень тесно сплетались с “большой драматургией” — сатирическими комедиями Вл. Маяковского (“Клоп” и “Баня”), М. Булгакова (“Зойкина квартира”), пьесами-памфлетами (булгаковский “Багровый остров”), трагикомедиями Н. Эрзмана.

В те годы развитие эстрады и театра шло в одном направлении, и, быть может, в творчестве Н. Эрзмана это ошутимо более всего. Ранние работы в артистических кабаре “Кривой Джимми” и “Неры-

дай", в мастерской Н. Фореггера и в Театре сатиры обнаружили разные грани его таланта — юмориста, сатирика и пародиста в одном лице. Комическая стихия его скетчей, пародий, интермедий, куплетов представляла многоликой. Это разнообразие комических форм нашло отражение в "Мандате" и "Самоубийце". Неслучайно элементы "эстрадных" жанров — *репризы, буффонады, пародии* — занимают в поэтике эрдмановских пьес "Мандат" и "Самоубийца" значительное место. Характерная черта эрдмановского слова — его *остроумие* — напрямую связана с "эстрадной" культурой, культурой *живого, динамичного, основанного на экспромте слова*.

Пьеса Эрдмана и спектакль Мейерхольда в зеркале критики

Пьеса "Мандат" была написана Н. Эрдманом специально для Театра им. Вс. Мейерхольда. В июне 1924 г. Эрдман читал пьесу актерам этого театра. Премьера спектакля состоялась в ТИМе 20 апреля 1925 г. и стала событием в культурной и общественной жизни столицы.

В театральных кругах, близких Вс. Мейерхольду, "Мандат" был принят восторженно, так что буквально в один день Н. Эрдман стал знаменитым. "Мандат" Николая Эрдмана, — замечает К. Рудницкий, — <...> был одним из тех немногих спектаклей Мейерхольда, которые получили общее и единодушное признание. О "Мандате" не спорили. Спектаклем дружно и радостно восхищались. В этой режиссерской работе были наиболее эффектно, в полную мощность использованы все предшествующие искания Мейерхольда — режиссеру удалось блестяще реализовать и опыт его сатирических "полит-ревю", и возможности биомеханики. Все семилетние накопления "левого театра" были пущены в ход и применены в сфере современной советской комедии" (Рудницкий, 1969, с. 332).

Это было одно из тех счастливых совпадений, которые не столь уж часто случаются в театральном искусстве: драматург нашел свой театр, а театр — своего автора; идейные и эстетические искания Эрдмана и Мейерхольда совпали. Это внутреннее совпадение было подмечено сразу. О нем буквально на следующий же день после премьеры "Мандата" в ТИМе писал в своей рецензии на спектакль А. Гвоздев: "Премьера комедии, написанной Эрдманом, принесла с собой долгожданное событие! Соприкосновение нового театра с новой драматургией. Наконец-то после долгих исканий они встретились вмес-

те: театр и драма, современное содержание и современные приемы сцены”⁸. Гораздо позднее, в 1937 г., ссыльный Эрмман писал Мейерхольду из Вышнего Волочка:

“Многоуважаемый Всеволод Эмильевич,

иметь свой театр — самое редкое, самое трудное и самое большое счастье для драматурга. В продолжение тринадцати лет я считал себя счастливым драматургом, потому что у меня был театр, который я мог назвать своим. Я очень гордился своим счастьем — потому, что мой театр был Вашим театром” (Эрмман, 1990, с. 275). Театр имени Вс. Мейерхольда стал для Н. Эрммана “своим” со времен “Мандата”.

Ровно через одиннадцать месяцев после блестящей премьеры в ТИМе состоялось сотое представление “Мандата”. Спектакль значился в программах ГостИМа до марта 1934 года. За это время он был показан зрителям более трехсот пятидесяти раз. Кроме того, в конце 1920-х годов “Мандат” шел не только в Москве и Ленинграде, но и в самых разных городах страны — на театральных сценах Харькова, Казани, Свердловска, Баку, Одессы, Уфы, Ярославля, Самары. Однако ни одна из постановок не привлекла к себе такого внимания, как спектакль Мейерхольда.

В марте 1926 г., когда в Москве шло сотое представление пьесы “Мандат” в Театре Мейерхольда, в Берлине вышло в свет первое издание “Мандата” на немецком языке.

Последующие десятилетия — время забвения Эрммана и его пьесы. Официально “Мандат” запрещен не был (в отличие от “Самоубийцы”), как не был и опубликован в течение более чем шестидесяти лет. Даже блестящая постановка Мейерхольда не смогла преодолеть творческой дискриминации пьесы и ее автора, длившейся многие десятилетия.

Чтобы понять причины многолетнего замалчивания эрммановского “Мандата”, нужно обратиться к оценкам современников. Это поможет нам, говоря словами А. Свободина, “понять явный и тайный смысл комедии” (Свободин, 1990, с. 9). А. Гвоздев увидел в “Мандате” прежде всего “комедию нашей современности” (Гвоздев, 1987, с. 48). П. Марков воспринял постановку “Мандата” как развитие той линии, которую Вс. Мейерхольд ранее обозначил в “Лесе” Островского: “... целью спектакля явился не “сатирический оскал на прошлое”, который был продиктован пьесой Островского, но глубоко современная сатира; Мейерхольд нашел поддержку и опору

в молодой комедии Эрсмана" (Марков, 1976, с. 269). Сам режиссер спектакля, Вс. Мейерхольд, в известном интервью, опубликованном в "Вечерней Москве", говорил о "Мандате" следующее: "Современная бытовая комедия, написанная в подлинных традициях Гоголя и Сухово-Кобылина. Наибольшую художественную ценность комедии составляет ее текст. Характеристика действующих лиц крепко спаяна со стилем языка"⁹.

Если объединить эти три точки зрения, то получится общая картина, более или менее обобщенный взгляд современников на Эрсмана и его пьесу. Режиссер Мейерхольд, критики, театральная публика того времени отметили в "Мандате" три основные черты:

- его сатирическое начало;
- современность;
- следование традициям комедий Гоголя и Сухово-Кобылина.

Это — "явный смысл" эрсмановской пьесы, то, что лежит на поверхности¹⁰.

Несколько иначе, чем Вс. Мейерхольд, П. Марков и А. Гвоздев, оценивал "Мандат" Б. Алперс. Его точка зрения изложена в статье "Жанр советской комедии", где он пытается подвести итоги дискуссии, разгоревшейся вокруг сатирической комедии во второй половине 1920 — начале 1930-х годов, а также в монографии "Театр социальной маски", исследующей феномен Театра имени Вс. Мейерхольда. "Современная комедия, — отмечает Алперс, — в подавляющем большинстве случаев идет по линии традиционной комедии положений. В основу такой комедии обычно кладется анекдот, из которого вырастают одна ситуация за другой. Анекдот ведет действие комедии, развертываясь как спираль, рождая невероятные ситуации, разоблачающие действующих лиц. Все персонажи, захваченные этой спиралью, становятся анекдотичными. <...> В результате сцена превращается в сплошную кунсткамеру, в выставку глупцов или нравственных уродов. Такая комедия не знает положительных персонажей. Это — комедия гротесковая. Именно так построены "Ревизор", "Смерть Тарелкина" и ряд современных комедий, по своему уровню стоящих неизмеримо ниже этих классических вещей, но в той или иной степени идущих по тому же пути" (Алперс, 1977, т. 2, с. 188). Сюда Алперс отнес и эрсмановский "Мандат". На первый взгляд, позиция Алперса схожа с позицией Мейерхольда: "Мандат" продолжил традицию гоголевской комедии. На самом же деле его точка зрения полемична по отношению к позиции Мейерхольда: "Выход к коме-

дийному спектаклю, идейно насыщенному и здоровому по своему общественному звучанию, лежит через преодоление гоголевских традиций в комедии". Развитие современной комедии Алперс связывал не с гоголевской линией (и, следовательно, не с эрдмановским "Мандатом"), а с пьесами иного типа — с посредственной в художественном смысле комедией Ромашова "Воздушный пирог" (Алперс, 1977, т. 2, с. 188). Алперс, как критик безусловно талантливый, уловил в эрдмановских пьесах самую суть, однако акценты, им расставленные, свидетельствовали о том, что он — в плену идеологических догм. Б. Алперс упоминает о пьесах Н. Эрדмана, когда пишет о традиционном, с его точки зрения, типе сатирической комедии и о двух возможных путях ее развития. "На одном из них, — замечает Алперс, — он (драматург. — Е.Ш.) воскрешает старый водевиль Мясницкого. <...> На другом пути драматург обращается к традициям Гоголя и Сухово-Кобылина, создавая комедии с надрывом, сатирические памфлеты, вроде эрдмановского "Самоубийцы", бьющие через поставленную цель, обличающие не отдельные явления, но всю строящуюся общественную систему в целом.

В тех случаях, когда объектом для такого осмеяния берется мир прошлого, как это было в "Мандате", эти традиции могут быть хорошо использованы драматургом. В тех же случаях, когда с таким оружием автор подходит к явлениям новой становящейся жизни, — со сцены глядит на зрителя искаженное сатирической гримасой лицо действительности" (Алперс, 1977, т. 2, с. 187).

На самом-то деле "искаженное лицо действительности" и было ее подлинным лицом. Пьесы Н. Эрдмана, продолжившие гоголевскую линию в драматургии, говорили о времени и о человеке вернее, чем, скажем, антимещанские по своему пафосу пьесы Б. Ромашова. Крайне негативное отношение к эрдмановской драматургии выразил Вс. Вишневский. По его мнению, путь Эрдмана — не путь советского театра. Действительно, дороги советской драматургии шли в то время в другом направлении, а имя Николая Робертовича Эрдмана на долгие годы было вычеркнуто из театральных скрижалей. В результате ярых нападок противников Эрдмана "Мандат" уходит из искусства и становится предметом многолетнего умалчивания.

1.2. Новая концепция человека у Эрдмана

"Мандат" и сатирическая драматургия 1920-х годов

В словах Мейерхольда о "Мандате" соседствуют два определения эрдмановской пьесы — *современная* и *бытовая*. И действительно, пьеса Эрдмана, поставленная в 1925 году, воспринималась публикой как злободневная, своевременная сатира на мещанство. Мир, в который Эрдман и Мейерхольд погружали зрителей спектакля, — семейство Гулячкиных с их бесконечными коммунальными склоками, сундуками, кастрюлями с молочной лапшой, граммофонами и т.д. — *был вполне узнаваем*. Все эти "бытовые подробности" вряд ли могли удивить публику 1920-х годов. Именно эта "погруженность" эрдмановских персонажей в быт, то, что их невозможно представить вне бытовой сферы, и объясняет мейерхольдовское определение — "бытовая комедия".

Однако Эрдману удастся преодолеть этот "бытовизм", вывести читателя из автоматизма восприятия пьесы и ее действующих лиц. И сегодня вряд ли кому из читателей придет в голову мысль назвать "Мандат" бытовой комедией, как не придет эта мысль в отношении гоголевских комедий "Ревизор" или "Женитьба". А ведь у Гоголя тоже много мелочей быта. Дело в том, что все эти бытовые подробности и у Гоголя, и у Эрдмана несут иную смысловую нагрузку. Они подчеркивают ненормальность жизни, ее алогизм¹¹.

"Мандат" Эрдмана, а затем и "Самоубийца", созданный позднее, не вписывались в рамки бытовой комедии середины 1920-х годов. Можно сказать, что *"быт" не определяет жанра эрдмановских пьес*. Эрдману глубже, чем многим из его современников, удалось постичь противоречия эпохи. Уже первая его пьеса — "Мандат" — обнаружила в себе существенные отличия от сатирических антимещанских комедий того времени. В пьесах Б. Ромашова "Воздушный пирог" (1924) и "Конец Криворыльска", В. Шкваркина "Вредный элемент" (1927), Л. Леонова "Унтиловск" и "Усмирение Бададошкина" (1928), А. Безыменского "Выстрел" (1929) и других объектом сатирического осмеяния становился обыватель, врасплох захваченный революцией и пытавшийся как-то приспособиться к жизни. Таковы, например, коммерческий директор Семен Рак из комедии Б. Ромашова "Воздушный пирог", руководитель трампарка Пришлецов из комедии А. Безыменского "Выстрел".

Герои антимещанских комедий 1920-х годов погружены в вымочный обывательский мир. Названия пьес Б. Ромашова и Л. Леонова говорят сами за себя. Смысл названия пьесы Ромашова “Конец Криворыльска” настолько очевиден, что вряд ли нуждается в каких-либо комментариях. Унтиловск Л. Леонова — город, временно существующий, обреченный на исчезновение, пожирающий самого себя. Образ Унтиловска — гротескный, фантазмагорический. В другой комедии Л. Леонова центральный персонаж Семен Егорыч Бададошкин — подчеркнуто сатирический. Его страсть к накопительству почти маниакальна; он — не человек, а чудовище, стяжательство которого не знает границ. Не менее страшны фигуры сына Бададошкина Никитая, его матери Домны Ивановны и ловкого дельца Барина, организовавшего аукцион по “распродаже России” по случаю ожидаемой реставрации “старого” режима. Бададошкин терпит крах — и человеческий, и социальный. Это последнее в пьесе Л. Леонова важнее всего. Бададошкин для автора — умирающее, уходящее в небытие прошлое. Корни катастрофы, наступающей Бададошкина в финале комедии, — социальные. Авторы сатирических антимещанских комедий не только пели “отходную” мещанскому прошлому, но и выступали в защиту нового строя от возможного засилья мещанства. Эти пьесы были идентичны идеологии нового советского общества.

“Новый” строй в бытовых антимещанских комедиях, как правило, тоже был представлен конкретно, зримо, хотя и не так ярко, как мещанство, — в образах молодых людей, людей с “новой”, не обывательской, а коллективистской психологией, борющихся с пережитками прошлого.

Именно этот тип комедии — с положительным героем, противостоящим “старому”, уходящему в прошлое “мещанскому” миру, Алперс выделял в качестве основного. Здесь, безусловно, сказался глубоко “социологизированный” и “политизированный” дух эпохи 1920-х годов, и о сатирической антимещанской комедии того времени можно говорить, скорее, как о феномене идеологическом, но не художественном. В художественном отношении это были достаточно слабые пьесы.

Так, в комедии А.Н. Толстого “Чудеса в решете” (1926) действуют персонажи — социальные типы: управдом, вор, проститутка, делец и т.д. Сам автор в одном из писем В.В. Вересаеву так рассказывал об истории создания пьесы: “Материалом для нее послужила обстанов-

ка и персонажи дома, где я живу, на Ждановской набережной. "Чудеса в решете" — это комедия мещанских нравов сегодняшнего дня. Ее тема — молодая жизнь, пробивающаяся сквозь дебри еще не изжитого быта двора, улицы, кабака" (Толстой, 1986, с. 568).

Неизменный спутник бытовых антимещанских комедий 1920-х годов, в том числе и пьесы А. Толстого, — социальный оптимизм. В качестве аргумента приведу слова самого автора "Чудес...": "Внутренняя психологическая тема комедии — оптимизм молодой жизни, пробивающейся сквозь уродливые облики и звериные маски окружения, в сущности, оптимизм всего нашего молодого государства" (Толстой, 1986, с. 568-569). Примечательно, что будущее молодого государства, как и "мещанское" прошлое и настоящее, воплощают в пьесе А. Толстого персонажи-типы: "девушка из провинции" Люба Кольцова и "вузовец" Алеша. "Положительные" образы присутствуют и в других антимещанских комедиях — "красный директор" банка Илья Коромыслов в "Воздушном пироге" Б. Ромашова и даже целая группа героев — "молодежная ударная бригада" комсомольцев в "Выстреле" А. Безыменского. На фоне "отрицательных" персонажей — бюрократов-обывателей, сомнительных личностей, аферистов, какими являются коммерческий директор предприятий "Тик" и "Арпа" Семен Рак ("Воздушный пирог") или директор трампарка Пришлецов ("Выстрел"), — "положительные" выглядели схематичными¹². И в этом плане бытовые антимещанские комедии 1920-х годов были очень похожи друг на друга. Сложность сюжета, неоднозначность характеров уходили из этих пьес. Авторская трактовка нацеливала читателей, зрителей на однозначную оценку героев.

Главное в бытовых комедиях 1920-х годов — сатира на мещанство. В мещанстве молодое строящееся советское государство видело своего главного врага. Причем мещанами объявлялись не только те, кто всю свою жизнь посвятил обогащению, наживе, кого захлестнула власть денег (особенно во времена нэпа), но и те, кто попросту был растерян перед революцией и не поспевал за быстрой сменой исторических эпох, — те, кого принято называть обывателями.

Еще раньше, в конце XIX века и на рубеже XIX-XX веков, свое неприятие по отношению к мещанству — рутине, засасывающей в болото обыденной, беспросветной, бесцельной жизни — открыто выражали Достоевский и Чехов. Однако их "неприятие", на мой взгляд, не имело ничего общего с тем, что происходило в стране в 1920-е годы.

Истоки подобного отношения к мещанам, а точнее было бы сказать, к обывателям, то есть к большей части населения страны, следует искать у Горького. Его позиция, достаточно четко и резко обозначенная в “Заметках о мещанстве” (“Новая жизнь”, 1905), и дает ключ к пониманию той политики, которую вело молодое советское государство в отношении “чужеродного обывательского элемента”. “Оно густо облепило народ своим серым, клейким слоем, — пишет Горький о мещанстве, — но не может не чувствовать, как тонок этот холодный слой, как кипят под ним враждебные ему инстинкты, как ярко разгорается непримиримая, смелая мысль и плавит, сжигает вековую ложь...” (Горький, 1982, с. 179). Пафос антимещанских пьес 1920-х годов совпадает с горьковским. “Основные ноты мещанства, — замечает он, — уродливо развитое чувство собственности, всегда напряженное желание покоя внутри и вне себя, темный страх пред всем, что так или иначе может вспугнуть этот покой, и настойчивое стремление скорее объяснить себе все, что колеблет установившееся равновесие души, что нарушает привычные взгляды на жизнь и на людей” (Горький, 1982, с. 178). Начало приведенного высказывания, действительно, о мещанах; последние же слова — о стремлении к душевному равновесию, покою, стабильности — скорее, об обывателях. Понятия “мещанин” и “обыватель” для Горького тождественны, более того — понятие мещанства предельно расширяется. Мещанство ассоциируется у Горького не столько даже с какой-то конкретной группой людей, сколько со всем *косным, несправедливым, инертным и бессильным перед жизнью*.

В 1920-е годы акценты смешаются: борьба ведется с конкретными людьми. Для Горького жизнь — это битва; пассивности он не приемлет. Мещанство парализует деятельное начало в человеке, оно ведет к искажению личности. Именно это — искажение личности, нравственное уродство — ужасало и Л. Толстого, и Чехова. Горький же в своей непримиримости доходит до крайностей. Всю русскую литературу XIX века — литературу Толстого, Достоевского — он считает “апологией пассивности”. “Иной не может быть литература мещан, — замечает Горький, — даже и тогда, когда мещанин-художник гениален” (Горький, 1982, с. 181). Если он обнаруживает в человеке мещанское, то готов с ним бороться, даже если это Толстой или Достоевский. “Я не занимаюсь критикой произведений этих великих художников, — замечает Горький, — я только открываю мещан. Я не знаю более злых врагов жизни, чем они. Они хотят примирить мучи-

теля и мученика и хотят оправдать себя за близость к мучителям, за бесстрашие свое к страданиям мира" (Горький, 1982, с. 181). В подтексте горьковских "Заметок" читается страх обнаружить мещанское в себе. По Горькому, человек не должен замыкаться в рамках обыденной жизни, так как повседневность только сковывает его. Быть может, именно поэтому романтические герои ранних рассказов были помещены автором в условный, далекий от реального и лишенный каких-либо бытовых черт мир. Мир мещанства Горький называет "громоздким, тесным и скучным зданием <...> благополучия" (Горький, 1982, с. 179).

У Достоевского образ мещанства входит в его роман "Бесы" вместе с образом капитана Лебядкина, а точнее, с миром его "поэзии":

— Жил на свете таракан,
Таракан от детства,
И потом попал в стакан,
Полный мухоедства...

Место занял таракан,
Мухи возроптали,
"Полон очень наш стакан", —
К Юпитеру закричали.

Но пока у них шел крик,
Подошел Никифор,
Бла-го-роднейший старик...

Тут у меня еще не dokonчено, но все равно, словами! — трещал капитан, — Никифор берет стакан и, несмотря на крик, выплескивает в лохань всю комедию, и мух и таракана, что давно надо было сделать... Что же касается до Никифора, то он изображает природу..." (Достоевский, 1974, с. 141-142).

Лебядкинский "стакан, полный мухоедства", — вот чем было мещанство для Достоевского. Единственный закон, действующий в этом ограниченном сообществе, — закон всеобщего взаимного пожирания. Достоевский подметил то, что ускользнуло от взгляда Горького: мещанский мир не нужно уничтожать — он уничтожит себя сам. Не нужно уничтожать его еще и потому, что роль палача всегда страшнее, чем жертвы, как бы ни была эта последняя непривлекательна и отвратительна.

Без сомнения, коммунальный быт жителей Благоуши показан в сатирическом отрицательном свете. Это не быт чеховских героев, близкий и дорогой. Эрдмановские персонажи ни в этом смысле, ни в каком другом не похожи на чеховских интеллигентов. Их образ жизни, поведение во многом напоминают высказывание о мещанах Горького. В "Мандате" есть почти что фабульные совпадения с тем, о чем писал Горький. Обратимся к одной из его мыслей: "Мещане, напуганные взрывами революционной борьбы, изнывали в жажде покоя и порядка, готовые подчиниться победителю, предать побежденного и получить за предательство хоть маленький, но всегда лакомый для них кусок власти..." (Горький, 1982, с.180). Это — почти что о персонажах "Мандата". Вспомним слова Тамары Леопольдовны Вишневецкой: "... Знаете, Надежда Петровна, мой муж всегда говорит: если бы революцию сделали через сто лет, я бы ее принял" (Мандат, 1990, с. 32). Желание Гулячкина завладеть мандатом, жажда власти, которую он дает, — не что иное, как стремление урвать, говоря словами Горького, "кусок власти", хотя для эрдмановских персонажей эта власть оказывается призрачной, ненастоящей.

Однако это только на первый взгляд герои Эрдмана имеют некоторые черты сходства с теми "мещанами", о которых писал Горький. Различий здесь больше. Эрдману удалось глубже, чем многим из его современников, постичь противоречия эпохи. В статье "О Николае Робертовиче Эрдмане" Свободин писал: "... уже в "Мандате" явственно обнаружилось, что "мещанство" Эрдмана и, например, мещанство в катаевских "Растратчиках" или в "Двенадцати стульях" и в "Золотом теленке" Ильфа и Петрова заметно различаются" (Свободин, 1990, с. 9). Замечание А. Свободина вполне справедливо. Героев-обывателей пьес Вл. Маяковского и Н. Эрдмана, рассказов М. Зощенко роднит *сугубо утилитарный* взгляд на жизнь. Однако это "утилитарное" отношение к миру проявляется в них по-разному. Эрдмановских персонажей интересует даже не присыпкинский "зеркальный шкаф", а то, что может спасти им жизнь, обеспечить их существование.

В "Мандате" и "Самоубийце" через сферу вещей, через быт автору удалось *выявить общее состояние жизни*. Само понятие "быт" у Эрдмана очень емкое. Окружающие человека вещи несут в его пьесах *двойную нагрузку*. Эпоха превращала вещи в *знаки времени*, делала их идеологически значимыми, способными спасти, или же, напро-

тив, опасными, способными погубить. Таковы в "Мандате" *щи "пролетарского" происхождения и кулебяка с визигою.*

Таковыми же знаками времени, даже еще более важными, становились в эпоху бюрократизма *"бумага", "удостоверение", "паспорт", "членский билет".* "Мандат, — замечает А. Свободин, — *сделался для человека путевкой в жизнь, человек все более превращался в приложение к "бумаге", ибо его собственные качества делались абсолютно не важны по сравнению с удостоверенными качествами*" (Свободин, 1990, с. 11). Мандат — это даже не зеркальный шкаф, устойчивый и прочный. Зеркальный шкаф мог дать его владельцу ощущение надежности, стабильности, но только в прошлом. Приметой же нового времени становятся мандаты, дающие человеку безграничную, фантастическую власть над людьми. Эрдман обнажил механизмы превращения вещей в идеологические знаки, показал *безграничную магическую власть слова* в советском обществе. Жизнь людей оказывалась во власти фикции, ведь владельцы мандатов могли распоряжаться человеческими судьбами.

Еще одно существенное отличие "Мандата" от большинства сатирических комедий того времени связано с авторским представлением о человеке. И разница здесь колоссальная. Л. Леонов, Б. Ромашов, А. Толстой, А. Безыменский и другие авторы сатирических антимещанских комедий видели в своих персонажах прежде всего *мещанское* и стремились его истребить, чтобы не погибло человеческое. Конфликт их пьес выразился в противоречии старого мещанского сознания и новой жизни, когда, говоря словами одного из эрдмановских героев, *"старые мозги нового режима не выдерживают"*. Этот конфликт *антимещанских пьес* — между *старым сознанием* и *новой эпохой* — способны осознать и сформулировать даже сами персонажи, весьма недалекие и ограниченные.

И персонажи, и "клоповный" быт "коммуналки", их окружающий, даны в "Мандате" в сатирическом освещении. Именно это обличение имел в виду Вс. Мейерхольд, когда говорил о гоголевской традиции в пьесе Н. Эрдмана. С Гоголем Эрдмана роднит еще и то, что сатира в "Мандате" как бы выходит за рамки изображаемого. У Эрдмана *сатира на все общество в целом.* Об этом писал А. Свободин: *"В "Мандате" есть подтекст! Не психологический — социальный. "Мандат" — зеркальная сатира и на тот, другой, отраженный в пьесе мир. Он начал возникать и выстраиваться сразу же после революции и в строительстве и содержании своем обнаружил столько фантасти-*

ческих, гиперболизированных форм, что прирожденный сатирик не мог их не заметить” (Свободин, 1990, с. 9).

У Эрдмана мир, в котором существуют герои “Мандата”, — не пережитки прошлого, отмирающего и уходящего в небытие, а настоящее, где люди вынуждены жить. Это новый строй, пришедший на смену старому. Герои Эрдмана уродливы, потому что уродлива сама жизнь. Они недовольны жизнью, но вынуждены приспособливаться к ней, “лабиринговать”. В бытовых антимещанских комедиях того времени персонажи тоже выказывали свое недовольство новым строем. Однако выдвигаемые ими претензии к этой жизни с точки зрения авторов и читателей были комичны. Их недовольство становилось предметом осмеяния, объектом сатиры. В понимании человека и общества Эрдман шире, объективнее подобных точек зрения.

Гротескно заостренные, гиперболизированные образы обнажают *драматургический конфликт “Мандата”*: убогое, мещанское сознание “маленького человека” и законы новой жизни, которая, принимая уродливые формы, еще больше это сознание деформирует и искажает, вступают в противоречие с представлениями автора о смысле человеческой жизни и общественном устройстве (гоголевский тип конфликта).

В своей первой комедии “Мандат” Эрдман стремился выявить и убожество человека и убожество жизни как бы изнутри, увидеть мир глазами этого человека. Безусловно, речь здесь идет не о близости суждений героев автору, а о сознательном выборе авторской позиции: *встать на точку зрения героев*. Это позволило Эрдману избежать прямолинейности в оценках. И герои, и мир, в котором они обитают, предстают в “Мандате” не одномерными, не укладывающимися в рамки бытовой антимещанской комедии хотя бы потому, что здесь есть не только гневный и бичующий взгляд со стороны.

Эрдман открывает читателю и зрителю своего героя не только как дельца, авантюриста, “мнимую величину”, но и как человека. Другой вопрос, что “человеческое” в его персонажах, по сравнению с героями русской литературы XIX века, явно выцвело, поблекло, измельчало. М. Булгаков в “Зойкиной квартире” тоже обращается к теме “обмельчания” людей. Но у него мельтешат и изворачиваются интеллигенты, а вернее “бывшие” интеллигенты, которые могли бы быть близкими по духу, — Зоя Пельц, граф Аболяянинов, двоюродный брат Зои Аметистов. Здесь — сатира на “своих”, хотя ирония по отношению к ним не исключает сочувствия. В центре внимания Бул-

гакова — герой старой традиционной литературы, интеллигент, не выдержавший натиска революции, изменивший себе, своему внутреннему "я".

В "Мандате" совершенно иная ситуация. Его герои — бывшие владельцы гастрономического магазина Гулячкины, выходцы из старого мира Сметаничи, кухарка Настя — бесконечно далекие от интеллигента Эрдмана люди. Для автора они, безусловно, *объект сатиры*. Но не только. Проникая в глубину уродливого, искаженного сознания обывателя, *Эрдман находит для сатиры второй адрес — новые власти, новая жизнь и законы этой жизни, невыносимой для человека.*

Новизна "Мандата" заключалась не в отношении героев к общему строю жизни, а в авторской позиции. Во многом эта новизна повлияла на дальнейшую судьбу пьесы. Ее изъятие из литературного и театрального контекста времени произошло потому, что слишком далеко зашел автор в неприятии действительности.

Эрдман и Зощенко: взгляд на человека

"Мандат" Эрдмана, а затем и "Самоубийца", созданный позднее, не вписывались в рамки бытовой комедии 1920-х годов¹³. Эрдман глубже, чем многие из его современников, сумел постичь противоречия эпохи.

В литературе 1920-х годов подобную попытку *встать на позицию обывателя* предпринял М. Зощенко. Б. Сарнов в книге "Пришествие капитана Лебядкина. (Случай Зощенко)" пишет о том, что М. Зощенко удалось создать новую концепцию человека. Герой Зощенко "представляет собой феномен, никем до этого писателя художественно не познанный" (Сарнов, 1993, с. 9). К этому новому пониманию человека приблизился в своем творчестве и Н. Эрдман. Герой "Мандата" Павел Гулячкин, по замечанию Б. Сарнова, "с героями Зощенко состоит в самом близком родстве" (Сарнов, 1993, с. 9). Скорее всего, они могли бы быть *соседями по коммунальной квартире*, которая у обоих писателей выступает как *средство познания мира*.

Революция не могла в одночасье создать человека добродетельного, нравственного. Новое общество приходилось строить из "старого человеческого материала", доставшегося в наследство от прежней жизни. Однако после революции и в начале 1920-х годов существовала надежда, и даже уверенность, что "неописуемых" людей удастся поднять до уровня нравственного, истинно человеческого, и что это

“истинно человеческое” победит. Открытие Зошенко и Эрдмана состояло в том, что они *первыми поняли: победил мещанин*. В результате событий 1917 года, как писал в своей рецензии на книгу Б. Сарнова Л. Финк, в новую жизнь “пришли не новые, особо добродетельные люди, а по Булгакову — Шариков и Швондер или еще шире — по Михаилу Зошенко — его торжествующие герои” (Финк, 1994, с. 12). Главная особенность “нового” человека — его зрение, которое Б. Сарнов называет “рыбьим”: чисто утилитарный взгляд на все, что окружает. Его единственная заповедь, противостоящая всем заповедям Ветхого и Нового Завета, гласит: “Плюй на все и торжествуй!” Это жизненный принцип капитана Лебядкина, героя Достоевского, предшественника зошенковских и эрдмановских героев. Из этой элементарной жизненной философии “нового” человека проистекает *парадокс истории*: не революция поднимает людей до своего уровня, а человек приспосабливает ее под себя.

Ни Зошенко, ни Эрдман не могли уйти от того “нового” человека, которого “выплеснула революция” (Сарнов, 1993, с. 80). Оба писателя сумели выявить характерную особенность эпохи: повсеместное торжество капитанов Лебядкиных. Эрдман вслед за Зошенко взял под сомнение “новый” тип человека. Но это не помешало обоим авторам отнестись к персонажам не только как к объектам сатиры. Каждый из героев и для Зошенко, и для Эрдмана — прежде всего субъект, хотя сами себя субъектами они не ощущают. Просто плывут по течению, попутно обживаясь и приспосабливаясь. И Зошенко, и Эрдман были уверены, что именно “тусклый, обесценивающий все ценности и потому удивительно трезвый и беспощадный взгляд” (Сарнов, 1993, с. 353) обывателя наиболее адекватен реальной жизни. Только такой взгляд и способен выразить всю противоестественность и уродливость жизни.

После революции все население страны было как бы поделено на две части — на “строителей нового общества” и на тех, кто в это самое общество по каким-либо причинам не вписался. Понятно, что последних было подавляющее большинство. Как раз именно их, “выпавших” из времени, словно “зависших” в небытии, и принялось “изживать” молодое советское государство. Причем к стану “врагов” молодой советской республики были причислены не только “интеллигенты”, осознанно отвергнувшие новую власть, но и мирные обыватели, которые никаких самостоятельных решений не принимали и которые наблюдали за революцией через оконную занавесочку или

проскобленную в матовом окне дырочку. Герои эрдмановского "Мандата" — Гулячкины, Вишневецкие, Сметаничи — как раз из их числа. Они привязаны к быту, к вещам. Без сундуков, граммофонов — этих вечных спутников обывателя 1920-х годов — Гулячкины, Вишневецкие, Сметаничи не мыслят своего существования, потому что вещи составляют основу их жизни. *Сундуками и граммофонами они дорожат больше, чем любой революцией.* Они мыслят не в глобальных масштабах человечества, а в бесконечно мизерном масштабе "коммуналки" на Благущей, потому что внешний мир несет с собой только беды и несчастья; все катаклизмы мировой истории свершаются там, за окнами благущинской коммунальной квартиры, и ничего хорошего ее обитателям они не сулят, — только хаос и разрушения.

Революция выбила у эрдмановских героев почву из-под ног, и если у них и был какой-то прочный фундамент, то он навсегда потерян. Теперь их лихорадит в беспокойном, меняющемся мире, которым они недовольны и к которому не могут приспособиться, хотя изо всех сил стараются "лабиринтировать" и "мимикрировать". В этом заключается, на мой взгляд, главное различие между героями Эрдмана, с одной стороны, и сатирическими героями Маяковского, Ильфа и Петрова, Катаева — с другой. Присыпкин у Маяковского сумел приспособиться к революции, к "новому" порядку "новой" эпохи, в отличие от эрдмановских персонажей, из этого "нового" времени выпавших и пребывающих во взвешенном состоянии между "прошлым", которого уже нет, и "настоящим", которое скроено не по их мерке и для них не наступит никогда. В "Клопе" только внезапный пожар во время мещанской свадьбы и фантастическое перемещение во времени позволяют обнаружить *трагикомизм* существования Присыпкина. Ведь для людей будущего он не человек, а животное, посаженное в клетку, "ископаемое" человеческого рода, обитатель исторической кунсткамеры, канувшего в Лету прошлого. Но в своем собственном времени, в этом "историческом прошлом", Присыпкин прекрасно существовал, наслаждался жизнью и зеркальным шкафом. Ничто не предвещало катастрофы.

Существование эрдмановских персонажей *изначально катастрофично*. Это своего рода *предчувствие апокалипсиса у комически сниженных героев*. Персонажи "Мандата" как бы вычеркнуты из времени и истории, выброшены в пустоту, хотя они не "древние реликты", не "исторические ископаемые". Они — настоящие, и всеми си-

лами пытаются доказать миру свою человеческую состоятельность, цепляясь за любую возможность — будь то мандат коммуниста или платье императрицы. Однако все эти “возможности” оказываются мнимыми, призрачными, ненастоящими, демонстрируя эфемерность их надежд и их жизни. Так обнаруживается *трагикомическое начало* “Мандата”.

Персонажи “Мандата” находятся во власти материальных предметов, они их пленники, но не только. Еще и жертвы, ведь в конце концов оказывается, что они во власти фикций. Как уже отмечалось, эрдмановским персонажам свойствен чисто утилитарный взгляд на мир, на все, что окружает, будь то предмет домашнего обихода или произведение искусства — им все равно. Однако и этот утилитарный взгляд на жизнь не спасает. Персонажи “Мандата” загнаны в угол не столько житейскими обстоятельствами (нужно выдать замуж сестру Гулячкина — Варвару, “выжить” соседа по коммунальной квартире Широнкина и т.д.), сколько всем строем “новой” жизни, скроенной не по их мерке и не берущей их в расчет. Их взгляд на жизнь тусклый, обесценивающий все духовное, чисто утилитарный. Человеческое в подобного рода героях сильно редуцировано, почти сведено к нулю. Однако когда такого человека с “рыбьим” зрением пытаются изжить, искоренить, объявляя его “мещанином”, “прошлым”, то в нем, как это ни парадоксально, обнаруживается больше человеческого, чем в его преследователях.

В “Мандате” преследователи персонажей не персонифицированы: по сути это весь строй жизни, владельцы настоящих мандатов, которые присутствуют в пьесе как бы “за сценой”. В жизни эрдмановских персонажей, а точнее их существовании, бесконечно мелком, недостойном внимания, обнаруживается почти трагический надлом и трагический надрыв. Их трагедия смехотворна и с точки зрения автора, и с позиции читателей. Но все же это — трагедия, ведь не только люди, но и мандаты ненастоящие! Значит, все призрачно и бессмысленно. Эрдман обнаруживает в своих героях не только сатирическое, но и трагикомическое. Мироощущение трагикомического героя — на уровне низшем, почти что физиологическом, и поэтому очень близком к “чувствам”, вернее подобию чувств, персонажей “Мандата” — очень точно передано современником Эрдмана Николаем Олейниковым в одном из самых известных его стихотворений:

Таракан сидит в стакане.
Ножку рыжую сосет.
Он попался. Он в капкане.
И теперь он казни ждет.

Он печальными глазами
На диван бросает взгляд,
Где с ножами, с топорами
Вивисекторы сидят.

У стола лекпом хлопочет,
Инструменты протирая,
И под нос себе бормочет
Песню "Тройка удалая". <...>

Таракан к стеклу прижался
И глядит, едва дыша...
Он бы смерти не боялся,
Если б знал, что есть душа.

Но наука доказала,
Что души не существует,
Что печенка, кости, сало —
Вот что душу образует.

Есть всего лишь сочлененья,
А потом соединенья.

Против выводов науки
Невозможно устоять.
Таракан, сжимая руки,
Приготовился страдать.

Вот палач к нему подходит.
И, ощупав ему грудь,
Он под ребрами находит
То, что следует проткнуть.

И, проткнувши, на бок валит,
Таракана, как свинью.
Громко ржет и зубы скалит,
Уподобленный коню.

И тогда к нему толпою
Вивисекторы спешат.
Кто шипцами, кто рукою
Таракана потрошат.

Сто четыре инструмента
Рвут на части пациента.
От увечий и от ран
Помирает таракан.

Он внезапно холодеет,
Его веки не дрожат...
Тут опомнились злодеи
И попятились назад.

Все в прошедшем — боль, невзгоды.
Нету больше ничего.
И подпочвенные воды
Вытекают из него. <...>

И стоит над ним лохматый
Вивисектор удалой,
Безобразный, волосатый.
Со шипцами и пилой

(Олейников, 1990, с. 156-158).

Герои Эрдмана оказались в положении олейниковского таракана. Они — капитаны Лебядкины, “насекомые”; их жизнь — “стакан, полный мухоедства”, если вспомнить Достоевского. Хотя у них и нет конкретных преследователей, нет “вивисекторов”, однако внутреннее потрясение, испытанное ими в финале “Мандата”, сродни ощущениям олейниковского таракана, загнанного в угол, сжатого тисками судьбы. И здесь обнаруживается парадоксальная трансформация-метаморфоза лебядкинского “стакана, полного мухоедства”.

У Варвары Петровны и других героев романа “Бесы” утилитарная “поэзия” капитана Лебядкина вызывает естественное и вполне понятное чувство отвращения. Однако в XX веке лебядкинский “стакан, полный мухоедства”, может отозваться и прямо противоположным — сочувствием. Ведь в XX веке в этот “стакан” попадают не только отвратительные “насекомые”, но и “маленький человек” вроде Макара Девушкина из “Бедных людей”. Поэтому и персонажи эрд-

мановского "Мандата" вызывают читательское сочувствие как бы вопреки их человеческой "смехотворности" и "незначительности". У Достоевского капитан Лебядкин — явление в такой же мере ужасающее, в какой и исключительное. Еще один подобный герой, которому "все дозволено", Смердяков. Двадцатые годы XX столетия стали триумфом капитанов Лебядкиных. И первыми, кто это осознал, были Эрдман и Зошенко. Стихия революции захлестнула этих людей, сорвала с мест, перетасовала, как колоду карт, стерла не только сословные границы, но даже различия между людьми просто ничтожными и "маленькими". И в этой "замкнутости", "ограниченности", "мизерности" ничтожных людишек Эрдман и Зошенко попытались обнаружить человеческое. Ведь именно их убогий, весьма недалекий, "рыбий" взгляд оказался наиболее адекватным отражением той исковерканной, искаженной, деформированной реальности, в которой им довелось жить, а точнее, существовать.

Почему же положительные герои, к примеру, водевиля В. Катаева "Квадратура круга" или бытовой комедии В. Шкваркина "Чужой ребенок" и многих подобных оказались способны сказать о времени меньше, чем персонажи пьес Эрдмана или герои рассказов Зошенко — мелкие людишки с убогим, ущербным сознанием? Иными словами, в чем заключалась *сущность открытого Эрдманом и Зошенко явления — явления "нового" человека?*

В лирике тех лет — это феномен поэзии Н. Заболоцкого. Об этом пишет Б. Сарнов в своей монографии "Случай Зошенко": "Заболоцкий стремится в структуре стиха, в самом художественном методе своем осознать и зафиксировать явление нового человека. Нового во всех своих проявлениях, со своим особым, ни на что не похожим мышлением, языком, зрением, отношением к жизни. <...> Он хотел не просто запечатлеть явление нового человека, но заговорить его языком, посмотреть на мир его глазами... Однако в отличие от капитана Лебядкина здесь субъект лирики предстает перед нами как человек, наделенный нешаблонным и ярким, по-детски непосредственным, то есть в конечном счете поэтическим видением мира" (Сарнов, 1993, с. 64-65).

Точно так же, как по сути своей *антипоэтический* взгляд на мир Заболоцкого дает нам какое-то новое представление о поэзии, взгляд героев Зошенко и Эрдмана дает нам новое представление о мире и о человеке. И этот "новый взгляд" оказался весьма далеким от взгляда, присущего старой русской культуре, культуре XIX века — Пуш-

кина, Толстого, Достоевского, Тютчева, Фета, Чехова. Позиция Эрдымана и Зощенко выразилась в отходе от традиции старой русской культуры, смотревшей на мир глазами интеллигента, культурного представителя нации и оценивавшей все явления этого мира с его точки зрения. И вот с этой точки зрения зощенковские Мишель Синягин, Борис Иванович Котофеев, профессор Волосатов и эрдымановские Павел Сергеевич Гулячкин, Иван Иванович Широнкин, Сметаничи — фигуры прежде всего сатирические. Их взгляд, их убогое сознание *деформирует* до неузнаваемости реальный мир, вычеркивает и отбрасывает как “ненужные”, “бесполезные” с практической точки зрения все духовные накопления человечества, превращает все культурные ценности в “печные горшки” (если вспомнить Базарова). При этом, как считает Б. Сарнов, интеллигенты “исходили... из того, что единственно нормальным взглядом, не искажающим предмет, является их собственный” (Сарнов, 1993, с. 343). В этом, по мнению Сарнова, кроется главная ошибка, поскольку, как он справедливо замечает, “любой взгляд неадекватен предмету” (Сарнов, 1993, с. 343).

“Маленький человек” в России XX века попал в жернова истории. Историческому эксперименту была подвергнута не отдельная личность, не “микроскопический объект”, а целая страна и целый народ. И поэтому исторические метаморфозы, произошедшие с обществом и с народом, — одной природы. Эрдыман и Зощенко одними из первых почувствовали и зафиксировали рождение в стране с вековыми традициями, с громадной культурой *новой нации — нации капитанов Лебядкиных*.

“Если бы мне математически доказали, — говорит Достоевский, — что истина вне Христа, я бы предпочел остаться с Христом, а не с истиной”. Итак, Достоевский остается с Христом. Зощенко и Эрдыман — с истиной. Но это не та Высокая Истина — заветная для всей классической русской культуры. Эта Высокая Истина претерпела кардинальные изменения, она превратилась в качественно иное явление, в “другую” истину. И здесь возможны два объяснения данных метаморфоз. С одной стороны, Высокую Истину классической русской литературы в послереволюционном обществе ожидали те же метаморфозы, что и человека и общество в целом. Но с другой стороны — это результаты более глобальных изменений, которые произошли в XX веке, перевернувшем представления о мире и о человеке.

Карл Ясперс писал: "Мы — в противоположность нашим отцам — получили возможность видеть вещи такими, какие они в действительности, и вот почему основы жизни трещат у нас под ногами"¹⁴. XX век обнаружил катастрофичность, призрачность, неустойчивость человеческого существования; главная метаморфоза, случившаяся с Истиной, — ее "падение". XX век — это время "низких истин", ставших одним из основополагающих открытий искусства, в особенности модернистского. "Если Возвышенное и Героическое исключались ex hypothesi, — замечает Э. Бентли, — то, с другой стороны, было обнаружено, что *низменное и негероическое гораздо более и глубже* *человечно*, чем это считалось ранее. Если определение Истины подверглось ограничению, а освещенные веками Высшие Истины игнорировались и даже осмеивались, то вместе с тем возросла умная и страстная *приверженность к "низким" истинам*, так что, сузившись "наверху", *границы истины* *намного расширились "внизу"*" (курсив мой. — Е.Ш.) (Бентли, 1978, с. 312-313).

Эру "низких" истин в западном модернистском искусстве открыла на рубеже веков драматургия Г. Ибсена и И.А. Стриндберга. Б. Шоу, Б. Брехт, Ю. О'Нил, Л. Пиранделло продолжили ее в 1920-1930-е годы; позднее — Э. Ионеско, Ф. Дюрренматт и другие. В русской культуре XX века это открытие в поэзии принадлежит поэтам Н. Заболоцкому и Н. Олейникову, Д. Хармсу и А. Введенскому, сочинявшим стихи, рассказы и пьесы, прозаику М. Зощенко и, наконец, драматургу Н. Эрдману. *Капитан Лебядкин XX века* — одна из главных открытых ими "низких" истин. Истина в нем, потому что он реален, он — "факт" послереволюционной действительности. Можно уйти, отказаться от него, можно его осудить. Но это не изменит реального положения вещей. Зощенко и Эрдман были одними из первых, кто понял это. Поняли они также и то, что только искаженное, вывернутое наизнанку сознание "нового" человека может отразить те важнейшие стороны действительности, которые сознание интеллигентного человека, человека старой русской культуры, отразить неспособно. *Убогое сознание "нового" человека, с одной стороны, было продуктом этой самой эпохи, а с другой — наиболее адекватным ее выражением, почти что точным ее "слепком"*.

1.3. Жанровая специфика “Мандата”

Литературоведы и театроведы о жанре “Мандата”

Жанровое определение, которое закрепилось за “Мандатом” в литературоведении и театроведении еще со времен постановки его на сцене Театра имени Мейерхольда в 1925 году, — *сатирическая комедия*. Так, авторы “Очерков истории русской советской драматургии” пишут о том, что пьеса Н. Эрдмана “Мандат” “выросла из опыта работы автора в Театре сатиры и вобрала в себя многие мотивы и ситуации, характерные для тогдашней сатирической драматургии” (Очерки, 1963, с. 61).

Комизм положений и ситуаций во многом объясняется тем материалом, к которому обратился Эрдман. *Тема коммунальной квартиры*, ставшая в “Мандате” одной из центральных, таила в себе огромные резервы разного рода недоразумений и несуразностей, была неиссякаемым источником комизма. Это была одна из “ударных” тем комедиографии 1920-х годов (достаточно вспомнить “Зойкину квартиру” Булгакова, поставленную в 1926 году Театром имени Вахтангова). Уже в обозрении “Москва с точки зрения” Эрдман создал колоритную сцену коммунальной квартиры, куда попадали незадачливые провинциалы Пуприяки. В “Мандате” тема коммунальной квартиры и ее вечного спутника — коммунального быта — получила дальнейшее развитие. Об этом писал К. Рудницкий в монографии “Режиссер Мейерхольд”: “Эрдман первый обнаружил комизм, который скрывала в себе сложившаяся уже в годы нэпа и сохранившаяся потом на протяжении нескольких десятилетий ситуация коммунальной квартиры, ситуация вынужденно-совместного бытия разных, несопоставимых по достатку, по миропониманию, по образу жизни семей. В наследство от гражданской войны, от ее разрухи страна получила этот противоестественный уклад городского быта и вынуждена была многие годы к нему применяться. Скоро к такой жизни привыкли, ее нелепая парадоксальность стала обыденной нормой” (Рудницкий, 1969, с. 332).

Ситуация коммунальной квартиры как бы замыкала собой круг нелепостей, с которыми эрдмановскому человеку приходилось сталкиваться в повседневной жизни. Эта ситуация противоестественного бытия персонажей “Мандата” на мизерном пятачке благушинской “коммуналки” помогала ярче высветить не только внутреннюю конфликтность их жалкого существования, но и конфликтность самой

жизни. Сатирическое зеркало "Мандата" отражало неблагополучие человеческого существования на разных уровнях — от ежедневного "бытового" до социального и даже более глубокого, философского¹⁵.

Интересна позиция П. Маркова, который вслед за Вс. Мейерхольдом увидел в драматурге Н. Эрדмане *прежде всего сатирика*. Его сходство с Гоголем и Сухо́во-Кобылиным критик обнаружил "не столько в самих приемах творчества, которые у Эрдмана во многих отношениях индивидуальны и особенны, а в самом зерне творчества" (Марков, 1976, с. 288). Хотя в отношении эрдмановского "Мандата" и трилогии Сухо́во-Кобылина следует, на мой взгляд, говорить не только о сближении, но и об отталкивании. Различия между сатирическим смехом Эрдмана и сатирическим смехом Сухо́во-Кобылина весьма значительны и связаны не только с приемами и образными средствами. Различия — во взгляде на героев и в отношении к ним. Марков обратил внимание на одну особенность эрдмановской сатиры — соединение ее с *лирикой*. "Сила "Мандата", — замечает он, — в соединении сатиры и юмора, иронии и лирики. Это лирическая сатира. По существу, она продиктована любовью к жизни и нежностью к людям, как бы уничтожающе ни были характеристики, данные Эрдманом своим героям. <...> Эрдман не побоялся посмотреть в человеческое зерно выброшенных им на сцену людей..." (Марков, 1976, с. 289).

Сатира Сухо́во-Кобылина включает в себя еще и *сарказм* — едкую и язвительную иронию, чего нет у Эрдмана. Иронический взгляд на персонажей "Мандата" не исключает сочувственного к ним отношения; то есть сатиру Эрдмана нельзя назвать уничтожающей. *Сатира Эрдмана сближается с гоголевской сатирой и по своему содержанию, и по своим приемам.*

У великих русских сатириков XIX века Салтыкова-Щедрина, Сухо́во-Кобылина помимо сурового, исключительно негативного взгляда на мир и на человека, безусловно, есть и сочувствие человеку, боль за человека и человечество¹⁶. Однако на главных героев таких произведений, как "История одного города", "Господа Головлевы" Щедрина или "Свадьба Кречинского", "Дело", "Смерть Тарелкина" Сухо́во-Кобылина, боль и сочувствие не распространяются. Ничтожные, внутренне несостоятельные герои и выморочный мир, в котором они обитают, — такова картина, которую рисуют перед читателями Салтыков-Щедрин и Сухо́во-Кобылин. И ничего, кроме презрения и ужаса, эта картина вызвать не может. Приговор, который

выносят сатирики своим героям и современному им обществу, окончательный и “обжалованию не подлежит”. Салтыкову-Щедрину и Сухово-Кобылину не удалось обнаружить в своих героях ничего человеческого. Фигуры Иудушки Головлева, градоначальников города Глупова, самих глуповцев, Тарелкина — гротескные и даже фантазмагорические. Авторы показывают их омертвление и омертвление всего, что их окружает; мотивы “кукольности”, “марионеточности” доведены ими до предела: люди — оловянные солдатики в “Истории одного города”; буффонные похороны Тарелкина в “Смерти Тарелкина” и т.д. Здесь авторская ирония переходит в сарказм.

У Эрдмана — иное отношение к персонажам. Они ничтожны, уродливы, их сознание — точный слепок того убогого коммунального быта, который их окружает. Они почти что мертвецы, ведь в своих попытках зацепиться хоть за что-нибудь в жизни — за платье императрицы или за мандат коммуниста — они терпят фиаско. Все оказывается *призрачным, мнимым*. Не обретя *прошлого*, герои “Мандата” не находят себе места и в *настоящем*, попадая в вакуум, в пустоту. Финальная фраза Павла Сергеевича Гулячкина, обращенная ко всем присутствующим и к зрительному залу, — “Чем же нам жить?” — заставляет вспомнить героя гоголевской повести “Записки сумасшедшего”. Тот внутренний страх, который охватывает Гулячкина, — и перед жизнью, и перед смертью, и перед всем миром — сродни вселенскому ужасу Поприщина. Эрдмана с Гоголем сближает *трагикомическое мироощущение*.

Не только с Гоголем, но и с такими величайшими в истории мировой литературы сатириками, как Коведо, Свифт, Салтыков-Щедрин, Сухово-Кобылин, Эрдмана объединяет трагикомическое осмысление человеческой судьбы и судьбы мира, когда человек, корчась от смеха, корчится и от боли тоже, мир кажется неустойчивым, нестабильным, катастрофичным. Человек вдруг обнаруживает свое выпадение из жизни, пустоту. Об этом пишет Е. Стрельцова в альманахе “Парадокс о драме”: “До Гулячкина вдруг разом дошло, что если он выпадет из этого маскарадно-лживого кружения, к нему будут относиться — уже относятся — как к пустоте. Что пустоту арестовывать? Никому не нужны не только его жизнь, но и его смерть. Потрясение, некое извращенное прозрение “маленького мещанина” поднимает Гулячкина над снисходительностью отношения к нему как к пошлому обывателю. Выдает его неумелое страдание, выносит фигуру Павла Сергеевича в ряд классических персонажей” (Стрельцова, 1993, с. 313).

Имя Н. Эрдмана Стрельцова связывает прежде всего с жанром *политической сатиры*, истоки которого можно обнаружить еще у Кантемира. И это целое направление в русской литературе (в том числе и в драматургии, театре) было фактически уничтожено в 1930-е годы. Причем с Эрдманом это случилось, пожалуй, даже раньше других, в конце 1920-х. Персонажей первой эрдмановской пьесы Стрельцова, как и многие другие исследователи, считает прежде всего *сатирическими*. Однако, на мой взгляд, сатирическое начало не исчерпывает ни всей сложности авторского отношения к героям (как бы вопреки их очевидной "простоте" и даже "однолинейности"), ни содержания пьесы в целом. "Мандат" оказывается шире жанрового канона сатирической комедии. Ведь "неумелое страдание" Павла Гулячкина, о котором пишет Е. Стрельцова, делает его, скорее, *персонажем трагикомическим*. "Объект сатиры" может страдать, но это страдание вряд ли вызовет сочувствие читателей. Страдание Гулячкина — нелепое, даже смехотворное — выводит его из числа "объектов сатиры". Боль не может не вызвать сочувствия. Эрдман не ограничивается одной сатирой на пороки современного ему общества. Его понимание мира и человека гораздо глубже.

"Глубинные" смыслы человеческого существования открываются уже в первой его пьесе "Мандат".

Комическая стихия и элементы трагикомического

Герои Эрдмана способны осмыслить свое несовпадение с жизнью только на примитивном уровне и сделать один-единственный вывод: надо приспособливаться. Чтобы выжить, человек должен, по словам Гулячкина, "лабиринтировать". Это "лабиринтирование" становится в "Мандате" пружиной действия и одним из источников комизма. Эрдман написал веселую пьесу, в которой — целая гамма оттенков смеха, от юмора до сатиры. *Комическое* начало проявляется в "Мандате" на всех уровнях:

- на сюжетно-фабульном (действие);
- на уровне персонажей (характеры);
- на языковом уровне (речь).

Одним из ведущих начал эрдмановского комизма является *анекдотическое начало*. Поэтому прежде чем приступить к рассмотрению значения анекдота в поэтике "Мандата", необходимо уточнить понятия "анекдот", "анекдотическое".

Л. Гроссман в своих “Этюдах о Пушкине” выделил два исторически сложившихся типа анекдота. Первый из них — самый древний, он генетически связан с такими жанрами народной культуры средневековья и Возрождения, как фábль и фaцетии, и поэтому в нем торжествует *телесное, земное начало. Культ тела и интерес к разного рода казусам, забавным ситуациям и “непристойностям” — вот что характеризует этот тип анекдота.*

Согласно представлениям более поздней “галантной эпохи”, подобным анекдотам не хватает утонченности. И на рубеже XVIII–XIX веков возникает *качественно иной тип анекдота — анекдот, который противопоставит “грубости”, “непристойности” и даже “недостатку ума” первого.* Это *чисто литературное явление.* Среди талантливых остроумцев эпохи — Вольтер, Стендаль, Мериме во Франции; в России кульминационного момента “остроумный” анекдот достиг в эпоху Пушкина, а затем его развитие пошло на спад. “Герцен, — замечает Л. Гроссман, — был у нас последним остроумцем в духе XVIII века” (Гроссман, 1928, с. 55).

Исследователь С. Голубков вслед за Л. Гроссманом выделяет два вида анекдота. “В первом, — отмечает он, — большую роль играет действие, внешние положения. Это комическое происшествие, нелепая ситуация, завершающаяся неожиданным действием, поступком. Такой анекдот можно назвать ситуативным. Ко второму виду анекдота следует отнести микродиалоги, оканчивающиеся остроумной репликой, неожиданным и смешным ответом. Эти микродиалоги могут быть построены по законам острословия, на лексической многозначности, на игре словами. Анекдот данного вида мы условно можем обозначить как каламбурный” (Голубков, 1991, с. 56).

Как бы параллельно в драматургии развиваются комические формы, которые с этими двумя выделенными Л. Гроссманом типами анекдота состоят в близком родстве, — *фарс и комедия языка и интриги.* В “Словаре театра” П. Пави эти разновидности комического жанра противопоставляются: “Фарс, традиционно презираемый и одновременно вызывающий восхищение, “популярный” во всех смыслах этого слова, фарс подчеркивает пластическое измерение персонажа и актера. В комическом жанре критика противопоставляет фарс комедии языка и интриги, где торжествуют остроумие, интеллектуальность, острое словцо” (Пави, 1991, с. 406).

В драматургии Эрдмана реализуются обе эти традиции, трудно даже определиться с тем, какое из двух начал более авторитетно,

настолько одно прорастает в другое. Так, в "Мандате" мы встречаем оба вида анекдота — и *ситуативный* (на уровне действия и на уровне характеров), и каламбурный (на языковом уровне). Обратимся вначале к первому из них, а второй тип анекдота — *каламбурный* — рассмотрим позднее, при анализе речевых особенностей "Мандата".

В основе фабулы "Мандата" — два анекдота: "Анекдот о тихом человеке Гулячкине, который самозабвенно объявил себя коммунистом, дабы выдать замуж засидевшуюся в девках сестру, скрещивался с анекдотом о кухарке Насте, принятой по странному и вздорному стечению обстоятельств за великую княжну Анастасию Николаевну и оказавшейся главной фигурой буффонного заговора "бывших людей" (Рудницкий, 1969, с. 332). Из этих анекдотических ситуаций вырастают две основные сюжетные линии пьесы: приобретение мандата Павлом Гулячкиным и спасение платья императрицы Тамарой Леопольдовной и другими приверженцами монархического строя.

В "Мандате" есть еще две *второстепенные* сюжетные линии, как бы сопутствующие главным, тоже анекдотические (условно обозначим их как третью и четвертую): третья связана с соседом Гулячкиных по коммунальной квартире Широнкиным, четвертая — с семейством Сметаничей, пытающимся заполучить с переменным успехом то коммуниста в приданое, то "всю Россию" в невесты для Валериана.

Действие в "Мандате" разворачивается как цепь комедийных ситуаций. Наиболее комичные ситуации возникают на пересечении сюжетных линий, когда интересы героев сталкиваются. В развитии сюжета Эрдман использует условные приемы, которые позволяют усилить комизм действия и характеров. Один из них — *прием контраста сущности и видимости*: чем человек хочет казаться и чем является на самом деле. Так, Павел Гулячкин мнит себя коммунистом, владельцем портфеля и мандата — символов власти "новой" жизни — и одновременно — хранителем сундука, в котором прежде "все государство помещалось". Он упивается своим могуществом. Но Гулячкин, как и гоголевский Хлестаков, не что иное, как "фитюлька", "мнимая величина". Такая же "мнимая величина" в "Мандате" — Настя, кухарка Гулячкиных, облаченная в платье императрицы (водевильное переодевание). Окружающие принимают ее за великую княжну Анастасию Николаевну, в своих мечтах она представляет себя героиней бульварного романа "Кровавая королева-страдалница", но остается все той же кухаркой, "изящного" лексикона которой хватает только на одну фразу: "Не входите, здесь голая барышня"

(Мандат, 1990, с. 68). Движение каждой из этих сюжетных линий организуется по-разному: по-настоящему действующим лицом является Гулячкин, сам себе выписавший мандат, Настя же, напротив, — лицо бездействующее, инертное; суетятся и бегают вокруг нее другие. Подобного рода контрасты имеют для организации драматического действия “Мандата” принципиальное значение, в связи с чем действие развивается неравномерно, то и дело прерывается, связь между эпизодами возникает неожиданно, спонтанно, сцепление их во многом случайно, поэтому *структура драматического действия* может быть охарактеризована как *неустойчивая, постоянно формирующаяся и переформирующаяся*. Иерархия персонажей и событий условна; “низ” и “верх” в этой системе подвижны и с легкостью могут быть изменены на собственную противоположность (тиран превращается в жертву, победитель — в побежденного и т.д.).

Основная *тема* второй сюжетной линии “Мандата” — *спасение России* — комически снижена. Она превращена в анекдот о спасении царского гардероба. Революция 1917 года многими представителями русской интеллигенции была воспринята как крушение России, ее гибель. Победа большевиков казалась катастрофой, принесшей хаос и разлад, разрушившей старую русскую культуру, русскую веру. В то же время жила надежда, что Россия преодолеет эту не первую в ее истории смуту, выйдет обновленная, возродится из пепла.

Н. Эрдман не причислял себя к тем, кто надеялся на возрождение России, а вместе с ней и старой русской культуры. (Сам он считал себя сторонником “левого” искусства, его друзьями были С. Есенин, Вл. Маяковский, А. Мариенгоф.) Поэтому *тема спасения России* в “Мандате” звучит *пародийно*. Однако жестокому осмеянию подвергается не идея интеллигенции о духовном возрождении России и великой русской нации, нации Пушкина, Достоевского, Гоголя, а мелкая суета Вишневецкой, Гулячкиных и Сметаничей вокруг чего-то *более материального*, “что в России от России осталось”. Бросаясь спасать платье, Тамара Леопольдовна и Надежда Петровна мечтают о наградах за “геройство”:

Тамара Леопольдовна. ... Вы понимаете ли, Надежда Петровна, что в этом сундуке помещалось все, что в России от России осталось. А кому же в теперешнее время спасти Россию, как не нам с вами, Надежда Петровна?

Надежда Петровна. Это верно, Тамара Леопольдовна.

Тамара Леопольдовна. А потом, Надежда Петровна, если не сегодня завтра французы в Россию какого-нибудь царя командируют, муж мой из-за этого платья, может быть, даже награды удостоится.

Надежда Петровна. Награды? Какой награды?

Тамара Леопольдовна. Ну какой, я не знаю, какой, может быть, орден какой-нибудь или пенсию.

Надежда Петровна. Пенсию? Вы уж тогда, Тамара Леопольдовна, и об нас похлопочите, пожалуйста.

Тамара Леопольдовна. Какие же тут могут быть разговоры, Надежда Петровна, за такое геройство обязательно похлопочем.

Надежда Петровна. Да я для вас, Тамара Леопольдовна...

Тамара Леопольдовна. Не для меня, Надежда Петровна, а для России.

(Мандат, 1990, с. 33-34)

Попытка Тамары Леопольдовны Вишневецкой и Надежды Петровны Гулячкиной спасти Россию комична. Здесь присутствует намеренное снижение, бурлескная трактовка темы, когда "высокое" как бы выворачивается наизнанку, вульгаризуется. И виной тому — "рыбье" зрение эрдмановских персонажей, которые и в Венере Милосской увидели бы одни печные горшки. Поэтому все их мысли о "спасении России" вертятся исключительно вокруг материальных предметов, причем эта "материализация" духовного явления на протяжении диалога как бы даже усиливается от одной фразы к другой. Неслучайно Надежда Петровна, услышав о предполагаемом вознаграждении за спасение платья, просит Вишневецкую похлопотать не об ордене, а о пенсии. Из всего материального она выбирает не какую-то абстрактную и по обывательским меркам не нужную в хозяйстве награду, а самую полезную, самую, с утилитарной точки зрения, нужную. Законы "рыбьего" зрения, законы чисто утилитарного отношения эрдмановских персонажей к жизни в этой сцене проявляются в полной мере. Тема спасения России в этом эпизоде осмыслена Эрдманом в бурлескном, пародийном ключе.

Дальнейшее развитие сюжетной линии, связанной со спасением платья, также получает бурлескную трактовку. "Высокое" оборачивается "низким", серьезное — смешным. Комическое звучание пьесы нарастает от одного эпизода к другому. Количество "нелепостей", "несуразностей", анекдотических ситуаций увеличивается. Действие сюжетной линии, связанной с платьем, как бы балансирует

на грани реального и фантастического. Существовая в настоящем, герои Эрзмана цепляются за прошлое, которое предстает перед ними в виде платья императрицы. События, связанные со спасением России, а точнее сундука с платьем, превращаются в фарс. Все здесь преувеличено, гротескно заострено, но пока еще не выходит за рамки реальности.

Фантастический характер анекдот с платьем начнет приобретать с того момента, как в него “поместят” кухарку Гулячкиных Настю. И Настя Пупкина превратится в великую княжну Анастасию Николаевну. Для Вишневецкой, Сметаничей, Автонома Сигизмундовича она станет живым олицетворением России-страдальицы. Метаморфоза, произошедшая с Настей, выходит за рамки реальности: кухарку принимают за царственную особу, к ней относятся со священным трепетом. Фарс перерастает в фантазмагорию, где все возможно, даже стать “супругом всея Руси” (Мандат, 1990, с. 69).

В сюжетные линии “Мандата”, которые анекдотичны уже сами по себе, Эрдман вплетает различные “микроистории”, по своему характеру близкие к анекдоту. Так, в III действии, когда Настю, помещенную в сундук, приносят на квартиру Сметаничей, присутствующие пытаются выяснить, что или кто находится в сундуке — “животное или человек”.

Валериан Олимпович. Дядюшка, какое же это животное или человек от России остались?

Автоном Сигизмундович. Какое животное или человек? Вот я, например...

Валериан Олимпович. А еще?

Автоном Сигизмундович. А еще? А вдруг там действительно какой-нибудь человек. Простите, вы человек?

Настя (из сундука). Нет, я женщина.

(Мандат, 1990, с. 62)

В этом эпизоде каждая последующая фраза усиливает комизм предыдущей. Сначала Автоном Сигизмундович, размышляя над тем, “какое животное или человек” могли бы “от России остаться”, приводит в пример себя (гротескный прием зоологизации). Комизм здесь в том, что некая двусмысленность сохраняется. Этой двусмысленности не замечают сами эрдмановские герои, но она очевидна для читателей. И, наконец, выясняется, что Настя — “не человек, а женщи-

на". Двусмысленность, двойственность, намеченная Эрдманом в словах Автонома Сигизмундовича, устраняется, причем самым неожиданным образом. Дальнейшие предположения Валериана Сметанича и Автонома Сигизмундовича о содержимом сундука наводят их на мысль, что там находится великая княжна Анастасия Николаевна. Логическая цепочка, которую выстраивает Автоном Сигизмундович, в одном месте обрывается, и обрывается она историей почти что анекдотической.

Автоном Сигизмундович. Рассказывал как-то знакомый полковник, что будто бы встретил в Крыму на пляже одну из великих княжон.

Валериан Олимпович. Какую же, дядюшка?

Автоном Сигизмундович. Анастасию, Валериан, Николаевну. Только мне не верится. Полковник от рода был близорук, однажды **сам себя принял за генерала**. (Выделено мной. — Е.Ш.)

(Мандат, 1990, с. 63)

Анекдотический случай, который произошел с Пушкиным в одном из уездных городов и впоследствии был "подарен" Гоголю для его новой пьесы, переосмыслен Эрдманом. В "Ревизоре" "фитюльку" Хлестакова принимают за "значительное лицо". В эрдмановском "Мандате", как и в гоголевском "Ревизоре", анекдот о "ненастоящих", "мнимых" величинах получает сюжетное развитие. Анекдот о полковнике, который по причине собственной близорукости принял однажды сам себя за генерала, казалось бы, не имеет прямого отношения к событиям "Мандата". Можно сказать, что этот анекдот инертен по отношению к фабуле. Однако его роль в сюжете значительна. Анекдот о полковнике не просто смешон — он абсурден. Нелепая, комичная ситуация в нем доведена до полного алогизма, до абсурда. В этом анекдоте как бы предсказана судьба главного героя "Мандата" — Павла Сергеевича Гулячкина, который не только других заставил поверить, что он владелец заветного мандата, но и сам себя принял за коммуниста. Здесь угадана и судьба кухарки Насти, которая в мечтах видит себя героиней романа "Кровавая королева-страдалница" и которую благодаря платью принимают за великую княжну. История со спасением всего, "что в России от России осталось", выглядит еще комичнее на фоне целой галереи "королей-страдалцев", о которых говорят персонажи "Мандата". Это и геро-

иня бульварного романа, который читает Настя, и бельгийский король Альберт, и “верховный главнокомандующий Николай Николаевич”. О двух последних мы узнаем из диалога Автонома Сигизмундовича и Агафангела.

Автоном Сигизмундович. ... Его величество государь император. Смирно! Где ты его достал?

Агафангел. В уборной, ваше превосходительство.

Автоном Сигизмундович. А там еще никого не было?

Агафангел. Был, ваше превосходительство.

Автоном Сигизмундович. Кто?

Агафангел. Бельгийский король Альберт среди своего народа, в красках, ваше превосходительство.

Автоном Сигизмундович. Где же он?

Агафангел. Виноват, ваше превосходительство. Недосмотрел и использовал, ваше превосходительство.

Автоном Сигизмундович. Истинно, можно сказать, король-страдалец. (Смотрит картинки.) Верховный главнокомандующий Николай Николаевич под ураганным огнем неприятеля пробует ши из котла простого солдата. Где теперь такие герои? Подумать только, какой пример. Каждую минуту мог умереть, но не дрогнул и попробовал ши под огнем неприятеля. Что ты на это? А?

Агафангел. Так точно, мог умереть, ваше превосходительство, потому как солдатские ши хуже всякой отравы, ваше превосходительство.

(Мандат, 1990, с. 70)

Агафангел, сам того не ведая, разоблачает “королей-страдальцев”, а весь эпизод напоминает грубую фарсовую сценку. Фарсовое в этом эпизоде сплетается с анекдотическим. Грубый смех и стиль, скатологическая (непристойная) тематика, торжество плоти, “низкого”, телесного начала — все эти фарсовые элементы есть в анекдотах о “королях-страдальцах”.

Недоразумение (*qui pro quo* — кто вместо кого), известное еще со времен античной комедии, — наиболее часто используемый Эрдманом прием театральной выразительности. В коммунальной квартире Гулячкиных встречаются два противоположных мира — Сметаничи, люди в недавнем прошлом состоятельные, и мнимые родственники-“пролетарии”. Происходит недоразумение, двойная путаница: Сметаничи принимают за коммунистов “родственников”, а “родственники” — Сметаничей.

Барабанищик. Это и есть коммунисты, которым про родственников заливать?

Валериан Олимпович. Это и есть коммунисты, которые прийти обещались?

(Мандат, 1990, с. 55)

Сцена перерастает в буффонное представление, которое перед Сметаничами разыгрывают "родственники", "дяди и тети из рабочего класса": "шарманщик, человек с барабаном, женщина с попугаем и бубном" (Мандат, 1990, с. 55), как их описывает Эрдман. Действие превращается в цирковое представление, в балаган.

Недоразумения происходят из-за непонимания между людьми. На этом непонимании и основан комизм. Герои слышат только то, что хотят услышать, что им нужно в данную минуту. Недоразумение с "родственниками" началось еще раньше, когда Павел Гулячкин пригрозил своей сестре Варваре: "Пока ты мне родственников из рабочего класса не найдешь, ты у меня из девического состояния не выйдешь" (Мандат, 1990, с. 31). Варваре необходимо отыскать родственников-"пролетариев", и она принимает за пролетария шарманщика (он занимается "ручным" трудом). "Родственникам" нужно "заливать" о пролетарском происхождении Павла Сергеевича, и они не обращают внимания на то, что перед ними никакие не "коммунисты", а выходцы из "старого" мира Сметаничи:

Валериан Олимпович. Вы его дядя?

Шарманщик. С самого что ни на есть рождения. Кончишь, бывало, на заводе работу, ну, значит, сейчас и к нему. Сидит это он, значит, у матери на коленях и материнскую грудь сосет. Ну сейчас вот таким манером из пальца рога сделаешь и скажешь: "Любишь ты, Павлушенька, рабочий класс?" Сейчас же сосать перестанет и скажет: "Люблю, говорит, дяденька, ой как люблю" — и даже весь затрясется.

Женщина (после отыгрыша). Уж до чего же он сознательный в детстве был, прямо никакого описания не выдумашь.

Олимп Валерианович. А вы его с детства знаете?

Женщина. Как же мне его, голубчика, не знать, когда я ему самая близкая тетка.

Барабанищик. Тетя. Мы все тети и дяди из рабочего класса.

Валериан Олимпович. Пустяки родственники у моей невесты. <...>

Олимп Валерианович. Меня удивляет, почему Надежда Петровна не сказала, что эти коммунисты — родственники. <...>

(Мандат, 1990, с. 56)

Метаморфоза, произошедшая с шарманщиком, женщиной с бубном и барабанщиком, их мгновенное превращение в “пролетариев” — усиливает *общую атмосферу призрачности, “мнимости”*. В то же время их речи “о любви к рабочему классу” есть не что иное, как пародия на официально принятый и одобренный господствующей идеологией образ пролетария, впитавшего “классовую сознательность” с молоком матери. “Мудрость мудрецов”, стоящих у власти, здесь осмеяна “глупцами”. Эта сцена напоминает собой буффонаду, где роль буффона-шута отдана трем персонажам: шарманщику, человеку с барабаном и женщине с попугаем и бубном. И здесь необходимо отметить одну важную особенность речи шута: она порой, как считает французский исследователь М. Фуко, “приобретает странную власть, свойство потаенной истины, предсказания”¹⁷. В словах эрдмановских персонажей — странных, нелепых, комичных — осмеяны и развенчаны “священные истины” официоза.

В “Мандате” переплетаются черты самых различных комедийных жанров: *фарса* (история с приобретением мандата и история с платьем императрицы, перерастающая в фантазмагорию), *водевиля* (переводование Насти), *комедии положений* (сцена с Широнкиным, облитым молочной лапшой; сцена с пистолетом, на котором оказалась Настя), *буффонады* (“выживание” Варварой жильца при помощи шарманщика; присутствие шайки “родственников” в доме Гулячкиных). Все эти черты характеризуют, скорее, не жанр пьесы Эрдмана, а *своеобразие ее действия*. Эрдман использует *условные приемы*, которые были свойственны фарсу, комедии положений, водевилю и буффонаде, как *средства театральной выразительности*, усиливающие комизм действия и характеров.

Герои “Мандата” — фигуры, безусловно, комедийные, гротескные. Их желание обосноваться и в старой, и в новой жизни абсурдно, потому что нельзя жить в двух временных измерениях сразу. Однако эта абсурдная ситуация воспринимается ими как абсолютно нормальная. На революцию Гулячкин смотрит в дырочку, которую он проскоблil в матовом окне. Интересно, что Эрдман предлагает похожий вариант этой истории: супруги Вишневецкие смотрят, не кончилась ли революция, через занавесочку. Безусловно, обе эти ситуации смешны. Герои Эрдмана пытаются бороться за свое существование, но средства, которые они выбирают, комичны. Главное чувство, которое ими движет, — страх. Впрочем, это даже не чувство, а *животный инстинкт самосохранения*.

Мотив страха один из ведущих в пьесе. Впервые страх возникает и достигает апогея, когда Павел Сергеевич в привычной для коммунальной квартиры склоке с жильцом Широнкиным неожиданно для окружающих, а еще более — для самого себя объявляет себя коммунистом.

Павел Сергеевич. Силянс! Я человек партийный.

(Мандат, 1990, с. 27)

Неслучайно за этой фразой, произнесенной Гулячкиным, следует авторская ремарка: "Все, начиная с Павла Сергеевича, страшно напуганы. Иван Иванович пятится задом к двери и уходит" (Мандат, 1990, с. 27). Напуганы все, включая и самого Гулячкина, который сразу же после своего заявления собирается ехать к родственникам в Каширу, потому что "слова словам рознь", а за эти слова и "расстрелять могут" (Мандат, 1990, с. 27). Хотел стать *палачом* (напугать Широнкина), а стал *жертвой*. В "Мандате" эти превращения деспота в жертву и наоборот происходят постоянно. Это как бы две стороны одного и того же состояния человека, живущего в уродливом, перевернутом мире.

Б. Сарнов в книге "Случай Зощенко" пишет следующее: "Открытие Зощенко состояло в том, что изображаемый им человек, инстинктивно признающий палачество неотъемлемой, естественной и законной частью жизни, одинаково приспособлен и к тому, чтобы стать жертвой, и к тому, чтобы самому стать палачом" (Сарнов, 1993, с. 406). То же самое можно сказать и о персонажах "Мандата".

Павел Гулячкин, еще минуту назад напуганный собственным заявлением и собиравшийся ехать в Каширу, произносит sacramентальную фразу: "... если я в нашем семействе жертва, то я требую, чтобы все меня в доме боялись" (Мандат, 1990, с. 28). Если в данную минуту Гулячкин жертва, то в следующую он может оказаться палачом, может помыкать людьми, командовать. А произойдет ли эта трагикомическая метаморфоза — зависит только от обстоятельств. Фраза, произнесенная Гулячкиным, по форме комична. Однако через стихию комического проглядывает трагическое. Мир, изображаемый Эрдманом, не смешон, а страшен. Обещание Гулячкина "переехать всю Россию" абсурдно, нелепо (мандат оказался фальшивым), но на фоне реальной, зеркально отображенной Эрдманом жизни оно выглядит не столько нелепым, сколько трагичным. Не-

сколько лет спустя в России действительно появились люди, которые на деле осуществили бредовые идеи Гулячкина¹⁸.

Жизнь, люди, мандаты — все оказывается призрачным, мнимым, ненастоящим в пьесе Эрмана. “Карнавал мнимостей” (Свободин, 1990, с. 16) завершается свадьбой Валериана и княжны, где одно разоблачение следует за другим. Гулячкин, воображая себя героем, разоблачает сначала монархический заговор, а затем и ее “императорское высочество” кухарку Настю. Широнкин, собирающийся всех вывести на чистую воду, особенно Павла Сергеевича с его мамашей-“домовладелицей”, доносит в милицию об “антисоветском” заговоре в квартире Сметаничей. И, наконец, сам себя разоблачает Гулячкин, объявляя о том, что он не коммунист, а “вообще такой разносторонний человек” (Мандат, 1990, с. 80).

Однако ужаснее всего для персонажей Эрмана оказывается не то, что “все люди ненастоящие”. Они поставлены перед фактом, что и “мандаты ненастоящие”. Именно в этом их подлинная катастрофа.

Олимп Валерианович. Кончено. Все погибло. Все люди ненастоящие. Она ненастоящая, он ненастоящий, может быть, и мы ненастоящие?

Автоном Сигизмундович. Что люди, когда даже мандаты ненастоящие.

(Мандат, 1990, с. 80)

Эрман усиливает ощущение катастрофичности в финальном эпизоде. Гулячкин, минуту назад умиравший от страха быть арестованным, оказывается еще более напуганным и обескураженным, когда узнает, что его и всех присутствующих отказываются арестовать.

Комическое оборачивается своей противоположностью — *трагическим*. В словах Павла Сергеевича — почти трагическая тревога. Так обнажается *трагикомизм* пьесы. Гулячкин и другие персонажи “Мандата” вычеркнуты из жизни, отторгнуты ею. И если героя античной трагедии постигал *рок*, действие которого было неотвратимым, то героя трагикомедии поражает уже не рок, а некий “беспорядок природы”, нечто странное, алогичное, не поддающееся человеческому рассудку. В “Мандате” первая “странность” жизни заключается в том, что даже такой незаметный и в общем-то безобидный для Истории человек, как Гулячкин, вынужден притворяться, словно хамелеон, принимать форму, адекватную времени. Вторая “странность”, мно-

гократно усиливающая первую, проявляется в том, что Гулячкин, сам себе выписавший мандат, и другие "монархические заговорщики", словно старые, ненужные вещи, оказываются выброшены из жизни. То, к чему они так стремились: обрести общественный статус, прочное положение — оказалось невозможным. *Попытка обывателя заявить о своем праве на жизнь не удалась.*

Фарсовые эпизоды, анекдотические ситуации, сплошное комикование, царившее на протяжении всей пьесы, — все это ничуть не умаляет, а, напротив, усиливает ее *трагикомизм*. Если в начале пьесы отчуждение эрдмановских героев от мира выглядело комичным (напомню: Гулячкины смотрят на мир через дырочку в матовом стекле, Вишневецкие — через занавесочку), а их попытки преодолеть это отчуждение, найти свое место в мире — по меньшей мере несуразными и нелепыми, то в финале "Мандата" герои со всей ясностью осознают, что преодолеть его невозможно. В "несовпадении" Гулячкиных, Сметаничей, Вишневецких и других персонажей с эпохой, их "несозвучности" времени проявляется действие какого-то более общего закона (пусть на самом "низшем", примитивном уровне) — *закона отчуждения мира от человека*, когда мир не поддается разумному обоснованию.

Пьесу Н. Эрдмана "Мандат" можно отнести к той разновидности трагикомедии, которую англо-американский теоретик театра Э. Бентли в книге "Жизнь драмы" назвал *"комедией с несчастливым окончанием"*. Чтобы уточнить данное терминологическое определение Э. Бентли, необходимо подробнее остановиться на его классификации трагикомедии.

В своей классификации Э. Бентли исходит прежде всего из внутренних особенностей жанра трагикомедии, ищет такие черты, которые были свойственны ей на всем пути становления и развития. Неслучайно, скажем, трагикомедии Шекспира и театра абсурда середины XX века (пьесы Ионеско, Беккета) стоят в его классификации рядом. Бентли выделяет две разновидности трагикомедии, которым он дает следующие определения: *"трагедия со счастливым концом"* и *"комедия с трагедийным окончанием"* (Бентли, 1978, с. 295, с. 311). Лучшими образцами первой разновидности трагикомедии Бентли считает "проблемные пьесы" Шекспира ("Мера за меру", "Король Лир") и его последние "романтические пьесы" ("Цимбелин", "Зимняя сказка", "Буря"), а также пьесы Клейста "Принц Гомбургский" и "Ифигения в Тавриде". Даже гетевского "Фауста" Бент-

ли рассматривает “в качестве одного из великолепнейших достижений в этом плане” (Бентли, 1978, с. 295). Первая разновидность трагикомедии представляет собой *“преодолеваемую трагедию”*. Особенность конфликта здесь состоит в том, что он не является неразрешимым. Разрешение конфликта “трагедии со счастливым концом” Э. Бентли рассматривает на примере “конфликта мести через прощение” (Бентли, 1978, с. 295). Сама возможность конфликта мести и справедливости заложена в жизни.

В драматическом искусстве, как и в реальной жизни, вопрос о соотношении справедливости и мести решается далеко не однозначно, пример тому — шекспировская трагедия “Гамлет”. “Все дело в том, — замечает Бентли, — что здесь налицо неустранимая двусмысленность, присущая не только данной пьесе и даже не только ее автору, а всей цивилизации — цивилизации, которая так и не сделала выбора и всегда имела двойной — нет, даже тройной — критерий: проповедуя прощение, она верит в справедливость и правосудие, а на деле прибегает к мести” (Бентли, 1978, с. 306). Только пережив невзгоды, несчастья, узнав, что такое страдание, шекспировские герои, например Корделия в “Короле Лире”, оказываются способными на сострадание, а значит, и на умение прощать и быть прощенными. Как замечает Э. Бентли, “именно очищенная любовь” Корделии и ее отца “придает окончанию пьесы моральную красоту” (Бентли, 1978, с. 307). Однако даже в таких счастливых финалах, поданных с наивной детской верой, заключена очевидная для зрителя условность. В романтических трагикомедиях Шекспира “Буря”, “Зимняя сказка”, “Цимбелин” ироническое начало оказывается в значительной мере ослабленным, приглушенным, чтобы не нарушить общую атмосферу волшебной сказки. В большинстве трагикомедий этой разновидности счастливые финалы, напротив, *ироничны*. “Идея “и они зажили счастливо”, — замечает Бентли, — является узаконенной фикцией, вежливой условностью, учтывим обманом” (Бентли, 1978, с. 309). Счастливая развязка мольеровского “Тартюфа” насквозь иронична, “поскольку ничто не помешает большинству тартюфов добиться успеха, в жизни дело кончится несчастливо для добродетельных, и торжествовать будет злодейство” (Бентли, 1978, с. 310). Таким образом, счастливые финалы оказываются на поверку несчастливыми.

Так Э. Бентли плавно подводит читателя ко второй разновидности трагикомедии — “комедии с несчастливым окончанием”. Иначе

он называет эту разновидность "трагедией с комедийной основой" (то есть "построенной на комедийном материале") и вслед за Сюзанной Лангер характеризует ее как *"предотвращенную трагедию"*, в отличие от "преодолеваемой трагедии", "трагедии со счастливым концом" (Бентли, 1978, с. 309-310). Бентли относит сюда "Селестину", мольеровские комедии, где *драматические ситуации вплотную приближаются к катастрофе*.

В искусстве XX века утверждается именно эта разновидность трагикомедии. "Дикая утка" Г. Ибсена, все многоактные пьесы А.П. Чехова, "Генрих IV" и "Шесть персонажей в поисках автора" Л. Пирранделло, "неприятные пьесы" Б. Шоу, прежде всего — "Святая Иоанна", "Что тот солдат, что этот" и "Махагони" Б. Брехта, фильм Ч. Чаплина "Мсье Верду", абсурдистские пьесы "В ожидании Годо" С. Беккета и "Стулья" Э. Ионеско и другие — все это *"комедии с трагедийным окончанием"*. "Несчастливые финалы, — отмечает Бентли, — стали теперь программным средством для страстного утверждения определенного взгляда на мир" (Бентли, 1978, с. 313).

Финал эрдмановского "Мандата", как и другие "комедии с несчастливым окончанием", пронизывает *атмосфера катастрофичности человеческого существования*.

1.4. Традиции балагана

Моделирование мира

Творчество Н. Эрдмана отличает интерес к условным, игровым театральным формам, которые восходят к фольклорным традициям. Важным в этом смысле представляется влияние на поэтику эрдмановских пьес эстрадной культуры конца 1910-х — начала 1920-х годов, с которой, собственно, и начинался путь Эрдмана в драматургию. Эстрадную культуру можно рассматривать как современную Эрдману редуцированную форму балагана. В "Мандате" архаичные театральные формы — карнавал, балаган, диалоги шутов и т.п. — актуализированы автором. Все они так или иначе определяют драматургическую поэтику Н. Эрдмана. Рассмотрим, как архаичные театральные формы, в первую очередь балаган, повлияли на моделирование мира и человека, действия и речи в "Мандате".

Моделирование мира в "Мандате" совершенно отчетливо обнаруживает *ориентацию Эрдмана на балаганную народную комедию*.

Вообще, модель мира в пьесах Эрдмана определяют две парадигмы:

— парадигма становящейся советской действительности;

— парадигма сознания героев, их специфического взгляда на мир (“точки зрения”).

В условиях становящейся действительности предметы и явления перестают быть равными самим себе. Это совершенно понятно: ведь и мир себе не равен. “Новое” и “старое” осуществляют себя через определенную систему знаков, присущую каждому из них. Комбинирование этих разнородных знаковых систем приводит к тому, что вещи перестают восприниматься в рамках прежней семиотической системы и становятся знаками новых систем, вступающих в новые взаимодействия. Особо стоит подчеркнуть тот факт, что в поэтике Эрдмана подобного рода комбинирование носит случайный, непредсказуемый характер, что объясняется спецификой мышления персонажей, их “летучей” логикой: они не способны долгое время удерживать внимание на одном предмете, их сознание как бы скользит по поверхности явлений, не касаясь их сущности. Так, Павел Сергеевич по просьбе матери становится “приданным” — это нужно для того, чтобы выдать замуж сестру Варвару. По поручению брата Варвара Сергеевна ищет родственников из рабочего класса, необходимых Павлу Сергеевичу для вступления в партию. И это только начало цепочки случайных, моментальных связей.

Результатом комбинирования этих знаковых систем является изменение соотношения означающего и означаемого отдельных элементов этих систем, например таких, как “платье”, “мандат”, “портфель”, “значок Общества друзей воздушного флота”, “пистолет” и т.д. Означаемое разрастается, подобно “папенькиным штанам”, которыми, по словам Надежды Петровны, все семейство Гулячкиных с 1918 года питается (Мандат, 1990, с. 44). Означаемое дополняется мифическими, фантастическими, сказочными смыслами, деформируя реальные пропорции предметов и явлений. Кухарку принимают за августейшую особу только потому, что на ней платье императрицы. Платье — не вещь уже, а знак прошлой жизни, которая вот-вот вернется, как мечтают персонажи. Мандат, портфель, значок Общества друзей воздушного флота — знаки новой действительности, в которой персонажи пока никак не реализовались, а потому всячески стремятся реабилитироваться перед новой жизнью и новой властью, взять реванш. И если портфель еще из разряда достижимых для персонажей вещей, то мандат — из разряда недостижимых (ведь мандат Гу-

лячкина фальшивый). А потому он наделяется почти что мифической властью, магически воздействует на окружающих, завораживает.

Иван Иванович. Какой же вы, Павел Сергеевич, коммунист, если у вас даже бумаг нету. Без бумаг коммунисты не бывают.

Павел Сергеевич. Тебе бумажка нужна? Бумажка?

Иван Иванович. Нету ее у вас, Павел Сергеевич, нету!

Павел Сергеевич. Нету?

Иван Иванович. Нету!

Павел Сергеевич. А мандата не хочешь?

Иван Иванович. Нету у вас мандата.

Павел Сергеевич. Нету? А это что?

Иван Иванович (читает). "Мандат".

Все разбегаются, кроме семьи Гулячкиных.

(Мандат, 1990, с. 61)

Персонажи "Мандата" живут в мире, одновременно заполненном знаками двух систем — старой и новой, монархической и социалистической, вследствие чего их представления о мире деформированы. Их сознание устроено таким образом, что чутко улавливает не первичные — определяющие, а *вторичные* — поверхностные, сиюминутные, ситуативные смыслы, значение которых они необоснованно преувеличивают. (Это "идеологический", "мифический", "сказочный" и т.д. компонент означаемого.) Так, кусочек молочной лапши на галстук Широнкина — вещественное доказательство для "беспристрастного правосудия", платье — знак царской власти и т.д.

Герои оказываются даже не во власти вещей, а во власти фантомов. *Вещь и слово предстают как фантомы*, обладающие властью над людьми, ничем не подкрепленной, но от этого еще более значительной и пугающей. Вообще, у эрдмановских персонажей обнаруживается потрясающая способность как пугать, так и бояться, и наоборот; они стремятся внушить страх другим, но и сами боятся, подчас собственных угроз. Так, после слов Павла Сергеевича "Силянс! Я человек партийный!" следует авторская ремарка: "Все, начиная с Павла Сергеевича, страшно напуганы. Иван Иванович от страха пятится задом к двери и уходит" (Мандат, 1990, с. 27). Их оцепенение перед мандатом (даже не перед вещью, а перед словом!) сродни тому чувству, что испытывают герои гоголевского "Ревизора" в "немой сцене". Эрдман уловил сами механизмы воздействия власти на сознание масс, механизмы манипуляции этим сознанием. Гулячкин

в данном эпизоде неосознанно пользуется этими механизмами, и сам пугается.

Ю. Щеглов в статье “Конструктивистский балаган Н. Эрдмана” заметил, что оригинальный вклад Эрдмана в современный театр заключен не в тематике, которую вряд ли можно назвать самобытной, ведь Эрдман разрабатывал темы и идеи, активно эксплуатировавшиеся прозой и драматургией его времени, а в “более абстрактной модели мира”; “не в “сообщении” пьес, а в том, что можно вольно назвать их “кодом”” (Щеглов, 1998, с. 121). В пьесах Эрдмана “Мандат” и “Самоубийца” происходит *категоризация действительности* в “прозрения и формулы, фиксирующие глубинные черты советской эпохи” (Щеглов, 1998, с. 122). Пьесы Эрдмана — и “Мандат”, и “Самоубийца” — парадоксальны в том смысле, что *персонажи*, скользкие по поверхности изображенной действительности, *не способны ее отрефлексировать*, а следовательно, и понять.

Очевидно, речь может идти об *авторской рефлексии*, которая в силу законов драматургического жанра в тексте материально не выражена. И все-таки категоризация действительности случается, и случается в сознании персонажей. Несмотря на все убожество, а может быть, и благодаря ему, оно ориентировано на *объекты, обладающие высокой семиотической выразительностью*; другими словами, персонажи “Мандата” чутко улавливают, что модно, престижно, соответствует установкам нового общества, а что — нет. К середине 1920-х годов новая советская государственность уже обрела контуры, а вместе с нею достаточно внятно обозначилась и новая советская партийно-бюрократическая элита, породившая моду на партбилеты, портфели, мандаты и т.п. Все указанные вещи-знаки сулили общественное признание, определенный статус¹⁹. И герои “Мандата” интуитивно это уловили:

Надежда Петровна. <...> придется тебе, Павлушенька, в партию поступить.

Павел Сергеевич. Мне? В партию? <...>

Надежда Петровна. Ты только, Павлуша, подумай: выдадим мы Вареньку замуж, я к господину Сметаничу жить перееду, внучата у меня народятся образованные...

Павел Сергеевич. А я-то, мамаша, что делать стану?

Надежда Петровна. А чего тебе делать: разве у начальства какие дела бывают? Катайся на автомобиле, больше ничего. <...>

Павел Сергеевич. <...> Эх, и пошло бы мне, маменька, начальством быть. Чуть где что, сейчас рукой по столу стукну — силяне!
(Мандат, 1990, с. 24-25)

Если в начале диалога мысль о вступлении в партию вызвала по крайней мере недоумение, то потом респектабельный образ коммуниста-начальника, нарисованный Надеждой Петровной, снял все вопросы.

Однако и мысль о возможной реставрации монархии не покидала, "донашивалась" персонажами "Мандата", подобно старому платью, на спасение которого они бросились. (Это престижно с точки зрения старого строя.) Пребывание в двух реальностях, двух временах воспринимается героями как должное. Если сомнения и возникают, то они временны и сразу же снимаются:

Павел Сергеевич. Но вы забываете, мамаша, что при старом режиме меня за приверженность к новому строю могут мучительской смерти предать.

Надежда Петровна. Как же тебя предадут, если у тебя платье?

Павел Сергеевич. Ну, стало быть, при новом режиме за приверженность к старому строю меня могут мучительской смерти предать.

Надежда Петровна. Как же тебя предадут, если ты в партии?

Павел Сергеевич. Мамаша, значит я при всяком режиме бессмертный человек.

(Мандат, 1990, с. 48-49)

Знаки старой и новой действительности — платье и мандат — совмещаются в сознании персонажей, им придаются особые, важные для персонажей, как им кажется, "спасительные" смыслы. Вновь возникающие связи между означающим и означаемым этих знаков поверхностны, непрочны, так что в любой следующий момент они могут быть *переформированы* в соответствии с причудливой логикой персонажей.

Быстрое переключение с одного явления на другое, почти мгновенное кодирование и перекодирование действительности — общий универсальный принцип поэтики Эрдмана.

Такое изображение эклектично и, по словам Ю. Щеглова, лишено "единого фокуса". Для эрдмановских пьес характерно *случайное сцепление событий и обстоятельств*. Так, в "Мандате" платье в дом Гу-

лячкиных попадает случайно: сундук с ним приносит Тамара Леопольдовна Вишневецкая. И с этого момента Гулячкины оказываются втянуты в спасение “того, что в России от России осталось”, переключаясь с мысли о мандате на мысль о платье. Так же легко Валериан Олимпович Сметанич, предполагаемый жених Варвары Сергеевны, переключается на кухарку Настю, которую он принимает за великую княжну Анастасию.

Действительность обескураживает и страшит персонажей “Мандата”, потому что она им не ясна, непрозрачна для них. Павел Сергеевич смотрит на нее через дырочку, которую он проскоблil в матовом стекле, а Вишневецкие — через “занавесочку”. Автоном Сигизмундович с сожалением констатирует тот факт, что от России “вчера оставались “Русские ведомости”, а сегодня всего одна дырка осталась” (Мандат, 1990, с. 62). Сознание эрдмановских героев выхватывает из действительности лишь отрывочные куски, отдельные факты, которые *никогда не выстроятся в целостную картину*. Это предельно суженный взгляд, который то и дело прихотливо переключается с одного явления на другое. Главная причина — раздробленное сознание персонажа, отсутствие “единства личности”²⁰. Это определяющая черта сознания эрдмановского персонажа. Его взгляд фиксирует *раздробленную, мозаичную картину*, напоминающую набор стеклышек в калейдоскопе, поворот последнего каждый раз *меняет ракурс*.

Структура мира и структура персонажа эрдмановского “Мандата” формируются по законам поэтики балагана. Балаган не стремится к жизнеподобию, напротив, он создает свой, условный, в значительной мере отличный от реальности мир²¹. Известно, что русское балаганное действо состоит из отдельных, фабульно не связанных сцен, которые объединяет сквозной герой — Петрушка. Подробную и полную классификацию балаганных эпизодов представила в своих работах А.Ф. Некрылова. Основываясь на записях XIX-XX веков о театре Петрушки, А.Ф. Некрылова выделила всего 23 сцены; приведу лишь некоторые из них: “Выход Петрушки”; “Петр — жених”; “Покупка лошади”; “Испытание лошади”; “Лечение Петрушки”; “Разговор с иностранцем”; “Обучение солдатскому “артикулу””; “Допрос Петрушки”; “Служба Петрушки”; сцены драк и танцев; “Ссора с женой”; “Требование денег”; “Суд над Петрушкой”; “Отъезд еврея из России”; “Похороны” и т.д. (Некрылова, 1973, с. 5-12). Разумеется, не все они входили в одно представление, некоторые из

них были более обязательные, другие — менее обязательные. Со временем сформировался традиционный для петрушечных представлений набор основных сцен, но даже тогда структура представления не утратила свойственной ей свободы, внутренней незавершенности, подвижности. Эта свобода заключается в перетасовке эпизодов, в возможности перемены положения элементов по отношению друг к другу или замены одного другим. *Отдельные элементы действия* в балагане либо почти не связаны между собой, либо связаны формально, внешне. Поэтому и *структура драматического действия* в балагане представляет *разбалансированную* по разным направлениям *систему, набор элементов*, последовательность которых с достаточно большой степенью свободы может *варьироваться*.

Обращает на себя внимание *сконструированность действия* в балагане: монтаж эпизодов, неожиданная смена планов, их резкий контраст, интерференция и т.д. Важную черту модели мира в балагане отмечает Г. Нефагина в статье "Балаган в драматургии русского авангарда": "Вообще разорванность причинно-следственных отношений между разными репризами (как блоками мира) является характерной чертой балаганного мироустройства" (Нефагина, 2002, с. 137).

Дискретность, отсутствие строгих причинно-следственных связей, сконструированность балаганного мира и балаганного действия Эрדман перенимает от фольклорного театра.

Балагану не свойственно погружение в тему, он как бы *скользит по ее поверхности*. По словам Г. Нефагиной, "происходит внешняя разработка темы, выпячивание ее с помощью эксцентрики, трюков, клоунады" (Нефагина, 2002, с. 136). Тема варьируется на все лады, причудливо трансформируется при помощи различных приемов. Здесь следует назвать, во-первых, *визуальные приемы — эксцентрику, трюки, клоунаду* и, во-вторых, *вербальные приемы — словесные трюки, перепалку персонажей, "случайные" оговорки, "недослышивание" или передергивание слов в свою пользу* и т.д. *Жонглирование, трюкачество, акробатизм* проявляются на всех уровнях балаганной народной комедии. В драматургии Эрдмана им принадлежит *структурообразующая роль*. *Принцип жонглирования* воздействует на все уровни пьесы — *от идейно-тематического до языкового*. Само устройство мира в пьесах Эрдмана зиждется на этом основополагающем принципе балаганной поэтики.

Рассмотрим влияние балаганной поэтики на идейно-тематическом уровне. Как и в народном театре, темы у Эрдмана чаще всего

даются в гротескном освещении: все отвлеченное, абстрактное предельно конкретизируется, даже овеществляется, опредмечивается, то есть приспособляется под угол зрения персонажа. Вещь как бы замещает абстрактные категории — время, власть и т.д. Так, в “Мандате” темы прошлого и настоящего представлены в гротескно-комическом плане — как темы платья и мандата. Однако наряду с этим механизмом (“механизмом овеществления”) действует и обратный механизм: вещи превращаются в фантомы, мифологизируются, наполняются таинственным, “сакральным” для персонажей смыслом.

Варвара Сергеевна. Маменька! Платье на Настьке сошло с тютелька в тютельку.

Надежда Петровна. Ну что ты говоришь! Где же она?

Варвара Сергеевна. Сейчас выйдет.

Павел Сергеевич. А если бы сейчас настоящая императрица вышла, как с ней здороваться нужно — “здрате” или “мое почтение”?

Надежда Петровна. Императрицам вместо “здрате” “ура” говорят.

Варвара Сергеевна. Ну, скоро ты там?

Голос Насти. Иду!

Павел Сергеевич. Ведь вот собственная кухарка, а боязно.

(Мандат, 1990, с. 49)

Поскольку внутреннее здесь стремится к тому, чтобы стать внешним, закрепиться в каких-то конкретных формах, выпуклость темы, ее наглядность достигается при помощи разного рода *эксцентрики* — *поведенческой, визуальной, вербальной*. Примером поведенческой эксцентрики в эрдмановском “Мандате” может послужить лавирование Павла Сергеевича и его семьи между монархическим прошлым и советским настоящим: чтобы выдать Варвару замуж за сына господина Сметанича, Павел Сергеевич должен вступить в партию, а для этого нужны родственники из рабочего класса, поиски которых возлагаются на Варвару, причем, помимо этого, Гулячкин поручает сестре выжить соседа по коммунальной квартире Ивана Ивановича Широнкина и т.д. Подобного рода уловки носят вынужденный характер. Осмыслить, то есть понять, мир персонаж не в состоянии, а потому вынужден приспособляться к обстоятельствам. *Мир предстает негибким, и человек прогибается под него, лавирует. Поведение персонажа, таким образом, напоминает собой каскад трюков.* К числу подобных визуальных трюков в “Мандате” следует отнести и сце-

ну с переворачиванием картины, и сцену падения горшка с кашей на голову Широнкина, в то время как Гулячкин и его мамаша в соседней комнате заколачивают гвозди, и сцену двучия Гулячкина, когда к задку этого лжекоммуниста приклеивается портрет царя Николая, и многие другие. Все они имеют *грубо-комическую, фарсовую природу*.

"Перелицовка" темы ведет к ее *деформации*. Искажаются связи между явлениями, мир предстает деформированным. Гротескное снижение темы выявляет деформацию мира, где идеи подменяются фикциями, где нет ничего настоящего, даже пищи.

Образы еды выполняют по крайней мере две функции: первая заключается в том, что они особым образом *маркируют социальную действительность*, вторая — в том, что они *маркируют границу между жизнью и смертью*. Первая функция отчетливо проявляется в "Мандате", вторая — по большей части в "Самоубийце". В "Мандате" *знаковый характер еды* проявляется в сцене обсуждения Павлом Сергеевичем и Надеждой Петровной того, каким должно быть угощение для коммунистов:

Надежда Петровна. У меня, сегодня, Павлушенька, кулебяка с визигой приготовлена. Пожалуйста, кушайте на здоровье.

Павел Сергеевич. Вы, мамаша, совсем обалдели. Да разве коммунисты кулебяку с визигой употребляют?! Вы еще им крем-брюле предложите, мамаша. Им наше социальное происхождение надо показывать, а вы — кулебяку с визигой. <...> Я вам, мамаша, последний раз в жизни заявляю: чтобы к вечеру у нас все харчи пролетарского происхождения были, и никаких Копенгагенов. Понимаете?

(Мандат, 1990, с. 28)

Впоследствии оказывается, что из "харчей пролетарского происхождения" в доме Гулячкиных одна вода. Еде приписываются *идеологические свойства*, устанавливается ранг, *иерархия еды* в соответствии с идеологическими установками.

Мир в пьесах Эрдмана *предельно идеологизирован*: идеологические черты приписываются не только еде, но и другим явлениям и предметам. Так, Эрдман показывает, какой громадной властью в советском социуме наделена *бумага*: мандат, записка самоубийцы, из которой можно извлечь определенную выгоду, и прочие бюрократические документы. (Эта тема получила широкое распространение и

достаточно успешно эксплуатировалась литературой того времени и последующих десятилетий.) Однако это могущество бумаги мнимое, призрачное, фиктивное, ведь Павел Сергеевич Гулячкин сам выписал себе мандат. Эрдман показывает механицизм мира. Если в фольклорном театре механицизм означал условность мира, простоту и определенность связей между человеком и миром, то у Эрдмана механицизм означает еще и мертвенность мира. Это мир *опредмеченный, механический, предельно упрощенный*.

В русском балагане представление, как правило, заканчивается сценой, когда пес или черт волокут Петрушку в “преисподнюю”. Герой наказан, он встречается со смертью, с небытием. Финал пьесы Эрдмана “Мандат” — это тоже наказание и встреча персонажей с небытием:

Павел Сергеевич. Мамаша, если нас даже арестовать не хотят, то чем же нам жить, мамаша? Чем же нам жить?

(Мандат, 1990, с. 80)

Пустота и стремление заполнить ее чем-то вещественным, материальным — устойчивый мотив эрдмановских пьес, гротескная природа которого очевидна. Однако для героев это оказывается невозможным.

Жонглирование на идейно-тематическом уровне приводит к следующему эффекту: *структура мира предстает подвижной, расшатанной, постоянно формируется и переформируется*. Ю. Щеглов, анализируя эрдмановский “Мандат”, назвал это явление “сборкой и разборкой действительности” (Щеглов, 1998, с. 43). Сборка и разборка действительности осуществляется у Эрдмана непрерывно, что подчеркивает *условность создаваемого (конструируемого) мира, его игровую природу*. Следовательно, при моделировании мира в театре Эрдмана важны *установки на условность и игру*, что, без сомнения, роднит эрдмановскую драматургию с балаганным действием. Показательна в этом смысле *цитатность* “Мандата” — не направленная, а раздробляющаяся, представляющая собой *собираение “с миру по нитке”*. “На равных” цитируются легко узнаваемые фразы (и даже жесты) из Достоевского ((встает на колени и целует Насте руку.) “Не тебе поклоняюсь, а страданию твоему” (Мандат, 1990, с. 80)), Пушкина (“Народ безмолвствует” (Мандат, 1990, с. 92)), бульварных романов, а также лозунги и клише тех лет.

Балаганные мотивы

В эрдмановских пьесах реализуется весь комплекс балаганных мотивов:

- мотив поручения;
- мотив угрозы наказания или ареста;
- мотив отъезда (чаще всего под угрозой наказания или ареста);
- мотив жалобы или обращения к властям;
- мотив похорон²².

Мотив поручения в "Мандате" играет структурообразующую роль. Драматическое действие в пьесе, подобно действию в балагане, выстраивается как ряд эстрадных номеров, реприз, демонстрируя *дискректность, разорванность мироустройства, несвязанность или случайный характер связей между отдельными блоками мира*. Мотив поручения организует эти отдельные блоки мира, задает программу действий того или иного персонажа. В "Мандате" этот мотив проработан особенно тщательно. Так, мать Гулячкина Надежда Петровна поручает своему сыну Павлу Сергеевичу стать приданным для сестры Варвары (вступить в партию, получить мандат). Павел Сергеевич, в свою очередь, поручает Варьке, во-первых, выжить соседа по коммунальной квартире Широнкина и, во-вторых, найти родственников-пролетариев; Тамара Леопольдовна Вишневецкая поручает Надежде Петровне хранить сундук с платьем императрицы и т.д. Связи между героями и событиями возникают, но они внешние, поверхностные и не затрагивают сути явлений.

Почти все персонажи "Мандата" так или иначе сталкиваются с угрозой наказания (*мотив угрозы наказания* и связанный с ним *мотив отъезда*). Они то сами угрожают, то оказываются объектом чужих угроз:

Павел Сергеевич. <...> А если я вас за такие, за буржуазные, за предрассудки под суд отдам?

(Мандат, 1990, с. 22)

Павел Сергеевич. Мамаша, я уезжаю в Каширу.

Варвара Сергеевна. Как уезжаешь?

Надежда Петровна. Зачем уезжаешь?

Павел Сергеевич. Потому, что за эти слова, мамаша, меня расстрелять могут.

(Мандат, 1990, с. 27)

Мотив ареста в “Мандате” звучит не однажды: Павел Сергеевич Гулячкин боится, что его арестуют после слов “Сияяне! Я человек партийный!”, потому что никакого партбилета у него нет, и собирается ехать в Каширу (*мотив отъезда*), а потом сам хочет переставить всю Россию как обладатель мандата и т.д.

Мотив жалобы и *мотив угрозы наказания* связаны с одной инстанцией — милицией, которую так боятся эрдмановские персонажи. В милицию собирается жаловаться на Гулячкина Широнкин, на которого упал горшок с молочной лапшой. Дистанция между жертвой и тираном каждый раз оказывается минимальной.

Мотив обращения к властям практически дублируется в пьесах Эрдмана: Гулячкин обращается к царям (“цари... вы мерзавцы!” (Мандат, 1990, с.76)) и думает, что за оскорбление престолонаследницы его “в Кремль без доклада будут пускать” (Мандат, 1990, с. 78); Подсекальников звонит в Кремль и сообщает, что он “Маркса прочел и Маркс ему не понравился” (Самоубийца, 1990, с. 134).

Мотив похорон в “Мандате” прямо не обозначен, но скрыто, опосредованно *обыгрывается*:

- через перипетии с сундуком;
- в эпизоде с памятником Гулячкину.

Этот мотив обыгрывается в разных значениях, и все они восходят к фольклорному театру. Применительно к фольклорному театру его можно рассматривать двояко. Во-первых, в сундуке, а точнее в ящике, хранились куклы. Из него иногда в начале представления появлялся Петрушка: “Ха-ха-ха! Разлюбезные господа! Вот и я приехал сюда, не в тарантасе-рыдване, а прямо на аэроплане — в дубовом ящике! Мое вам почтение, господа!” (Народный театр, 1991, с. 284). По сути дела в ящике располагался весь мир петрушечной комедии. Во-вторых, во время представления над очередной жертвой Петрушкиной дубинки совершался обряд похорон или сам Петрушка издевался над убитыми, разбрасывая их в разные стороны²³. Сцены с веселыми похоронами также входили в состав народной драмы “Маврух”, “Царь Максимилиан” и др.

Однако существовало и различие между ними, и оно касалось следующего: в кукольном представлении, как правило, основной упор делался на визуальные трюки, пантомиму, в народной драме — на вербальные трюки, словесное пародирование. Можно сказать, что те же приемы выразительности используются и в “Мандате”. В сценах с сундуком преобладает визуальная эксцентрика, сцена же с Гуляч-

киным-“памятником” целиком построена на словесной игре. Сундук в “Мандате” не менее значим, чем в петрушечной комедии: в нем заключается “все, что в России от России осталось”. И персонажи “Мандата”, спасая содержимое сундука, то и дело перетаскивают его с места на место и надеются на чудо. Чудесное преобразование происходит с Настей, случайно оказавшейся в сундуке. Однако на этом чудеса для героев заканчиваются. В финале из сундука неожиданно появляется Широнкин и с криками “Милиция! Милиция!” хочет разоблачить Павла Сергеевича и его мамашу. Возвысившись на какое-то время, герои терпят поражение. Гулячкин в пьесе постоянно балансирует между положением героя и жертвы, в том числе и в сцене с воображаемым памятником, а диалог Гулячкина с матерью здесь почти целиком строится на словесной игре — игре значений слова “высечь” (“построить, воздвигнуть” и “выпороть”):

Надежда Петровна. А если тебе за такое геройство каменный памятник высекут?

Павел Сергеевич. Высекут?

Надежда Петровна. За такое геройство обязательно высекут. В назидание потомству.

(Мандат, 1990, с. 48)

Таким образом, *мотив похорон* у Эрдмана, как и в балаганной народной комедии, можно рассматривать в качестве варианта *мотива возвышения/развенчания*.

Как можно было заметить, поэтике Эрдмана свойственны такие приемы, как *накапливание мотивов* и *варьирование мотивов*. Количество здесь выступает качественной характеристикой не только драматического действия, но и изображаемой действительности. *Через простое накапливание мотивов, их механическое сцепление мир предстает как “негибкий”, “некоммуникативный”, не понятый человеком и непонятный ему.*

Балаганный герой

Поведение эрдмановских персонажей в мире задано определенным набором стереотипов и клише, что роднит их с балаганным героем. Так, Петрушка в сценах с Квартальным, Капралом, Немцем, Цыганом, Лекарем и другими противниками или напарниками ведет себя одинаково, отличия касаются лишь деталей: это либо *словесное*

состязание, либо потасовка с тумакami, из которых Петрушка практически всегда выходит победителем.

Сцены избиения в балаганной народной комедии демонстрируют еще одно ее важное свойство: *снижение и/или ниспровержение авторитетов*, их всяческое поругание. Таковы сцена с Квартальным (допрос “фатального фицера” Петрушке не нравится, он хватает палку, избивает и прогоняет Фатального к удовольствию публики), сцена с Цыганом или с Лекарем, получающими вознаграждение в виде тумакoв, или игра двух Паяцев с мячами и палками и т.п.²⁴ Все сцены подобного рода восходят к *карнавальному избиению-развенчанию*. В “Мандате” они весьма многочисленны, хотя палочные удары Петрушки чаще всего здесь заменяются *визуальными трюками и словесными “тумакami”*, словесным разоблачением и саморазоблачением.

Часто в “Мандате” представлен не процесс, а *результат карнавального развенчания — избиения, разъятия тела на части* (здесь реализуется *гротескная концепция тела* — по Бахтину):

Настя. <...> карточки эти размера маленького и лицо на них получается только до пояса.

(Мандат, 1990, с. 30)

Павел Сергеевич. Варька, зачем ты рожи выстраиваешь? А? <...>
Варвара Сергеевна. Это вовсе не рожа, Павлушенька, а улыбка.

(Мандат, 1990, с. 43)

Автоном Сигизмундович. <...> Вот оно — оплот Российской империи, трехэтажное “Русское слово”. Его величество государь император. Смирно! Где ты его достал?

Агафангел. В уборной, ваше превосходительство.

Автоном Сигизмундович. А там еще никого не было?

Агафангел. Был, ваше превосходительство.

Автоном Сигизмундович. Кто?

Агафангел. Бельгийский король Альберт среди своего народа, в красках, ваше превосходительство.

Автоном Сигизмундович. Где же он?

Агафангел. Виноват, ваше превосходительство. Недосмотрел и использовал, ваше превосходительство.

Автоном Сигизмундович. Истинно, можно сказать, король-страдалец.

(Мандат, 1990, с. 70)

Иван Иванович. <...> Так знайте же, граждане, что Павел Сергеевич есть Лжедмитрий и Самозванец, а вовсе не коммунист.

Павел Сергеевич. Кто Лжедмитрий? Я Лжедмитрий? Я? Товарищи! Я народный трибун! У меня мозоли. Поглядите, какие у меня на руках мозоли. Но это еще что, а вот какие у меня на ногах мозоли, вы себе даже представить не можете.

(Мандат, 1990, с. 79)

Возвышение персонажа носит временный характер, за ним неминуемо следует ниспровержение. (Да и само возвышение чаще всего оказывается сомнительным или мнимым.) Сюжет пьесы, как и "сюжет" каждого персонажа, строится на этом мотиве возвышения — ниспровержения.

Его разработка на уровне персонажей в пьесах Эрдмана ведется примерно в том же направлении, что и на идейно-тематическом уровне: через выпячивание определенных черт, "овнешнение" внутреннего, без должного углубления. Следовательно, как и в случае с балаганным героем, в случае с эрдмановскими персонажами уместно будет говорить о поведенческой эксцентрике.

Подобно балаганному Петрушке, эрдмановские персонажи чрезвычайно подвижны, мобильны, что влияет на движение действия. Быстрая смена эпизодов сопровождается авторскими ремарками: "Варвара исчезает", "Шарманщик и его компания уходят", "Все разбегаются", "Все, кроме Тамары Леопольдовны, выбежали, появляется Валериан Олимпович" и т.д. Персонажи то и дело меняют свое положение по отношению к действительности, "лавируют". Эти перемены всегда носят экстремальный характер, и в самом общем виде их можно выразить как превращение в свою противоположность. Так, Павел Сергеевич Гулячкин на протяжении всей пьесы балансирует между положением тирана и жертвы, то же можно сказать и о его "антагонисте" Широнкине. Настя, кухарка, волею обстоятельств оказывается в роли престолонаследницы, а нанятые Варварой Сергеевной Шарманщик, Человек с барабаном, Женщина с попугаем и бубном — то "родственниками из рабочего класса", то "коммунистами". Переходы из одного состояния в другое во всех случаях быстры, практически мгновенны, а герои не нуждаются в объяснениях, принимая все происходящее как данность. О свободном волеизъявлении здесь говорить не приходится, — полное подчинение обстоятельствам и лавирование в соответствии с ними.

Обращает на себя внимание *заданность персонажей, их запрограммированность*. “Человек во власти программ” — так обозначил это явление Ю. Щеглов. Человек у Эрмана находится во власти *готовых моделей поведения*, которые он выстраивает бессознательно либо сознательно в соответствии со своими представлениями о мире, часто весьма далекими от реалий. Эти программы могут быть как длительными, так и краткими, действовать на протяжении всей пьесы либо только в каком-то отдельном эпизоде. Программы разных персонажей и даже одного персонажа могут вступать в самые разнообразные и непредсказуемые связи, отношения; сборка и разборка действительности неизбежно ведет к их контаминации, интерференции и т.д. В “Мандате” *интерференция двух программ* — по приобретению мандата и по спасению платья императрицы — приводит Гулячкина к *абсурдному убеждению*: “... значит, я при всяком режиме бессмертный человек” (Мандат, 1990, с. 49).

У Эрмана есть персонажи, которые дублируют друг друга и составляют *карнавальные комические пары*. В “Мандате” — отец и сын Сметаничи, зеркально отражающие друг друга, даже по части имен — Валериан Олимпович и Олимп Валерианович; дочери Зотика Францевича Зархина Тося и Сюся. В “Самоубийце” — две старухи на кладбище, у которых даже имен нет, в пьесе они названы Первая и Вторая, как клоуны в цирковой репризе, да и сама сцена напоминает законченный номер.

Запрограммированность обнаруживает утрату живого, механическое в человеке. И в этом тоже проявляется сходство с балаганным героем. Поведение человека укладывается в комбинацию трюков, аттракционов.

Шарманка — неперенный атрибут русского балаганного действа. Обычное место Шарманщика (Музыканта) — возле ширмы, его роль в спектакле — беседа с Петрушкой и провокация действия²⁵. Мелодии шарманки сопровождают балаганное представление. Такова функция шарманки и Шарманщика в фольклорном театре.

В “Мандате”, помимо Шарманщика, появляются еще две комические фигуры — Человек с барабаном и Женщина с попугаем и бубном. Они помогают Шарманщику в осуществлении двух задач: выживать соседа Гулячкиных Широнкина и изображать родственников из рабочего класса. С появлением этих персонажей связана целая серия разного рода трюков, аттракционов, комических происшествий, как, например, в сцене со Сметаничами:

Олимп Валерианович. Будьте любезны, товарищи, входите, пожалуйста.

Барабаничик. Это и есть коммунисты, которым про родственников заливать?

Шарманичик. Наверное, эти, видишь значок?

Валериан Олимпович. Это и есть коммунисты, которые прийти обещались?

Олимп Валерианович. Видишь, конечно, они. Присаживайтесь, товарищи, пожалуйста, присаживайтесь. Скоро Павел Сергеевич придет.

(Мандат, 1990, с. 55-56)

Эти второстепенные образы создают фон пьесы, усиливают ее фарсовое звучание — ощущение нелепости, непредсказуемости, бессмысленности происходящего.

Балаганный дискурс

Коммуникативно-дискурсивные стратегии эрдмановских пьес базируются примерно на тех же принципах, что и русской народной балаганной комедии. В. Шкловский отмечал, что "народная аудитория тяготеет именно к восприятию чисто словесных построений. Сюжет отступает в народном театре на второй план и часто служит только мотивировкой словесной игры"²⁶.

Слово у Эрдмана напоминает *балаганное слово*, а вербальная эксцентрика сходна с вербальной эксцентрикой персонажей кукольной комедии, карнавалов, цирковых клоунов и имеет в его пьесах приблизительно то же значение. Дискурс Эрдмана родственен дискурсу балагана, это сходство подтверждается еще и тем обстоятельством, что сам Эрдман работал в эстрадных и эстрадно-цирковых разговорных жанрах обозрения, скетча, интермедии, которые можно рассматривать как современные варианты балаганного представления (и варианты балаганного дискурса). В эрдмановских пьесах, как и в балаганной комедии, *словесная свобода — величина абсолютная*. Необходимо установить, при помощи каких приемов она создается, каковы ее "механизмы".

Все указанные явления — представления в балагане и эстрадно-цирковые представления — восходят к карнавалу. *Карнавальный смех универсален*, он направлен на все явления мира. С точки зрения шута все явления мира предстают *относительными*. Ирония шута не знает границ. "Мир рассматривается шутком, — замечает Ю. Щеглов, — как

идиотичный насквозь, состоящий из дураков всех мастей, и объектом "пинков" могут быть <...> не только престижные институты, но и кто угодно, включая самого шутника и его окружение" (Щеглов, 1998, с. 128). Точка зрения шута — это *рассеянная, несфокусированная, всепроникающая точка зрения*. Ее носитель вроде бы случайно, наугад выхватывает "куски" действительности и подвергает их критической оценке, но в этой стихийности есть своя закономерность. Весь остальной мир *такой же* (т.е. "идиотичный насквозь"). Это адогматичный герой, и картина мира, им увиденная, адогматична в той же степени. Он всегда находится в оппозиции власти, он ее вечный оппонент. Петрушка в русском кукольном театре ссорится то с Капралом, оказавшись на военной службе, то с Квартальным, и его волочут в "полицию".

Поскольку эрдмановские персонажи тяготеют к этому типу персонажа, они в той же мере, как и Петрушка, как и другие комические кукольные герои — Пульчинель в Италии и Испании, Панч в Англии, Гансвурст в Германии и т.п., непредсказуемы и вездесуши. Поймать и наказать такого героя практически невозможно; шутки и остроты, которыми он сыплет, неуловимы, из разряда словесных трюков, словесной акробатики. Балаганные остроты легковесны и трудноуловимы. Остроты шута располагаются не в одной, а в разных тематических плоскостях, и он легко меняет объект своих острот. Ю. Щеглов связывает это явление с нивелирующей установкой шутливой речи, или стратегией "заметания следов" (Щеглов, 1998, с. 127-128). Сознанию шута присущ релятивизм. Он не способен удержаться в одной точке пространства, "застыть" в одном суждении, он постоянно совершает *мыслительные и словесные "прыжки" от одного суждения к другому*, подчас прямо противоположному. "Уколы" его острот могут быть сглажены, нивелированы переключением на другой предмет (включая самого себя), тем самым персонаж сможет полностью или частично *избежать наказания*, так как создается иллюзия несерьезности критики.

Шарманичик. Я трепаться, сударыня, не люблю, а только у меня музыка для свежего воздуха приспособлена.

Варвара Сергеевна. Это не что иное, как просто жульничество. Зачем же вы раньше со мною услаивались?

Шарманичик. Я думал — у вас именины или еще пьянство какое-нибудь, а так, один на один, я в жилом помещении играть не согласен.

Варвара Сергеевна. Но поймите, что мы выживаем.

Шарманщик. Я вижу, что вы выживаете. Нынче очень много людей из ума выжидают, потому что старые мозги нового режима не выдерживают.

Варвара Сергеевна. Мы вовсе не из ума выживаем, а жильца.

Шарманщик. Ах, жильца, ну это дело другое. За что же вы его, сударыня, выживаете?

Варвара Сергеевна. За то, что он хулиган. Можете себе представить, он из меня девушку до конца моей жизни делает.

Шарманщик. Да ну?! Как же он из вас, сударыня, девушку делает?

Варвара Сергеевна. Вы, наверное, не заметили, что я невеста. Так вот, я невеста! Ну а брат мой, Павел Сергеевич, нынче мне утром на этого жильца ультиматум поставил. Если ты, говорит, из квартиры его не выживешь, ты у меня из девического состояния не выйдешь.

Шарманщик. Ну это, конечно, обидно, потому что девическое состояние вроде собаки на сене: ни себе, ни людям.

(Мандат, 1990, с. 40)

Тема "нового режима" и "старых мозгов", которые его не выдерживают, искусно вплетена в идейно менее значимые темы; она получает сюжетное развертывание, а расположение ее в одной плоскости с фарсовыми шутками (по поводу выживания жильца, девического состояния и т.п.) камуфлирует ее идейную значимость, распыляет внимание на иные объекты (в первую очередь — на каскад словесных трюков).

В самом общем виде отношение Эрдмана к слову можно обозначить как *игру со словом*, приемы и механизмы которой многообразны. Слово у Эрдмана развоплощает застывшие, отвердевшие смыслы:

Иван Иванович. Милиция, милиция!

Надежда Петровна. Вы зачем это, Иван Иванович, в столовой выражаетесь, здесь люди кушают, а вы выражаетесь.

(Мандат, 1990, с. 159)

Слово "милиция" наполняется в данном контексте отрицательными коннотациями, звучит как ругательство, т.е. герои Эрдмана приписывают ему собственные окказиональные смыслы, изначально ему не присущие ("нечто, нарушающее правила приличия").

Одним из наиболее частых приемов словесной игры у Эрдмана является метонимический перенос:

Автоном Сигизмундович. <...> Но подумай, Олимп, какое невероятное происшествие: эта женщина в данный момент олицетворяет собой всю Россию, а он на ней женится.

Олимп Валерианович. Да, Автоном, он, если так можно выразиться, стал супругом вся Руси. Какая ответственность.

(Мандат, 1990, с. 69)

Автоном Сигизмундович. Сейчас мы с тобой вот эту картину на толстый картон наклеим. <...>

Анатолий. Дядюшка, я самодержца уже помазал, на что же его наклеивать?

(Мандат, 1990, с. 70)

Наркис Смарагдович. Скажите, что, тринадцать на восемнадцать будет изяшно?

Зотик Францевич. Какие тринадцать на восемнадцать?

Наркис Смарагдович. Видите, я думал запечатлеть.

Степан Степанович. Что запечатлеть?

Наркис Смарагдович. Ренессанс.

Ильинкин. Какой ренессанс?

Наркис Смарагдович. Возрождение... нашей многострадальной родины. А так как это событие должно взволновать всю Россию, я и выбрал кабинетный размер тринадцать на восемнадцать. Узнав, что их императорское высочество находится здесь...

(Мандат, 1990, с. 73-74)

Прием метонимического переноса (“стал супругом вся Руси”, “самодержца уже помазал”, “запечатлеть ренессанс” и т.п.) и игра значениями (“помазать” — в значении “благословить на царствование” и в значении “нанести клей на поверхность”) выражает свойственное эрдмановскому слову *стремление к овеществлению, опредмечиванию, буквализации явления*. Он демонстрирует особенности сознания эрдмановских героев, его утилитарные, “вещественные” установки. Большинство эрдмановских каламбуров строится на подобном приеме снижения, развенчания явления за счет буквализации. Сходные приемы можно обнаружить в балаганной комедии, например в следующих сценах и репликах Петрушки и других персонажей:

Петрушка. Барин, гости приехали.

Барин. Давно?

Петрушка. Через полчаса времени.

Барин. Самовар наставил?

Петрушка. Я самовар наставил, да он убежал.

Барин. Куда самовар убежал?

Петрушка. На вокзал.

Барин. Что же ты врешь? Разве самовар с ногами, живой?

Петрушка. Виноват, барин. Самовар остался, а кипяток убежал. (Выделено мной. — Е.Ш.)

(Народный театр, 1991, с. 226).

Петрушка (хватается за голову). Ой, ой!.. что мне теперь делать? Пропал я с головой; пропала и моя шапочка с кисточкой! Музыкант, наймись за меня служить.

Музыкант. Сколько дашь?

Петрушка. Две копейки да кулаком по зашейке. (Выделено мной. — Е.Ш.)

(Народный театр, 1991, с. 261).

Пац. Кончилось дело. Петрушку собака съела. Одно кончается — другое начинается. <...> Господа, господа! Пожалуйста сюда! Пять копеек деньги небольшие, а удовольствия — три короба!.. Заходите, заходите!.. (Выделено мной. — Е.Ш.)

(Народный театр, 1991, с. 263).

Целый ряд специфических черт эрдмановского дискурса можно выявить при сопоставлении эрдмановского диалога с диалогом балагана, народной драмы и сказки. Все они обусловлены *игровым отношением Эрмана к слову, игровой природой эрдмановского слова*. Структура диалога у Эрмана напоминает структуру упомянутых фольклорных жанров. Диалогу в пьесах Эрмана, как и фольклорному диалогу, свойственны, во-первых, *дискретность, дробность*, во-вторых, *разного рода комбинирование элементов "словесной массы", затрудняющее процесс коммуникации*.

Дискретность, дробность создается разбиением предложения на ряд реплик, построением диалога в виде коротких вопросов и таких же ответов, многочисленными "лишними" повторами — лексическими, интонационными, синтаксическими. Так строится диалог в фольклорных жанрах:

- Куда идешь?
— Лихо на свете есть, я никакого лиха не видал — иду искать.
— Пойдем вместе. И я хорошо живу и не видал лиха; пойдем поищем.

(Сказка о лихе одноглазом)

Музыкант. Что скажешь, Петрушка?

Петрушка. Я тебе новость скажу.

Музыкант. Какую?

Петрушка. Я задумал, брат, жениться.

(Петрушка, Он же “Ванька Рататуй” // Народный театр, 1991, с. 254-255)

Барин. <...> Афонька-малый!

Афонька. Что, барин голый?

Барин. А ты у меня на скотном дворе бывал?

Афонька. Бывал, барин.

Барин. Все ли там у меня исправно?

Афонька. Все, барин, исправно.

Барин. Ну как же исправно?

У меня там было овец двести.

Афонька. Они все стоят в сыром месте.

Барин. Но, как же в сыром месте?

Афонька. Одна была слепая, другая кривая.

Слепая кривую побила

И сама на то место полегла.

Барин. Так, значит, всю скотину перевели?

Афонька. Остатки собакам на псарню отвезли.

(Ермак // Народный театр, 1991, с. 149)

Сходным образом конструирует диалог Эрмман:

Надежда Петровна. Тамара Леопольдовна, вы ли это? Господи, счастье какое.

Два человека вносят сундук.

Батюшки, никак вы ко мне переезжаете, Тамара Леопольдовна?

Тамара Леопольдовна. Ах, и не спрашивайте, Надежда Петровна.

Надежда Петровна. Ах, я не понимаю, Тамара Леопольдовна.

Тамара Леопольдовна. Ах, это просто ужас, Надежда Петровна.

Надежда Петровна. Ах, вы меня пугаете, Тамара Леопольдовна.

Тамара Леопольдовна. Ах, и не говорите, Надежда Петровна!
(Носильщикам.) Ставьте его сюда. Так. Больше вы мне не понадобится.

(Мандат, 1990, с. 32)

Варвара Сергеевна. Посмотри, Павел, сундук.

Павел Сергеевич. Где сундук?

Варвара Сергеевна. Вот сундук.

Павел Сергеевич. Действительно сундук.

Варвара Сергеевна. Странно.

Павел Сергеевич. Действительно странно.

Варвара Сергеевна. Что бы в нем могло быть?

Павел Сергеевич. А ты загляни.

Варвара Сергеевна. На нем, Павел, замок.

Павел Сергеевич. Действительно замок.

Варвара Сергеевна. Удивительно.

Павел Сергеевич. Действительно удивительно <...>.

(Мандат, 1990, с. 44)

У словесной игры своя собственная цель: *игра существует для игры и ради игры, ее цель заключена в самом процессе игры*. К словесной игре можно отнести разного рода переспросы, "недослышивания" и, как следствие, повторы (словесные, звуковые), "передергивание" слов, т.е. самое разнообразное *комбинирование* элементов "словесной массы".

Иван Иванович. Где коммунист?

Олимп Валерианович. Вот, Павел Сергеевич.

Иван Иванович. Павел Сергеевич? Так знайте же, граждане, что Павел Сергеевич есть Лжедмитрий и Самозванец, а вовсе не коммунист.

Павел Сергеевич. Кто Лжедмитрий? Я Лжедмитрий? Я? Товарищи! Я народный трибун. У меня мозоли. Поглядите, какие у меня на руках мозоли. Но это еще что, а вот какие у меня на ногах мозоли, вы себе даже представить не можете.

Иван Иванович. Докажите.

Павел Сергеевич. И докажу. А вот позовите сюда Чичерина и спросите его, коммунист я или нет.

(Мандат, 1990, с. 79)

Результат оказывается двояким: словесная игра меняет как характер речи, так и характер действия. При подобной организации *речи коммуникация затруднена или даже нарушена, а действие замедляется, растягивается* (в такие моменты персонажи словно топчутся на месте). О том, что *словесная игра и остроумие* тормозят действие, пишет в работе о "Самоубийце" И.Н. Сухих. В качестве компенсации этого беспощадного остроумия выступает внешняя подвижность

персонажей, которые “не просто входят или выходят, но — вбегают, убегают, возникают, вскакивают, выскакивают, устремляются, мечутся, бросаются пулей в свою комнату” (Сухих, 2003, с. 222).

Рассмотрим эти процессы подробнее. *Коммуникативные стратегии* Эрзмана связаны с *нарушением нормальной коммуникации*. Любая нормальная коммуникация подчиняется целому ряду правил, изучением которых занимается теория коммуникации. Наиболее авторитетными в этой области являются постулаты Пола Грайса, иначе обозначаемые как принцип кооперации П. Грайса (Grice, 1975). Не менее значительными представляются и собственно литературоведческие работы на эту тему, в частности статья Ольги и Исаака Ревзиных “Семиотический эксперимент на сцене. Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием”, а также исследование Ж.-Ф. Жаккара “Даниил Хармс и конец русского авангарда”, который в коммуникативно-дискурсивном анализе пьесы “Елизавета Бам” опирается на статью Ревзиных.

Анализируя “Лысую певицу” Э. Ионеско, Ольга и Исаак Ревзины предложили развернутую классификацию постулатов нормальной коммуникации:

- постулат детерминизма;
- постулат общей памяти;
- постулат информативности;
- постулат тождества;
- постулат истинности;
- постулат неполноты описания;
- постулат семантической связности.

Нарушение постулатов нормальной коммуникации у Хармса и Ионеско носит всеобъемлющий характер и приводит к *распаду коммуникации*, дискредитации человеческой речи как таковой, “*трагедии языка*” (Ионеско), когда персонажи “замыкаются в безмолвии их собственного языка, ставшего бесплодным” (Жаккар, 1995, с. 228). Безмолвие же в этой системе координат означает смерть. “Говорю, чтобы быть”, — произносит один из персонажей “Елизаветы Бам” (Хармс, 2000, с. 21).

Конечно, нарушение *постулатов нормальной коммуникации* у Эрзмана не столь тотально, как в драматургии абсурда, но не менее значимо для эрзмановского дискурса. Не все из них нарушаются у Эрзмана систематически, однако нарушения эти представляют определенный интерес, и потому следует остановиться на них подробнее.

Постулат о детерминизме предполагает, что собеседники имеют сходную концепцию реальности и их реакция на предметы и слова, их обозначающие, вполне адекватна. Этот постулат базируется на сохранении *причинно-следственных связей и категории времени*; их искажение влечет за собой *нарушение коммуникации*. Драматическая интрига "Мандата" выстраивается на нарушении этого постулата: Павел Сергеевич Гулячкин становится обладателем мандата, который он сам себе выписал. Причинно-следственные отношения здесь оказываются нарушены.

Мир агрессивен по отношению к человеку, и за мнимым возвышением неминуемо следует развенчание, которое в "Мандате" удваивается: разоблачают и Гулячкина, и Настю. Здесь также нарушаются *постулаты тождества и истинности*, требующие, чтобы *сообщаемое соответствовало описываемой действительности*.

Нарушение постулата о детерминизме обнаруживается и на уровне отдельных эпизодов, диалогов, реплик.

Павел Сергеевич. <...> если я в нашем семействе жертва, то я требую, чтобы все меня в доме боялись.

(Мандат, 1990, с. 28)

Павел Сергеевич. <...> Вы мне лучше скажите, мамаша: что я со своими родственниками делать буду, когда их у меня нету?

(Мандат, 1990, с. 31)

Надежда Петровна. А за что же они, окаянные, вас обыскивать будут?

Тамара Леопольдовна. Какая вы наивная, Надежда Петровна. Как — за что? Разве теперь что-нибудь за что-нибудь бывает?

(Мандат, 1990, с. 32)

Как видно из приведенных выше реплик, нарушение причинно-следственных отношений затрудняет общение и понимание и ставит героев в тупик. Каждое из этих высказываний асеманлично, и, помимо постулата о детерминизме, нарушенным оказывается *постулат о семантической связности*. Синтаксические и морфологические связи в каждом из сообщений соблюдены, а семантические — нет.

Искажение причинно-следственных связей практически всегда является *источником комизма*. Хотя следует отметить, что комический эффект²⁷ связан не только с индетерминизмом, но и с любым

другим нарушением нормальной коммуникации, например *постулата тождества*. Соблюдение этого постулата требует, чтобы собеседники представляли себе одну и ту же реальность, чтобы слово относилось к тому же предмету, который оно описывает. Нарушение этого постулата влечет за собой разрыв отношений между предметом, или означаемым, и словом, или означающим. Нарушение постулата тождества связано в “Мандате” с целым рядом фарсовых эпизодов, рассмотрим лишь некоторые из них:

Настя. А если вы, Надежда Петровна, об Иване Ивановиче говорите, так он не мужчина вовсе, а жилец.

Надежда Петровна. Что?

Настя. И если они меня в свою комнату приглашали, то это исключительно для увеличения бюста. <...>

Надежда Петровна. Ты, Настька, совсем очумела. Я свою законную дочь замуж выдаю, а ты у меня в доме развратом занимаешься. Что, я тебе жалованье плачу, чтобы ты на него свой бюст увеличивала? А? <...>

Варвара Сергеевна. Как же он это делает? <...>

Настя. <...> так как у нас Иван Иванович человек, можно сказать, с фотографическим образованием, так они мне вчера и говорят: “Я, говорит, Анастасия Николаевна, для вас ваш бюст увеличу”.

Варвара Сергеевна. Вот идиотка, только зря обнадежила.

(Мандат, 1990, с. 30)

Тамара Леопольдовна. Это платье... Александры Федоровны.

Надежда Петровна. Какой же это Александры Федоровны? Это уж не акушерки ли Александры Федоровны, с которой мы вместе Павлушу рожали?

Тамара Леопольдовна. Какой акушерки, Надежда Петровна, — императрицы!

(Мандат, 1990, с. 33)

Нарушение постулата тождества можно обнаружить также в именах персонажей — Тамара Леопольдовна, Автоном Сигизмундович, Агафангел, Наркис Смарагдович и т.д. — слишком экзотических, диссонирующих с советской действительностью и намекающих на прежние времена.

Особого внимания заслуживает *постулат неполноты описания*, который очень тесно связан с *постулатом информативности*. Его

нарушение проявляется через *тавтологию*, набор банальностей, т.е. сообщение того, о чем собеседник и так знает. Реплики персонажей "Мандата" часто дублируют друг друга, диалог дробится на короткие вопросы и ответы, подобно диалогу в балаганной народной комедии. Внимание читателя/зрителя сосредоточивается не на сообщаемом, а на самой форме сообщения, словесной игре.

Несколько иначе, с "другой" стороны, нарушается *постулат информативности* в конце пьесы. Финальная реплика "Мандата" — вопрос Гулячкина, который так и остается без ответа.

Павел Сергеевич. Мамаша, если нас даже арестовать не хотят, то чем же нам жить, мамаша? Чем же нам жить?

(Мандат, 1990, с. 80)

Адресат его ("мамаша") условен, ведь эрдмановский персонаж обращается в данной ситуации по сути дела ко всем — и к себе, и к миру. Но вопрос остается без ответа — *без насыщенной, необходимой "информации"*.

Если в драматургии абсурда нарушение постулатов коммуникации ведет к полному распаду связей между человеком и миром, трагическому осознанию, что "Я мир. А мир не я" (Хармс) и к "трагедии языка" (Ионеско), то у Эрдмана подобное разрушение не столь тотально. Отрицание мира у Эрдмана, на мой взгляд, не менее значительное, хотя и не столь категоричное. Оно не приводит к окончательному разрыву связей между человеком и миром, хотя "дискретность", прерывистость мира, его разложение на отдельные элементы очевидны.

В связи с последним необходимо отметить, что Эрдман довольно часто прибегает к приему, который особым образом подчеркивает условность речи, — имеется в виду *утрированная артикуляция*. Утрированная, неестественная артикуляция особым образом маркирует общение и влияет на понимание, становится препятствием на пути осуществления нормальной коммуникации. Она подчеркивает раздробленность речи и сознания персонажей.

Повышенное внимание к артикуляции Эрдмана родственно, как представляется, приему "*холодной чеканки слов*" Мейерхольда, который дикции придавал огромное значение. Источник здесь, очевидно, общий: особым образом артикулированная речь является одним из конструктивных принципов петрушечного театра. Речь главного

героя Петрушки — ее звучание, дикция — заметно отличается от обыкновенной, “нетеатральной” речи, а также и от речи других персонажей.

Исследователи фольклорного театра неоднократно обращали внимание на то, что *степень обобщения и условности* в Петрушке выше, чем в других персонажах — Лекаре, Цыгане и т.д.²⁸ *Артикуляция Петрушки условна*. Прежде всего это достигается специальным устройством — пищиком, благодаря которому Петрушка говорит “кукольным” голосом.

Повышенное внимание Эрдмана к артикуляции ведет к тому, что речь персонажей выглядит нарочитой, искусственной, “марионеточной”, как и в кукольном театре. Создание подобного рода эффекта входило в авторскую задачу Эрдмана. Особое внимание Эрдмана к артикуляции проявляется уже в “назывании” персонажей. В “Мандате” многие имена не только экзотические, но и трудновыговариваемые: Олимп Валерианович Сметанич и Валериан Олимпович Сметанич, Автоном Сигизмундович, Зархин Зотик Францевич, Крантик Наркис Смарагдович, Ариадна Павлиновна и т.д. Однако даже и ничем не примечательные, совершенно заурядные имена — Павел Сергеевич, Надежда Петровна, Иван Иванович, Анастасия Ивановна и т.д. — требуют определенных усилий при произнесении, так как произносятся почти всегда полностью, без упрощения, и повторяются при каждом обращении одного персонажа к другому, благодаря чему их артикуляция выглядит нарочитой, утрированной:

Широнкин. Вы, Надежда Петровна, с сыном не перешептывайтесь. Я, Надежда Петровна, вашего сына не испугаюсь. Я, Надежда Петровна, на всем свете никого не боюсь. Мне, Надежда Петровна...

(Мандат, 1990, с. 26-27)

Иван Иванович. Простите меня, Анастасия Николаевна, но каким манером вы сюда попали?

Настя. В сундуке.

Иван Иванович. Ничего не понимаю. Вы мне лучше, Анастасия Николаевна, расскажите все по порядку.

Настя. Вот вам, Иван Иванович, по самому по порядку. Сначала меня нарядили в очень роскошное платье, потом меня намочили, потом посадили в сундук и притащили сюда.

(Мандат, 1990, с. 66)

Особо следует отметить те случаи, когда артикуляция сглажена, как, например, в именах эпизодических персонажей Тоси и Сюси Зархиных. Невнятная артикуляция акцентируется благодаря зеркальности имен, звуковым повторам.

Приемы утрированной артикуляции и сглаженной артикуляции отсылают нас к Гоголю (Сквозник-Дмухановский, Бобчинский и Добчинский и т.д.). Парный принцип в назывании героев обусловлен тем, что они составляют карнавальные комические пары: Олимп Валерианович Сметанич и Валериан Олимпович Сметанич, Тося и Сюся, Крантик и Зотик. В этом последнем примере, как мне кажется, не очень существенно даже то, что Крантик — фамилия, а Зотик — имя; гораздо более важным представляется звуковое дублирование.

Эрдману свойственна вербализация разного рода несловесных элементов, действий персонажей, а также создание портрета при помощи словесного описания, как в балагане. Усы Ивана Ивановича, улыбка Варвары Сергеевны, которая "в зеркале не помещается", бюст Насти — все эти описания восходят к описанию внешности невесты Петрушки, когда он осматривает ее "на манер лошади"²⁹. Это своего рода артикуляция несловесных элементов, их подчеркивание. Чтобы понять, насколько это значимо в драматургической поэтике Эрдмана, достаточно вспомнить замечание В. Шкловского о важности в народном театре чисто словесных построений, их преобладании над сюжетом. Эрдмановской поэтике эта черта свойственна в той же мере, что и народному театру.

Ю. Щеглов прием артикуляции справедливо считает универсальным свойством эрдмановского дискурса: "Для "гипер-артикулированной" поэтики Эрдмана характерно, что всякого рода массовые сцены, шумы, скандалы, суматохи предстают аккуратно разложенными на дискретные компоненты с точным указанием порядка таковых. Где только возможно, производится "транслитерация" шумовых и функциональных элементов; форма записи придает им одинаковый статус с полновесными словами. <...> Хоровые партии, междометия, однотипные возгласы скрупулезно расписываются и раздаются конкретным персонажам" (Щеглов, 1998, с. 134–135). Подобного рода эпизодов в "Мандате" множество, приведем некоторые из них:

Надежда Петровна. Караул, застрелю!

Павел Сергеевич. Да что вы, мамаша, это я, Павел.

Надежда Петровна. Неужто ты?

Павел Сергеевич. Я, маменька.

Варвара Сергеевна. Он, маменька, он.

Павел Сергеевич. Да разве вы, маменька, сами не видите?

Надежда Петровна. Кого же я, Павел, могу увидеть, когда я на оба глаза зажмурена.

Павел Сергеевич. Мамаша, сию же минуту откройте глаза, иначе может произойти катастрофа.

Надежда Петровна. Как же я, Павлушенька, их открою, когда он, того и гляди, выстрелит.

Павел Сергеевич. Мамаша, вы опять на меня нацелили. Поверните его, мамаша, к себе дыркой, дыркой, дыркой к себе поверните, цельтесь в себя, вам говорю, а то вы еще, упаси господи, нас застрелите.

Надежда Петровна. Взорвется он у меня, Павлушенька, ей-богу, взорвется.

Варвара Сергеевна. Маменька, положите его куда-нибудь.

Надежда Петровна. Я чувствую, Павлушенька, он начинает выстреливать. (Роняет револьвер.)

Павел Сергеевич. Вы что, мамаша, из нашей квартиры какую-то гражданскую войну устраиваете. Теперь, мамаша, объясните, пожалуйста: откуда у вас огнестрельное оружие?

Надежда Петровна. Мне его, Павлушенька, Тамара Леопольдовна принесла.

(Мандат, 1990, с. 46)

Агафангел. Платье просохло.

Автоном Сигизмундович. Ты уверен, платье просохло?

Агафангел. Просохло, ваше превосходительство, просохло.

Олимп Валерианович. Просохло, Автоном, просохло.

Настя. Не входите сюда, здесь голая барышня.

(Мандат, 1990, с. 67-68)

В эпизоде с пистолетом действия персонажей почти не описываются в ремарках (ремарки сведены к минимуму — “Револьвер выстреливает”, “Роняет револьвер”), а подробно объясняются в репликах. Не только *действия*, но *мимика*, *жесты вербализуются*, а вся сцена в целом предстает разложенной на отдельные компоненты, которые выстраиваются в определенную, очень четкую последовательность; постоянные обращения персонажей друг к другу (буквально в каждой реплике) — “Павлушенька”, “мамаша”, “маменька” — усиливают *дробность*, *дискретность речи*. В эпизоде с платьем фраза “пла-

тье просохло" многократно дублируется, из-за чего постулат информативности оказывается нарушенным. Повтор придает речи персонажей оттенок механицизма, индивидуальные различия стираются. В данном эпизоде прием артикуляции указывает на благоговение персонажей перед якобы царской особой. Этот прием, типичный для балаганной комедии, обладает богатыми возможностями и может быть использован в самых разнообразных целях, что блистательно подтверждает драматургия Эрдмана.

1.5. Гротескный мир "Мандата"

Своеобразие эрдмановского гротеска

Большинством исследователей гротеск понимается не просто как художественный прием, но как *тип художественной образности/метод построения художественных образов, основанный на деформации явлений и предметов, их реальных, привычных очертаний*³⁰.

Французский исследователь-постструктуралист П. Пави дал яркое и лаконичное определение гротеска: "*скрежещающий комизм*" (Пави, 1991, с. 58), причем с явной "оглядкой" на Гофмана и его художественную установку ("*перетасовкой деталей оцарапать сердце читателя*"). Это означает, что в гротеске происходит намеренная деформация комического. Исследуя *явление гротеска в литературе*, Ю. Манн ввел понятие "гротескный катарсис". Под гротескным катарсисом следует понимать *высвобождение комического в гротеске путем постижения его сути*: "разумного в неразумном, естественного в странном" (Манн, 1966, с. 132).

Читатель или зритель преодолевает странную, а порой и фантастическую, ситуацию, и по мере преодоления ему открывается *перспектива реальной ситуации*. То, что поначалу кажется случайным и лишенным какого бы то ни было смысла, в дальнейшем оказывается глубоко мотивированным и наделенным реальным смыслом.

В известном высказывании В.Г. Белинского о гоголевских "Записках сумасшедшего" запечатлены два крайних звена в восприятии гротеска: "Возьмите "Записки сумасшедшего", этот уродливый гротеск, эту странную, прихотливую грезу художника, эту добродушную насмешку над жизнью и человеком, жалкою жизнью, жалким человеком, эту карикатуру, в которой такая бездна поэзии, такая бездна философии, эту психическую историю болезни, изложенную в по-

этической форме, удивительную по своей истине и глубокости, достойную кисти Шекспира: вы еще смеетесь над простаком, но уже ваш смех растворен горечью; это смех над сумасшедшим, которого бред и смешит и возбуждает сострадание” (Белинский, 1976, с. 174).

Высвобождение комического в гротеске связано, таким образом, с *постижением* в нем *драматического* и *трагического*. Читатель или зритель “чувствует <...> подспудное противоречие гротеска — и тем сильнее ощущение трагизма” (Манн, 1966, с.134). *Специфика гротеска*, следовательно, связана с *обнаружением* в *комическом трагического*, иначе говоря, с *диалектикой трагикомического*. Один из авторитетнейших исследователей модернистского гротеска немецкий литературовед В. Кайзер в своей монографии “Гротескное и трагикомическое в живописи и в литературе” сделал следующее наблюдение: “Комическое устраняет безобидным образом и величие и достоинство — особенно тогда, когда они исполнены дерзости и неуместны. Комическое устраняет их тем, что помещает нас на твердую почву реальности. Гротеск же ... выбивает почву из-под ног”³¹ (Курсив мой. — Е.Ш.)

Гротескное и трагикомическое в искусстве “переходных”, “переломных” времен очень часто близко подходят друг к другу. Не стала здесь исключением сложная и многоликая как в социальном, так и в художественном отношении послереволюционная эпоха. События двух революций — 1905 и 1917 года — и гражданской войны нарушили обыденное течение жизни. “Век расшатался”. Произошло *смещение* жизненных пластов. Все стронулось с привычных мест. Сама действительность стала гротескной, алогичной, неподвластной человеческому разуму. Отсюда в послереволюционном искусстве тяготение к гротеску, причем в грубо-комическом, фарсовом его выражении³², и аллегории.

Основной формой театрального искусства того времени были народно-площадные представления, где инсценировались только что свершившиеся исторические события. “Массовые действия” тяготели к грандиозному обобщению и представляли собой аллереорию о победе труда над капиталом (“Мистерия-буфф” В. Маяковского). А сами персонажи агитпес — “рабочий”, “крестьянин”, “красноармеец”, “буржуй” — напоминали, скорее, “социальные маски, плакатные и одноплановые” (Очерки, 1963, с. 17), а не живые человеческие характеры. Поэтому театр первых послереволюционных лет, зрелищный и импровизационный, во многом был театром “социальной маски”.

В профессиональных театрах — Театре имени Вс. Мейерхольда, Театре имени Евг. Вахтангова и других — действовала та же установка на зрелищность и театральность. Однако здесь уже не было той аллегоричности (а значит, и однозначной трактовки образов), что присутствовала в площадных, уличных представлениях.

Театр Мейерхольда — пластический театр, театр жеста и маски. В эстетике этого театра большая роль отводилась театральной условности, которая фактически являлась одним из принципов организации сценического действия и актерской игры. Мейерхольд писал: "Идея актерского искусства, основывающегося на культе маски, жеста и движения, неразрывно связана с идеей фарса"³³. Здесь реализовалась та гротескная форма, которую принято называть фарсовым гротеском. Вс. Мейерхольд считал *душою гротеска фантастику, а театр — в высшей степени выразительной формой гротеска*: "Намеренное преувеличение (искажение) природы, сочетание предметов, считающееся невозможным как в природе, так и в нашем повседневном опыте, с очень большим упором на чувствительную, материальную сторону таким образом созданной формы"³⁴.

Основная задача художника, обращающегося к гротеску, по Мейерхольду, состоит *в умении вывести зрителя из одного, только что постигнутого им состояния, в другое, противоположное, которое зритель ожидает меньше всего*. Сценический гротеск обнаруживает "жизнерадостное и в комическом, и в трагическом; демоническое в глубочайшей иронии; трагикомическое в житейском; стремление к условному неправдоподобию, таинственным намекам, подменам и превращениям; подавление сентиментально-слабого в романтическом; диссонанс, возведенный в гармонически-прекрасное, и преодоление быта в быте" (Мейерхольд, 1968, с. 229). Театральной эстетике Мейерхольда было свойственно серьезное отношение к фарсу (а значит, и к фарсовому гротеску) и его материально-чувственной образности³⁵. То же можно сказать и об эрдмановской драматургии, тем более что "питала" и Мейерхольда, и Эрдмана общая социально-культурная среда.

Гротеск обнажает алогизм жизни, ее противоестественность. В случае с Эрдманом (и вообще культурой 1920-х годов) — еще и противоестественность исторической ситуации, ненормальность "порядка", установленного "новой" властью, и отношений между людьми при этом новом порядке.

При таком "миропорядке" человек, чтобы выжить, вынужден приспособливаться, "лабиринтировать"; спасти царский гардероб и выписыв-

вать самому себе фальшивый мандат, чтобы обеспечить себе “алиби” и при старом и при новом режиме одновременно, как это делает главный герой эрдмановского “Мандата” Павел Гулячкин. Герои “Мандата” оказываются *в пограничной ситуации*. Их балансирование на грани жизни и смерти комично.

Павел Сергеевич. <...> вы забываете, мамаша, что при старом режиме меня за приверженность к новому строю могут мучительской смерти предать.

Надежда Петровна. Как же тебя предадут, если у тебя платье?

Павел Сергеевич. Ну, стало быть, при новом режиме за приверженность к старому строю меня могут мучительской смерти предать.

Надежда Петровна. Как же тебя предадут, если ты в партии?

(Мандат, 1990, с. 48-49)

Доводы Надежды Петровны действуют на Гулячкина. *Страх* быть преданным “мучительской смерти” на время отступает. Его вытесняет открывшаяся перед ним *перспектива бессмертия*.

“Бессмертие” Гулячкина осмыслено Эрдманом пародийно. Средоточенность эрдмановских героев исключительно на материальной сфере человеческой жизни проявляется и здесь. Бессмертие ассоциируется у Гулячкина не с человеческой памятью, не с каким-то духовным наследием, а с каменным изваянием, с памятником:

Павел Сергеевич. <...> Вы представьте себе, мамаша, какой из меня памятник может получиться. Скажем, приедут в Москву иностранцы: “Где у вас лучшее украшение в городе?” — “Вот, скажут, лучшее украшение в городе”. — “Уж не Петр ли это Великий?” — “Нет, скажут, поднимай выше, это Павел Гулячкин”.

(Мандат, 1990, с. 49)

Ситуация противостояния Евгения и Петра I в “Медном всаднике” Пушкина, бунта “маленького человека” комически снижена Эрдманом в данном эпизоде. Гулячкин явно “недотягивает” до пушкинского “маленького человека”. Комический эффект усиливает и географическая путаница: для Гулячкина особой разницы между Петербургом и Москвой нет. И то и другое — мир столицы, доступный только в мечтах³⁶.

Общественное положение персонажей “Мандата” двойственно и двусмысленно, и от этого их существование кажется шатким, не-

стабильным, неустойчивым. У них как будто бы выбили почву из-под ног, лишили той единственной, пусть достаточно убогой, но все-таки основы, которая была в их жизни. Любая попытка Гулячкиных, Вишневецких, Сметаничей отыскать точку опоры в окружающей их действительности не дает желаемого результата. Жизнь ускользает, уходит от них, превращая их самих в ходячий анекдот, в героев не то комедии, не то трагедии.

В "Мандате" Эрдман предпринял попытку создать обобщенный образ трагикомического человека своей эпохи. Жизнь такого человека нелепа и парадоксальна. Его сознание настолько убого, что не выходит за пределы бытовых понятий, а "рыбье" зрение представляет весь мир в искаженном, *гротескном свете*. Особенность гротескного мировосприятия эрдмановских героев заключается в том, что их "рыбий" взгляд сужает огромный внешний мир до размеров *блугушинской коммунальной квартиры*, однако именно пространственная ограниченность позволяет увидеть недостатки, перекосы действительности — словом, всю ненормальность, противоестественность исторической ситуации в предельно сконцентрированном, сгущенном виде.

Жизнь, художественно преломленная Эрдманом в гротескном сознании его персонажей, утрачивает реальные очертания, формы и пропорции, однако внутреннее ее содержание предстает при этом предельно заостренным и резко очерченным. Гротеск обнажает, делает зримыми и вещественно выраженными даже неуловимые и "невещественные" связи предметов и явлений³⁷.

Одним из таких "вещественных" выражений "невещественных" связей и отношений между героями первой эрдмановской пьесы становится *мандат*. Неслучайно Эрдман вынес это слово в заглавие пьесы. В 1920-е годы тема мандата, документа была своеобразным ответвлением более широкой темы бюрократизма, чиновничьей волокиты, которые мешали развиваться молодому советскому государству. Подобное сатирическое осмысление этих явлений можно, к примеру, встретить в "Работяге Словотекове" М. Горького — небольшой пьесе-зарисовке, написанной им в 1920-м году. У Эрдмана трактовка этой темы, на мой взгляд, шире. Тема мандата, документа осмыслена им не только в сатирическом, но и в трагикомическом ключе.

Подобно тому, как в 1920-е годы повышенное внимание привлекала к себе *тема мандата*, в 20-30-е годы XIX века ничуть не меньший

интерес вызывала *тема носа*. Об этом писал в своей монографии “О гротеске в литературе” Ю. Манн: “Носу посвящались экспромты и фельетоны, рассказы и водевили, ложные панегирики и лирические отступления. Их авторами являлись не только третьестепенные журналисты; отдал дань “носологии” и Бестужев-Марлинский. <...> Словом, бедняга нос вдруг стал притчей во языцех” (Манн, 1966, с. 35-36). Однако *тема носа* получила не только *пародийно-трагедийную трактовку*, но вместе с тем и более глубокое — *трагикомическое* — осмысление в одноименной повести Гоголя. И в этом плане интересно сопоставить гоголевского майора Ковалева и его злоключения по поводу собственного носа с Павлом Сергеевичем Гулячкиным, стремящимся любыми средствами завладеть мандатом. И Гоголя и Эрдмана волнует *судьба “маленького человека”, его ощущение времени, его “самочувствие” в эпохе*. А “самочувствие” это явно неважное. И майору Ковалеву и Павлу Сергеевичу Гулячкину неуютно, беспокойно в окружающем их мире.

При всем видимом различии этих двух тем — *темы носа и темы мандата* — обнаруживается глубокое внутреннее родство героя гоголевской повести и персонажа эрдмановской пьесы. Ведь если в XIX веке на улицу нельзя было выйти без носа и все мучения майора Ковалева были вызваны утратой этого “термометра человеческого счастья”, то в XX веке без портфеля или мандата *страшно нос на улицу показать*. В повести Гоголя гротескный образ носа даже персонифицирован: г-н Нос самостоятельно путешествует по Петербургу в мундире статского советника, беседует со своим бывшим владельцем майором Ковалевым, как с подчиненным, в Казанском соборе. У Эрдмана похожая персонификация наблюдается в сюжетной линии, связанной с платьем. Мандат же, о котором так много говорят персонажи, и в первую очередь Гулячкин, появляется в “вещественном” обличье только однажды — в виде абсурдной, нелепой записки, которую читает Надежда Петровна Гулячкина.

Надежда Петровна (читает). “Ман-дат”...

Павел Сергеевич. Читайте, мамаша, читайте.

Надежда Петровна (читает). “Дано сие Павлу Сергеевичу Гулячкину в том, что он действительно проживает в Кирочном тупике, дом №13, кв.6, что подписью и печатью удостоверяется”.

Павел Сергеевич. Читайте, мамаша, читайте.

Надежда Петровна. “Председатель домового комитета Павел Сергеевич Гулячкин”.

Павел Сергеевич. Копия сего послана товарищу Сталину.

(Мандат, 1990, с. 61)

В словах Гулячкина — претензии на значительность. В пьесе упоминается не только "вождь всех времен и народов", но и другие исторические фигуры. Среди них — Маркс, портрет которого Павел Сергеевич Гулячкин и его мать Надежда Петровна прикрепляют к обратной стороне картины "Вечер в Копенгагене", и "наш учитель" Энгельс, а также А.В. Луначарский, с которым Гулячкин "на брудершафт пил" (Мандат, 1990, с. 61). Однако буквально с самого начала возникает сомнение в подлинности, истинности этой "исторической" реальности.

Реальность как бы раздваивается. *Образ эпохи* в "Мандате" — одновременно и *реальный и фантазмагорический*. Действительность весьма своеобразно преломляется в гротескном сознании персонажей "Мандата". Государственные деятели, о которых упоминает Павел Сергеевич Гулячкин, — Луначарский, Чичерин, Сталин — становятся частью обывательского сознания эрдмановских героев, которые переосмысливают их по-своему. Эрдман переходит границы дозволенного, нарушает общепринятые нормы в трактовке официальных лиц — представителей государственной власти. Он помещает их *в обывательский контекст*, в суету коммунальной квартиры. Гротескная, анекдотическая ситуация "Мандата" распространяется и на них; тем самым Эрдман нарушает негласный запрет на политическую сатиру, на критику официальных властей.

<...> А если я с третьим интернационалом на "ты" разговариваю, что тогда?

Да вы знаете ли, что я во время октябрьской революции в подполье работал?

Я, может быть, председатель ... домового комитета. Вождь!

(Мандат, 1990, с. 72)

В самовозвышении Гулячкин достигает поистине хлестаковских высот. И в этот кульминационный момент "*вождь*" Гулячкин и *вождь Сталин*, которому послана копия мандата, в глазах остальных эрдмановских персонажей — *фигуры почти что равновеликие*. Это своего рода *гротескное уподобление* "фитюльки", "Лжедмитрия и самозванца" Гулячкина чему-то или кому-то более значимому и весомому, чем он сам. На фоне реальных вождей "вождь" и "председатель до-

мового комитета” Гулячкин выглядит еще мизернее и смехотворнее, чем вне этого фона. Однако комичен в этой ситуации не только эрдмановский персонаж. Здесь начинает действовать принцип зеркального отражения. В гротескной, анекдотической стихии “Мандата” происходит развоплощение мифически-одиозных фигур политических деятелей и всей официальной идеологии того времени. Все эти звучные имена, эти своего рода *мифологемы*, официально удостоверенные и признанные, за которыми прячется Гулячкин, — для него не более чем ширма, надежное прикрытие. Они — *знаки другого, недоступного персонажам “Мандата” мира*. Потому они и вызывают неподдельный страх.

Самая первая и понятная эрдмановским героям ступень этого мира — *милиция*. Именно туда отправляется Широнкин в надежде найти управу на лжекоммуниста Гулячкина и все монархическое собрание. Как мы помним, у Гоголя в финале “Ревизора” появлялся жандарм, который объявлял о приезде настоящего ревизора. У Эрдмана в финале не появляется никто. Этот другой, *“новый” мир недоступен эрдмановским героям*. Они *отчуждены* от него. “Недоступным” этот “новый” мир был для них всегда. Теперь же он становится даже нереальным и незримым. И что самое страшное для эрдмановских героев — *невещественным*. Мир как бы теряет свою материальность, ведь *даже власть невидима*. Вместо нее *пустота*, перед которой *отступает даже страх — страх быть арестованными*. На его место заступает уже не страх, а ужас быть вычеркнутыми из жизни — *ужас перед небытием*.

Гротескные мотивы

Гротеск реализуется в “Мандате” в целом комплексе гротескных мотивов. Важнейшая для гротеска оппозиция — “жизнь — смерть”, “живое — мертвое” — одна из самых древних и наиболее важных в искусстве. Традиция “омертвления живого” или, напротив, “оживления мертвого”, их подмены, когда живое принимается за мертвое и наоборот, идет прежде всего от романтиков, хотя возникла много раньше.

Искусство XX века, подобно искусству романтиков, обратилось к гротеску, в котором раздробленность мира и человека осмыслена трагически. В трагикомедии 1920-х годов тема “омертвления живого” получила развитие во множестве мотивов, до этого разработанных

в литературе романтизма (особенно у немецких романтиков — Гофмана, Шлегеля и др.), а затем и реализма XIX века (в произведениях Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Сухово-Кобылина).

В эрдмановском "Мандате" оппозиция "жизнь — смерть" развивается в цепочку мотивов. Первое звено в этой цепи — *мотив отождествления человека и вещи*. Он осуществляется по двум направлениям и связан с фарсовым гротеском и гротеском сатирическим. Фарс и сатира у Эрдмана часто переплетаются. В этом переплетении — одна из характерных черт его гротеска. В ситуации, когда в одной комнате забивают в стену гвозди, а в другой в это время человеку на голову падает горшок с молочной лапшой, безусловно, есть момент нарочитого, фарсового преувеличения. Но в коммунальной квартире, этом "завоевании" советской эпохи, *все оказывается возможным*. Можно даже, как говорит "пострадавший" Широнкин, в молочной лапше "до смерти захлебнуться". Надежда Петровна Гулякина пытается его урезонить: "Эдак, Иван Иванович, одному таракану рассуждать впору, а люди в лапше не тонут" (Мандат, 1990, с. 26). Но никакие доводы не действуют на Широнкина. И горшок превращается в "вещественное доказательство в нарушении общественной тишины" (Мандат, 1990, с. 26). Эта "улика" на голове Широнкина заслоняет его самого, причем не только в переносном, но и в самом что ни на есть прямом смысле. Вещь становится важнее человека. Откровенно фарсовый эпизод открывает возможность общественной критики, сатирического осмысления действительности.

Надежда Петровна. Что же вы, с уликой на голове так по улицам и пойдете?

Широнкин. Так и пойду.

Надежда Петровна. Да вас в сумасшедший дом упекут.

Широнкин. Нынче сумасшедших домов нету, теперь свобода.

(Мандат, 1990, с. 26)

"Новая" жизнь в сознании персонажей "Мандата" предстает алогичной и непоследовательной. Она несет в себе не порядок, а еще больший хаос и неразбериху. Надобность в сумасшедших домах отпадает сама собой, когда огромная страна на какое-то время превращается в один большой сумасшедший дом.

Мотив сопоставления человека и вещи, причем не просто вещи, а "бумаги", "документа", "мандата" — один из самых распространенных в литературе 1920-1930-х годов. *Вещь* (мандат, документ, порт-

фель) *значительнее человека, она всесильна*. Неслучайно один из персонажей “Зойкиной квартиры” М. Булгакова председатель домкома Аллилуя (в другой редакции — Портупея) говорит Манюшке, пытающейся выдворить его из квартиры: “Ах ты! Ты кому же это говоришь, сообрази. Ты видишь, я с портфелем? Значит, [лицо] должностное, неприкосновенное. Я всюду могу проникнуть” (Булгаков, 1990, с. 79). Этот мотив во многом отражал реальную бюрократическую практику уничижительного отношения к человеку и пиетета перед бумажкой. Жизнь была гротескна сама по себе, когда место человека занимали вещи: портфели, мандаты. Человек оказывался слабым и безоружным перед силой “буквы”, написанной и удостоверенной. Как и у Булгакова в “Зойкиной квартире”, в “Мандате” отождествление человека и вещи, человека и документа связано с сатирическим заданием. У Эрдмана в пьесе возникает тот же самый “всемогуший” портфель, что и у Булгакова, и тот же самый мотив, что “с портфелем везде пропустят”.

Варвара Сергеевна. Значит, ты теперь вроде как совсем партийный?

Павел Сергеевич. С ног и до головы. Подожди, Варвара. Вот я даже портфель купил, только билета партийного нету.

Варвара Сергеевна. Ну, с портфелем, Павел, и без билета всюду пропустят.

(Мандат, 1990, с. 44)

Портфель оказывается значительнее того лица, которому он принадлежит. Однако речь здесь не идет о замене человека вещью, “превращении” в неодушевленный предмет. *Мотив “подмены”* возникает, когда Павел Сергеевич еще только готовится стать “коммунистом”. Он поставлен своим семейством перед фактом, что должен стать приданым для своей собственной сестры, потому что господин Сметанич хочет приданое брать не “деньгами”, а “живностью”. Как говорит Надежда Петровна, Сметанич “в приданое коммуниста просит”. Такая постановка вопроса вызывает естественное недоумение у Павла Сергеевича, но совершенно не смущает его мать.

Павел Сергеевич. Да разве, мамаша, партийного человека в приданое давать можно?

Надежда Петровна. Если его с улицы брать, то, конечно, нельзя, а если своего, можно сказать, домашнего, то никто этого запретить не может.

(Мандат, 1990, с. 24)

Оба эрдмановских персонажа говорят об одном и том же, но как будто на разных языках. Гулячкин озадачен тем, как может *живой человек*, даже партийный, быть *приданным*? Слова Надежды Петровны, казалось бы, должны развеять его растерянность и недоумение. Однако ее ответ ничего не проясняет. В ее объяснении присутствует логика, но *логика видимая*. На самом же деле ее высказывание не является ответом на вопрос. Это объяснение, которое ничего не объясняет. По сути своей ее ответ *алогичен*, он как бы удостоверяет собой ненормальность человеческих отношений, установившихся при "новой" власти. И Гулячкин превращается в жертву обстоятельств, которую, однако, по его же собственным словам, все должны бояться. И действительно, боятся, но не самого Павла Сергеевича, а его мандата. Магической силой обладают не только вещи, но и слова. Такие, как "Р.К.П.". Это слово входит в жизнь Павла Сергеевича с тех пор, как он решил стать коммунистом. Однако значение этого слова останется для Гулячкина тайной за семью печатями, но этот факт не особенно его волнует.

Павел Сергеевич. Итак, Варя, начинается новая жизнь. Да, кстати, ты не знаешь, Варенька, что такое Р.К.П.?

Варвара Сергеевна. Р.К.П.? Нет, не знаю. А тебе зачем?

Павел Сергеевич. Это Уткин раз в разговоре сказал: "Теперь, говорит, всякий дурак знает, что такое Р.К.П.".

Варвара Сергеевна. Как же, Павлушенька, ты не знаешь?

Павел Сергеевич. Я, собственно, наверное, знал, но только у партийного человека столько дел в голове, что он может об этом и позабыть.

(Мандат, 1990, с. 44)

В этом комическом эпизоде — сатира на бюрократическую практику тех лет. Но не только. Сатирический гротеск открывает путь *трагикомически углубленному гротеску*. "Р.К.П." для персонажей "Мандата" — означающее без означаемого; оболочка без смысла, пустота, которой приписываются магические смыслы. В этом эпизоде отразилась реальная ситуация 1920-х годов, когда наблюдался настоящий бум на аббревиатуры, которые мало о чем говорили обывателям. "Новое" время изобретало "новый" язык, доступный лишь "посвященным". Мандат и "Р.К.П." — это своего рода пропуск в "новый" мир. Эрдмановские персонажи понимают, что мандат и "Р.К.П." могут спасти, стать надежным прикрытием в "новых"

исторических условиях. Поэтому они стремятся проникнуть в круг “избранных”, но их попытки выглядят нелепо.

Мандат становится зловещим знаком времени, символом власти. Неслучайно, когда Павел Сергеевич произносит фразу: “Силянс! Я человек партийный”, все присутствующие, и в первую очередь сам Гулячкин, “страшно напуганы” (Мандат, 1990, с. 27) и испытывают потрясение, подобное окаменению гоголевских персонажей в финале “Ревизора”.

В монографии “Поэтика Гоголя” Ю.В. Манн раскрывает смысл финальной сцены “Ревизора” следующим образом: “Гоголь чутко улавливал подземные толчки, сотрясавшие “девятнадцатый век”, век меркантильности. Он ощущал алогизм, призрачность, “миражность” современной ему жизни, делавшей существование человечества неустойчивым, подверженным внезапным кризисам и катастрофам. И немая сцена оформила и сконцентрировала в себе эти ощущения” (Манн, 1978, с. 240-241). Немая сцена, по мнению Манна, является пластическим выражением ““сильного кризиса”, чувствуемого современным человечеством” (Манн, 1978, с. 240).

Безусловно, сцена из первого действия “Мандата”, о которой шла речь выше, не является прямой аналогией немой сцены “Ревизора”. Общее у Гоголя и у Эрзмана — страх, который буквально сковывает всех персонажей. У Гоголя страх, потрясение, испуг, ставшие атмосферой пьесы, выражены пластически в сцене почти полутораминутного окаменения. В “Мандате”, как и в гоголевском “Ревизоре”, страх заполняет все пространство пьесы, но получает иное, чем у Гоголя, “внешнепластическое” выражение.

Своеобразными “знаками” подобного внешнепластического выражения в “Мандате” становятся *мандат* и *платье из гардероба императрицы*. Как уже было замечено, обе эти сюжетные линии в “Мандате” — *гротескные и анекдотичные* одновременно. Гротеск и анекдот в “Мандате” сближаются (та же стремительность в развитии действия и в наступлении развязки и та же ирония, причем *гротескная ирония*, что и в анекдоте).

Фигуры Гулячкина и Насти — фарсовые, гротескные. В них — и преувеличение, и алогизм налицо. Павел Сергеевич Гулячкин, который, подобно гоголевскому Хлестакову, нагнал страху на всех окружающих (“Мамаша, держите меня, или всю Россию я с этой бумажкой переарестую”), оказывается, *сам себе выписал мандат*. Точно так же, как Гулячкина принимают за коммуниста только благодаря

его мандату, кухарку Настю Пупкину принимают за княжну Анастасию Николаевну всего лишь потому, что на ней платье императрицы. Человека "путают" с вещью. "Хотелось бы мне посмотреть... как оно получается, когда в нем женщина" (Мандат, 1990, с. 47), — говорит Варвара Сергеевна о платье. Настю "помешают" в платье, как бездушный предмет, как манекен. В этих образах — Гулячкина и Насти — развитие гротескного мотива "человека и вещи", своего рода "омертвения", когда личность принимают за неодушевленный предмет. Вещь оказывается больше самого человека.

Гротеск обеих сюжетных линий — и линии, связанной с мандатом, и линии, связанной с платьем, — построен на явной деформации реального мира, мира людей и материальных предметов. Так, граммофон — знак "нового" времени, чудо техники начала XX века — соединяется в "Мандате" со старыми представлениями, "начинает служить обедню" в сцене из I действия, когда Надежда Петровна и Настя собираются "помолиться". Гротескный отблеск падает и на другие реалии 1920-х годов.

Мир материальных предметов в "Мандате" способен увеличиваться в объемах, гротескно разрастаться, как, например, "папенькины штаны", о которых ведут речь Павел Сергеевич и его сестра Варвара и которыми "целое семейство питается". В царское платье в прежние времена помещалась не только императрица Александра Федоровна, но и все государство. Теперь же, когда "из него ... все государство вытряхнули" (Мандат, 1990, с. 47), оно умещается в сундуке. Сундук становится своего рода "вещным" выражением прежнего мира, и все персонажи — приверженцы монархического строя — как бы временно в него погружены³⁸.

Как уже было отмечено, в драматургии Эрдмана внешнепластическое выражение гротеска приобретает особое значение. В фарсовом гротеске происходит обнажение театральной условности. В арсенале комедийных средств Эрдмана особое место занимает гротескная маска. Гротескный мотив маски, смены масок реализуется в "Мандате" в откровенно фарсовых сценах. В сцене из третьего действия двуличие Гулячкина показано прямо, в грубо-комической форме. Когда приверженцы монархического строя пытаются разоблачить "коммуниста" Гулячкина, то к его заду приклеивается портрет царя Николая. И обнаруживается, что Павел Сергеевич "только с одной стороны коммунист" и что у него "какое-то лицо сзади".

Автоном Сигизмундович. Ну-ка, нагнитесь, молодой человек. Боже мой! Смирно!

Павел Сергеевич. Маменька, чье у меня лицо, мое?

Автоном Сигизмундович. Нет, наше.

(Мандат, 1990, с. 74-75)

Тщетно персонажи “Мандата” пытаются выяснить, какое же лицо “настоящее”. Ни то, ни другое не являются его подлинным лицом. Можно сказать, что у Гулячкина два лица, но ни одного настоящего. Комизм этой сцены — типично фарсовый, гротескный (материально-телесный низ и верх меняются местами). Он подчеркивает раздвоение сознания “маленького человека”, обывателя, пытающегося как-то “приноровиться” к обстоятельствам, попасть “в кон” времени и в итоге из этого времени “выпадающего”, и “раздвоение”, алогизм самой действительности, которой “обыкновенный человек”, “обыватель” оказывается не нужен. В этом эпизоде развенчивается психология двуличия, ставшая естественным состоянием обывателя. Однако осмеяние здесь направлено не только на героев, но и на обстоятельства, в которых они оказались и в которые были поставлены жизнью. Узко сатирическая трактовка образа может быть расширена его гротескным пониманием. В народной смеховой культуре, как отмечал М. Бахтин, “гротескные образы строят <...> двутелое тело” (Бахтин, 1990, с. 353). У Гулячкина не просто “два лица” — ему “лицо наизнанку вывернули” (курсив мой. — Е.Ш.) (Мандат, 1990, с. 78). Это гротескная концепция тела. *Фарсовый комизм этой сцены усиливает общую гротескную ситуацию пьесы, ее трагикомизм.*

Герои “Мандата” живут как на пороховой бочке, которая может в любой момент взлететь на воздух. Это внутреннее ощущение эрдмановских персонажей передается в фарсовом эпизоде, где Настя случайно садится на пистолет, который вот-вот выстрелит.

Павел Сергеевич. Вы, Настя, тем местом, которым сидите, не чувствуете, в какую сторону он направлен?

Настя. У меня, Павел Сергеевич, всякое место от страха отмерло.

Павел Сергеевич. Мамаша, я под таким обстрелом существовать не могу, необходимо сейчас же куда-нибудь переехать.

Настя. Что же вы, Павел Сергеевич, так здесь меня одну-единеньку на пистолете верхом и оставите?

Павел Сергеевич. Мамаша, это вы во всем виноваты.

Надежда Петровна. Нет, это Варька, Павлушенька. Посадим ее, говорит, на трон, вот и посадили.

(Мандат, 1990, с. 51)

Элементы фарсового гротеска передают ощущение катастрофичности жизни, усиливают ее драматизм.

В спектакле Мейерхольда гротескный *мотив маски* получил очень яркое художественное воплощение, был развернут режиссером в *блестательный фейерверк гротескных масок*. Мейерхольд усилил звучание этого мотива, увеличив количество буффонных, шутовских элементов. Он ввел в спектакль персонажей, которых не было в пьесе Эрдмана, так что живописная группа "родственников из рабочего класса" выросла до восьми человек (хотя по тексту их только трое). Кроме шарманщика, женщины с попугаем и бубном, человека с барабаном в буффонную группу "родственников" вошли *акробаты, музыкант с гармоникой и певец в картузе*. Этот колоритный ансамбль, введенный Мейерхольдом в концовку II акта, когда в квартире Гулячкиных праздновали получение мандата, создавал ощущение *раскрепощенности, торжества над жизнью*. Однако это торжество, победа над жизнью были временными. Они не снимали ощущения тревоги, *предвещали трагикомическую развязку* в финале спектакля.

Театром социальной маски назвал Б. Алперс Театр имени Мейерхольда в одноименной монографии, тем самым как бы подчеркнув сатирический пафос, социальную направленность его спектаклей, в том числе и "Мандата". "Театр маски, — писал Алперс, — всегда имеет дело с прошлым. <...> То, что еще движется, еще меняется в общественном быту, что имеет будущее, — все это остается за его пределами. Сегодняшняя движущаяся, ломающаяся жизнь, попадая в этот театр, неожиданно становится мертвой, завершенной и статичной. Маска умерщвляет живое лицо, переводит его в историю, превращает его в преждевременную схему" (Алперс, 1977, т. 1, с. 103). Алперс верно определил основополагающее значение маски в театральной системе Мейерхольда, однако сугубо социальная трактовка маски в значительной мере сужала ее художественный диапазон, ограничивала ее возможности рамками сатирического гротеска. Отсюда однозначная трактовка Алперса пьесы Эрдмана и спектакля Мейерхольда: "В "Мандате", в этом водевиле, сделанном с изяществом и литературным мастерством, Н. Эрдман высмеял замоскворецких мещан, сумевших через революцию пронести в нетронutom

виде свое мировоззрение, свою анекдотическую жизнь за кисейными занавесками. Посмеявшись над ними в течение трех актов, в финале автор приводит их к благополучному концу. По всей видимости, завтра эти мешане запишутся в киностудию или театральную мастерскую, и для них начнется жизнь "приспосаблиющихся" советских мешан, уже умудренных кой-каким "мандатным" опытом" (Алперс, 1977, т. 1, с. 88). Эти выводы вряд ли исчерпывали всю сложность эрдмановской пьесы. Общая ситуация в ней намного сложнее.

В "Мандате" обращает на себя внимание прежде всего *фарсовая природа маски*, которая была очень верно угадана и точно воплощена в спектакле Мейерхольда с использованием в нем сложной механизации сцены, обилием зрелищных эффектов и широко развернутой в спектакле пантомимой. Пантомима как бы закрепляла собой впечатление, полученное зрителями от актерской игры. Так, фраза Валериана Сметанича о том, что он "влип", когда Варвара приняла его предложение руки для перехода из гостиной в столовую за предложение руки и сердца, получала своего рода сюжетное развитие и пластическое закрепление в пантомиме, следовавшей за этой сценой из II действия. Зрители видели, как нелепая, комичная фигура "барчука" Сметанича/С. Мартинсона "распластывается в движении: он попадает на движущиеся тротуары и, борясь с их движением, невольно разворачивается во всей своей расхлябанности" (Алперс, 1977, т. 1, с. 88). Обращение Эрзмана к гротескным маскам, Мейерхольда — к маскам и пантомиме вело к *заострению, акцентированию в образе определенных черт*, а через них — к *гротескному обобщению*.

У Эрзмана маски прирастают к персонажам сами собою, незаметно для них. Человек становится похожим на куклу, на марионетку, движется как бы помимо собственной воли, подчиняясь стихии обстоятельств. Так, Павел Сергеевич становится в семействе "жертвой" и "приданым" для сестры Варвары.

Варвара Сергеевна, мечтая о замужестве, любит себя: "У меня очень *душа и ресницы* хорошие. И потом, мне *улыбка* очень к лицу, только жалко, что она *в этом зеркале не помещается*" (курсив мой. — Е.Ш.) (Мандат, 1990, с. 43). Читательская или зрительская реакция на слова Варвары Гулячкиной однозначна: это смех. Комизм здесь рождается из столкновения жизненных явлений, принадлежащих различным сферам (духовной и телесной). "Гротескный ответ" падает и на эту фразу. Между "духовным" и "физическим" не делается никаких различий. Смешивается все подряд, без всяких ограниче-

ний. Варвара Сергеевна говорит даже не о "глазах", которые, по расхожему выражению, являются зеркалом души, а о "ресницах". Духовное, смешиваясь с физическим, редуцируется. Движения "механизируются". Варвара улыбается в зеркало не потому, что ей, к примеру, смешно или у нее хорошее настроение. Просто ей "улыбка очень к лицу". Это не естественное лицо человека, выражающее эмоции и чувства, а *маска, застывшая в улыбке*, — "генеральная репетиция" перед приходом Сметаничей. "Разрешение" этой сцены — типичное для Эрмана, фарсовое: во-первых, *"улыбка ... в зеркале не помещается"*, а во-вторых, вернувшийся домой Гулячкин камня на камне не оставляет от этой "теории красоты".

Павел Сергеевич. Варька, ты зачем рожи выстраиваешь? А?

Варвара Сергеевна. А разве мне не к лицу?

Павел Сергеевич. При такой физиономии, как твоя, всякая рожа к лицу, только нужно, Варвара, и о брате подумать: к лицу, мол, ему такая сестра или нет.

Варвара Сергеевна. Это вовсе не рожа, Павлушенька, а улыбка.

Павел Сергеевич. Улыбка! Я тебе как честный человек говорю: если ты нынче вечером перед моими гостями такими улыбками улыбаться будешь, я от тебя отрекусь.

(Мандат, 1990, с. 43)

Драматург здесь использует испытанные *фарсовые средства: клоунаду, мимику, гримасы*. Но все же читательский смех вызывает не только сама комедийная ситуация, комические мимика и речь. Читательский смех здесь не только простодушный, фарсовый, но и более глубокий. Слова Варвары невольно ассоциируются с известной фразой чеховского доктора Астрова: "В человеке должно быть все прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли" (Чехов, 1976, с. 316). Структура обеих фраз — и чеховской и эрмановской — схожа: обе строятся на соединении духовного и физического, внутреннего и внешнего, а эффект, производимый их словами, все-таки различен. Доктор Астров говорит о гармонии в человеке, выражает свой идеал личности, к которому автор испытывает недоверие, остранивая слова персонажа мягкой иронией. "Осколочность" персонажа в "Мандате" нарочито демонстрируется, в нем нет даже и намека на целостность. Представляется, что Эрман в данном случае следует за Гоголем. Агафья Тихоновна в "Женитьбе" размышляет о претендентах на ее руку: "Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу

Ивана Кузьмича...". Комизм монолога Агафьи Тихоновны, как замечает Ю. Манн, заключается в том, что человека любят "не по частям, а как живое неделимое существо. Агафья Тихоновна же видит в каждом из претендентов свою выгодную "часть" и путем отвлечения и соединения частей составляет искомую, оптимальную модель" (Манн, 1978, с. 393). Внутренняя логика монологов Агафьи Тихоновны и Варвары Сергеевны очень похожа. Точно так же, как гоголевская героиня, механически соединяя "привлекательные" стороны женихов, создает модель "идеального" жениха, Варвара Сергеевна у Эрзмана составляет свой собственный "идеальный" портрет из "души", "ресниц" и "улыбки".

Как у Гоголя есть "норма" и "отступление от нормы", неожиданная "игра природы": затерявшийся "между крепкими греками" портрет худенького Багратиона, "неожиданное" в нарядах губернских дам в "Мертвых душах" и т.д. (Манн, 1978, с. 290), так и у Эрзмана есть "норма" и "отступление", то есть все "непонятное", алогичное, гротескное. "Норма" у Эрзмана — это чеховское представление о человеке, но оно как бы вынесено автором за пределы текста и, разумеется, за пределы сознания персонажей. Монолог сестры Гулячкина Варвары Сергеевны — это "отступление от нормы".

Эрдмановские персонажи будто бы "сотканы" из этих "отступлений". Столь же нелепы и осколочны представления Широнкина о человеке и человеческих чувствах. "Поверьте, Анастасия Николаевна, что вы проникаете мне через усы в самое сердце", — говорит он кухарке Гулячкиных Насте (Мандат, 1990, с. 37). Здесь, как и в случае с Варварой Сергеевной, обнаруживается *гротескное соединение двух разных планов, смещение плоскостей*. В фигурах кухарки Насти, Варвары Сергеевны, Широнкина, да и главного героя — Павла Сергеевича Гулячкина — много "кукольного", "марионеточного", что проявляется и в характере действий, и в речи этих персонажей ("автоматизм" движений, постоянные повторы одной и той же фразы или слова). Однако эрдмановские персонажи все же не куклы, не марионетки, а живые люди, хотя человеческое низведено почти до животного. Духовное в их сознании подменяется физиологическим. Человеческая природа упрощается, схематизируется, "психологию" вытесняет "физиология". Так, к примеру, Широнкин говорит Насте: "...в коммунистическом государстве ... любви нету, а исключительно только одна проблема пола" (Мандат, 1990, с. 67.) Эрдман пародирует реальные споры, дискуссии того времени, которые ве-

лись вокруг "проблемы пола". "Новое" общество отбросило в сторону не только сословные различия, но и человеческие чувства, объяснив их предрассудками. Однако это раскрепощение, освобождение от чувств было мнимым, ненастоящим. Оно вело к утрате человеческого. Это мнимое освобождение показано Эрдманом одновременно и в пародийном, и в гротескном свете.

Таким образом, "Мандат" характеризует сложная гротескная диалектика. Бесконечное фарсовое срывание масок на протяжении всего комедийного действия в финале обнаруживает страшную для персонажей "Мандата" пустоту³⁹. Гротеск у Эрдмана освещает не только судьбы персонажей "Мандата", но и человеческое существование вообще с трагикомической стороны.

1.6. Поэтика художественной речи

Корни речевого комизма в "Мандате"

Одним из главных художественных достоинств "Мандата" является его язык. Первым на эту особенность пьесы Н. Эрдмана обратил внимание режиссер Вс. Мейерхольд. Эрдман "обладал прирожденной влюбленностью в слово, утонченным слухом на него" и "раньше всего шел от слова" (Свободин, 1990, с. 9). Речь героев, их язык являются главным источником комизма в "Мандате". Необходимо отметить два качества эрдмановского слова: его спаянность, слитость с героями (Вс. Мейерхольд) и его "самоценность" (Свободин, 1990, с. 15).

Корни речевого комизма "Мандата", очевидно, нужно искать в той языковой культуре, а точнее культурах, на которые опирался Эрдман. Этих "словесных основ", на мой взгляд, три. Во-первых, в приемах речевой выразительности Эрдман следует традициям комедийного слова Гоголя и Сухово-Кобылина. Во-вторых, слово Эрдмана оказывается очень близким зощенковскому сказовому слову. Слово Эрдмана, как и слово Зошенко, как бы "прирастает" к герою. В-третьих, весьма ощутимо влияние на театральный язык Эрдмана той "левой" культуры, с которой он сам себя связывал. Эрдман был непревзойденным мастером репризы, на его счету десятки буффонад, скетчей, сатирических куплетов, театральных пародий и миниатюр, написанных им для артистических кабаре. И, видимо, "самоценность" театрального слова Эрдмана — от этой эстрадной культуры⁴⁰, культуры живого, острого, динамичного слова.

Комическое речи связано прежде всего с понятием остроумия. Остроумное слово — это слово, в котором сталкиваются “стертые”, привычные его значения. И это столкновение дает неожиданный результат. Остроумное слово, если воспользоваться выражением Анри Бергсона, “подчеркивает рассеянность самого языка” (Бергсон, 1992, с. 68). Столкновение различных значений слова, игра слов лежат в основе *каламбурного анекдота*.

Слово у Эрдмана таит в себе огромную внутреннюю энергию, потенциал значений. Поэтому *остроумное слово* разворачивается в целую серию *каламбурных анекдотов*, подобно тому, как анекдоты ситуативные могут получать сюжетное развертывание. Каламбурные анекдоты у Эрдмана в соответствии с законами этого “мини-жанра” чаще всего строятся на двусмысленности. По А. Шопенгауэру, двусмысленности — “понятия, которые сами по себе не содержат ничего неприличного, но, если под них подводится данный случай, ведут к неприличным представлениям” (Шопенгауэр, 1993, т. 2, с. 184). Полагаясь на столь авторитетное мнение, можно сказать, что каламбурный анекдот строится на внезапном несоответствии абстрактного и конкретного. У Эрдмана один каламбурный анекдот как бы перетекает, переливается в другой, тем самым обнажая первоначальное значение юмора (от лат. *humor* — *влага, жидкость*).

Широнкин. <...> я человек холостой и сожительниц, как вот у других, у меня нету, а если я с керосинкой живу, так ведь есть каждому человеку надо.

Надежда Петровна. Прошу вас о том, с кем вы живете, здесь не рассказывать — у меня дочь девушка.

Варвара Сергеевна. Ах, мама, вы преувеличиваете.

(Мандат, 1990, с. 26)

Анекдот “всегда предполагает переход за границы дозволенного”, напрашивается “на скандал, на вмешательство морали (если не полиции)” (Терц, 1991, с. 31–32). Каламбурные анекдоты Н. Эрдмана, если продолжить мысль А. Терца, зачастую “напрашиваются” на вмешательство и морали и полиции. Когда приверженцы монархического строя спорят о том, кому спасти “отсыревшую” Настю от простуды, Валериан Олипович произносит следующую фразу: “Но, позвольте, Россию спасал я, отчего же раздевать ее будут другие?” (Мандат, 1990, с. 65). В финале “Мандата”, в сцене разоблачения буф-

фонного заговора, Широнкин предупреждает заговорщиков: "... Товарищи, соблюдайте спокойствие и не расходитесь, потому что вас всех повесят. Милиция! Милиция!" (Мандат, 1990, с. 78-79). Здесь каламбурный анекдот движется *от комического к трагикомическому*, перемещаясь в сферу так называемого черного юмора (или "черной" комедии — жанра, близкого к трагикомедии). В анекдотах подобного рода велик удельный вес *авторской иронии*.

В "Мандате" Эрдман, следуя за Гоголем, часто обращается к традиционному для комедии *приему алогизма*. В "Женитьбе" Арина Пантелеймоновна в сердцах кричит Кочкареву: "Да за то, батюшка, вам плюну в лицо, коли вы честный человек. Да вы после этого подлец, коли вы честный человек" (Гоголь, 1994, с. 344). Начало фразы и ее финал исключают друг друга: ведь если человек честный, плевать в него не нужно. Персонажи Эрдмана во многих ситуациях мыслят и говорят так же, как и Арина Пантелеймоновна:

Павел Сергеевич. ... Вы мне лучше скажите, мамаша, что я со своими родственниками делать буду, когда их у меня нету?

(Мандат, 1990, с. 31)

Иван Иванович. Сударыня, не считайте меня за нахала, что вы не одеты.

(Мандат, 1990, с. 65)

Иван Иванович. Если вы меня, Анастасия Николаевна, за дурака считаете, то вы меня этим удивить не можете.

(Мандат, 1990, с. 66)

Прием алогизма и у Гоголя, и у Эрдмана обнажает "вывернутость" сознания персонажей и эпохи. Алогизм у Эрдмана, как и у Гоголя, из приема художественной выразительности превращается в принцип построения характера.

"Сдвинутость" сознания героев проявляется в их представлениях о мире. Так, например, Надежда Петровна, конечно же, понимает, что *при советской власти бога нет и быть не может*. С другой стороны, в ее голове образовалась *ничем не заполненная пустота*, так что на просьбу Тамары Леопольдовны хранить платье и уповать на бога она отвечает: "На кого же и уповать, когда в Москве из хороших людей, кроме бога, никого не осталось" (Мандат, 1990, с. 34). Та же путаница — в головах других персонажей "Мандата". Иван Ивано-

вич Широнкин выдвигает перед Павлом Гулячкиным совершенно невозможное по новым временам требование: “Пусть же он в милиции на кресте присягнет, что он коммунист” (Мандат, 1990, с. 60). Широнкин в своем порыве разоблачить мнимого коммуниста Гулячкина забывает, что “присягали на кресте” только в царской России. Комично звучит и ответ Валериана Сметанича на вопрос Тамары Леопольдовны, верит ли он в бога: “Дома верю, на службе нет” (Мандат, 1990, с. 59). То же двуличие — в словах Надежды Петровны:

Олимп Валерианович. Ну а скажите, молодой человек, как же вы в партию записались, по убеждениям или ...

Надежда Петровна. Он у нас, Олимп Валерианович, по-всякому может, как вам угодно?

(Мандат, 1990, с. 52)

Причина, по которой возникают комические ситуации, кроется в самой действительности. Прием алогизма позволяет Эрдману выявить отклонения в реальной жизни. Единственное, на что ориентируются персонажи, — внешние обстоятельства. Они поступают так, как диктует им жизнь, слепо повинаясь всем ее отклонениям. Наличие какого-то нравственного закона в них просто не предполагается. Они как та картинка-перевертыш, где с одной стороны “художественное” полотно “Вечер в Копенгагене”, а с другой — идеологический портрет Карла Маркса. Постоянное “переворачивание” их сознания, а вместе с ним и речи создает комический эффект.

Речь эрдмановских героев — *сплошное отклонение от привычной языковой нормы*. Но, как ни странно, именно это нарушение и становится нормой. Галантное по форме обращение Гулячкина к матери оказывается хамским по содержанию: “Простите меня за намек, мамаша, но вы врете” (Мандат, 1990, с. 47). Слова Широнкина о простой бытовой склоке, обычной для коммунальной квартиры, исполнены неуместной патетики, которая создается не с помощью возвышенной лексики, а с помощью бюрократических штампов: “...Пусть беспристрастное правосудие увидит, как бывшие домовладельцы втаптывают в грязь трудолюбивого обывателя посредством молочной лапши” (Мандат, 1990, с. 39).

Персонажи Эрдмана часто употребляют слова, значения которых они либо вообще не знают, либо представляют себе очень смутно. Тем не менее, это незнание не мешает эрдмановским героям исполь-

зовать непонятные слова в своих собственных целях, к примеру, чтобы произвести впечатление на невесту, как это делает Валериан Сметанич:

Я говорю это не в смысле имажинизма, а в смысле квартирной платы;

<...> Ну а как вы находите, мадемуазель, теорию относительно-сти Эйзенштейна?

(Мандат, 1990, с. 53)

Речь персонажей "Мандата" пестрит цитатами, готовыми клише и штампами, которые они приспособливают к себе так же, как и непонятные им слова. Надежда Петровна в диалоге о картине цитирует какого-то незнакомого читателю почтового чиновника ("крик души для наслаждения органа зрения"), Павел Гулячкин — газеты того времени ("орудие пропаганды"). Их кухарка Настя говорит языком героинь бульварных романов: "<...> Подумать только, что такой маленький кусочек теста и может разбить мечту" (Мандат, 1990, с. 38).

Кроме "скрытого" цитирования, в "Мандате" есть прямые цитаты из Достоевского, Пушкина. Причем как цитаты они героями не осознаются. Это их речь. Это их слова, которые они где-то услышали и посчитали своими. Почтовый чиновник и Пушкин в сознании героев Эрдмана предстают как фигуры равноценные, потому что, на их взгляд, "правильные" слова, которые один из них когда-то сказал, а другой написал, одинаково применимы к жизни. В обывательском сознании пушкинские слова стерлись, превратились в штамп.

Автоном Сигизмундович. Народ безмолвствует.

Настя. Не дай бог, опять закричит.

(Мандат, 1990, с. 75)

Прямое цитирование трагедии Пушкина "Борис Годунов", с одной стороны, и фраза, тут же произнесенная кухаркой Настей, облаченной в платье императрицы, с другой, усиливают комический эффект. То же комическое несоответствие — в словах Широнкина.

Иван Иванович (встает на колени и целует Насте руку). Не тебе поклоняюсь, а страданию твоему. Прощайте, Анастасия Николаевна, я побежал.

(Мандат, 1990, с. 67)

Это пародия не на Достоевского, а на мещанское восприятие его творчества, на искаженные представления о человеческом страдании, о страдании Христа.

Слух эрдмановских героев устроен поразительным образом. Они не слышат языка Достоевского, Пушкина⁴¹, зато прекрасно чувствуют приметы времени — газетную, “митинговую” речь.

<...> Женщины, мужчины и даже дети, я отказываюсь, я совершенно героически отказываюсь присягать этому строю генералов, попов и помещиков;

<...> вам не удастся задушить революцию, пока существуем мы...
Я и моя мамаша.

(Мандат, 1990, с. 76)

Речь Павла Гулячкина — это не просто пародия на “митинговую” культуру тех лет. Расхожие штампы из “революционного” лексикона “приросли” к Гулячкину. Он воспринимает их как надежное прикрытие, тот же мандат. *Штампам верят все, живому слову — никто.* Комическое снижение “героической” патетики Павла Гулячкина — в его обращении “женщины, мужчины и даже дети”, которое неоднократно повторяется, а также в словах “я и моя мамаша”.

Эрдман и Зошенко: о старой языковой традиции и о специфике нового художественного слова

Вырабатывая свой собственный стиль, Эрджман отталкивался от *старой языковой традиции*. То же можно сказать и о многих его современниках, в частности о М. Зошенко. Б. Сарнов в книге “Случай Зошенко” пишет о том, что это происходило не только потому, что вся классическая литература XIX века была написана “интеллигентами” и для “интеллигентов”, а его героем стал “неописуемый человек”, “ходячее растение”, для которого “книжные” формы прежней литературы оказались слишком хороши. Зошенко почувствовал, что еще недавно, до революции, вполне уместные слова и выражения скомпрометировали себя. Это отметила М. Чудакова в монографии “Поэтика Михаила Зошенко”: “Язык, на котором выражается автор, свидетельствует о распаде культурного, авторитетного слова, о невозможности для пишущего выразиться уверенно, ясно, серьезно — и не попасть при этом в компрометирующий стилистический ряд.

Но на основе этой неуверенности и постоянного самоопровержения рождается какое-то новое, еще неизвестное художественное слово" (Чудакова, 1979, с. 88).

Язык Зощенко — это язык улицы. Он намеренно поставил перед собой задачу заполнить *разрыв*, образовавшийся между литературой и улицей, приблизиться к читателю. Косноязычная речь зощенковского героя оказывается способной передать не только "недомыслие и душевное уродство", но "всю сложность жизни, самые разные и противоречивые ее проявления" (Сарнов, 1993, с. 46). М. Чудакова обнаружила у М. Булгакова сознательную установку на непонимание такого "языка", позицию "отчуждения от него" и, как следствие, его "остранение". В "Мастере и Маргарите" даже есть герой, Алоизий Могарыч, который "переводит" Мастеру всю газетную "тарабарщину" на человеческий язык. Художественная задача Булгакова — не слиться с этим словом (Чудакова, 1979, с. 107-108).

У Эрдмана та же, что и у Зощенко, установка на героя и его слово. Алогичный, недоступный пониманию нормального человека язык становится в "Мандате" единственным средством коммуникации. Однако это искажение идет не столько от героев, сколько от жизни. Такова природа происходящих событий, что описать их иным языком — языком интеллигента — невозможно.

Специфика нового художественного слова, найденного Зощенко и Эрдманом, заключается в том, что все аномалии языковой нормы служат здесь средствами художественной выразительности. "Вывихи синтаксиса", "опухоли словаря" и "идиотические повторы", — замечает Б. Сарнов, — действительно являются важными структурными особенностями этой новой художественной речи. В сущности из них-то в конечном счете и складывается ее поэтика" (Сарнов, 1993, с. 46).

Речь персонажей "Мандата" — слепок их искаженного, уродливого сознания. Вся она состоит из каких-то обломков нормальной человеческой речи, порой начисто лишенных здравого смысла. Однако именно это отсутствие элементарной логики создает комический эффект. В "Мандате" соединяются разные речевые стихии: и "обломки" старой русской культуры, дошедшие в виде стертых цитат из Пушкина и Достоевского, и отрывки из бульварных романов, и газетные клише и штампы, и обрывки революционных лозунгов.

У Эрдмана и Зощенко наблюдается общность в подходе к языку. Старый русский язык, язык великой русской литературы — в про-

шлом. К нему нет возврата. В новых послереволюционных условиях “старое” слово скомпрометировало себя. Оно не способно выразить всей сложности, всех трагических изломов новой эпохи. “Тоска” по старому русскому слову спародирована Эрдыманом гениально.

Автоном Сигизмундович. <...> Какая была печать! Опять же и мысли и твердый знак. А почему? Люди были великие. Ну вот, скажем, к примеру, Сытин. Печатали газету “Русское слово”, и как печатали. Трехэтажное здание для газеты построил и во всех этажах печатали. Зато, бывало, как мимо газеты проедешь, сейчас же и подумаешь: “Вот оно — оплот Российской империи, трехэтажное “Русское слово””.

(Мандат, 1990, с. 69-70)

У Эрдымана слово вообще (а не только бытовое или жаргонное), как справедливо заметил А. Свободин, обладает “повышенной смысловой емкостью” (Свободин, 1990, с. 15). Оно само по себе — и источник комизма, и характеристика героя. Эрдыман обнажает “*вывернутость*” слова: “Фаворитка — это кухарка для наслаждений” (Мандат, 1990, с. 66). Эта фраза, произнесенная Широшкиным, почти что калька с зошенковской — “*собачка системы пудель*”. Во всяком случае, *структурный принцип* и у Эрдымана, и у Зошенко один. Если герой Зошенко больше привык обращаться с пулеметами, нежели с собачками, то герою Эрдымана привычнее коммунальный клоповник, а не царские хоромы.

Н. Эрдыман — мастер легкого, изящного слова. М. Зошенко, по воспоминаниям М. Вольпина (друга и соавтора Эрдымана), говорил ему: “Объясните, как вы строите фразу?” (Бронзовый профиль, 1989, с. 31).

Слово у Эрдымана динамичное, подвижное. Фраза строится на игре разных смысловых аспектов слова. Комизм возникает из столкновения прямого и переносного его значений. А. Свободин назвал это явление “приемом возвращения слову первоначального, единственного значения” (Свободин, 1990, с. 41).

Олимп Валерианович. ... Подумаешь только, что раньше таких людей вся Россия **переносила**, а теперь только пять человек **переносят**. (Выделено мной. — Е.Ш.)

(Мандат, 1990, с. 65)

Варвара Сергеевна. Значит, мы **задаром** играли.

Шарманичик. Нет.

Варвара Сергеевна. Что нет?

Шарманичик. То нет. Это вы пели **задаром**, а мне за игру будьте любезны заплатить, что причитается. (Выделено мной. — Е.Ш.)

(Мандат, 1990, с. 41)

Слово в драматургии Эрдмана таит в себе огромную внутреннюю энергию. Оно способно *развиваться в диалог*.

Шарманичик. Я думал — у вас именины или еще пьянство какое-нибудь, а так, один на один, я в жилом помещении играть не согласен.

Варвара Сергеевна. Но поймите, что мы **выживаем**.

Шарманичик. Я вижу, что вы **выживаете**. Нынче очень много людей **из ума выживают**, потому как старые мозги нового режима не выдерживают.

Варвара Сергеевна. Мы **вовсе не из ума выживаем, а жильца**. (Выделено мной. — Е.Ш.)

(Мандат, 1990, с. 40)

Комический эффект этого диалога основан на обыгрывании смыслов, на возникновении в слове "внутренней цепной реакции" (Свободин, 1990, с. 14). За *столкновением смыслов* обнаруживается *столкновение сознаний — старого и нового*. Нельзя не согласиться с мыслью А. Свободина о том, что диалог у Эрдмана "никогда не бывает равен бытовому диалогу" (Свободин, 1990, с. 15).

Диалог в "Мандате" часто строится на соединении "бытового слова", "обыденного, тривиального вопроса с жутковато-прямолинейным ответом". А. Свободин назвал это "принципом клоунады" (Свободин, 1990, с. 15). Данный прием — характерная черта *буффонных эпизодов* пьесы (сцена "сговора" Варвары Гулячкиной с шарманичком; диалог Валериана Сметанича с отцом и др.).

Шарманичик. Вам, барышня, в каком количестве родственники требуются?

Варвара Сергеевна. Я думаю, человек пять хватит, на каждого коммуниста по родственнику.

Шарманичик. Ну а я думаю, на каждого родственника по бутылке. (Мандат, 1990, с. 42)

Олимп Валерианович. Валериан.

Валериан Олимпович. Я, папа.

Олимп Валерианович. Посмотри на меня. У меня не очень приличный вид?

Валериан Олимпович. Нет, папа, как всегда.

(Мандат, 1990, с. 55)

По своему характеру диалог у Эрдмана приближается к эстрадно-му “мини-жанру” — репризе.

Юмор положений, буффонада, клоунада, которые проявляются на всех уровнях пьесы (прежде всего — на речевом) — это как бы верхний, видимый пласт комического, надводная часть айсберга. Глубинные же его пласты — в авторском отношении к происходящему, где *комическое* и *трагическое* стоят рядом, переплетаются, переворачиваются, находясь в сложном, неразрешимом противоречии.

Примечания

¹ См. об этом: Комментарий пьесы “Мандат”// Эрдман, 1990, с. 465.

² Цит. по: Уварова, 1993, с. 138.

³ В “Мандате” эта тема — пародирование искусства — несколько переосмыслена. Объектом пародии при этом выступают не современники Эрдмана — собратья по перу, не само искусство, а обывательские представления об искусстве — “рыбий” взгляд на творчество Пушкина, Достоевского.

⁴ “Голос идеологии” (а вернее, сатира на этот “голос”) ощутим и в “Мандате” — буквально в каждом эпизоде, в каждой его строчке. К примеру, картина “Вечер в Копенгагене”, которую в самом начале пьесы вешают на стену Гулячкин и его мать Надежда Петровна, имеет свою оборотную — “идеологическую” — сторону, так сказать, “орудие пропаганды” — портрет Карла Маркса.

⁵ Диалог Павла Сергеевича Гулячкина и его сестры Варвары о том, что такое «Р.К.П.», строится по тому же самому принципу, что и разговор Пуприяков с работниками учреждения — своего рода “экзамен по политграмоте”. В основе обоих — прием остранения, подвергающий критическому переосмыслению застывшие идеологические формулы, знаки.

⁶ Цит. по: Уварова, 1993, с. 140.

⁷ См. об этом: Уварова, 1993, с. 142.

⁸ Цит. по: Руднева, 1987, с. 29.

⁹ Цит. по: Свободин, 1990, с. 8.

¹⁰ Хотя последнее — традиции Гоголя и Сухово-Кобылина — безусловно, включает в себе не только "явный", но и "тайный" смысл "Мандата", ведет к глубинам его подтекста.

¹¹ Достаточно вспомнить записку, которую в «Ревизоре» читает Анна Андреевна: слова мужа перемешаны с какими-то обрывочными фразами о соленых огурцах и т.д. Ситуация комична, даже абсурдна, но она быстро проясняется: городничий писал второпях на трактирном счете. Однако это ощущение абсурда, нелепицы, утраты смысла не уходит из пьесы; оно прочно оседает в читательском сознании.

¹² Дело в том, что многие из этих пьес были написаны под влиянием дискуссии, развернувшейся во второй половине двадцатых годов внутри РАППа между "литфронтовцами" и "напостовцами". В результате дискуссии возникли две теории: теория "живого человека" и теория "обнажения социальной сущности". "Выстрел" Безыменского, к примеру, был написан под влиянием теории "обнажения социальной сущности".

¹³ Первым, пожалуй, это заметил Мейерхольд, который охарактеризовал "Мандат" как "современную бытовую комедию, написанную в подлинных традициях Гоголя и Сухово-Кобылина".

¹⁴ Цит. по: Сарнов, 1993, с. 333.

¹⁵ Имеется в виду трагическое существование комически сниженных героев.

¹⁶ У Сухово-Кобылина сочувствия достойны Лидочка Муромская и ее отец Петр Константинович Муромский.

¹⁷ Цит. по: Пави, 1991, с. 31 — буффон (шут).

¹⁸ Самого Эрдмана сослали в Енисейск в 1933 году, не дав закончить работу над фильмом "Веселые ребята", сценаристом которого он был.

¹⁹ См. об этом: Кнабе, 2005, с. 32-33. Семантизация вещи, ее функции обстоятельно анализируются Р. Бартом в статье "Семантика вещи" (Барт, 2003, с. 410-416).

²⁰ Этим понятием Ю. Щеглов характеризует героя "Самоубийцы" Подсекальников, однако, на мой взгляд, оно в той же мере применимо и к персонажам "Мандата". См. об этом: Щеглов, 1998, с. 121.

²¹ На эту особенность фольклорного театра указывали такие ученые, как П.Г. Богатырев, В.Е. Гусев, А.Ф. Некрылова (условность декораций, нарочито измененный, созданный при помощи специального приспособления — пищика — голос Петрушки и т.д.). См. об этом: Богатырев, 1971; Некрылова, Гусев, 1983 и другие работы Некрыловой.

²² См. об этом: Нефагина, 2002, с. 138-139.

²³ См. об этом: Некрылова, 1973, с. 10.

²⁴ По воспоминаниям Д.А. Ровинского и Е.В. Сперанского. См. об этом: Народный театр, 1991, с. 436-438, с. 450-452.

²⁵ См. об этом: Некрылова, 1974, с. 135.

²⁶ Цит. по: Нефагина, 2002, с. 140.

²⁷ Комический эффект — далеко не единственное следствие нарушения постулатов нормальной коммуникации. В пределе нарушение постулатов нормальной коммуникации ведет к распаду инструмента коммуникации — языка.

²⁸ См. об этом: Богатырев, 1971, с. 129.

²⁹ См. об этом: Воспоминания Д.А. Ровинского о кукольном театре (Народный театр, 1991, с. 437).

³⁰ Изучением гротеска в XIX веке занимались теоретик романтизма Ф. Шлегель и его “практики” Э.Т.А. Гофман и В. Гюго, а также М.Е. Салтыков-Щедрин, в XX веке Я. Зунделович, В. Кайзер, Л. Пинский, М. Бахтин, Г. Недошивин, Ю. Манн, Д. Николаев, П. Пави и другие отечественные и зарубежные исследователи. Противоположные и в то же время дополняющие друг друга концепции во второй половине 1960-х годов оформились в работах М. Бахтина и Ю. Манна. Ими рассматривается не один, а фактически два типа гротескной образности: *гротеск как явление народной смеховой культуры*, возникшее еще в эпоху античности, и *гротеск как литературное явление*, возникшее в романтическую эпоху и связанное с редукцией, распадом его целостности. Первый из них был осмыслен Бахтиным в монографии “Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса” (1965), второй — в монографиях Ю. Манна “О гротеске в литературе” (1966) и “Поэтика Гоголя” (1978).

³¹ Цит. по: Манн, 1966, с. 73.

³² Большинство литературоведов, занимающихся изучением гротеска, выделяют ряд гротескных форм: *гротеск фарсовый, юмористический, комический, сатирический (саркастический), трагикомический*. См. об этом: Недошивин, 1953; Николаев, 1962, 1977, 1988; Манн, 1966; Дземидок, 1974. Л. Пинский выделил еще и трагический гротеск, что представляется неправомерным, так как трагическое не существует в гротеске в “чистом” виде (Пинский, 1961). То, что в традиционном литературоведении понимается под *гротескными формами*, П. Пави называет *эстетико-идеологическими проектами* и выделяет *сатирический, иносказательный, комический, романтический, нигилистический гротеск* (Пави, 1991, с. 58).

³³ Цит. по: Бентли, 1978, с. 235.

³⁴ Цит. по: Пави, 1991, с. 58.

³⁵ Интерес к фарсу поддерживался в те годы и другими областями искусства. Так, только-только появившийся кинематограф активно использовал богатые возможности жанра фарса и фарсового гротеска. Период с 1912 по 1927 год Э. Бентли назвал эпохой великих фарсов в кино, имея в виду образы, созданные мастерами мирового кинематографа Ч. Чаплином и “неулыбающимся” Б. Китом, работавшими преимущественно в жанрах трагикомедии и трагифарса (см. об этом: Бентли, 1978, с. 235). Трудно поспорить с высказыванием Бентли о том, что “киноэкран давал гораздо больше возможностей для разработки определенных аспектов фарса, нежели театраль-

ные подмостки" (Бентли, 1978, с. 235), однако в театральном искусстве сплав фарса и трагикомедии достиг не меньших, чем в кино, высот.

³⁶ Гулячкин отчасти напоминает гоголевского Хлестакова, рассказывающего о своей петербургской жизни.

³⁷ Салтыков-Шедрин о гротескных образах градоначальников и фигуре станового пристава в "Истории одного города" выразился следующим образом: "Невещественных отношений вещественное изображение". В этом высказывании чрезвычайно точно обозначена сущность гротеска.

³⁸ Неслучайно в первой редакции мейерхольдовского спектакля пустой сундук, олицетворявший старую Россию, за ненадобностью выбрасывался в публику. Позднее Мейерхольд пошел по линии углубления трагикомического плана III действия: спектакль заканчивался почти трагической пантомимой — пластическим выражением "отчаяния, разочарования, ненужности всех этих "ненастоящих" и бывших людей" (Гвоздев, 1987, с. 50).

³⁹ И в этом смысле гротеск Эрдмана приближается к *модернистскому гротеску*, истоки которого — в *гротеске романтическом*. В поэтике Гофмана и других романтиков гротескная маска таила в себе *зловещую, пугающую пустоту*.

⁴⁰ Эстрадная культура рассматривается в данной работе как редуцированная форма балагана (фольклорного театра). Связь эрдмановского слова с балаганным словом прослеживается в параграфе 1.4, а также в параграфах 2.3 и 2.4.

⁴¹ Адресат прямых литературных цитат другой — это читатель, зритель.

ГЛАВА 2

“САМОУБИЙЦА”: ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ, ПОЭТИКА

2.1. “Самоубийца” в контексте общественного и художественного сознания конца 1920-х — начала 1930-х годов

Причины запрета “Самоубийцы”

Н. Эрдман писал “Самоубийцу” почти два с половиной года. Работа над новой пьесой была для него не только долгой, но и мучительной. “Работаю я в мраке и с ненавистью то к себе, то к пьесе”¹, — писал он в одном из писем Вс. Мейерхольду. И это признание Эрדмана говорит о многом.

Временной отрезок, разделяющий “Мандат” и “Самоубийцу”, невелик — чуть более трех лет. Но это было уже *другое время*. Советское общество вступало в новую и, пожалуй, самую трагическую фазу своего существования. Атмосфера несвободы и страха пронизывала все сферы человеческой жизни — и индивидуальное, частное существование человека, и его общественное, социальное бытие. Утрата свободы рождала неуверенность и страх перед жизнью. В такой исторической ситуации и был написан “Самоубийца”.

В октябре 1928 года Н. Эрдман заключил договор с ГосТИМом на новую пьесу, а уже в декабре рукопись “Самоубийцы” была передана автором Мейерхольду для постановки в его театре. С этого времени начались мытарства Эрдмана и его второй пьесы, которая не могла быть поставлена по соображениям прежде всего политическим.

Почему запрет на постановку не коснулся “Мандата”, но не обошел стороной “Самоубийцу”? То, что в “Мандате” было только пред-

чувствием, в "Самоубийце" вылилось в прямые аналогии с эпохой. Само название пьесы вбирало в себя все противоречия исторического момента — кануна "великого перелома". Эрдман удивительно точно уловил трагическое дыхание времени. Неслучайно два столь разных по своей эстетике театра, как ГостИМ и МХАТ, в одинаковой мере были заинтересованы в новой пьесе Эрдмана.

К.С. Станиславский заметил Н. Эрдмана еще со времен премьеры "Мандата" в ТИМе. Тогда его визит в Театр Мейерхольда "расценивался как особый знак внимания" (Марков, 1991, с. 22), так как Станиславский в те годы редко посещал другие театры. Постановку "Мандата" во МХАТе Станиславский считал невозможной, так как он не любил ставить пьесы "вторым экраном", кроме того, "режиссерская работа Мейерхольда не вызвала в нем желания с ним соперничать и противопоставлять ему некое новое сценическое прочтение" (Марков, 1991, с. 22). Однако в отношении "Самоубийцы" Станиславский изменил своему обычному правилу. Вторая эрдмановская пьеса произвела на Станиславского огромное впечатление: когда Эрдман прочел "Самоубийцу" Станиславскому, тот был совершенно потрясен.

Работа над второй эрдмановской пьесой велась параллельно в ГостИМе и во МХАТе. ("Самоубийцу" во МХАТе ставили В.Г. Сахновский и О.А. Мордвинов). Мейерхольд даже вызвал Художественный театр на соревнование. Однако борьба за пьесу из области собственно художественной неминуемо перешла в политико-идеологическую, а соперничество между театрами — в борьбу театров с Главреперткомом за пьесу Эрдмана.

Для искусства 1920-1930-х годов характерно преобладание идеологических приоритетов над собственно художественными. И. Вишневская в статье "Драматургия в идеологическом воздухе Октября", открывающей I часть альманаха "Парадоксы о драме", отмечает: "Политика партии в области искусства и литературы проявлялась в начале и середине 20-х годов, в основном, теоретически. Шло как бы накопление документации, аргументации, чтобы впоследствии обрести новое качество — агрессивно-практического руководства" (Вишневская, 1993, с. 40). Это "агрессивно-практическое руководство" отразилось на судьбе эрдмановского "Самоубийцы". Даже авторитетное в официальных кругах мнение Горького не спасло пьесу и ее автора от преследований. В сентябре 1930 года Главрепертком запретил постановку "Самоубийцы" в ГостИМе, после чего в газете

“Рабочая Москва” появилась статья под заголовком “Попытка про-тащить реакционную пьесу. Антисоветское выступление в Театре им. Мейерхольда”. Так была развернута травля Эрдмана и его пьесы в печати.

В октябре 1931 года К.С. Станиславский обратился с письмом к Сталину, где просил вождя разрешить постановку эрдмановской пьесы во МХАТе. Сталин отозвался о пьесе неодобрительно, сославшись на мнение Главреперткома, но все же разрешил МХАТу поставить “Самоубийцу”.

Однако ни во МХАТе, ни в ГосТИМе эрдмановская пьеса так и не увидела сцены. Позднее П. Марков описывал сложившуюся ситуацию в “Книге воспоминаний”: “Мейерхольд много раньше Художественного театра довел “Самоубийцу” до генеральной, она вызвала резко отрицательное отношение к пьесе, и после этого почва из-под ног у нас была выбита”². Театр имени Евг. Вахтангова еще раньше, в сентябре 1930 года, буквально за несколько дней до запрета ее Главреперткомом, на заседании худсовета отказался от ее постановки.

После закрытого просмотра “Самоубийцы” в ГосТИМе комиссия во главе с Л.М. Кагановичем запретила спектакль. Ю. Хржановский в своей работе об Эрдмане приводит воспоминания И. Ильинского³ о закрытом просмотре “Самоубийцы” комиссией ЦК. Последней каплей, переполнившей чашу терпения сталинских “суперов”, как считает Ильинский, стала финальная мизансцена, где мясник Пугачев, Раиса Филипповна и другие охотники за самоубийцей уличали Подсекальникова в жульничестве, в обмане. Пообещавший свести свои счеты с жизнью Семен Семенович не смог застрелиться. Презрение и негодование тех, кто спекулировал на ожидаемом “уходе” Подсекальникова из жизни, обрушивалось на него со всех сторон. И в этот напряженный момент Семен Семенович предлагал всем недовольным воспользоваться его револьвером — застрелиться вместо него. Причем *в сценической интерпретации Мейерхольда* И. Ильинский/Подсекальников предлагал “примерить” судьбу самоубийцы не столько даже персонажам, сколько *зрительному залу — Кагановичу и свите*, которые при этом “инстинктивно отшатывались”⁴. Ильинский/Подсекальников клал револьвер на пол и осторожно подвигал его носком сапога ближе к сановной публике, пришедшей “судить” спектакль Мейерхольда и пьесу Эрдмана. Эффект от “предложения” Подсекальникова был поистине взрывным, ошеломляющим, так как в клубе, где шел просмотр, не было подмостков, актеры и сидевшие

в первом ряду зрители находились прямо напротив друг друга. "Тут я заметил, как перекошились лица членов комиссии, — вспоминал И. Ильинский, — и они стали переглядываться между собой. И увидел боковым зрением лицо Мейерхольда, на котором можно было прочесть смешанное выражение удовлетворения и ужаса: он, должно быть, понимал, не мог не понять в эту секунду, что спектакль будет закрыт, а с ним вместе — закрыт театр... Закрыли его, правда, несколько позже, но обречен он был с этой самой минуты... Очень я убедительно предлагал им застрелиться из этого самого револьвера"⁵.

Напрасно спектакль значился несколько лет в планах ГостТима и МХАТа. Отвоевать "Самоубийцу" у сталинских "суперов" не удалось ни Мейерхольду, ни Станиславскому. Последняя попытка поставить "Самоубийцу" на сцене МХАТа относится к тому времени, когда Эрдман был уже в ссылке в Енисейске. Старания Станиславского не увенчались успехом. Невозможно было сыграть опальную пьесу, да еще к тому же ссыльного автора. Театральная жизнь "Самоубийцы" на русской сцене оборвалась, даже не успев начаться.

Последствия запрета

История запрета "Самоубийцы" открывает лишь одну из горьких страниц в истории взаимоотношений художника и власти в 1920-е и 1930-е годы. Лучшая пьеса Эрдмана стала самой трагической страницей его творческой биографии. После "Самоубийцы" Эрдман предпринял попытку написать новую пьесу — "Гипнотизер". Неизвестно, была ли она закончена. Известно лишь, что в один из своих приездов в Москву Эрдман читал первый акт новой пьесы М.А. Булгакову⁶. Новая пьеса, как и две предыдущие, предназначалась Мейерхольду и его театру. Однако этим творческим планам не суждено было сбыться: 17 декабря 1937 года была развернута травля Мейерхольда в центральной печати, которая для него самого и его театра закончилась трагически. *Больше пьес для театра Эрдман не писал.*

После "Самоубийцы" была долгая и успешная работа в кинематографе, в эстрадном искусстве, оперетте и даже мультипликации. Во время войны в 1942 году Эрдман получил назначение в Ансамбль песни и пляски НКВД, где "под крылом" Берии, кроме Эрдмана, "пели" и "плясали" соавтор Эрдмана Михаил Вольпин, с которым они вместе сочиняли диалоги и скетчи, писали сценарии театрализованных представлений, и актер Юрий Петрович Любимов.

В 1951 году за фильм “Смелые люди” Эрдману была присуждена Сталинская премия. Однако ничто — даже самая высокая награда — не изменило отношений Эрдмана с властью. Примечательным в этом плане является случай, описанный Ю.П. Любимовым в одном из интервью для газеты “Московские новости”: “Эрдман был замечательной личностью трагической судьбы. Его преследовали, высылали, сажали, а он упорно не желал не только восхвалять, но и упоминать имя Сталина. К нему прибежала как-то группа писателей: “На даче у Горького будет Сталин, поедем, он просит тебя”. Знаете, что ответил Николай Робертович: “Я занят, сегодня у меня большой заезд”. Все знали, что он постоянно бывает на бегах, но решили — на этот раз валяет дурака. А когда приехали, дома его не оказалось, был на бегах...”⁷.

Запрет “Самоубийцы”, арест и ссылка в 1933 году определили всю последующую жизнь Эрдмана, спокойную и невозмутимую лишь по видимости, а не по существу. Есть разные предположения о том, что послужило поводом для ареста Эрдмана в 1933 году. Возможно, Эрдман был арестован за басни, которые прочел Качалов на одной из вечеринок в Кремле. Вместе с Эрдманом был арестован его друг и соавтор М. Вольпин, который оказался даже не в ссылке, а в лагере. Горький урок, который Эрдман извлек из собственного ареста, он выразил в известной “прощальной” басне, объясняющей его последующее молчание⁸.

Дистанцирование от власти, негласное противостояние ей, *творческое безмолвие* — позиция, избранная Эрдманом после ареста и ссылки на долгие десятилетия вплоть до смерти в 1970-м. Как вспоминал Л. Трауберг, хорошо знавший Эрдмана, он “затаил свое отчаяние, спокойно улыбаясь” (курсив мой. — Е.Ш.) (Трауберг, 2000, с. 8).

2.2. Поэтика жанра: “Самоубийца” как трагикомедия

Исследователи о жанре “Самоубийцы”

Жанровая специфика “Самоубийцы” до сих пор изучена недостаточно, даже в меньшей степени, чем жанровая специфика “Мандата”. И тому много причин. Одна из них связана с запретом “Самоубийцы”, с упорным его замалчиванием, когда пьеса на протяжении многих десятилетий была театральной легендой, а не предметом серьезного литературоведческого анализа. Главная же причина заключается в том, что

"Самоубийца" — очень сложное в жанровом отношении произведение, и какие-либо однозначные определения к нему не подходят.

Полемика вокруг "Самоубийцы", развернувшаяся в официальных кругах и в печати в начале 1930-х годов, велась совершенно в духе времени — на уровне политики, но не поэтики. Оценка эрдмановской пьесы со стороны ее противников сводилась к политическим обвинениям в ее адрес. Это было вполне обычное для того времени наклеивание идеологических ярлыков: "памфлет против советской власти"⁹ (Вс. Вишневский), "хлесткий, хотя и устаревший фельетон"¹⁰ (Вс. Иванов). Л. Велехов в статье о Н.Р. Эрדмане, опубликованной в журнале "Театр" в 1990 году, так прокомментировал ситуацию с "Самоубийцей", сложившуюся в конце 1920-х — начале 1930-х: "... когда пьеса была только написана, <...> разгромщики определили ее как "гимн мещанству", вокруг которого, как они предупреждали, "будет пытаться сорганизоваться" оное мещанство. Не стоит, однако, думать, что противники эрдмановской сатиры были так глупы, чтобы напрочь не понять, о чем пьеса. Как и в случае с "Мандатом", здесь имел место маневр с целью скомпрометировать пьесу. Очень характерная черта эпохи: воевать с противником не аргументами, а оскорблениями и обвинениями" (Велехов, 1990, с. 93).

Столь печальная участь постигла не одного только эрдмановского "Самоубийцу". Обвинения подобного рода выдвигались и в отношении пьес М. Булгакова "Зойкина квартира", "Багровый остров", "Кабала святош". Критика того времени оценивала их однозначно как "антисоветские явления", недопустимые в "свежей, бодрой нашей" драматургии. Нормативная эстетика 1930-х годов выработала свои жесткие каноны, и все, что им не соответствовало, преследовалось самым безжалостным образом. Не удержался от пристрастной оценки и Б. Алперс, назвав пьесу Эрдмана "Самоубийца" сатирическим памфлетом. Но "Самоубийца" — *не памфлет*; это жанровое определение не отражает главного в эрдмановской пьесе, искажает представление о ней.

Яркий пример комедии-памфлета — запрещенная по политическим соображениям пьеса М.А. Булгакова "Багровый остров". Такое жанровое определение дал пьесе сам автор. "Багровый остров" — драматургический памфлет на Главрепертком, талантливая литературная пародия. В своем письменном обращении к Правительству СССР М. Булгаков категорически отверг выдвинутые против его пьесы обвинения.

Я не берусь судить, насколько моя пьеса остроумна, — писал Булгаков, — но я сознаюсь в том, что в пьесе действительно встает зловещая тень, и это тень Главного Репертуарного Комитета. Это он воспитывает илотов, панегиристов и запуганных “услужующих”. Это он убивает творческую мысль. Он губит советскую драматурию и погубит ее.

Я не шепотом в углу выражал эти мысли. Я заключил их в драматургический памфлет и поставил этот памфлет на сцене. Советская пресса, заступаясь за Главрепертком, написала, что “Багровый остров” — пасквиль на революцию. <...> Пасквиля на революцию в пьесе нет по многим причинам, из которых, за недостатком места, я укажу одну: пасквиль на революцию, вследствие чрезвычайной грандиозности ее, написать НЕВОЗМОЖНО. Памфлет не есть пасквиль, а Главрепертком — не революция.

Но когда германская печать пишет, что “Багровый остров” — это “первый в СССР призыв к свободе печати” <...> — она пишет правду. Я в этом сознаюсь¹¹.

“Багровый остров” Булгакова и “Самоубийцу” Эрдмана сближает сатирическое начало. А в 1930-е годы сатира, как известно, не приветствовалась. Сатирическое обличительное слово всячески преследовалось, изгонялось из литературы. Произведения сатириков обвиняли в “пошлом зубоскальстве”, “антисоветской направленности” и т.д.

Сатира в то время была очень разной. В булгаковском “Багровом острове” она очень конкретна, адресна. Структуру пьесы, ее сюжет, персонажей и поэтику в целом определяло *пародийное начало*. Как отметил в статье “Драмы и театр Михаила Булгакова” А. Смелянский, “пародируемым планом памфлета стали многие знаменитые спектакли и пьесы той поры”. “В памфлете Булгакова, — продолжает он, — отчетливо звучат мотивы его собственной драматургии, пародийно вывернутые. <...> Памфлет питался из личных источников. Возможный поворот судьбы — превращение в халтурщика, пишущего по заказу “революционные пьесы”, был реальным для Булгакова, так же как и для многих его театральных современников. <...> Эту возможность писатель отверг” (Смелянский, 1990, с. 591). Преобладание в сатирической пьесе пародийного начала и позволило обозначить ее жанр как *драматургический памфлет (или комедия-памфлет)*.

Пародийное начало сближает пьесу Н. Эрдмана “Самоубийца” с булгаковским “Багровым островом” (пародийные ситуации, образы, мотивы — образ курьера Егорушки, монолог писателя Виктора

Викторовича о Руси, анекдот о курице-интеллигенции и яйцах-пролетариате и т.д.). Однако сатира Эрдмана шире и не ограничивается пародированием. Неслучайно многие исследователи его творчества говорят о "Самоубийце" как о *сатирической комедии*.

Отзывы на вторую эрдмановскую пьесу появились в недолгий период хрущевской "оттепели", когда имя драматурга Эрдмана возвращалось в литературный процесс вместе со многими другими именами. Это было время больших ожиданий и больших надежд. В 1956 году Э. Гарин, легендарный исполнитель роли Гулячкина в мейерхольдовском "Мандате", предпринял попытку восстановить этот спектакль в том виде, в каком Мейерхольд задумал и осуществил его в 1925 году. Афиша в Театре киноактера гласила, что спектакль посвящается памяти народного артиста РСФСР Вс. Мейерхольда. Поступок Гарина, безусловно, отважный. Но "реанимация" блестящей постановки Мейерхольда успеха не имела.

В 1960-е годы, когда появилась надежда на публикацию "Самоубийцы" в журнале "Театр", П. Марков написал предисловие к этой пьесе. В нем содержались высокая оценка драматургического таланта Н. Эрдмана и воспоминания о грандиозном успехе "Мандата" в Гостиме, а также новый взгляд на вторую пьесу Эрдмана, новое ее понимание. Пьеса "Самоубийца", как считает П. Марков, "о ценности жизни". В ней он увидел "протест против самой идеи "самоубийства". Эрдман был в своей комедии гневен, саркастичен... Пьеса сложна по своей конструкции, но вся она звучит — за жизнь" (Марков, 1991, с. 23).

Давление недавнего сталинского прошлого было настолько велико, что "Самоубийцу" опубликовать не удалось. Немногочисленные упоминания о пьесе Эрдмана представляли собой как бы первое к ней приближение. Время для серьезного изучения ее поэтики, в том числе и поэтики жанра, не пришло.

И в очень коротких, немногословных откликах на эрдмановского "Самоубийцу" чувствовалась некая инерция восприятия, как будто система оценок позаимствована шестидесятыми годами у тех времен, когда пьесу Эрдмана громили, уничтожали. Сказывалась инерция социологического подхода — в духе нормативной и антихудожественной по сути эстетики 1930-х годов. Так, авторы "Очерков истории русской советской драматургии" (1963), подробно анализируя первую эрдмановскую пьесу и заявляя, что "Мандат" стал "заметным явлением в драматургии своего времени", на "Самоубийцу" дают

негативный отклик: “В следующей комедии Н.Р. Эрдмана “Самоубийца” <...> объектом сатиры становилась “интеллигентщина”. Однако, взятая “вообще”, отвлеченно, она лишалась конкретного социального содержания” (Очерки, 1963, с. 63). И “Мандат”, и “Самоубийца” причислялись к сатирическим антимещанским комедиям, при этом весьма посредственная комедия Б. Ромашова “Воздушный пирог” оценивалась гораздо выше эрдмановских пьес. Сатирическая направленность пьес Эрдмана признавалась, но в усеченном, ограниченном виде. Как и в 1930-е годы, сатира была терпима до тех пор, пока она не вступала в явное противоречие с новой идеологией. Истинный смысл эрдмановской сатиры при таком подходе ускользал от исследователей. И совершенно очевидно, что оценка “Самоубийцы”, данная П. Марковым в его “Предисловии” (1968), гораздо шире и объективнее подобных точек зрения.

Таким образом, и в период хрущевской “оттепели” “Самоубийца” Н. Эрдмана продолжал оставаться своего рода *драматургическим апокрифом*. *Запрет на пьесу отменен не был.*

В конце 1960-х годов пьесу “Самоубийца” открыл для себя Запад. Первая постановка состоялась в 1969 году в Швеции, а первая публикация — немного позднее в Западной Германии. В немецкоязычном театре 1970-х годов Н. Эрдман был очень популярен. И все же западноевропейскому театру, как считает славист из ФРГ А. Гоцес, не удалось избежать однозначной трактовки эрдмановского “Самоубийцы” (Гоцес, 1989, с. 30).

Пьесу Эрдмана в Западной Германии воспринимали либо как *антимещанскую*, либо как *антисоветскую*. И в этом смысле западно-германский театр конца 1960 — 1970-х годов и советское литературоведение 1960-х в понимании эрдмановского “Самоубийцы” двигались, если можно так выразиться, в противоположных направлениях, но по одному замкнутому кругу. Тенденциозность только мешала пониманию эрдмановского “Самоубийцы”.

Справедливости ради нужно заметить, что восприятие Эрдмана на Западе в 1970-1980-е не было однозначным. В эти годы его пьесы ставились в театрах самых разных стран. В 1974 году с эрдмановским “Самоубийцей” знакомится Париж; с 1976 года им увлекаются театры Канады и Англии, с 1978-го — театры США. В 1978 году постановку “Самоубийцы” осуществил театр “Нью-Йорк Фарс Компани”. Еще один спектакль по “Самоубийце”, пользовавшийся большим успехом у американской публики, поставил литовский эмиг-

рант Йонас Юрошас с труппой "Тринити Скуэр Репертори Компани" (г. Провиденс)¹².

Столь явный интерес к эрдмановской пьесе вряд ли можно считать случайным. Постигание драматургии Эрдмана шло в самых разных направлениях. Одни западные исследователи посчитали Эрдмана "советским Гоголем" (в русском театре эту мысль еще в 1925 году высказал Мейерхольд), другие увидели в его драматургии "новые театральные формы, благодаря которым впоследствии Беккет, Брехт и Ионеско пошли в своих направлениях". Последнее из приведенных суждений высказал режиссер Стивен Кэтз. Критик Дэн Салливан назвал пьесы Эрдмана "абсурдными", Дерек Миллер — "прелестными", "чудаковатыми"¹³.

Наследник Гоголя и предшественник театрального абсурда Ионеско, Беккета 1950-х годов — так в 1970-1980-е годы западные театральные режиссеры и критики определили место Эрдмана в мировом театре. Общее, что роднит Эрдмана и с художественным миром Гоголя, и с театром абсурда Ионеско, Беккета и др., — *трагикомическое мироощущение, восприятие мира на грани страшного и смешного, реального и ирреального, рационального и иррационального, логики и абсурда*.

Гоголь стоял у истоков распада традиционно гармоничного образа человечества — распада, который искусством XX века был осмыслен как необратимый и окончательный. Мир, сопротивляющийся человеческому *ratio*, начинает мыслиться как алогичный, абсурдный.

В пьесах Эрдмана мы находим то самое "*положение абсурда*", которое когда-то обнаружил режиссер Мейерхольд в гоголевском "Ревизоре", когда *гармония человека и мира нарушена, жизнь человека предстает в бессмысленно-нелепом — трагикомическом — свете*.

"Новые театральные формы", которые западноевропейские и американские режиссеры и критики увидели в драматургии Эрдмана, — это *гротескно-комические формы*. В пьесе "Самоубийца" предпринята попытка преодолеть *трагическую ситуацию*, в которой оказался "*маленький*" человек XX века, при помощи гротескно-комических — "зрелищных" — форм: испытанных средств *фарса, буффонады и балагана*. Повышенное внимание к гротеску и фарсу сближает эстетику Эрдмана с эстетикой театра абсурда. Трагикомический гротеск Эрдмана как бы предваряет абсурд М. Фриша, Ф. Дюрренматта, Э. Ионеско, С. Беккета и других авторов.

Во второй половине 1980-х годов, когда общество в России стало более открытым, свободным, появилась возможность вернуть пьесы

Николая Эрдмана русскому читателю и русской культуре. Первая публикация пьес Эрдмана в России состоялась в 1987 году, примерно через шестьдесят лет после их создания и через семнадцать — после смерти самого драматурга. Во втором номере альманаха “Современная драматургия” за 1987 год был опубликован “Самоубийца”, а в десятом номере журнала “Театр” за тот же год был напечатан “Мандат”. В год 90-летнего юбилея писателя вышел первый сборник¹⁴, куда были помещены не только пьесы, но и стихи Эрдмана, его интермедии к различным театральным постановкам, а также письма, документы, воспоминания современников. В том же юбилейном 1990 году в журнале “Театральная жизнь” вышла подборка статей о Н.Р. Эрдмане и его писем. Судьба Н.Р. Эрдмана и его творчество с этого момента оказались в центре внимания отечественных литературоведов и театроведов. Можно сказать, что долгая, растянувшаяся на десятилетия эпоха “отлучения” Эрдмана от литературы окончилась и началась новая — эпоха изучения¹⁵.

Одна из наиболее существенных проблем, обсуждавшихся литературоведами и театроведами, изучавшими творчество Эрдмана в конце 1980-х — начале 1990-х годов, — *проблема жанра “Самоубийцы”*. Одни посчитали пьесу *сатирической комедией*, другие — *трагикомедией*.

Традиционно эта пьеса Эрдмана воспринимается как сатирическая комедия. И действительно, сатирическая линия “Самоубийцы” настолько очевидна, что нельзя не заметить и того, что сатира у Эрдмана (и это совершенно в традиции русской сатирической прозы и драматургии XIX века — Гоголя, Салтыкова-Щедрина, Сухово-Кобылина) многоаспектная: она распространяется и на отдельные человеческие недостатки, и на систему власти в целом.

О сатирическом начале драматургии Эрдмана (и в первую очередь, конечно же, “Самоубийцы”) писал Л. Велехов в статье “Самый остроумный” (“Театр”, 1990, №3). “Эрдман, — отмечал Л. Велехов, — остался в советской драматургии как непревзойденный сатирик потому, что он был единственным, <...> кто осмелился выполнить настоящую задачу сатиры — высмеять и обличить не частные человеческие недостатки, а систему власти, в которой он <...> увидел причины нравственного перерождения и падения общества” (Велехов, 1990, с. 90-91). Автор статьи об Эрдмане в альманахе “Парадокс о драме” Е. Стрельцова в каком-то смысле углубила и дополнила суждения Велехова: “Пьеса — политическая сатира “Самоубийца” <...>

об отношениях власти и человека; о механизме, приемах возвеличивания; о свободе личности, какой бы неприглядной (если хотите — омерзительной) мы эту личность ни находили. Пьеса Эрдмана — бунт "маленького" человека против колоссального механизма подавления, нивелировки, уничтожения животворных возможностей человека" (Стрельцова, 1993, с. 326).

В. Фролов определил "Самоубийцу" как трагикомедию: "... в "Самоубийце" трагическое, сливаясь с комическим, создает новую для тех лет форму трагикомедии. Пьесу отличает особый жанровый камертон — трагизм смешного, расширяющий границы комического" (Фролов, 1988, с. 122). Однако обозначенное им жанровое определение и дальнейший анализ жанровых особенностей пьесы Н. Эрдмана по сути противоречили друг другу, что наглядно демонстрирует следующее высказывание Фролова: "'Самоубийца' — это форма сатирической трагикомедии, которая зло обличает зарвавшихся матерых мешан, потерявших все, наглых и изворотливых, оказавшихся на задворках истории, в ее подворотне, вылезающих из своих нор и коммуналок, чтобы предъявить свои нелепые и уродливые претензии к обществу, рожденному Октябрьской революцией. Сатира здесь острая и гневная. Эрдман создает укрупненный тип советского мешанина — Подсекальников, <...> своеобразного самозванца. Самозванец этот особенно смешон: он, оставаясь живым, объявляет себя мертвецом, наживаете на своем мнимом самоубийстве" (Фролов, 1988, с. 122). Обвинительная речь В. Фролова направлена в адрес "прохвоста" Подсекальников и других "зарвавшихся матерых мешан". Он фактически оценивает пьесу Эрдмана как сатирическую и антимешанскую. Характеристика, данная Фроловым главному герою эрдмановской пьесы Подсекальникову, вряд ли позволяет говорить о нем как о персонаже трагикомическом. Получается, что *трагикомедия есть, а трагикомического героя в ней нет*. А между тем, отношение автора к героям в "Самоубийце" далеко не однозначно. И потому анализ жанровых особенностей "Самоубийцы", предложенный В. Фроловым, выглядит недостаточно убедительным.

Подсекальников — не только "объект" сатиры. Адрес эрдмановской сатиры, как уже отмечалось, другой: новая жизнь с ее нелепыми, абсурдными законами, которыми обыкновенный человек (обыватель) оказывается стеснен настолько, что уже не может распоряжаться даже своей собственной судьбой — не только жизнью, но и смертью. Подсекальников, скорее, лицо страдательное: он из тех,

кто выброшен на обочину жизни. Жизнь для него остановилась. И неудивительно, что, когда перед Семеном Семеновичем открывается перспектива блистательной, с банкетом и пышными похоронами смерти, она увлекает Подсекальников. Представления об истинных человеческих ценностях, прежде всего о ценности человеческой жизни, в том мире, в котором существуют эрдмановские персонажи, оказываются деформированы, причем не столько убогим “обывательским” сознанием, сколько самой действительностью, где человеку, чтобы нормально жить, нужно застрелиться.

Еще одна важная особенность, на которую обращали внимание исследователи эрдмановской драматургии, — *соединение сатиры с лирикой*. П. Марков назвал сатиру “Мандата” *лирической*. Л. Велехов писал о “лирическом подтексте” комедийного сатирического действия “Самоубийцы”, передающем “драматичное существо авторской мысли” (Велехов, 1990, с. 94).

“Лирический подтекст” — это авторская оценка персонажей и событий, включающая в себя не только осуждение, но и сочувствие, и сострадание, и боль. Синтез лирического и сатирического, очень важный для понимания поэтики Эрзмана, — это смешение оценок, смешение впечатлений и чувств, которые испытывает читатель в отношении персонажей. В 1930-е годы, если воспользоваться выражением А. Смелянского, “любое несанкционированное смешение красок” вызывало резкое неприятие со стороны властей, “нарушение жанрового чина в отношении новой действительности оценивалось как идеологическое преступление” (Смелянский, 1990, с. 578). В “Самоубийце” “преступлением” такого рода, с точки зрения нормативного искусства 1930-х, стало *соединение сатиры и лирики*. “Лирика и сатира несовместимы. Это была определенная политика, которая на корню подрубала самые разные художественные явления, от “Самоубийцы” Н. Эрзмана и “Елизаветы Бам” Д. Хармса до “Бани” В. Маяковского”, — заключает А. Смелянский (Смелянский, 1990, с. 578).

Согласно жанровым канонам, предписанным нормативной эстетикой 1930-х, синтез лирики и сатиры был противопоказан драматургии и искусству вообще. Лирику искусственно “отлучили” от сатиры. Нормативным искусством ей была отведена иная роль. Речь идет о таком феномене драматического искусства 1930-1940-х годов, как лирическая комедия, для которой был характерен легкий, непритязательный лиризм — такой, как, например, в комедии Гусева “Весна

в Москве". Комедиям подобного рода был свойствен сплав лирического и комического, лирического и мелодраматического.

Многие сатирики в тридцатые годы уходят в лирику. "Такой видный сатирик 20-х годов, как В. Лебедев-Кумач, — замечает Е. Стрельцова, — становится крупнейшим песенником эпохи, в светлой лирике которого почти невозможно узнать прежнего автора "Печальных улыбок" (Стрельцова, 1993, с. 316). Это — общая тенденция, общая "судьба". Не избежал ее и Эрдман, который после запрета "Самоубийцы" работал над сценариями кинокомедий, поставленных Г. Александровым ("Веселые ребята", "Волга-Волга").

Лирическая сатира "Самоубийцы" — качественно иное явление. Здесь смешное не просто соседствует с грустным, *смешное трагично* и открывает *авторскую боль за человека*.

"Самоубийца" не вмещается в рамки сатирической комедии, сатира в "Самоубийце" — это еще не все. На это обратил внимание томский исследователь Н.Н. Киселев. "<...> откровенно сатирическая линия пьесы, связанная со стремлением обывателей использовать организуемое ими самоубийство безработного Семена Семеновича Подсекальника как способ борьбы против Советской власти при всей своей явной комедийности и анекдотичности несет в себе трагический мотив, выражает авторскую боль за поруганную человечность" (Киселев, 1990, с. 193). Смысл эрдмановской пьесы оказывается гораздо значительнее того социального содержания, которое в ней заложено¹⁶. Отдаление во времени становится на самом деле приближением к пьесе, к ее объективному смыслу. Помимо социального, временного содержания нам открывается ее вневременной — экзистенциальный — смысл.

Конечно, трагическое звучание "Самоубийцы" во многом объясняется сталинской эпохой, но не только ею. Эрдман отразил общую для искусства XX века ситуацию: *комический персонаж лучше передаст трагедию человека в современном мире, чем персонаж трагический. Комический персонаж* в культуре XX века очень часто становится одновременно и *персонажем трагическим*.

Трагедия Подсекальника — это трагедия смешного человека, "маленького" человека XX века. Судьба Подсекальника является продолжением судьбы "маленьких" людей Пушкина и Гоголя, одним из ее вариантов. Это в свое время отметила Е. Стрельцова. Назвав пьесу "Самоубийца" "политической сатирой", она обратила внимание на то, что в ней Н. Эрдман продолжил традиционную для

русской литературы тему “маленького” человека — “темe “Медного всадника”, “Шинели”, “Записок сумасшедшего”” (Стрельцова, 1993, с. 326). С Евгением из “Медного всадника” сравнил эрдмановского Подсекальникова писатель и режиссер Л. Трауберг. В его статье, помещенной в сборник Эрдмана (1990), возникла интересная и неожиданная, на первый взгляд, параллель: Подсекальников и Гамлет. Аналогия неслучайна. Ведь у Эрдмана, как заметил Трауберг, “герой московского мещанства чудом преобразается в мирового героя и произносит свой монолог о цене секунды” (Трауберг, 1990, с. 452). Монолог Подсекальникова — *бурлескный*, в сравнении с шекспировским. Комическое и трагическое в монологе эрдмановского персонажа соединяются, и Подсекальников предстает в едином — *трагикомическом* — аспекте.

Трагикомедия как жанр: трагикомический конфликт, трагикомическое мироощущение, трагикомический эффект

Главным жанровым признаком трагикомедии на ранних этапах ее развития было смешение трагического и комического начал, что нашло отражение в самом термине¹⁷.

На рубеже XIX–XX веков трагикомедия становится одним из ведущих драматических жанров. “В XX веке мы наблюдаем дальнейшее приближение трагического к комическому, что проявляется ярче всего в театре” (Дземидок, 1974, с. 131). Еще Достоевский в черновых набросках рассказа “Крокодил” писал: “Трагическое так же смешно, как и комическое. Боюсь смешного” (Достоевский, 1973, с. 338).

В XX веке ощущение того, что “смешное страшно”, усиливается. *Трагикомедия становится ведущим драматическим жанром*. В XX веке она *заменяет собой трагедию*, на что указал польский исследователь Богдан Дземидок: “Чистые трагедии становятся редкостью. Традиционная моральная проблематика трагедии (смысл жизни, моральная ответственность, преступление и наказание и т.д.) все чаще встречается в трагикомедии <...>” (Дземидок, 1974, с. 131).

Смена жанровой доминанты произошла не потому, что XX век “недостаточно трагичен”; он не менее, а, может быть, даже более трагичен, чем предшествующие эпохи. Причина заключалась в том, что *трагические ситуации XX века не вписывались в структуру трагедии*.

Немецкому философу-экзистенциалисту Карлу Ясперсу принадлежит мысль, что “трагедия — это еще не все”¹⁸. Ясперс, конечно,

имел в виду не только жанр. Искусство в XX веке со временем утвердилось в мысли, что "низменное и негероическое гораздо более многообразно и глубоко человечно, чем это считалось ранее" (Бентли, 1978, с. 312-313; также см. об этом: Сахновский-Панкеев, 1964, с. 135). "Возвышенное и героическое" трагедии открывает только часть Истины; трагикомедия стремится познать и отобразить те ее стороны, что скрыты от трагедии.

Имена Чехова, Ибсена, Стриндберга, Гауптмана, Метерлинка связаны с появлением на рубеже веков "новой драмы", однако эти драматурги стояли у истоков не только "новой драмы", но и трагикомедии XX века¹⁹. Традиционные жанровые определения — трагедия, комедия, драма — в отношении драматургии рубежа веков оказываются не всегда точными и достаточными. Многие произведения представителей "новой драмы", и в первую очередь Чехова, можно обозначить как трагикомедии. Это жанровое определение оказывается точнее других.

Многие исследователи расширяют сферу трагикомедии, включая в ее орбиту драматургию реалистов XIX века — Грибоедова, Пушкина, Гоголя, Л. Толстого²⁰. Ю. Манн определил жанр "Ревизора" как комедию характеров с гротескным отсветом (Манн, 1978, с. 258). "Гротескный отсвет", или гротескное восприятие мира, во многом совпадает с трагикомическим мировосприятием: "Гоголь чутко улавливал подземные толчки, сотрясавшие "девятнадцатый век", век меркантильности. Он ощущал алогизм, призрачность, "миражность" современной ему жизни, делавшей существование человечества неустойчивым, подверженным внезапным кризисам и катастрофам" (Манн, 1978, с. 240-241).

Интересно, что это гоголевское восприятие современности как алогичной, "миражной" было подмечено Вс. Мейерхольдом в его постановке 1926 года. Как замечает В. Фролов, Мейерхольду удалось разгадать трагикомические планы "Ревизора". Поиски жанра спектакля были обусловлены убежденностью Мейерхольда в том, что у Гоголя не комедийное, а какое-то иное осмысление жизни: "... в комедии Гоголя не "комизм абсурда", а "положение абсурда". Это осторожнее, потому что тут имеется вопрос: комизм ли? У меня подозрение, что не комизм. Когда Гоголь читал Пушкину первые главы из "Мертвых душ", Пушкин (он же был охотник до смеха) начал понемногу становиться все сумрачнее, сумрачнее и, наконец, сделался совершенно мрачен. Когда же чтение кончилось, он произнес голосом тоски:

"Боже, как грустна наша Россия". Получился полный эффект. Гоголь брал как комик, а Пушкин сразу понял, что дело не в комизме, а в чем-то другом" (Мейерхольд, 1968, с. 131-132).

"Алогизм", "миражность" жизни (Манн) и "положение абсурда" (Мейерхольд) — все это явления одного порядка. Они освещают в "Ревизоре" трагикомическую сторону жизни, ведь именно трагикомедия в своих крайних проявлениях доходит "до признания почти полной алогичности мира" (Рацкий, 1971, с. 106). Гоголевский "алогизм", "положение абсурда" в пьесах представителей русского авангарда Хармса, Введенского, позднее — западноевропейских модернистов Ионеско, Беккета и других не только доводились до предела, но рушили все "пределы", "границы" и "рамки", переходили в новое качество и становились жанровой характеристикой их пьес²¹.

Трагикомедия, как справедливо полагает большинство исследователей этого жанра, не обладает четкими жанровыми признаками²², поэтому любая попытка сформулировать ее критерии не является исчерпывающей и может быть дополнена и уточнена.

В качестве основополагающих можно выделить *три критерия трагикомедии*:

- трагикомический конфликт;
- трагикомическое мироощущение;
- трагикомический эффект.

Трагикомический конфликт. Трагикомедия обращается к традиционному конфликту — мира и человека. В ней этот конфликт между миром и человеком оказывается неразрешимым. Внутреннюю неразрешенность трагикомического конфликта можно рассматривать в двух аспектах: во-первых, как *сюжетную неразрешенность*, когда "сюжет как бы предполагает продолжение действия" (Рацкий, ЛЭС, 1987, с. 442); во-вторых, как *тотальную неразрешимость* трагикомического конфликта.

Трагикомическое мироощущение. Трагикомедия утрачивает характерное для трагедии и комедии "восприятие мира как единого целого" (Рацкий, 1971, с. 108). "... если комедия, — замечает Рацкий, — воспринимала мир как гармоническое единство, то трагедия — как единство дисгармоническое, но все же единство.

Трагикомедия ощущает мир в дисгармонической отчужденности его составляющих или даже... как механический конгломерат безразличных или враждебных элементов" (Рацкий, 1971, с. 108).

Разница между *комическим* и *трагическим мировосприятием*, таким образом, связана с оценкой гармоничности мира, вселенной,

причем оценка эта колеблется между полными противоположностями: торжеством гармонии и признанием дисгармонии. Однако под сомнение здесь ставится упорядоченность мира, но не его единство.

В основе трагикомедии также лежит определенное мироощущение, которое возникает и становится ведущим в нестабильные, кризисные эпохи, эпохи социальных сдвигов и переломов. Оно всегда связано с чувством *катастрофичности бытия*, "относительности существующих критериев: моральных, социальных, политических, философских" (Рацкий, 1971, с. 105). Именно такие переломные моменты в истории человечества, сопровождающиеся кризисом буквально во всех сферах человеческой деятельности — социальной, идеологической, духовной — и становятся "благодатной почвой для возникновения и творческого развития трагикомедии" (Рацкий, 1971, с. 106).

Трагикомический эффект. То, что в трагикомедии трагическое и комическое переплетаются, оправдано всем опытом человечества. В обыденной жизни "чистые" трагедии или "чистые" комедии встречаются крайне редко²³. Американский историк литературы Н. Фрай справедливо полагает, что каждый из двух жанров — и комедия, и трагедия — подразумевает свою противоположность: комедия имплицитно содержит в себе трагедию, которая и есть всего лишь неоконченная комедия²⁴.

Трагикомический эффект Рацкий предложил считать главным признаком трагикомедии. Достижение трагикомического эффекта, по его словам, "предполагает, что драматург видит и отражает одни и те же явления одновременно в комическом и трагическом освещении, причем комическое и трагическое не умаляют, а усиливают друг друга" (Рацкий, ЛЭС, с. 442). Каждый жанр, по выражению П. Пави, "исподволь выделяет свое "противоядие"". (Пави, 1991, с. 383). Активное взаимодействие противоположных начал дает эффект эмоционального и нравственного напряжения.

О подобном эффекте как необходимом компоненте своих пьес писал Эжен Ионеско: "В "Жертвах долга" я попытался утопить комическое в трагическом или, если угодно, противопоставить комическое трагическому, чтобы объединить их в новом театральном синтезе. Но это — не настоящий синтез, потому что оба эти элемента не растворяются один в другом, а сосуществуют в постоянном взаимном отталкивании, подчеркивании одного другим, взаимной критике и отрицании, так что из этого противостояния может родиться динамическое равновесие, напряжение" (Ионеско, 1992, с. 38).

Необходимо учитывать еще ряд критериев, важных для трагикомедии.

Герой и ситуация. В трагедии целостность и гармония вселенной восстанавливаются *ценой жизни главного героя*. Трагикомедия приходит к пониманию того, что *смерть не способна устранить противоречия*, возникшие между хаотичным миром и личностью, как бы помещенной в эпицентр этого хаоса; смерть здесь ничего не решает²⁵.

Однако у вопроса о смерти есть и другая сторона. Для трагедии очень важным является то, что ее герой, пользуясь выражением Э. Бентли, “не прячется от смерти”, он готов “взглянуть в лицо своей собственной смерти”, ему хватает силы даже на то, чтобы “жить с мыслью о смерти в сознании” (Бентли, 1978, с. 256). Для *трагикомического героя*, напротив, сама мысль о смерти, причем не столько о смерти как отвлеченном понятии, сколько о собственной смерти как утрате физического существования, становится непереносимой.

В драме, по мнению, Бентли, мы имеем дело с “чрезмерно оптимистической оценкой человеческой природы”, в ней люди “добры, чувствительны и сентиментальны” (Бентли, 1978, с. 286). Комедия и трагедия, напротив, строятся на разрушительных проявлениях человеческой природы, хотя в конечном счете речь идет не только о разрушительном, но и о созидательном начале в человеке. Оценка человеческих возможностей здесь, в отличие от драмы, не “чрезмерно”, но все же “оптимистическая”²⁶.

В трагикомедии о каком-либо чрезмерном оптимизме в оценке человеческой природы говорить не приходится: *хаотичному миру противостоит бессильная личность*. Сила здесь исходит не от героя, а от автора, ведь признание человеческой слабости требует от него не меньшего, а, может быть, даже большего мужества, чем утверждение духовной силы и крепости человека.

Традиция утверждения сильной трагической личности известна со времен античности. В трагедии эпохи Ренессанса эта традиция укрепилась еще прочнее. По мысли Ю. Борева, “искусство Возрождения обнажило социальную природу трагического конфликта. Раскрыв состояние мира, трагедия утвердила активность человека и свободу его воли” (Борев, 1988, с. 72). Трагический герой стоит выше обыденной жизни, выше обстоятельств, в отличие от комического, который целиком и полностью в эти житейские обстоятельства погружен.

Герой трагикомедии в этом смысле может приближаться то к трагическому герою, то к комическому персонажу. Рацкий назвал два возможных варианта несоответствия героя и ситуации: "трагическая ситуация — комический герой, реже — наоборот" (Рацкий, ЛЭС, 1987, с. 442). Однако это разграничение носит в достаточной степени условный характер, ведь трагикомический герой буквально в каждый момент своего существования не бывает равен самому себе.

Б. Дземидок, более детально рассматривая несоответствие героя и ситуации, обозначенное И. Рацким как "трагическая ситуация — комический герой", выделяет две формы выражения трагического содержания:

- комическая;
- гротескно-комическая форма.

"... герои, поданные вначале как персонажи комические, — замечает Дземидок, — оказываются под конец в ситуации, требующей от них трагического величия, на которое, как выясняется, они вполне способны" (Дземидок, 1974, с. 137). Следует, однако, заметить, что трагическое величие — черта, не столь уж характерная для персонажа трагикомедии, чаще всего "планка" трагического героя оказывается для него слишком высока. По замечанию П. Пави, "трагикомическое вскрывает неспособность человека противостоять достойному противнику" (Пави, 1991, с. 384). Это обстоятельство, быть может, принижает героя трагикомедии в глазах читателей и зрителей и, наконец, в его собственных глазах, но отнюдь не умаляет *трагизма самой ситуации*. Трагизм ситуации тем более усиливается, когда выясняется, что герой не способен ее преодолеть. Тем самым достигается свойственный трагикомедии *трагикомический эффект*. Перефразируя М. Бахтина²⁷, можно сказать, что герой трагикомедии, как правило, стремится к тому, чтобы быть "больше своей судьбы", но в итоге оказывается "меньше своей человечности". Трагикомическое начало, определяющее его характер, оказывается *поражением трагического*²⁸.

Преодоление трагической ситуации может происходить и в гротескно-комической форме. Тогда гротескный отблеск падает не только на персонажей трагикомедии, но и на события, разворачивающиеся в пьесе. На принципе гротескно-комического преодоления трагического содержания основан трагикомизм таких произведений, "как "В ожидании Годо" Беккета, "Визит старой дамы", "Ромул Великий", "Физики" Дюрренматта и "Стулья" Ионеско, несмотря на все разли-

чия в творчестве этих драматургов” (Дземидок, 1974, с. 138). Однако парадокс гротескного мировосприятия заключается в том, что человек в трагикомедии пытается преодолеть такую ситуацию, непреодолимость которой уже заранее известна. Как только герою кажется, что трагикомическая ситуация им преодолена, он сразу же оказывается отброшенным на исходную позицию. Попытка преодоления повторяется снова и снова. Конфликт человека и мира в гротескном освещении предстает в предельно заостренном виде.

В трагикомических персонажах, следовательно, трагическое может видаться смешным, и наоборот, комическое оказывается способным открывать трагические перспективы образа. Ссылаясь на болгарского эстетика Исаака Паси, Дземидок замечает, что “если Дон Кихота лишить его комических черт, то тем самым будет перечеркнут трагизм этого героя” (Дземидок, 1974, с. 138).

Как справедливо замечает Э. Бентли, трагедия и комедия “исследуют крайние отклонения от человеческой нормы, крайние нарушения душевного равновесия”, “их интерес к человеческой природе ограничивается одной определенной областью: они интересуются исключительно крайними случаями” (Бентли, 1978, с. 251). “В трагедии человек является и ангелом и зверем, которые сошлись в жестокой схватке. Ужасно! Куда приятнее было бы отождествлять себя с ангелами и взваливать вину за все несчастья на дьяволов!” (Бентли, 1978, с. 243). Именно так, по его мнению, и поступает автор мелодрамы. Трагедия же не ищет средних путей. В герое трагикомедии противоборство “ангельского” и “дьявольского” еще сложнее и влечет за собой неясность, неопределенность. Б. Шоу определил все пьесы Л. Толстого как трагикомедии (за исключением “Власти тьмы”, которая являет собой подлинную трагедию). Обращаясь к фигуре главного героя неоконченной пьесы Толстого “И свет во тьме светит”, Шоу писал о трагикомическом “превращении великого пророка в нелепого, жестокого, злобствующего шута” (Шоу, 1963, с. 524). “Ангел — дьявол” (Э. Бентли), “пророк — шут” (Б. Шоу) — диалектика всех этих “превращений” и “перевоплощений” трагикомического героя приводит к тому, что он предстает перед читателями и зрителями в *гротескном* свете.

Эвристической целью трагедии и комедии является *самопознание героя*, причем трагедия идет по пути “прямого и открытого выражения симпатий и антипатий”, а комедия — по пути “иносказания и иронии” (Бентли, 1978, с. 286). В трагикомедии сама возможность

самопознания часто ставится под сомнение. Это происходит потому, что трагикомедия, по словам Рацкого, отказывается от "абсолютов комедии и трагедии", "не признает абсолютного вообще": "субъективное здесь может видеться объективным, объективное — субъективным" (Рацкий, 1971, с. 105). Самопознание на уровне героев трагикомедии, таким образом, становится проблематичным. Кроме того, самопознание — это активный процесс. Трагическая ситуация требует самопознания в действии. В трагикомической ситуации герой отказывается от действия, так как оно не устраняет его отчуждения от мира и от самого себя. Сознание невозможности изменения мира и преодоления отчуждения приносит страдание. И здесь встает вопрос о катарсисе в трагикомедии.

Катарсис и отчуждение. Со времен античной поэтики катарсис считается одним из существенных признаков трагедии. Некоторые ученые (Э. Бентли, Б. Дземидок, Ю. Борев) считают, что катарсис свойствен не только трагедии, но и комедии²⁹.

Помимо катарктического эффекта, комическое наделено еще одним важным свойством. Американский кинорежиссер и актер Чарльз Спенсер Чаплин, создатель незабываемого трагикомического образа бродяжки Чарли на экране, считал, что в основе любой шутки лежит *чужая трагедия*. Это означает, что комическое по сути своей трагично и что каждая шутка содержит в себе *чужую трагедию*. Зритель при этом не воспринимает трагедию другого человека как свою собственную. Французский философ и психолог А. Бергсон полагал, что "комедия может начаться только там, где личность другого человека перестает нас трогать" (Бергсон, 1992, с. 85). Искусством эта особенность человеческой психики превращена в прием³⁰.

В отношении персонажа трагикомедии читатели и зрители испытывают сложный комплекс чувств, включающий в себя одновременно и *сострадание*³¹ к нему и *отчуждение*³² от него.

Позиция автора. В рассмотренном выше трагикомическом конфликте между хаотичным миром и бессильным преодолеть этот хаос героем были проанализированы обе его стороны. Но есть еще и третья сторона — посредник между этими двумя: автор и его отношение к трагикомическому противоречию, а также пути его преодоления.

Ю. Манн в своей монографии "О гротеске в литературе" наметил два основных типа отношения к противоречию, сформировавшихся в процессе литературной эволюции:

— *внешняя* по отношению к противоречию позиция автора;

— позиция, связанная с его нахождением *внутри противоречия*.

“С одной стороны, художником владеет стремление обьективировать противоречие, найти по отношению к нему такую точку наблюдения, которая бы позволяла определить и его реальные контуры и историческое значение — и тем самым возвыситься над ним”, — так характеризует Ю. Манн первую позицию. “Но возможны и такие случаи, — продолжает он, — когда “странное” не преодолевается, художник словно находится в плену противоречия, слит с ним каждой клеткой” (Манн, 1966, с. 70-71).

В трагикомедии, как и в других жанрах, причем не только драматических, встречаются оба типа отношения к противоречию.

Рассмотрим, как эти вопросы решаются в эрдмановском “Самоубийце”.

Специфика конфликта в “Самоубийце”.

Диалектика трагикомического

К теме самоубийства обращался в конце 1920-х гг. не только Эрзман.

В марте 1926 года В. Маяковский заключил с ГостТИМом договор на пьесу “Комедия с убийством” (другой вариант названия — “Комедия с самоубийством”); в 1928 году договор возобновили, но пьеса так и не была написана.

М. Вольпин написал для Театра сатиры водевиль с таким же, как у Эрзмана, названием. В “Самоубийце” Вольпина было даже фанбульное совпадение с эрдмановской пьесой, о котором сам Вольпин упоминал в одном из интервью: “...главный персонаж вставляет в рот пистолет и произносит монолог. Пистолет-то ему мешает, и все получается как-то по-идиотски, человека с пистолетом во рту я тоже придумал, а сопоставить с эрдмановским тик-так... пиф-паф... жизнь — смерть... я не смог. Эрзман взял очень большие высоты”³³.

В трагикомедиях Д. Хармса “Елизавета Бам” и А. Введенского “Елка у Ивановых”, созданных приблизительно в это же время, все подчиняется смерти. В “Елизавете Бам”, которая первоначально носила название “Случай с убийством” и “была задумана как пародийная “кровавая драма”” (Фролов, 1988, с. 96), смерть постепенно заполняет все пространство пьесы. В начале пьесы Первый и Второй собираются убить Елизавету Бам (“Вы подлежите крупному наказанию!”, “Вы все равно от нас не уйдете!” (Хармс, 2000, с. 23)), в фи-

нале саму Елизавету Бам обвиняют в убийстве Петра Николаевича Крупернака. Смерть замыкает в кольцо все эти "случаи с убийством". В пьесе Введенского "Елка у Ивановых" одни герои убивают других, этих последних судят и казнят. Введенский выстраивает действие пьесы как нескончаемую цепь смертей, так что в финале смерть вырастает до космических масштабов.

Явное тематическое, почти что текстуальное, совпадение у столь разных авторов не было случайным. Время, враждебное человеку, ставящее его на грань жизни и смерти, — такова одна из центральных тем драматургии конца 1920-х годов. Замечание М. Вольпина о том, что Н. Эрдман в "Самоубийце" "взял очень большие высоты", очень верное. Оно свидетельствует о силе авторского обобщения — обобщения того жизненного материала, к которому обратился Эрдман.

В "Самоубийце" Эрдман идет по пути углубления *трагикомического конфликта*, уже обозначенного им в "Мандате", — *конфликта человека и мира*. Финал "Мандата" можно в какой-то мере считать прологом "Самоубийцы". Павел Сергеевич Гулячкин — коммунист и владелец заветного партбилета — в конце пьесы разоблачен и развенчан, он лжекоммунист и владелец фальшивого мандата. Потрясение, испытанное Гулячкиным, многократно усиливается, когда Широнкин возвращается из милиции с известием, что Павла Сергеевича даже арестовать отказываются. Это известие не обрадовало Гулячкина, напротив, оно вселило в него страх и ужас: страх — перед жизнью без каких бы то ни было перспектив, ужас — перед небытием. "Чем же нам жить, мамаша? Чем же нам жить?" (Мандат, 1990, с. 80) — этим вопросом Гулячкина, а точнее, криком, обращенным к самому себе и к миру, заканчивается первая пьеса Эрдмана.

С этого вопроса начинается вторая его пьеса. Автора интересует судьба "маленького" человека, которому в новом советском государстве не нашлось места. Подсекальников как бы продолжает судьбу Гулячкина, но уже на новом ее витке. Подсекальников — это Гулячкин, который "погорел" с идеей партбилета и со спасением императорского гардероба и в итоге оказался безработным.

Что в этом бесчеловечном обществе может произойти с человеком еще? *Человеческие метаморфозы в бесчеловечном обществе* — главный мотив эрдмановского "Самоубийцы".

Эрдман освещает жизнь одновременно и в *трагическом* и в *комическом аспектах*, так что существование даже самого заурядного че-

ловека, не обремененного интеллектом или высокими духовными запросами, каким и является Подсекальников, предстает неоднородным, не укладывающимся в расхожие клише об обывателях.

В основе фабулы “Самоубийцы” лежит анекдот. Анекдот о человеке, задумавшем покончить с собой на почве ливерной колбасы. Таким образом, столкновение комического и трагического со всей очевидностью заявляет о себе уже на фабульном уровне: *смерть становится темой для анекдота.*

Анекдоту о самоубийце предшествует целая череда разного рода нелепостей, комических ситуаций и казусов, словом, “микроисторий”, также анекдотических по своей природе. *На самоубийство решается человек, заведомо неспособный его совершить.* Причем решается-то, по сути дела, не он. К мысли о самоубийстве его подталкивают окружающие. Одни — случайно и непреднамеренно (жена и теща), другие — совершенно сознательно (сосед по “коммуналке” Калабушкин).

Подсекальников оказывается в центре внимания разного рода проходимцев, которые являются к нему с одной и той же просьбой: умереть не просто так, а за “идею”. Представитель интеллигенции Гранд-Скубик просит, чтобы Семен Семенович застрелился в пользу интеллигенции, Клеопатра Максимовна предлагает ему “возродить любовь” и “романтику” и покончить с собой ради нее. С подобными просьбами обращаются к Подсекальникову писатель Виктор Викторович, мясник Пугачев и священнослужитель отец Елпидий, потому что ни “святое искусство”, ни торговля, ни религия больше не в силах ждать. Все они становятся *соперниками*: ведь “идей” много, а “покойник” один. Организатором и вдохновителем соперничества оказывается сосед Подсекальникова Калабушкин, решивший подзаработать на чужой беде.

Подсекальников как бы выставлен на распродажу; его смерть становится предметом торга. Составляются предсмертные записочки, из которых “покойник” должен выбрать одну: “жить не в силах по подлости фининспектора”, “В смерти моей прошу никого не винить, кроме нашей любимой советской власти” и т.д.

Смерть человека превращается в фарс. Вихрь маскарадного кружения захлестывает Подсекальникова и выносит прямо на банкет по случаю его собственного “отбытия” в мир иной. Вся эта маскарадная мишура поначалу прельщает Семена Семеновича, ведь она скрашивает его серое, беспросветное существование. Все здесь оказывается

ненастоящим, мнимым. Все, кроме смерти. Ее-то Подсекальников и боится больше всего. Животный страх смерти спасает Семена Семеновича от навязанной ему роли самоубийцы. В финале пьесы Подсекальников спасается, но гибнет Федя Питунин. Сообщение о его смерти предваряет немую сцену, которой и заканчивается пьеса. *Мнимое* самоубийство оборачивается *настоящим*. Такова фабула пьесы. Сюжет же ее — нечто большее: *не только фарс, но и трагедия, предчувствие надвигающейся катастрофы*.

Обратимся к началу пьесы. Мысль о том, что Подсекальников стреляется, приходит в голову его жене Марии Лукьяновне после разгоревшейся между супругами ссоры, которая выливается не просто в скандал, но в семейную драму. Безусловно, семейная ссора из-за куска ливерной колбасы смехотворна и незначительна. Глупо стреляться по столь незначительному поводу даже такому посредственному человеку, "маленькому" человеку, как Подсекальников. Обида Семена Семеновича на жену, его отказ есть колбасу, принесенную заботливой Марией Лукьяновной ("Пусть я лучше скончаюсь на почве ливерной колбасы, но есть ее я все равно не буду" (Самоубийца, 1990, с. 85)), — все это не может не вызвать улыбки у читателя или зрителя. И кажется, что все претензии Подсекальникова обращены только к жене и что они не более чем каприз. В этой сцене Эрдман раскрывает Подсекальникова как персонаж безусловно комический. Он целиком погружен в обстоятельства, в бытовые проблемы. Но не только. Уже в самом начале пьесы дает о себе знать какой-то едва заметный надлом в человеке. Семен Семенович демонстрирует жене свой "нервный симптом".

Семен Семенович. Ты это что же, Мария, думаешь: если я человек без жалованья, то меня уже можно на всякий манер регулировать? Ты бы лучше подумала, как ужасно на мне эта жизнь отражается. Вот смотри, до чего ты меня довела. (Садится на кровати. Сбрасывает с ног одеяло. Кладет ногу на ногу. Ребром ладони ударяет себя под колено, после чего подбрасывает ногу вверх.) Видела?

Мария Лукьяновна. Что это, Сеня?

Семен Семенович. Нервный симптом.

(Самоубийца, 1990, с. 85)

"Нервный симптом" Подсекальникова — от прежней, уже пережитой им катастрофы, в результате которой он оказался безработным и вследствие чего теперь всякий, в том числе и жена, может им

помыкать и “на свой манер регулировать”. Обиду на жену Семен Семенович высказывает в грубо-непристойной форме: “Только я тебе в тесном семейном кругу говорю, Мария — ты сволочь” (Самоубийца, 1990, с. 85). Беда Подсекальникова заявлена пока еще как фарс, а не как трагедия; отсюда — свойственные фарсу брань, ругань, перепалки персонажей.

Подсекальников — *бессильный человек*. Как писал Э. Ионеско в своем эссе о театре, бессилие человека может быть и комично и трагично одновременно³⁴. Высветить эти противоположные начала в человеке помогает прием, обозначенный Ионеско как *“игра против текста”*. Механизмы этого приема следующие: “На безумный, абсурдный, комический текст можно наложить серьезную, торжественную, церемонную сцену. Напротив, во избежание легких слез, притворной чувствительности можно совместить с драматическим текстом клоунаду, подчеркивая с помощью фарса трагический смысл пьесы. Свет делает тень еще более глубокой, тень усиливает свет” (Ионеско, 1992, с. 48). Необходимо заметить, что этот прием, который Ионеско назвал “игрой против текста” и который в поэтике его театра занял одно из наиболее значительных мест, В. Шкловский еще задолго до Э. Ионеско в статье “Комическое и трагическое” обозначил как “несовпадение слова и жеста” (Шкловский, 1990, с. 113) — прием, воспринятый театром от цирковой клоунады³⁵.

Для трагикомического жанра “игра против текста” (или “несовпадение слова и жеста”) — больше чем прием. Это один из основных конструктивных принципов трагикомедии, в том числе и “Самоубийцы” Эрдмана.

На эту особенность эрдмановской пьесы обратил внимание Вс. Мейерхольд. По воспоминаниям Е. Тяпкиной, репетировавшей роль жены Подсекальникова Марии Лукьяновны, самым неожиданным в концепции спектакля было то, что “Мейерхольд использовал мотивы классической живописи”³⁶. Текст и пластика находились в постоянном взаимном отталкивании. В комических по своему содержанию сценах Мейерхольд использовал серьезную, почти трагическую пластику со знаменитых итальянских полотен эпохи Ренессанса: “Пластический рисунок, — замечает Е. Тяпкина, — шел как бы вразрез с бытовым звучанием текста, это усиливало фарсовый характер сцены”³⁷. Скорбную монументальную пластику Мейерхольд использовал в сцене с модисткой из IV действия, когда Мария Лукьяновна, произнося свой бурлескный монолог о “Сене” и “шляпке”,

принимала величественные позы, похожие на те, в которых ренессансные художники изображали Мадонну. В следующей сцене, когда пьяного Подсекальников два подозрительных типа приносили домой, Мейерхольд обратился к трагической пластике знаменитого "Снятия со креста" Рембрандта. А в последнем действии, в сцене похорон Подсекальникова, мимика и жесты Марии Лукьяновны напоминали застывшие позы плакальщиц с древних амфор. *Трагическая пластика* необычайно ярко высвечивала *комическое начало* в тексте пьесы, и в то же время она как бы фиксировала и воплощала в зримых, "вещественных" формах нарастание в тексте трагического содержания.

Текст трагикомедии Эрдмана "Самоубийца", как и трагикомедии вообще, можно охарактеризовать как внутренне оппозиционный, противоречивый, *"текст против текста"*. В нем — конфликтный синтез комического и трагического, их непрерывное взаимодействие, создающее динамическое напряжение. В комическом обнаруживается трагическое и наоборот. Катастрофы человеческого существования обращаются в фарс, в непрерывное комикование, "трагическую шутку"; фарс же в свою очередь может стать предвестием самых серьезных человеческих катастроф.

Б. Зингерман, анализируя пьесы Э. Ионеско и С. Беккета, заметил, что их персонажи "возникают перед нами в паузе между двумя катастрофами: той, что уже случилась, и той, что надвигается" (Зингерман, 1971, с. 58). Эти слова Зингермана можно отнести не только к персонажам абсурдистской драмы, но и к трагикомическому персонажу Эрдмана (и к трагикомическому герою вообще). Подсекальников у Эрдмана тоже оказывается как бы в "промежутке", в "паузе" между двумя катастрофами, которые поначалу выглядят как *нелепые случайности*, несерьезные и незначительные. Однако по мере развития действия обнаруживается их глубокая закономерность. Человек не смог избежать катастрофы в прошлом, не уйти ему от нее и в настоящем.

Новое общество вычеркнуло Подсекальникова и ему подобных, забыло о них. И теперь Подсекальников, получивший сполна от этой новой советской действительности, не жизнью, так смертью решает взять реванш, который в конце концов оказывается не его победой, но его поражением.

2.3. Персонажи Эрдмана в контексте театрального искусства XX века

Трансформация персонажа в драматургии и театре XX века

В драматургии и театре XX века само понятие персонажа претерпевает не просто значительные, но глобальные изменения. Не только критерии его оценки подвергаются кардинальному пересмотру — сам факт его существования ставится под сомнение. “Смерть или выживание?” — так формулирует вопрос о персонаже один из современных теоретиков театра П. Пави (Пави, 1991, с. 230-231). “Персонаж не умер, он просто стал полиморфным и трудноопределимым, — констатирует французский исследователь. — В этом единственный шанс его выживания” (Пави, 1991, с. 231).

В драматургии Б. Брехта, к примеру, “выживание” персонажа стало возможным благодаря так называемому эффекту остранения (очуждения). В эстетике Брехта персонаж выступает как существо двойственное и противоречивое, *никогда не равное самому себе* (это одно из отличительных свойств трагикомического персонажа вообще). Процесс усложнения сущности персонажа начался еще до Брехта, на рубеже XIX — XX веков, в драматургии Чехова и Ибсена.

Традиционно персонаж ассоциируется с двумя основополагающими и во многом противоположными понятиями: *тип* и *характер*.

П. Пави дает следующее определение типа (или типического персонажа): “Условный персонаж, обладающий физическими, психологическими или моральными характеристиками, заранее известными публике и зафиксированными литературной традицией (великодушный разбойник, добрая проститутка, фанфарон, все персонажи *commedia dell’arte*). ... тип — это не что иное, как персонаж, который откровенно обнажает свои пределы и свое литературное, следовательно искусственное, происхождение” (Пави, 1991, с. 380). Таким образом, фарс и *commedia dell’arte* представляют собой условные типизированные формы драматического искусства, “превосходные искусственные конструкции, где все наполнено точным смыслом” (Пави, 1991, с. 396). Фарсовые типы и типы *commedia dell’arte* испытывают своего рода второе рождение в столь заметных в искусстве XX века явлениях, как драматургия Л. Пиранделло, театральная система Вс. Мейерхольда. Огромный интерес к персонажам-типам можно обнаружить в русской драматургии у Н. Эрдмана³⁸, позднее на Западе — у драматургов-абсурдистов, особенно у Э. Ионеско. Хотя для

представителей театрального авангарда — Ж.-П. Сартра, А. Камю, Э. Ионеско и С. Беккета — в большей мере характерно обращение к мифу и к персонажам-архетипам, когда вопрос о человеке и его существовании рассматривается на уровне не частной, но универсальной, всеобщей ситуации (или всеобщей архаической модели). "Типологическое исследование драматических персонажей, — замечает П. Пави, — обнаруживает, что некоторые образы происходят от интуитивного и мифического видения человека и отражают всеобщие комплексы и типы поведения. В этом смысле можно говорить о Фаусте, Федре или Эдипе как о персонажах-архетипах" (Пави, 1991, с. 25). Э. Бентли выделил еще и *характеры-мифы*. Это персонажи, принадлежащие мифологии, но не являющиеся архетипами. "В качестве одного из тысячи примеров, — пишет Бентли, — <...> можно привести хотя бы всех Электр, созданных драматургами, начиная от Эсхила и кончая О'Нилом и Сартром. Б. Шоу, по словам Э. Бентли, был счастлив признаться в том, что в своем творчестве он опирался на традицию Панча и Арлекина с Коломбиной" (Бентли, 1978, с. 51).

Помимо типических черт, любой персонаж включает в себя и индивидуальные черты. Индивидуальное в персонаже принято связывать с понятием *характера*³⁹. В характере происходит соединение индивидуального и универсального. О "двуединой" природе характера П. Пави пишет следующее: "Характеры персонажей пьесы представляют собой совокупность физических, психологических и моральных черт того или иного действующего лица. <...> Характер — это воссозданные и углубленные свойства среды или эпохи. <...> "Идеальный" характер сохраняет равновесие между индивидуальными (психологическими и моральными) признаками и социоисторической детерминированностью. В общем смысле сценически действенный характер соединяет универсальность с индивидуальностью; он очень точен и тем не менее позволяет сопоставление с каждым из нас. Ибо секрет любого театрального персонажа состоит в том, что он то же, что и мы (мы отождествляем себя с ним в момент катарсиса), и он другой (мы держим его на почтительном от себя расстоянии)" (Пави, 1991, с. 418-419).

Оформление персонажа в "свободный и независимый индивидуум" (Пави, 1991, с. 227) происходит в драматургии Шекспира. Лучшие герои шекспировских пьес, особенно трагедий, являют собой одновременно и великие человеческие *типы*, и не менее великие человеческие *индивидуальности*. Недостаточно было бы сказать, что

типическое вступает в противоречие с индивидуальным, противоборствует ему (или, наоборот, индивидуальное противоречит типическому): совершенно очевидно не только противоборство, но и продолжение одного другим.

Э. Бентли, считая шекспировского Гамлета персонажем-архетипом, задался вопросом: “<...> а нельзя ли, в конце концов, назвать Гамлета “индивидуумом”?” (Бентли, 1978, с. 56). П. Пави, словно продолжая мысль Бентли, заметил, что, в отличие от комических фигур, “трагические персонажи обладают более человеческими и индивидуальными параметрами” (Пави, 1991, с. 380). В основе любого драматического произведения лежит действие. Драматический персонаж не может не действовать. Он действует даже тогда, когда ничего не делает, не совершает никаких поступков — даже бездействие является в драме по сути своей действием. Соотношение персонажа и действия в различных жанрах драматического рода различно. “В согласии с трагедийной традицией характеры могут с каждой пьесой меняться, потому что неизменной остается история. В комедии же постоянными оставались характеры, а изменения претерпевали сюжеты. Если трагедия использует повествовательную легенду, то комедия использует легенду о характере” (Бентли, 1978, с. 51).

В трагикомедии эти отношения усложняются. Это отмечал И. Рацкий: “Динамика как будто заметнее всего в сюжете, статика — в характере: сюжет прихотлив, изменчив, хитро запутан, перебрасывается от места к месту... Характер обладает большей частью неизменными качествами, не развивается, задан с самого начала. Однако статические моменты связаны и с сюжетом: динамика торжествует в отдельно взятом сюжете, статика — в группе сюжетов, в повторяемости приемов, ситуаций, общей структуры. С другой стороны, есть динамические элементы и в характере: описание переживаний, эмоций, резкая смена психологических состояний” (Рацкий, 1971, с. 110).

Нельзя сказать, что театральное искусство XX века выстраивает какую-либо одну определенную концепцию персонажа. В театре XX века существует несколько концепций/стратегий поведения персонажа, каждая из которых подвергается пересмотру и трансформации.

Возникшей на рубеже XIX и XX веков *новой драме* Ибсена, Чехова было свойственно в первую очередь внимание к *индивидуальному* и *особенному* в человеческой природе. Однако интерес к индивидуальному не исключал интереса к типическому. Как замечает Э. Бентли, Чехова “с самого начала привлекали типические характеры, причем

в одноактных пьесах он блистательно использовал фарсовые типы. С самого начала работал он и над созданием образов главных героев, которые носили характер архетипов. В первой многоактной пьесе он вывел русского Дон Жуана, во второй — русского Гамлета" (Бентли, 1978, с. 52). В творчестве Ибсена, особенно раннем, Бентли также обнаружил персонажей, тяготеющих к архетипам, — это и Юлиан Отступник, и Бранд, и Пер Гюнт. Даже в герое "Дикой утки" Яльмаре можно обнаружить архетипические черты. Он, по словам Бентли, "являет собой архетип мелкобуржуазного идеалиста" (Бентли, 1978, с. 52).

Человек в пьесах Ибсена и Чехова оказывается шире своей личной судьбы. Это касается не только тех героев, связь которых с литературными архетипами очевидна. Индивидуальное, психологическое неожиданно обнаруживает типическое. Индивидуальные, особенные черты какого-либо героя характеризуют не только его одного, но и, возможно, целое поколение или даже культурную среду, к которой он принадлежит. Характер у Ибсена, Чехова становится своего рода квинтэссенцией времени (как, скажем, Гамлет у Шекспира). Индивидуальное в чеховских и ибсеновских персонажах сопряжено с социальным. "Героям Ибсена, — замечает Э. Бентли, — присуща одна важная особенность: все они носят в себе и как бы распространяют вокруг себя чувство некоей обреченности, более широкое, чем ощущение личной судьбы. Поскольку печатью обреченности в их пьесах отмечен весь уклад культуры, оба они выступают как социальные драматурги в самом широком смысле этого понятия. Выведенные ими персонажи типичны для своего общества и своей эпохи" (Бентли, 1978, с. 55).

В драматургии Л. Пиранделло, Б. Шоу, Б. Брехта возрастает интерес к *персонажу-типу*. Источником типического в театре Пиранделло стали *традиционные маски итальянского народного театра*. У Б. Шоу происходит парадоксальное возвращение к мифу: в персонажах "Пигмалиона" *архетипическое* ("коллективная память") борется с *психологическим* ("индивидуальным сознанием"), одно иронически освещает другое. У Брехта интерес к типическому выразился в отказе от индивидуального героя в пользу коллектива: "Нельзя более понимать важнейшие события нашего времени с точки зрения отдельно взятых личностей, и отдельно взятые личности не могут более влиять на эти события"⁴⁰. В пьесе Б. Брехта "Что тот солдат, что этот" упаковщик Гали Гай лишается имени и судьбы. Его жизнь зависит

от событий, повлиять на которые он не способен. Он принимает на себя судьбу другого человека — погибшего солдата британской колониальной армии Джерая Джипа. Персонаж не представляет более целостную, гармоничную личность, как это было, к примеру, в драматургии Чехова⁴¹. Как справедливо замечает Пави, со времен Брехта и Пиранделло стало ясно, что персонаж “делим, что он уже не представляет собой чистое самосознание”. “Перестановки, раздвоения, гротескные разрастания персонажей, — продолжает Пави, — в сущности, лишь высвечивают проблему разделения психологического и общественного сознания” (Пави, 1991, с. 231).

В искусстве авангарда психологические и социальные мотивировки не просто оказываются недостаточными, но утрачивают подлинность, перестают быть правдой искусства⁴². Уход от психологического реализма (и от реализма вообще) Ионеско и другими представителями западного театрального авангарда мыслился прежде всего как отказ от “жизнеподобных” мистификаций. В “Записках за и против” он подробно объяснил причины подобного отказа: “То, что было правдой вчера, то, что было интеллектуальным открытием, остается позади, а социально-психологическая кристаллизация прочно удерживает в русле традиций истины, превратившиеся в закоренелый конформизм, в приспособленчество, в слепоту, в глухоту. Мы знаем, что все имеет тенденцию обуржуазиваться, что особенно отчетливо видно на примере революций” (Ионеско, 1992, с. 24).

Для авангардного театра понятия “индивид”, “индивидуальность” ассоциируются с миром буржуазной косности и конформизма. Искусство авангарда создает свою концепцию персонажа⁴³. “Относясь с недоверием к индивиду, этому отрицательному субъекту буржуа, — замечает П. Пави, — искусство авангарда стремится преодолеть его, равно как и выйти за пределы психологизма и найти соотношения “невыстроенных и постиндивидуальных” типов и персонажей” (Пави, 1991, с. 418). Искусство авангарда, как это ни парадоксально, отказывается от индивида, чтобы снова к нему вернуться, но уже на ином уровне. По словам П. Пави, “можно наблюдать постоянное диалектическое “челночное” движение между типом (который, все более усложняясь, имеет тенденцию выделиться в характер, а затем в “индивида”) и характером (которого зритель неизменно хочет свести к типу и роду)” (Пави, 1991, с. 418).

Подсекальников: тип или характер?

(Концепция персонажа в драматургии Эрдмана)

Н. Эрдман выстраивает концепцию персонажа под влиянием авангардной поэтики: в построении персонажа и в "Мандате" и в "Самоубийце" совершенно очевидно движение от психологизма к нарочитой условности. Драматургия Эрдмана обнаруживает глубокий интерес к типизированным формам искусства — фарсу и родственной ему *commedia dell'arte*. И создается впечатление, что индивидуальные черты характера того или иного персонажа изжиты, вытеснены агрессивным фарсовым началом. Кроме того, персонажи Эрдмана находятся на столь низком интеллектуальном и нравственном уровне, что, казалось бы, ни о каком "психологизме" не может быть и речи. Однако это не совсем так. "Психологизм" заложен Эрдманом в концепцию персонажа, но воплощается он в иных, нетрадиционных формах, отличных от тех, что были свойственны русскому реализму XIX века или психологической драме рубежа веков.

В жизни главного персонажа "Самоубийцы" Подсекальникова — два поворотных, можно сказать, судьбоносных, момента. И оба они решены в *гротескно-условном, фарсовом*, а не психологическом ключе.

В начале пьесы Подсекальников внезапно ночью просыпается от того, что хочет есть.

Семен Семенович. Маша, я хотел у тебя спросить...

Мария Лукьяновна. Ну... Ну, чего же ты, Семен... Сеня...

Семен Семенович. Маша, я хотел у тебя спросить... что, у нас от обеда ливерной колбасы не осталось?

(Самоубийца, 1990, с. 83)

Анекдотический эпизод с ливерной колбасой подводит Подсекальникова к мысли отнюдь не шуточной — мысли о самоубийстве.

В конце пьесы лежащий в гробу живой Подсекальников *буквально умирает от голода*⁴⁴. Чувство голода оказывается настолько нестерпимым, что Подсекальников, не выдержав, вылезает из гроба в самый патетический момент собственных похорон — момент прощания с "покойником".

Семен Семенович (вылезая из гроба). Простите и вы меня, дорогие присутствующие.

Мария Лукьяновна. Сеня! Сенечка!

Семен Семенович. Маргарита Ивановна! (Бросается к ней.)

Маргарита Ивановна (с кутьей в руках). Чур меня, сатана! Что ты хочешь?

Семен Семенович. Рису, рису мне, Маргарита Ивановна, дайте рису. (Вырывает кутью.) Товарищи, я хочу есть. (Ест.) Ночь, и еще ночь, и еще день пролежал я в этом гробу. И только один раз удалось мне выбраться из часовни и купить себе пару булок. Товарищи, я хочу есть. Но больше, чем есть, я хочу жить.

(Самоубийца, 1990, с. 160-161)

В те моменты, когда герой традиционной психологической литературы испытывал острую потребность в саморефлексии (Гамлет у Шекспира, Чацкий у Грибоедова и т.д.), Подсекальников испытывает *острое чувство голода*, которое сильнее его самого. Он *хочет есть* и *хочет жить*. Для Подсекальникова эти понятия почти что тождественные.

Корни гротескного образа Подсекальникова следует искать в фольклорных образах Пульчинеллы из народного итальянского театра масок и его русского “собрата” Петрушки. Голод Подсекальникова родствен вечному голоду Пульчинеллы. Большинство фарсовых, буффонных сценок, героем которых становился Пульчинелла, строилось на обыгрывании этого мотива вечного голода — голода, который невозможно утолить. Разного рода *комические ситуации* были связаны с поглощением пищи. Подсекальников, подобно персонажу итальянского народного театра масок, хочет есть. Вечный голод выступает здесь как знак жизни, ведь согласно представлениям народной смеховой культуры еда и все, что связано с материально-телесным низом, — это жизнь. Еда и питье помогают человеку победить страх перед миром; не мир поглощает человека, но человек, поглощая мир, делает его своим, преодолевает его чуждость и враждебность. У Эрдмана освобождение обывателя от сковывающих его душу страхов происходит не сразу.

В первом действии, как мы помним, Семен Семенович отказался есть колбасу — “из принципа”. Так, на гротескно сниженном, пародийном уровне Эрдман показывает оторванность Подсекальникова от мира, от живой жизни. Его жизнь повисает буквально на волоске. Неслучайно позже, во время активного спасения Подсекальникова женой, тещей и соседом Калабушкиным происходит путаница, неразбериха с *колбасой* и *револьвером*. Александр Петрович Калабушкин требует, чтобы Семен Семенович отдал ему револьвер (за ре-

вольвер Калабушкин принимает кусок ливерной колбасы, которую Подсекальников втайне от жены взял на кухне). То, что Подсекальников не может утолить голод, означает, что он *не может восстановить разорванные связи с жизнью, найти свое место в мире, сделать мир "своим"*.

В финале пьесы, утоляя голод, Подсекальников возвращается к жизни, к единству с самим собою и с миром. Но это ощущение единства оказывается недолгим и призрачным. Оно несет в себе мнимое освобождение от страхов.

Смысловая нагрузка мотива вечного, неутолимого голода Подсекальникова не исчерпывается толкованием в свете представлений, основанных на гротескной образности, и может быть значительно расширена.

Голод Подсекальникова — это своего рода *телесное проявление его душевных сдвигов, его страдания*, гротескно окрашенного. Это *рефлексия на уровне физиологии*, примитивная психология — психология "ходячего растения".

Психологическое/индивидуальное обнаруживается в Подсекальникове не сразу. Оно рождается мучительно — через порог смерти. Важное открытие, которое делает Подсекальников, что он — *индивидуум*. Индивидуальное получает *бурлескную трактовку* в рассуждениях Семена Семеновича о душе.

Подойдем к человеку по-философски. Дарвин нам доказал на языке сухих цифр, что человек есть клетка. <...> И томится в этой клетке душа. <...> Вы стреляете, разбиваете выстрелом клетку, и тогда из нее вылетает душа. <...> Ну а если клетка пустая? Если души нет? Что тогда? Как тогда? <...>

(Самоубийца, 1990, с. 123)

Подсекальникова страшит мысль, которая в поэзии Олейникова сформулирована в еще более грубой, "овеществленной" форме:

... наука доказала,
Что души не существует,
Что печенка, кости, сало —
Вот что душу образует.

Почти что анатомическое разъятие человека обнаруживает и делает зримым его осколочность, внутренний распад, опустошенность.

Человека страшат “выводы науки” — она лишает его последней надежды, оставляя один на один с пустотой вместо души. Эрдман обнажает страдание Подсекальников, он как бы прорывает ту оболочку (“клетку”), под которой душа Подсекальников. И обнаруживается, что душа человека — это не “кости” и не “сало”, а *сердце*. Подсекальников весь *сплошное сердце*, которое “везде колотится” и не дает застрелиться. Индивидуальное страдание Подсекальников, которое он переживает наедине с самим собою (мир его не слышит — единственным свидетелем его размышлений о жизни и смерти становится глухонемой), ставит его в ряд трагикомических героев XX века.

Монолог Семена Семеновича о жизни и смерти “тик-так” — “пиф-паф” — сродни гамлетовскому “Быть или не быть?”. В Подсекальникове обнаруживаются *архетипические черты Гамлета*. Однако фарсовая, гротескная природа образа дает о себе знать и здесь: Подсекальников — травестированный Гамлет, Гамлет “наоборот”. Архетип Гамлета приобретает пародийную окраску. Это трагикомическая трагедия Гамлета. У Гамлета — монолог о мире и о себе, у Подсекальников — только о себе самом. Шекспировский герой воплощает собой величие человеческой личности. Подсекальников — ее ничтожность. Но противоположности сходятся: в обоих случаях речь идет о трагедии человека — сильного, как Гамлет, или слабого, как Подсекальников.

Эрдман обращается к человеческой трагедии в том ее варианте, в котором она существует в XX столетии, когда нет больше трагического героя, но есть *трагизм существования человека в мире*. Жизнь человека превращается в нескончаемый фарс, в буффонаду, в игру марионеток — вот в чем трагедия. Об этом — трагикомические по своему пафосу пьесы Н. Эрдмана, стихи Н. Олейникова, рассказы Ф. Кафки и произведения многих других писателей и поэтов. Трагедия существования, облеченная в “нетрагедийные” формы, сближает эрдмановского Подсекальников с фантазмагорическими героями модернистов — Кафки и Олейникова. Л. Гинзбург так обозначила своеобразие трактовки трагического в XX веке: “Классическая трагедия и трагедия последующих веков предполагала трагическую вину героя или трагическую ответственность за свободно выбираемую судьбу. XX век принес новую трактовку трагического, с особой последовательностью разработанную Ф. Кафкой. Это трагедия посредственного человека, бездумного, безвольного (“Процесс”, “Превращение”), которого тащит и перемалывает жестокая сила.

Это коллизия и животного-человеческих персонажей Олейникова: блохи Петровой, карася, таракана, теленка, который плачет "под кинжалом мясника". Сквозь искривленные маски, буффонаду, галантерейный язык с его духовным убожеством "пробивалось очищенное от "тары" слово о любви и смерти, о жалости и жестокости" (Гинзбург, 1990, с. 25).

Эрдман, как и Кафка, и Олейников, и многие другие, оперирует "малыми величинами". Со времен Шекспира изменились масштабы личности. Человек буквально раздавлен обстоятельствами, фатальностью происходящего. Ему остается лишь смириться с тем, что законы истории действуют неумолимо и он бессилен что-либо изменить в своей судьбе и судьбе мира. Да и не может такой человек, как Подсекальников, что-либо изменить. *Целью существования человека становится само существование*, причем не какое-то "возвышенное", "духовное", а самое что ни на есть приземленное — лишь бы выжить. Итог, к которому в финале пьесы приходит Подсекальников: "Как угодно, но жить. Когда курице отрубают голову, она бежит по двору с отрубленной головой, пусть как курица, пусть с отрубленной головой, только жить" (Самоубийца, 1990, с. 161).

Это не жизнь, а механическое подобие жизни — смерть. Человек живет и умирает, как курица с отрубленной головой, о которой говорит Подсекальников. У Олейникова под напором жестокости гибнут беспомощные, беззащитные существа (букашка "дико прыгает" с "беспределной высоты" и "разбивает лоб", бросается в рыбацкую сеть "дорогой карась", отвергнутый возлюбленной, и т.д.). У Кафки чудовищное превращение человека в гигантское насекомое оканчивается смертью. Труп умершего героя выкидывают на свалку. Погибают превратившиеся в носорогов персонажи Ионеско. И в новелле Кафки и в пьесе Ионеско звучит общий лейтмотив — о мучениях человека, оказавшегося в нечеловеческой "оболочке". Сквозь искаженные гримасы бытия, сквозь нечеловеческие страдания и боль прорывается откровение о мире, безжалостном по отношению к человеку, и о человеке, этим миром истерзанном.

У Эрзмана нет фантастических метаморфоз, человек у него по своей "форме" остается человеком. "Клетка" — как "по-научному" человека называет Подсекальников, или, вернее, "Дарвин" в интерпретации Подсекальникова — сохраняется. Все метаморфозы касаются души, точнее, того, что от нее осталось. "Почему-то ученые до сих пор не дошли, чтобы человек мог застрелиться, не чувствуя.

Например, застрелиться под хлороформом” (Самоубийца, 1990, с. 146), — думает Подсекальников, поставленный перед необходимостью покончить с собой. Он еще не осознал, что не только “застрелиться”, но и жить нельзя, “не чувствуя”. Жизнь без чувств подобна бегу курицы с отрубленной головой. В финале, как мы помним, Семен Семенович согласен и на такой вариант, ведь хуже и страшнее смерти, как он считает, ничего не может быть. Подсекальников не понимает, что такая “жизнь” подобна смерти. Бег курицы и его недавний бег по замкнутому кругу в роли самоубийцы — одно и то же. Жизнь иронизирует над Подсекальниковым, который снова готов вернуться на этот круг и продолжить гонку.

В пьесе Эрдмана есть герой, который “не чувствует”, живет “с отрубленной головой”, — это Егорушка. Если в образе Подсекальникова типическое преобладает, то в образе Егора Тимофеевича типическое доводится до предела. Этот персонаж выстроен на определенных моделях человеческого поведения, возведенных в банальность, в пошлость. Егорушка соткан из стереотипов. В то же время Егорушка, как ни странно, индивидуален. Его индивидуальность есть не что иное, как наслоение и гротескное сочетание стереотипов. И эти стереотипы общественного сознания граничат с абсурдом. Егорушка — “заштампованный” персонаж. Вспомним хотя бы его отповедь писателю Виктору Викторовичу: “Вдохновляйтесь согласно постановлениям” (Самоубийца, 1990, с. 127). Он сама косность, которую Эрдман взрывает изнутри⁴⁵. И Егорушка становится в пьесе ходячим анекдотом.

Персонажей “Самоубийцы” характеризует сложная гротескная диалектика. Сквозь типическое просвечивает индивидуальное: общая для всего человечества трагическая судьба оказывается прежде всего индивидуальной судьбой, которую человек выбирать не волен.

2.4. Поэтика балагана в “Самоубийце”

Моделирование мира

В предыдущей главе было отмечено, что модель мира в “Мандате” определяется двумя парадигмами: парадигмой становящейся советской действительности и парадигмой специфического сознания героев. В “Самоубийце” Эрдман изобразил не становящуюся, но уже вполне готовую, отлитую в определенные формы советскую действительность, все недостатки, изъяны которой оттеняются сознанием

персонажей, их специфическим взглядом на мир. Реалии сталинского государства как бы опрокинуты в сознание персонажей "Самоубийцы", и все его черты предстают гротескно заостренными.

Человек у Эрдмана окружен знаками, которые в любой момент могут быть либо вообще подменены другими знаками, либо их означаемое может быть изменено, а референциальные ожидания, надежды персонажей⁴⁶ могут оказаться иллюзиями (ливерная колбаса в кармане Подсекальников, которую Калабушкин принимает за револьвер, бейный бас, который из предполагаемого источника дохода превращается в источник неоправданных расходов, представление Семена Семеновича о самоубийстве как трудоустройстве и т.д.). *Видение людей и предметов, мира в целом искажается.* Значение вещей преувеличивается, так что разрешение конфликтных и проблемных ситуаций и сама возможность существования ставится в зависимость от вещей. *Реальность существования человека утверждается у Эрдмана через вещи.* Но в какой-то момент вещи начинают давить на человека. Связь человека с вещью в театре Эрдмана двойственна: с одной стороны, человек полностью зависит от вещей, в них — весь он, даже собственную жизнь и смерть он способен помыслить только в связи с этими материальными знаками мира; с другой — вещи давят на человека, они агрессивны⁴⁷.

Подсекальников. Все разбито... все чашечки... блюдечки... жизнь... человеческая. Жизнь разбита, а плакать некому. Мир... Вселенная... Человечество... Гроб и два человека за гробом, вот и все человечество.

(Самоубийца, 1990, с. 106)

Происходит подмена знаков: "чашечки", "блюдечки" — "жизнь человеческая"; "жизнь" *разбита* так же, как и "чашечки". Это частый у Эрдмана прием *омонимии знаков*, их подмены вследствие особенного "зрения" героев. Связи между явлениями возникают *случайно* и являются *подвижными, непрочными*. *Поэтика крайностей* становится у Эрдмана *универсальным способом изображения человека и мира*. Нелепое происшествие в коммунальной квартире может сразу же превратиться в общественный факт. Подсекальников из коммунальной квартиры звонит в Кремль, мгновенно перемещаясь по официальной вертикали с самого "низа" на самый "верх". Все эти перемещения *мгновенны, фиктивны и случайны*.

Карнавальный мотив поглощения пищи как способа приятия-неприятия, понимания-непонимания мира является сквозным. Когда проснувшегося посреди ночи Подсекальникова мучает голод, он спрашивает жену, не осталось ли от обеда ливерной колбасы. Затем кусок ливерной колбасы в кармане Семена Семеновича Калабушкин принимает за револьвер. Референциальные ожидания персонажей не совпадают. Эта путаница фарсового, комически освещает мотив жизни и смерти. И, наконец, лежащий в гробу мнимый самоубийца Подсекальников “хочет есть” и “хочет жить”, что для него одно и то же.

Образ еды определяет границу между жизнью и смертью, бытием и небытием. Поглощение пищи в финале пьесы означает для Подсекальникова совпадение с миром, его приятие.

Интересно, что вроде бы такие “технические” моменты, как сборка и разборка действительности, обладающие вполне очевидной семантикой, соотносятся с общей направленностью драматургического действия, его семантикой. В сцене поисков Подсекальникова женой, тещей и соседом Калабушкиным Эрдман *дробит действие на отдельные элементы с точным описанием последовательности происходящего*: “В этот момент в последовательном порядке раздаются: слово “стой”, выкрикнутое Александром Петровичем, грохот захлопнувшейся двери, визг Семена Семеновича и, наконец, шум падающего тела, после чего наступает совершенная тишина” (Самоубийца, 1990, с. 93). Обращает на себя внимание “гипер-артикуляция” (Ю. Щеглов) действий, слов, невербальных элементов, даже отдельных звуков (“грохот захлопнувшейся двери”, “шум падающего тела” и т.п.) Действительность “собирается” из разнородных элементов, когда к Подсекальникову приходят гости: звучит калейдоскоп мнений, суждений, наблюдается комбинирование элементов, наложение программ героев. Сборка и разборка действительности наблюдается в следующих друг за другом эпизодах с бейным басом (от собирания — к раздроблению) и “чашечками и блюдецками” (довершение раздробления).

Нечто подобное представлено и в монологе несостоявшегося самоубийцы Подсекальникова “Пиф-паф”. Даже категории жизни и смерти представлены в виде *эксцентрических приемов*, своего рода *трюков*, где “пиф” — это еще *жизнь*, а “паф” — это уже *смерть*. *Пограничное состояние героя*, как видим, в этой сцене *особым образом артикулируется*. Благодаря этой артикуляции меняются масштабы и характер изображаемого: жизнь и смерть становятся для Подсе-

кальникова почти что осязаемыми, обе они "проговариваются" и эмоционально переживаются. "Чужой" абстрактный смысл становится "своим". Подсекальников в этот момент *тождествен самому себе*, совпадает с собой. Результатом пережитого Подсекальниковым опыта оказывается *референциальная идентичность*. В конце пьесы он становится равен самому себе и миру, который он в состоянии осмыслить. Это равновесие известным образом нарушается в конце пьесы сообщением о самоубийстве Феди Питунина.

Также сборка-разборка действительности осуществляется автором в сцене похорон Подсекальникова. Последовательность ритуала нарушается на протяжении всей сцены. Дискурс ритуала остраивается включениями из других дискурсов — шекспировского, политического ("марксистского"), интеллигентского, любовно-мелодраматического, церковного, коммерческого. Каждый из этих дискурсов выражает программу определенного персонажа. Особого внимания заслуживает дискурс Егорушки. В надгробное слово Егорушки включается фраза из шекспировского дискурса, подсказанная писателем Виктором Викторовичем ("Не все спокойно в королевстве Датском"), она для Егорушки — знак без означаемого. Референт этого знака располагается не в литературной, а в политической плоскости. В этом эпизоде и в ряде других проявляется общее правило "марксистской точки зрения", которую исповедует этот персонаж: любой знак воспринимается Егорушкой как пустая оболочка, любому знаку приписывается псевдомарксистское означаемое. Мир знаков, предметов, явлений при этом обезличивается, теряет индивидуальность, усредняется, нивелируется. "Своеобразие" подобного взгляда на мир заключено в его "однообразии". В подобном мировосприятии совершенно очевиден механицизм. Это омертвляющий взгляд, что комически обыгрывается в ряде сцен. Серафима Ильинична, например, панически боится Егорушкиного "марксистского" взгляда.

Соперничество персонажей приводит к тому, что от программ остаются лишь обрывки фраз и отдельные слова, присутствие которых в соседних репликах усиливает ощущение абсурдности происходящего.

Клеопатра Максимовна. Тело, тело...

Отец Елпидий. Религии...

Пугачев. Мясо...

Аристарх Доминикович. Товарищи...

Пугачев. Колбаса...

Виктор Викторович. Идеалы...

Аристарх Доминикович. Интеллигенция...

Мария Лукьяновна. Сеня! Сеня!

(Самоубийца, 1990, с. 160)

Итак, на моделирование мира заметное влияние оказывают две поэтики — *поэтика балагана* и *поэтика конструктивизма*. Обе они позволяют Эрдману сконструировать *шаткий, подвижный, дискретный мир*, где все элементы соединяются механически и могут быть *переформированы* в любой следующий момент. Такая возможность сохраняется даже в финале. После сообщения о самоубийстве Феди Питунина персонажи мгновенно переключаются с Подсекальниковца на оставленную теперь уже не мнимым, а настоящим самоубийцей записку.

Виктор Викторович. Федя Питунин застрелился. (Пауза.) И оставил записку.

Аристарх Доминикович. Какую записку?

Виктор Викторович. “Подсекальников прав. Действительно жить не стоит”.

(Самоубийца, 1990, с. 160)

Как и в балаганной комедии, статика преодолевается *изменением конструкции мира, перестановкой элементов, механической подменой*. Питунин как бы замещает Подсекальниковца.

Поэтика балагана помогала Эрдману обнажить *структуру сталинского государства и механику формирования сталинской мифологии*: замещение одного знака другим (представление о человеке — “винтике”), неожиданные и необоснованные “взлеты” и столь же неожиданные и необоснованные “падения” (представление о том, что незаменимых людей нет), приписывание знаку несвойственных ему значений (магическое отношение к Слову, его силе).

В связи с этим можно высказать еще одно предположение касательно запрета “Самоубийцы”. Вполне возможно, что не только игра со Словом, но и смелое экспериментирование Эрдмана в области формы показалось власти опасным и привело к запрету пьесы. *Конструктивистская поэтика* Эрдмана в сочетании с *поэтикой балагана* противоречила сталинской эпохе с ее установкой на монументальность, на застывшие, воплощенные формы.

Балаганные мотивы

Как и в "Мандате", в "Самоубийце" балаганный *мотив поручения* играет структурообразующую роль, и мы сталкиваемся с целым каскадом поручений. Драматическая интрига "Самоубийцы" держится на этом мотиве: каждый из "гостей" Подсекальника "поручает" ему застрелиться ради той идеи, которую данный "гость" представляет. Этот мотив прослеживается также и в отдельных эпизодах. Так, Калабушкин с целью отвлечь Подсекальника от мыслей о самоубийстве поручает Серафиме Ильиничне рассказывать "юмористику", в то время как сам Калабушкин вместе со своей любовницей Маргаритой Ивановной Пересветовой отправляются на поиски бейного баса для спасения Подсекальника. В другой сцене Семен Семенович, польщенный вниманием к своей персоне, раздает поручения жене и теще:

Семен Семенович. <...> Дайте шляпу и рупь, Серафима Ильинична. И потом я хотел тебе, Маша, сказать. Как ты выглядишь. Как ты выглядишь. Так нельзя. Ко мне люди приходят, интеллигенция. Это, Маша, обязывает.

Мария Лукьяновна. Что же я, Сенечка, делать должна, по-твоему?

Семен Семенович. Приколи себе брошку какую-нибудь или головку вымой на всякий случай. Не забудь, что ты носишь фамилию Подсекальника. Это все-таки с чем-то сопряжено.

Серафима Ильинична подает ему шляпу и рубль.

Ну, идите, ступайте теперь на кухню.

Мария Лукьяновна и Серафима Ильинична уходят.

(Самоубийца, 1990, с. 110)

Семен Семенович, собираясь "в путь", поручает жене "разгладить штаны и заштопать дырочку" (Самоубийца, 1990, с. 121), старушка оставляет на Подсекальника глухонемого молодого человека, который приехал из провинции и не застал родственников, Аристарх Доминикович поручает Калабушкину размножить копии с предсмертной записки Подсекальника, а остальным присутствующим на "похоронах" — "вызвать шепот общественности" (Самоубийца, 1990, с. 150), Егорушке Аристарх Доминикович, Виктор Викторович и другие поручают начать надгробную речь "от имени масс" (Самоубийца, 1990, с. 157) и т.д.

Не менее тщательно разрабатывается в этой пьесе и другой балаганный мотив — *мотив угрозы наказания или ареста*. Дважды в пер-

вом действии он возникает в связи с револьвером: сначала Александр Петрович Калабушкин рассказывает Семену Семеновичу про Панфилыча, который револьвер на бритву выменивает, а затем Семен Семенович, таким образом заполучивший револьвер, боится Гранд-Скубика, ошибочно думая, что тот явился его арестовать и ему грозит “шесть месяцев принудительных” (Самоубийца, 1990, с. 107). Этот же мотив звучит и в прощальном слове Егорушки, наполняясь уже не бытовым, но политическим смыслом:

Александр Петрович. Да чего ж вы боитесь, Егор Тимофеевич, ведь надгробное слово не так уж страшно.

Егорушка. Как же слово не страшно. Слово не воробей, выпустишь — не поймашь, так вот, значит, выпустишь — не поймашь, а за это тебя поймают и не выпустят.

(Самоубийца, 1990, с. 157)

Мотив жалобы представлен в “Самоубийце” в двух вариантах: варианте, близком фольклорному театру, и значительно измененном по сравнению с фольклорным мотивом варианте. Первый вариант мотива жалобы (обращения к властям) звучит в словах Марии Лукьяновны во время мнимых похорон Подсекальниковых. Очевидно, что для утилитарного сознания, каким наделены эрдмановские герои, милиция — высшая и единственная достигаемая инстанция. Милиция — объект, обладающий большой семиотической выразительностью; она, в зависимости от ситуации, — инстанция то наказывающая, то спасающая. И поскольку сознание персонажей устроено таким образом, что может почти мгновенно переключаться с одного означаемого на другое, диаметрально противоположное, то для персонажей Эрдмана милиция из карательной превращается в спасительную силу и наоборот: Семен Семенович боится милиции, Мария Лукьяновна к ней взывает как к последней инстанции, способной прекратить фарс с похоронами ее мужа. Во втором, сильно измененном варианте этого мотива жалоба сохраняется, но апеллирует герой не к власти. В этом варианте мотив жалобы становится лейтмотивом, определяющим структуру драматического действия “Самоубийцы”, и звучит во множестве сцен. Последовательное явление к Подсекальникову “гостей” — интеллигента Гранд-Скубика, Клеопатры Максимовны, мясника Пугачева, писателя Виктора Викторовича — есть не что иное, как варьирование этого мотива. Только жалоба их адресована отнюдь не власти, напротив, жалуются они

слабому и беззащитному Подсекальникову на власть. Мотив жалобы трагикомически обыгран в диалоге Семена Семеновича с молодым человеком, который оказывается глухонемым, так что Подсекальников в прямом смысле обращается к пустоте (коммуникация отсутствует), и в его же монологе в конце пьесы, во время неудавшейся попытки самоубийства. Существенное значение имеет в пьесе мотив похорон. В "Мандате" была карнавальная свадьба, в "Самоубийце" — похороны. Похороны Подсекальникова превращены в фарс, в буффонаду. Это гротескные похороны: живой человек оказывается в гробу. В этом нарочитом, фарсовом преувеличении происходит обнажение гротескной условности: расчувствовавшийся от пламенных речей Подсекальникова поднимается из гроба, чтобы смахнуть слезу. Единственным свидетелем этой сцены становится глухонемой, который жестами пытается объяснить увиденное Марии Лукьяновне. "Оживление" Подсекальникова — типично фарсовое, совершенно в духе народного гротеска.

Здесь можно провести параллель, скажем, с героями народной драмы "Царь Максимилиан" Адольфом, Аникой-воином, другими подобными героями. Адольфа заключают в темницу и казнят; его осматривает Доктор, телодвижения которого вызывают смех в публической — возрождающий и обновляющий смех. Смерть Адольфа, Аники-воина сопровождается последующим воскресением⁴⁸. Смерть эрдмановского героя, как и смерть персонажей народного театра, носит *карнавальный характер*. Семен Семенович "воскресает" из мертвых, после того как Аристарх Доминикович, прощаясь с "покойником", целует его в лоб. Как и в народной драме, и в фольклорной комедии, упор здесь делается на *движение и жест*, т.е. на *пантомимическое разыгрывание эпизода*. Этот эпизод и эпизод с глухонемым напоминают также *лацци* из комедии масок: "кривлянье, гримасы, бурлескное и клоунское поведение, нескончаемое разыгрывание" "в целях комической характеристики персонажа" (Пави, 1991, с. 168). *Жесты* здесь *уравниваются со словом*, оказываются даже более значимыми, так как скорее, чем слово, вызывают *комический эффект*.

Балаганный герой

При анализе "Самоубийцы" можно обнаружить, что Эрдман выбирает для своих персонажей ту же *стратегию поведения*, что и в "Мандате". Поведение эрдмановских героев по сравнению с первой пьесой не меняется — это *запрограммированное, заданное поведе-*

ние. Поступки продиктованы не собственной волей, а сложившимися на данный момент обстоятельствами. Такова стратегия поведения не только Подсекальников, но и других персонажей. Поведение Александра Петровича продиктовано жадой наживы, скорого обогащения; поведение Аристарха Доминиковича Гранд-Скубика, писателя Виктора Викторовича, мясника Пугачева, курьера Егорушки — потребностями той социальной группы или социокультурной среды, от имени которых они выступают; поведение Клеопатры Максимовны и Раисы Филипповны — необузданными страстями; и те и другие в пьесе всячески пародируются и разоблачаются.

Человек в “Самоубийце” оказывается во власти внешней по отношению к нему силы — “долгосрочных” и “краткосрочных” программ. Так, “долгосрочной” программой Подсекальников можно назвать кампанию по самоубийству, а “краткосрочной” — мечту об игре на бейном баре, первым препятствием в осуществлении которой становится отсутствие рояля.

Семен Семенович. Подождите. Постойте. Не может быть. “Предлагаю вам самый дешевый способ. Купите самый дешевый рояль” (пробует, не слиплись ли страницы, перевортывает) ...яль”. Это как же? Позвольте. Зачем же рояль? (Читает.) “В примечаниях сказано, как играется гамма. Проиграйте ее на рояле и скопируйте на трубе”. Это что же такое, товарищи, делается? Это что же такое? Это кончено, значит. Значит, кончено. Значит... Ой, мерзавец какой! Главное дело, художник звука. Не художник ты, Теодор, а подлец. Сволочь ты... со своей луповиной. (Разрывает самоучитель.) Маша! Машенька! Серафима Ильинична! Ведь рояль-то мне не на что покупать. Что он сделал со мной? Я смотрел на него как на якорь спасения. Я сквозь эту трубу различал свое будущее. (Самоубийца, 1990, с. 105)

Эта программа Подсекальников расстраивается из-за непреодолимых внешних обстоятельств, возникающих неожиданно, спонтанно, после чего сразу же в действие вступает следующая программа, которую должен осуществить Семен Семенович и которая, в отличие от мечты о бейном баре, поддерживается программами других персонажей длительное время. Интерференция разных программ, так или иначе связанных с самоубийством Подсекальников, запутывает действие, приводит к нелепостям и несообразностям. Местом “встречи” всех этих программ оказывается сознание Подсекальников.

В голове Семена Семеновича программа одного гостя накладывается на программу другого гостя, что создает комический эффект.

Столкновение механических программ друг с другом и с незапрограммированным поведением (стремлением Подсекальникова выжить любыми способами) приводит к сбою этих программ и выявляет их абсурдность.

Балаганный дискурс: метаморфозы языка и сознания

Рассмотрим нарушение постулатов нормальной коммуникации в "Самоубийце". *Искажение причинно-следственных отношений*, проявляющееся на разных уровнях, со всей очевидностью обнаруживается в языке. Нарушение *постулата детерминизма* фиксирует пограничное состояние Подсекальникова, когда привычные представления о мире, а значит, и каузальные связи деформируются. Большинство подобных нарушений выстраивается вокруг темы жизни и смерти. И герою кажется: "Надо жить, жить, жить... для того, чтобы застрелиться" (Самоубийца, 1990, с. 143-144).

В другом монологе слова Подсекальникова не менее абсурдны: "Господи! Жизнеподатель! Дай мне силы покончить с собой!" (Самоубийца, 1990, с. 146). Отсутствие коммуникации подчеркивается тем обстоятельством, что в обоих случаях Подсекальников обращается к самому себе (хотя в первом случае формально он обращается к глухонемому, но не подозревает о его глухоте).

Постулат информативности и *постулат истинности* нарушены в высказываниях Калабушкина, пытающегося отговорить Подсекальникова от мысли о самоубийстве. *Сообщение о том, что жизнь прекрасна*, в контексте рассматриваемой ситуации банально, тавтологично и неуместно, потому что собеседник об этом и так знает ("Я об этом в "Известиях даже читал, но я думаю — будет опровержение" (Самоубийца, 1990, с. 95)) и потому что оно противоречит сложившейся ситуации, не учитывает эмоционального состояния собеседника (и его реального положения). *Постулат информативности* нарушен и в сцене молитвы Серафимы Ильиничны с перечислением всех "божиих" матерей.

Серафима Ильинична. Божии матери: Вутиванская, Ватопедская, Оковицкая, Купятицкая, Ново-Никитская, Арапетская, Псковская, Выдропусская, Старорусская, Святогорская, Венская,

Свенская, Иверская и Смоленская, Абалацкое-Знамение, Братская-Киевская, Пименовская, Испанская и Казанская, помолите сына своего о добром здравии зятя моего.

(Самоубийца, 1990, с. 88-89)

Объем информации в этом монологе избыточен, перечисление чисто механическое. Основное внимание уделяется ритму и артикуляции, отчасти звукописи, но не смыслу. Количество затмевает цель и содержание сообщаемого — собственно молитву.

Нарушение постулатов тождества и истинности, требующих, чтобы собеседники представляли себе одну и ту же реальность и чтобы сообщаемое соответствовало описываемой действительности, обнаруживается в сцене поисков Подсекальниковы женой и тещей:

Мария Лукьяновна. Ну а где же он, мамочка?

Серафима Ильинична. Он, должно быть, по надобности.

Мария Лукьяновна. Вот он там над собою и сделает.

Серафима Ильинична. Как это? Что ты?

Мария Лукьяновна. Очень просто. Пук — и готово. (Выделено мной. — Е.Ш.)

(Самоубийца, 1990, с. 88)

В дальнейшем предположение Марии Лукьяновны о месте самоубийства ее мужа вызывает справедливые сомнения Маргариты Ивановны (“Кто, ж, простите, в уборной стреляется?” (Самоубийца, 1990, с. 91)). Несоответствие сообщения о самоубийстве предполагаемому месту самоубийства, а также “неуместное” звукоподражание, фарсовая природа которого очевидна и противоречит общепринятым представлениям о самоубийстве и референциальным ожиданиям⁴⁹, являясь источником комизма и последующих забавных ситуаций и разного рода нелепостей. Знак “самоубийство” связан с другими знаками (“пук”, “тик-так”, “пиф-паф”), которые в общеупотребительном языке имеют иные означаемые и иные референты, чем у Эрдмана. Примечательна связь слова с невербальными знаками, работающими на понижение темы и возвращающими нас в русло народно-смеховой культуры в целом и балагана в частности. В качестве подтверждения последнего высказывания можно сослаться на фольклорного героя Мальбрука, история которого представляет одну из версий поведения эрдмановского героя. *Высокое и низкое у Эрдмана соединяются по тому же принципу, что и в данном фольклорном сюжете.*

На понижение работает также и прием буквализации метафоры; нарушенным при этом оказывается постулат тождества:

Аристарх Доминикович. Один, совершенно один, с пистолетом в руках, вышел он на большую дорогу нашей русской истории. <...> Он упал на нее и остался лежать.

Серафима Ильинична. Где остался лежать?

Александр Петрович. На дороге истории, Серафима Ильинична.

Серафима Ильинична. Это где же такое? Далеко от нас?

Александр Петрович. Да, довольно порядочно.

Аристарх Доминикович. И остался лежать страшным камнем всеобщего преткновения.

(Самоубийца, 1990, с. 138)

Подводя итоги, следует отметить, что в дискурсе эрдмановского "Самоубийцы" в конечном итоге все работает на понижение, на пародийное освещение явления, предмета, знака. Близкий Эрдману балаганный дискурс способствует реализации этого "понижения". Но не только. Словесные "брычки" и "тумаки", которые направо и налево раздают эрдмановские персонажи, — это еще и их собственная защита от безразличного и жестокого в своем безразличии мира.

2.5. Поэтика гротеска

Диалектика гротескных форм в "Самоубийце"

В театральной эстетике Н. Эрдмана, как уже неоднократно отмечалось, гротеск занимает одно из важнейших мест. Эрдмановский гротеск многогранен. В нем мы обнаруживаем переплетение различных гротескных форм и самое неожиданное их сочетание. "Низшие" формы гротеска взаимодействуют с "высшими". Фарсовый гротеск переплетается с гротеском сатирическим и даже трагикомическим. И это переплетение высвечивает персонажей и их судьбы с самой неожиданной стороны. Происходит остранение персонажей и событий, в которые они погружены.

Александр Петрович Калабушкин, как и супруга Подсекальниковы Мария Лукьяновна, невольно подтолкнувший Семена Семеновича к мысли о самоубийстве ("вы год как нигде не работаете и вам совестно жить на чужом иждивении" — (Самоубийца, 1990, с. 96)), пытается остановить Подсекальникову.

Александр Петрович. <...> Гражданин Подсекальников. Жизнь прекрасна.

Семен Семенович. Ну, а мне что из этого?

Александр Петрович. То есть, как это что? Гражданин Подсекальников, где вы живете? Вы живете в двадцатом веке. В век просвещения, в век электричества.

Семен Семенович. А когда электричество выключают за неплатеж, то какой же, по-вашему, это век получается? Каменный?

Александр Петрович. Очень каменный, гражданин Подсекальников. Вот какой уж день как в пещере живем. Прямо жить из-за этого даже не хочется. Тьфу ты, черт! Как не хочется. Вы меня не сбивайте, Семен Семенович. Гражданин Подсекальников. Жизнь прекрасна.

Семен Семенович. Я об этом в "Известиях" даже читал, но думаю, будет опровержение.

(Самоубийца, 1990, с. 95)

В этом диалоге обнаруживается *комическое противоречие*. Калабушкин пытается убедить Подсекальникова в том, что "жизнь прекрасна", и сам себя опровергает. Подробности быта (отсутствие электричества) выворачивают "высокие" слова Калабушкина наизнанку, придают им противоположный смысл. Да и сам Александр Петрович не уверен в справедливости своих слов. Неслучайно он постоянно путается, сбивается. Кроме того, диалог Калабушкина и Подсекальникова о "прекрасной жизни" предваряет весьма ироничная авторская ремарка: "Нездоровое городское утро освещает развороченную постель, сломанный фикус и всю невеселую обстановку комнаты" (Самоубийца, 1990, с. 94-95).

"Юмористика" Серафимы Ильиничны представляет собой так называемый *черный юмор*. Первая история, которую она рассказывает Семену Семеновичу, — о том, как "немцы живого мопса скушали" (Самоубийца, 1990, с. 100). Второй случай "смешной, вроде этого" — о пленном турке, которому "*до смерти* русского студня" (курсив мой. — Е.Ш.) хотелось. И, наконец, последняя история — о случае при коронации, когда "Александр Благословенный во дворцовом парадном жиде прищемил" (Самоубийца, 1990, с. 101). Комизм этой сцены построен на взаимном непонимании героев: Серафима Ильинична, озабоченная заданием, которое дал ей Калабушкин, не понимает, *что* и, главное, *зачем* она Подсекальникову это рассказывает.

Истории Серафимы Ильиничны вряд ли могут остановить человека, решившего покончить с собой. *Комизм* здесь еще и в том, что

в доме повешенного, как известно, не говорят о веревке, то есть Серафима Ильинична не должна была бы говорить о смерти. Однако все ее "забавные шуточки" — с печальным финалом. Серафима Ильинична не замечает, как лишний раз напоминает Подсекальникову о смерти: "Вы со смеху *помрете*, Семен Семенович" (курсив мой. — Е.Ш.) (Самоубийца, 1990, с. 101). Столкновение "живого" и "мертвого", "жизни" и "смерти" в этой сцене комично, однако смех здесь не столь уж беззаботен. Комична сама ситуация, а не "юмористика" Серафимы Ильиничны. Ее "анекдоты" по меньшей мере нелепы, в них *смешное оборачивается страшным* (смешное не снимает страшного) и *жизнь предстает в алогичном, даже абсурдном, виде*. В словах о том, что "жизнь прекрасна", чувствуется авторская ирония. Эта фраза и следующая за ней "юмористика" убеждают в обратном. В "анекдотах" Серафимы Ильиничны происходит ироническое острание действительности. Жизнь предстает в странном и страшном ракурсе, на нее падает едва заметный "гротескный отблеск".

Попытки Подсекальникова "самореализоваться", а точнее, найти заработки, комичны. Мечта Семена Семеновича о бейном баре, открывающем "золотое дно", чем-то напоминает мечту гоголевского Башмачкина о шинели. Хотя различия здесь существенны: у Гоголя "низкое" — вещь, материальный предмет — поэтизируется⁵⁰, у Эрдмана, напротив, утилитарное значение придается музыке, которая должна обогащать человека не материально, а духовно (явление "выворачивается" наизнанку). Однако все эти попытки объяснимы с точки зрения житейской логики. Человек пытается "ухватиться" за жизнь, как-то прожить, просуществовать.

В эрдмановском Подсекальникове реализуются страхи героя одного из ранних произведений Достоевского "Господин Прохарчин", только на ином, комически сниженном, уровне. Главный мотив "Господина Прохарчина" — "с человеком все может случиться" (Манн, 1966, с. 54). Могут закрыть канцелярию, и тогда он, Прохарчин, останется без места. Марк Иванович, которому не понятны страхи Прохарчина, возражает ему: "Да ведь жалованье дадут годовое!". Жалованье могут украсть воры. И, наконец, Прохарчин вспоминает о несчастьях гоголевского майора Ковалева: "Нос отъедят, сам с хлебом съешь, не заметишь". Безусловно, это сознание психически нездорового человека, но отражает оно реальные страхи, страхи человека за собственную жизнь в неустойчивом, нестабильном мире. По замечанию Ю. Манна, "Прохарчин гибнет вследствие мысли

о неустойчивости, призрачности всего бытия. Прохарчина беспокоят не столько сегодняшние беды, сколько те, которые могут возникнуть. С позиции здравого смысла — все это блажь, химеры. Но кто может поручиться, что они не станут действительностью” (Манн, 1966, с. 54).

Эрдмановского Подсекальникова беспокоят как раз “сегодняшние” его беды. Но именно они свидетельствуют о нестабильности жизни, о том, что *“с человеком все может случиться”*. У Достоевского гротескное освоение мира обнажает трагизм жизни. У Эрдмана гротеск осложняется авторской иронией. Жизнь открывается автору и читателям “Самоубийцы” своей *трагикомической* стороной.

Подсекальников чувствует свою растерянность, беспомощность, но уже не перед жизнью, а перед смертью. Его разговор с глухонемым — попытка осмыслить не столько жизнь и смерть вообще, сколько жизнь и смерть отдельного человека, а точнее, его, Подсекальникова. Трагикомизм этой сцены в том, что диалог превращается в монолог, “мир” его не слышит. Это разговор с самим собой: “Вот представьте, что завтра в двенадцать часов вы берете своей рукой револьвер ... и вставляете дуло в рот... Нажимаете. И тогда раздается пиф-паф. И вот пиф — это еще тик, а вот паф — это уже так. И вот все, что касается тика и пифа, я понимаю, а вот все, что касается така и пафа — совершенно не понимаю” (Самоубийца, 1990, с. 122-123). В этом эпизоде на *комически сниженном уровне* обнаруживается *трагизм индивидуального человеческого существования*.

Банкет и “проводы” Подсекальникова напоминают *карнавал*. В традиции народной культуры карнавал живет общностью людей. Душа карнавала — это *единая народная душа, это торжество коллективного сознания*. Карнавальное мироощущение не знает индивидуального, частного сознания, наблюдающего за ним как бы со стороны. Карнавальная стихия захватывает буквально всех. Здесь нет и не может быть зрителей; в карнавале участвуют все⁵¹, и одновременно с этим все являются носителями коллективного сознания, целостного и нерасчлененного.

У Эрдмана в церемонии участвуют буквально все, кому “небезразлична” смерть Подсекальникова. Однако ни о какой “общности” не может быть и речи. Здесь — соперничество, борьба “идей” и стремление преуспеть, опередив других. То есть банкет в “Самоубийце” только по своей форме напоминает карнавал, площадное представление. По содержанию — это в большей степени отход от карнаваль-

ного начала в сторону человеческой разобщенности, "механической имитации" (Ю. Манн) и "примитивизации" жизни. Эта последняя выражена, в частности, в *мотиве упрощения* (Пушкин сведен до прошлого анекдота "Раз пришел Пушкин в баню...", который в течение всего банкета рассказывает отец Елпидий).

Карнавал — это вечное движение масок. Человек, надевающий маску, отказывается от самого себя. Отказ от индивидуального в карнавале ведет к победе коллективного начала. Человек гармонически растворяется в коллективе. У Эрдмана Подсекальников надевает маску самоубийцы, но не по собственной воле (хотя понятие воли вряд ли применимо к эрдмановскому персонажу). Эта роль навязана ему извне — обстоятельствами, другими людьми. И он начинает играть эту роль, роль покойника. Действие пьесы превращается в откровенный фарс, приобретает гротескную окраску. На банкете постоянно ощущается двойственное — пограничное между жизнью и смертью — положение Подсекальникова: *он как бы уже не живой и еще не мертвый*. Неслучайно сцену банкета предваряет авторская ремарка: "... Цыгане поют здравицу Подсекальникову. Семен Семенович опутан серпантинном и обсыпан конфетти" (Самоубийца, 1990, с. 124). "Здравицу" поют человеку, отмеченному знаком смерти (серпантин и конфетти выступают в качестве знака карнавального превращения, как травестированная смерть). Комическое переходит в свою противоположность — трагическое.

Трагизм ситуации в "Самоубийце" заключается в том, что, с одной стороны, Подсекальников не может отказаться от себя самого. С другой же стороны, он — мельчайшая частичка той "массы масс", за здоровье которой на банкете пьет Егорушка. Образ Егорушки осмыслен в пьесе пародийно. В нем Эрдман реализует гоголевскую метафору "35 тысяч курьеров", которая в "Ревизоре" и "Самоубийце" является и *гиперболой* и *гротескной деталью* одновременно. Эта "масса масс" механически поглощает абсолютно все, в том числе и Подсекальникова, который, наконец, понимает, что жил он только "для статистики". Вместо многообразия жизненных форм торжествует безликость жизни. Однако эти застывшие формы жизни взрываются у Эрдмана *фарсом* и *буффонадой*. В фарсовом комизме и словесной игре происходит *временное снятие страшного*, временное освобождение человека, его выход за рамки социальных условностей.

Подсекальников. <...> Боже мой! Никого не боюсь. В первый раз за всю жизнь никого не боюсь. Захочу вот пойду на любое собрание... и могу председателю... язык показать.

(Самоубийца, 1990, с. 133)

В народно-площадной культуре это *семиотическое действие* связано с *материально-телесным низом*, с карнавальным свободой. Однако освобождение Подсекальникова – мнимое. Ощущение тревоги за человека и за мир не снимается. “Забавное”, “дразнящее”, “смешное” не способно снять ощущение тревоги окончательно.

Подсекальников звонит в Кремль и сообщает: “... я Маркса прочел и мне Маркс не понравился” (Самоубийца, 1990, с. 134). Семен Семенович доходит до такой степени бесстрашия, что сам на какое-то мгновение приобщается к этому миру кремлевских монстров, становится “царем” и “диктатором”. В этом эпизоде – отступление от регламентации, прорыв к свободе, пусть даже и в уродливой, ущербной форме. Желание Подсекальникова “изругать” кого-нибудь из “кремлевских” “по-матерному”, безусловно, комично. Но не только. *Это игра маленького человека со смертью*. Неслучайно этот звонок заставляет всех присутствующих на банкете замереть от страха.

“Мнимая” смерть Подсекальникова *гротескно* окрашена. Жена Мария Лукьяновна и теща Серафима Ильинична принимают его за мертвеца, потому что он *смертельно пьян*. Читательская реакция на мнимую смерть Подсекальникова – смех, потому что это *ненастоящая смерть, непреднамеренное притворство*. Эрдман превращает этот эпизод в *откровенно фарсовый*: Семен Семенович, неожиданно пришедший в себя, думает, что он умер и находится где-то по дороге на небеса.

Мария Лукьяновна. Не сумели мы с мамой тебя уберечь, вот ты и умер, Семен Семенович.

Семен Семенович. Умер, кто умер? Я умер, Ой, держите меня! <...> Лечу! Лечу! Осанна! Осанна!

(Самоубийца, 1990, с. 140)

Далее следует *комическая сцена неузнавания*: жену Марию Лукьяновну Подсекальников принимает за деву Марию – богородицу. Увидев же рядом с собой тещу, спрашивает: “Вы когда же скапустились, Серафима Ильинична?” (Самоубийца, 1990, с. 141). Непреднамеренное притворство Семена Семеновича переходит в *вынужденное*

притворство, когда он понимает, что пообещал "обществу" застрелиться, но не смог — не хватило духу.

Финал пьесы пронизывает гротескная ирония: Подсекальников оказывается "мнимым" самоубийцей. Он не смог покончить с собой, не смог расстаться с жизнью. Эрдмановский персонаж сохранил себе жизнь и даже осознал ее самоценность, неповторимость, понял, что он — "индивидуум". В антитезе "жизнь — смерть" в случае с Подсекальниковым "жизнь" выходит на первое место, пусть на самом низшем, "растительном" уровне, на уровне "существования". Роль самоубийцы, навязанная Подсекальникову остальными персонажами, для другого человека оказывается вовсе не ролью, не игрой. Фарс перерастает в *трагифарс*, комическое — в трагикомическое, потому что пьеса Эрдмана заканчивается не "чудесным спасением" Подсекальникова, а настоящей смертью. Погибает Федя Питунин, которого Эрдман не выводит на сцену и чья фигура возникает только в диалогах персонажей.

Подсекальников, который буквально за секунду до трагического известия говорил, что он и мухи за свою жизнь не обидел, оказывается реальным виновником гибели Питунина, оставившего записку: "Подсекальников прав. Жить не стоит". Жизнь иронизирует над эрдмановскими персонажами. Все, кто носился с "идеей" смерти Семёна Семеновича, оказываются соучастниками и виновниками гибели Феди Питунина.

Гротескное и трагикомическое в финале "Самоубийцы" соединяются, обнажая *трагедию индивидуального существования*.

Гротескные мотивы и приемы: особенности их реализации

"Противостояние" *живого и мертвого* заявлено уже в названии пьесы: человек, сам себя лишивший жизни, добровольно избравший смерть. Антитеза "жизнь — смерть", "живое — мертвое" реализуется в "Самоубийце" в целом комплексе гротескных мотивов.

Один из наиболее значительных здесь — *мотив маски*. Маска в поэтике Эрдмана всегда связана с какой-либо социальной ролью, общественной функцией человека⁵². Человек надевает маску по принуждению, ибо общество навязывает ему определенные *социальные роли*, определенные *модели поведения*. Общество диктует, и человек примеривает на себя ту или иную социальную роль — ту или иную маску.

В “Мандате” мотив маски был связан прежде всего с образом главного героя — Павла Сергеевича Гулячкина, а также кухарки Гулячкиных Насти. Гротескная ситуация “Мандата” заключалась в том, что каждое событие воспринималось и оценивалось героями как бы с двух позиций — старого монархического режима, при котором прадедушка Надежды Петровны “прачешное заведение держал”, и новой советской жизни, при которой за такие “буржуазные предрассудки” можно “под суд” угодить. В сознании персонажей “Мандата” уживались как бы сразу две эпохи, на лицах удерживались две маски. Коммунист и спаситель престола совмещались в одном персонаже. Смена общественных ролей — *смена масок* — в конце концов заканчивалась *фарсовым развенчанием* Гулячкина (в эпизоде, где у Павла Сергеевича — два лица). Однако фарсовая веселость не устраняла тревожности финала. В результате разоблачений маски спадали, обнаруживая тем самым внутреннюю пустоту персонажей.

“Самоубийца” начинается с этой опустошенности. Человек совершенно незащищен, “гол” перед жизнью. Он безработный, живет в коммунальной квартире, у жены на иждивении. Его социальный статус — “нуль”. Таково положение Подсекальников в начале пьесы. И роль самоубийцы кажется ему сначала самым настоящим спасением, социальный статус обретен. В Подсекальникове начинают жить два человека. Один — безработный Семен Семенович, потерявшийся в новых исторических условиях, выпавший из социальной действительности, и другой, обретший в этой действительности статус, — самоубийца Подсекальников, в перспективе — “диктатор” и “царь”. Происходит своего рода раздвоение личности. Но какое же лицо — подлинное, а точнее — где *лицо*, а где *маска*? Как и в случае с Гулячкиным, у которого было два лица, “монархическое” и “коммунистическое”, но ни одного настоящего, мы можем сказать, что и у Подсекальников нет своего — человеческого — лица. И то и другое — и *безработный* Подсекальников и *самоубийца* Подсекальников — *маски*, которые человек надевает и меняет насильно, под давлением общества. Он *обезличен*. Он теряет собственное лицо. Не только лицо, но и *имя*.

Решение Подсекальника застрелиться произвело на него самого такой оглушающий, такой ошеломляющий эффект, что он забывает, как его зовут.

Аристарх Доминикович. А позвольте сначала узнать, с кем имею приятную честь разговаривать?

Семен Семенович. С этим... как его... Подсекальниковым.

(Самоубийца, 1990, с. 107)

“Забывчивость” Подсекальникова объясняется его страхом перед внезапно появившимся в квартире незнакомым посетителем — Аристархом Доминиковичем Гранд-Скубиком. Ведь за минуту до его прихода Подсекальников собирался стреляться и даже успел уже приставить револьвер к виску. Кроме того, Семен Семенович не привык к тому, что с ним деликатно обходятся и что к его персоне проявляют интерес. Он даже и не чувствует этого корректного обращения, не замечает его, потому что боится быть арестованным за хранение оружия. “Шесть месяцев принудительных”, — словно пуля, проносится ужасающая мысль в голове Подсекальникова (Самоубийца, 1990, с. 107).

Сцена прихода Гранд-Скубика в квартиру Подсекальникова чем-то напоминает сцену в гостинице из гоголевского “Ревизора”, когда к голодному, измученному безденежьем Хлестакову является Городничий. Возникает ситуация непонимания и неузнавания (*qui pro quo*), которая поддерживается атмосферой страха — страха Городничего перед высшим начальством и страха Хлестакова перед Городничим, страха быть посаженным в тюрьму за неуплату трактирщику. Ситуация проясняется, когда Хлестаков понимает, что его никто не собирается арестовывать. Его “не за того” принимают — и он берет на себя эту роль, надевает маску ревизора, тем самым как бы устраняя возникшее в начале непонимание. Каждый начинает вести свою игру: Городничий вполне осознанно играет роль заботливого хозяина, “отца” города, радеющего за всех и вся, Хлестаков почти бессознательно, повинаясь воле окружающих и любому порыву своей крайне неустойчивой, изменчивой психики и бурной фантазии, играет роль ревизора. И то, и другое — обман. Маска не может быть человеческим лицом.

Пьеса Эрдмана “Самоубийца” — о том, как “маленький”, ничтожный человек ищет самого себя, пытается обрести смысл жизни (на доступном его сознанию уровне), сбросить маску самоубийцы и найти человеческое лицо. Однако избавиться от этой маски — маски смерти — нелегко. Она прочно прирастает к лицу Подсекальникова.

Гротескный *мотив маски* тесно связан с другим гротескным мотивом — мотивом *подмены человека вещью*, его “овеществлением”. Маску можно рассматривать как один из вариантов овеществления. Ведь

маска воспринимается нами тоже как своего рода вещь, которая срастается с человеком, вытесняет его; но вещь необычная, непривычная, никогда не равная другим в мире вещей⁵³.

Человек у Эрдмана как бы срастается с миром вещей. Целы вещи — цел и он сам. Подсекальников осознает, что его жизнь разрушена, в тот момент, когда своими собственными руками разбивает “чашечки” и “блюбочки”, купленные на жалованье Марии Лукьяновны.

Семен Семенович. Все разбито... все чашечки... блюбочки... жизнь... человеческая.

(Самоубийца, 1990, с. 106)

В “Самоубийце”, как и в “Мандате”, нет полного “опредмечивания” человека. Вещь может только временно занять его место, как, например, в эпизоде со штанами Подсекальников⁵⁴. В первом действии после семейной ссоры из-за куска ливерной колбасы Мария Лукьяновна обнаруживает, что муж ее пропал, и вместе со своей матерью Серафимой Ильиничной устремляется на поиски Подсекальникова. Однако находят они не самого Семена Семеновича, а лишь упомянутый выше предмет его гардероба.

Серафима Ильинична. Слава господу богу — штаны.

Мария Лукьяновна. Что штаны?

Серафима Ильинична. Вот штаны. Раз штаны здесь, значит и он здесь.

(Самоубийца, 1990, с. 88)

Поиски Семена Семеновича, задумавшего, как считает Мария Лукьяновна, покончить с собой, представляют целую цепочку фарсово-комедийных ситуаций. “Наличие” штанов и “отсутствие” их владельца по-разному обыгрывается в диалогах жены Подсекальникова, его тещи, а также Маргариты Ивановны Пересветовой, “гости” соседа Подсекальниковых по коммунальной квартире Калабушкина, которые тоже принимают самое активное участие в поисках. Здесь смех — на уровне фарса и трагедии одновременно. В диалогах персонажей обыгрываются самые различные версии относительно штанов и их владельца — Подсекальникова.

Серафима Ильинична. Как же он без штанов — и на улице? Обратите внимание, Александр Петрович, что штаны его здесь.

Мария Лукьяновна. Человек перед смертью в штанах не нуждается.

Маргарита Ивановна. Все зависит от места, Мария Лукьяновна. Например, в центре города никому без штанов умереть не позволят. Это я вам гарантирую.

(Самоубийца, 1990, с. 92)

Реплика Маргариты Ивановны напоминает реплику Широнкина ("Мандат") о "сумасшедших домах" и "свободе". Фарс соседствует с сатирой.

У Эрдмана — несколько ступеней в "опредмечивании" человека. Теща Серафима Ильинична говорит жене Подсекальниковой Марии Лукьяновне: "Человек без штанов — что без глаз, никуда он уйти не может" (Самоубийца, 1990, с. 88). "Штаны" и "глаза", "неживое" и "живое" здесь как бы уравниваются. В четвертом действии, когда Марии Лукьяновне сообщают, что ее муж умер, она не может оправиться от потрясения, так что на просьбу модистки примерить шляпку для похорон отвечает: "Ничего мне не нужно... зачем это... боже мой..." (Самоубийца, 1990, с. 137). И поначалу "вдова Подсекальникова" не участвует в развернувшемся вокруг нее и ее "погибшего" мужа маскараде. Голос портнихи звучит, скорее, для всех остальных, но не для нее.

Портниха (снимая мерку). Длина переда сорок один.

Аристарх Доминикович. Один, совершенно один, с пистолетом в руках, вышел он на большую дорогу нашей русской истории.

(Самоубийца, 1990, с. 138)

Но постепенно и Мария Лукьяновна переключается на "рюшки" и "шляпку фасон фантази" (Самоубийца, 1990, с. 138), которые наперебой предлагают ей портниха и модистка. Человеческая смерть — смерть Подсекальникова — из скорбного события превращается в маскарадный ритуал. Хвалебные оды в адрес покойника, которые произносит Аристарх Доминикович Гранд-Скубик, переплетаются с замечаниями дам о траурной шляпке для Марии Лукьяновны.

Аристарх Доминикович. Вы, шагающий по дороге истории государственный муж и строитель жизни, посмотрите поглубже на труп Подсекальникова.

Серафима Ильинична. Глубже, глубже.

*Мargarита Ивановна. И на бок.
Модистка. Вот так. Восхитительно.*

(Самоубийца, 1990, с. 138)

Все эти шляпки и платья с “рюшиками” затмевают в сознании Марии Лукьяновны образ ее мужа Семена Семеновича, заслоняют собой горечь потери. *Чувства ее как бы опредмечиваются, вытесняются вещами.*

*Портниха. Вы хотите гофрэ или, может быть, клешики?
Аристарх Доминикович. Да, супруг ваш скончался героем.
Мария Лукьяновна. А скажите, нельзя и гофрэ и клешики?*

(Самоубийца, 1990, с. 139)

“Вдова Подсекальников”, “жена дорогого покойника” (Самоубийца, 1990, с. 139), как называет ее Гранд-Скубик, уже не слышит его слов. Когда пришедшие сообщить о смерти Подсекальников “гости” уходят в милицию, дабы узнать, где находится труп, Мария Лукьяновна восклицает: “Для чего мне нужна моя жизнь окаянная, если полного счастья ни разу не было. Сеня был — шляпы не было, шляпа стала — Семена нет” (Самоубийца, 1990, с. 139). “Сеня” и “шляпка от мадам Софи” для нее — явления одного порядка. На собственного мужа Мария Лукьяновна смотрит как на вещь.

Подсекальников в сознании других персонажей пьесы не просто “опредмечивается”, он как бы “омертвляется”. Неслучайно Аристарх Доминикович, впервые оказавшись в квартире Подсекальничих, произносит такую фразу: “Я пришел к вам, как к мертвому, гражданин Подсекальников” (курсив мой. — Е.Ш.) (Самоубийца, 1990, с. 108).

Однако у Эрдмана процесс омертвления или овеществления не доводится до конца: человек как бы “омертвляется”, превращается в вещь, его движения и мысли как бы механизмируются, когда он подчиняется воле других людей. Точнее было бы сказать, им управляют даже не люди, а какие-то иные, чуждые человеческой природе бездушные механические силы. Это социальные силы. Социум представлен у Эрдмана как сила, нивелирующая человека, поглощающая в человеке все человеческое. Заставляя человека двигаться как бездушный манекен, как автомат, социум превращает его в “идеологического покойника”.

Ваш портрет поместят на страницах газет, и вы станете лозунгом, гражданин Подсекальников.

(Самоубийца, 1990, с. 109)

Теперь больше, чем когда бы то ни было, нам нужны идеологические покойники.

(Самоубийца, 1990, с. 119)

Муж ваш умер, но труп его полон жизни, он живет среди нас как общественный факт.

(Самоубийца, 1990, с. 137).

Подсекальников оказывается "куклой", "игрушкой" в руках остальных действующих лиц: представителя "от интеллигенции" Гранд-Скубика, мясника Пугачева, писателя Виктора Викторовича, отца Елпидия и других. Интрига в "Самоубийце" развивается благодаря соперничеству персонажей. Каждый из них хочет быть первым, когда решается вопрос, за чью "идею" умрет Подсекальников. Соперничество это — комедийное, фарсовое, даже шутовское.

Отец Елпидий. Пусть покойник льет воду на нашу мельницу.

Пугачев. Вы хотите сказать — на нашу.

Виктор Викторович. Да, на нашу, но не на вашу.

Аристарх Доминикович. Почему же на вашу, а не на нашу?

Виктор Викторович. Потому что на нашу, а не на вашу.

Отец Елпидий. Нет, на нашу.

Пугачев. Нет, на нашу.

(Самоубийца, 1990, с. 119)

Мотив соперничества сближает пьесу Эрдмана с гоголевскими комедиями⁵⁵. "Автором" и "вдохновителем" соперничества персонажей в "Самоубийце" является Александр Петрович Калабушкин, который даже в смерти человека ищет коммерческую выгоду. Он пытается успокоить их всех, примирить: "Тише, тише, товарищи. Вы же все с одной мельницы, что вы спорите. Вы бы лучше его сообща использовали" (Самоубийца, 1990, с. 119). Но, как говорит Раиса Филипповна, включившаяся вместе с другими в "гонку" за самоубийцей, "очень мало на всех одного покойника" (Самоубийца, 1990, с. 119).

Индивидуальное человеческое существование в их глазах утрачивает смысл. Смерть человека из трагедии превращается в "обще-

ственный факт". И поэтому Аристарх Доминикович сожалеет, что "покойником" оказался Подсекальников, а не "видный общественный деятель, скажем, Горький какой-нибудь или нарком" (Самоубийца, 1990, с. 150). Писатель Виктор Викторович возражает: "Вы напрасно так думаете. Нам важен не покойник как таковой. Нам гораздо важнее сервировка покойника. <...> Смерть сама по себе не имеет значения. Заражает не смерть, а причина смерти, а причину мы можем любую выдумать" (Самоубийца, 1990, с. 150).

Что же, по мнению персонажей "Самоубийцы", может остаться от человека после его смерти, в особенности после смерти такого "незначительного" и "невыдающегося" человека, как Подсекальников? Как говорит писатель Виктор Викторович, останется "червячок", который "поползет и начнет подтачивать" (Самоубийца, 1990, с. 120). Эрдман здесь обращается к приему зоологической сатиры, когда какое-либо человеческое явление (чаще всего общественное, социальное) облекается в животные формы.

Виктор Викторович. <...> Вы случайно не знаете Федю Питунина?

Аристарх Доминикович. Кто такой?

Виктор Викторович. Замечательный тип. Положительный тип. Но с какой-то грустнотой, товарищи. Нужно будет в него червячка заронить. А вы слышали, как червяки размножаются?

(Самоубийца, 1990, с. 120)

"Червячок", о котором говорит Виктор Викторович, — это *мысль о самоубийстве*. После смерти Подсекальникова, "покойника не совсем замечательного" (Самоубийца, 1990, с. 150), он начнет подтачивать сознание других людей, и тогда может так случиться, что на каждую "идею" будет по одному "идеологическому покойнику".

В III действии во время банкета Аристарх Доминикович Гранд-Скубик рассказывает всем присутствующим "аллегию из звериного быта домашних животных" о пролетариате—"утиных яйцах" и об интеллигенции—"курице", которая эти утиные яйца высидывала. *Зоологизация* в этом эпизоде производит комический эффект. Все "иносказания" Аристарха Доминиковича о курице-интеллигенции, которую вылупившиеся из утиных яиц ее дети-пролетарии заставили сначала плыть, потом лететь, но так как она на умела ни того, ни другого, ее посадили, — все эти иносказания сводятся к частному случаю: шурин Аристарха Доминиковича сидит уже пятый год. Про-

исходит столкновение двух планов: абстрактного, аллегорического и конкретного, анекдотического. Первое (аллегория об интеллигенции) не выдерживает проверки вторым (анекдотом о шурине). История с шурином дискредитирует "аллегория из звериного быта домашних животных", хотя сам рассказчик этого не замечает. Оказывается, шурин "казенные деньги растратил" (Самоубийца, 1990, с. 130). Это верное предположение делает вовсе не интеллигентная "дамочка" Зинка Падеспань. Аллегория Гранд-Скубика переводится Эрдманом в гротескно-комический план. Шурин Аристарха Доминиковича, как выяснилось, никакой не интеллигент, а казнокрад и аферист, сродни булгаковскому Аметистову, который, будучи расстрелян в Баку ("по ошибке" и "совершенно невинно"), может неожиданно объявиться в Москве; желание самого Гранд-Скубика наверстать упущенное и превратить "утиные яйца"-пролетариев в любимое блюдо Подсекальников — гоголь-моголь — вряд ли достойно интеллигентного человека. На самом деле Гранд-Скубика заботит не судьба интеллигенции, от имени которой он произносит свои помпезные речи, а судьба его самого — забытого новой эпохой, отринутого ею.

Зрение эрдмановских персонажей — гротескное. Мир предстает перед ними в искаженном, перевернутом виде. И мир, и они сами — все это как бы дробится на части, на отдельные составляющие. Раиса Филипповна спрашивает писателя Виктора Викторовича: "А скажите, во Франции в этом сезоне парижанки какие груди носят — маленькие или большие?" На что тот отвечает: "Кто какие может, смотря по средствам" (Самоубийца, 1990, с. 133). В их сознании человек утрачивает свою целостность и неповторимость. Индивидуальное в нем нивелируется. Человек все дальше отходит от своей природы. Неслучайно Раиса Филипповна с завистью произносит: "<...> Ах, Париж. .. А у нас? Ведь у нас даже дама со средствами сплошь да рядом должна оставаться такой, какова она есть" (Самоубийца, 1990, с. 133). Раиса Филипповна завидует парижанкам. Другой эрдмановский персонаж — Егорушка — не завидует никому и ничему.

Взгляд на мир Егора Тимофеевича, или, как его все называют, Егорушки, — это своего рода апофеоз гротескного зрения. Егорушка — герой с "перевернутым" сознанием, живущий в "перевернутом" мире. Он не участвует в борьбе других персонажей за Подсекальникова, где каждый стремится к тому, чтобы именно его идея стала господствующей, чтобы именно за нее умер Подсекальников. Идея Егорушки — уже "господствующая", а точнее, он является своего рода

проводником, “медиумом” господствующих (т.е. уже победивших) идей. Быть может, поэтому Егорушка и не участвует в отчаянной погоне персонажей за “идеологическим покойником”. И на банкете он не поет “здравицы” Подсекальникову, а только пьет за “здоровьище масс”.

В образе Егорушки травестируется одна из устойчивых моделей общественного сознания — модель народного героя. Егорушка — это как бы некрасовский Гриша Добросклонов наоборот, *стереотип народного героя*. Он — единственный из всех персонажей, кто целиком и полностью принадлежит этому новому миру. Егорушка четко отделяет себя от других персонажей. “... вы женщина потустороннего класса”, — говорит он Клеопатре Максимовне (Самоубийца, 1990, с. 129).

Мир, которому принадлежали Клеопатра Максимовна, Раиса Филипповна, Аристарх Доминикович, отец Елпидий и другие, для Егорушки давно перестал существовать, отошел в небытие. Сам Егорушка нацелен на будущее — на социализм. Его представления о наступающей новой эре — эре социализма — по меньшей мере комичны. Они даны Эрдманом в гротескно-пародийном ключе. Пришедший на банкет Егорушка просвещает всех присутствующих на предмет того, что будет и чего не будет при социализме.

Маргарита Ивановна. Осчастливьте стаканчик, Егор Тимофеевич.

Егорушка. Совершенно не пью.

Александр Петрович. Почему же вы не пьете, Егор Тимофеевич?

Егорушка. Очень страшно приучиваться.

Александр Петрович. Да чего же здесь страшного? Вы попробуйте.

Егорушка. Нет, боюсь.

Александр Петрович. Да чего же вы боитесь, Егор Тимофеевич?

Егорушка. Как чего? Может так получится, что только приучишься, хватить — наступит социализм, а при социализме вина не будет. Вот как хочешь тогда и выкручивайся.

Маргарита Ивановна. Только рюмку, всего лишь, одну лишь, за дам.

Егорушка. Между прочим, при социализме и дам не будет.

Пугачев. Ерунда-с. Человеку без дамочки не прожить.

Егорушка. Между прочим, при социализме и человека не будет.

Виктор Викторович. Как не будет? А что же будет?

Егорушка. Массы, массы и массы. Огромная масса масс.

Александр Петрович. Вот за массы и выпейте.

Егорушка. Ну, за массы куда ни шло.

(Самоубийца, 1990, с. 127-128)

Егорушка — мельчайшая частица этого бесформенного и безликого конгломерата, имя которому — "огромная масса масс". В образе Егорушки происходит "овеществление" гротеска, его конкретная предметная реализация. Егорушка — реальное воплощение *хлестаковских* "тридцати пяти тысяч курьеров" (ведь именно так он подписывает свои литературные опусы в газетах). Он представитель того самого "будущего", где не будет ничего, кроме сплошной "массы масс". Его сознание заштампованное, стереотипное. *Стереотипы массового сознания* доведены в гротескном образе Егорушки до абсурда.

Егорушка смотрит на мир с двух точек зрения — *обывательской* и, как он сам выражается, *марксистской*. Именно эта вторая — "марксистская" — точка зрения помогает избавиться ему от всех соблазнов и свойственных человеку слабостей, например от слабости к женскому полу. "Все с нее как рукой снимает, — говорит Егорушка, — такая из женщины получается гадость, я вам передать не могу. Я на свете теперь ничему не завидую. Я на все с этой точки могу посмотреть" (Самоубийца, 1990, с. 114). Егорушка — это *пародийно осмысленный Пигмалион XX века*, который смотрит на женщину с "марксистской" точки зрения, так что из нее получается *не прекрасная Галатея*, а какая-то "гадость".

Не только на женщину, но и на свою "музу" — Александра Петровича Калабушкина — Егорушка смотрит с "марксистской" точки зрения. "Вывернутость" его сознания проявляется и здесь: "музой" становится не возлюбленная (Егорушке эти чувства не знакомы), а заведующий тиром Калабушкин, этот самый тир закрывший, в то время как "курьеры хотят стрелять" (Самоубийца, 1990, с. 115). Жизнь человека в сознании Егора Тимофеевича обесмысливается. Человек и его судьба в глазах Егорушки уравниваются с запятой. С этим вопросом — вопросом о запятой — Егорушка обращается к Серафиме Ильиничне и Марии Лукьяновне. Эта сцена из второго действия, безусловно, комична. Егорушка не знает, где поставить запятую в предложении "И сидит в ресторане, как наглый самец" (Самоубийца, 1990, с. 116). Эрдман усиливает комизм: Калабушкин, и не подозревая, что "наглый самец" — это он, помогает Егору "ликвидировать неграмотность" и ставит запятую в его газетном доносе.

По форме своей этот эпизод комичен: нелепое сцепление случайностей не может не вызвать у читателя улыбки. Однако внутреннее его содержание вводит читателя в круг тревожных мотивов эпохи, когда курьеры, по словам Егорушки, “хотят стрелять”.

Мысли Егорушки занимает строительство. Но не социализма, а башни, взобравшись на которую он смог бы на все в этом мире посмотреть с “марксистской” точки зрения. Об этом он говорит на банкете с “женщиной потустороннего класса” Клеопатрой Максимовной, мечтающей о Париже: “... Вы представьте, что башня уже построена. И как только затянет меня в Париж, я сейчас же залезаю на эту башню и смотрю на Париж, Клеопатра Максимовна, с марксистской точки зрения. <...> Ну, и жить не захочется в этом Париже” (Самоубийца, 1990, с. 129).

В “марксистском” зрении Егорушки гротескный *мотив омертвения* обретает наиболее полное и законченное свое выражение. *Картина мира* Егорушки — лебядкинский стакан, полный мухоедства, на “содержимое” которого он взирает с высоты “марксистской” башни. Мир, пропущенный сквозь убогое, ограниченное сознание этого персонажа, нелеп и абсурден. Весь мир для него замыкается лишь на одной фигуре — его собственной:

Я люблю, когда *мне про меня поют*, а то нынче другие ерундой занимаются;

Обо всем и Толстой писал. Это нас не захватывает. Я курьер и хочу *про курьеров читать* (курсив мой. — Е.Ш.)

(Самоубийца, 1990, с. 128)

Перед глазами читателей предстает “распрявленная” убогим сознанием *модель мира*. Мир “творчества” Егорушки также гротескно деформирован. Его стихи, написанные на смерть Подсекальников, напоминают стихи капитана Лебядкина: в них абсолютно та же *графоманская наивность*. Эти стихи о том, кем бы мог стать Подсекальников, будь он жив, и кем он не стал. Егорушка разыгрывает эти стихи как театральное представление — “с вовлечением массы в действие” (“массой” становится убитая горем Мария Лукьяновна).

Егорушка. Когда бы он на свете жил

И в учреждении служил,

Он был бы лучшим из начальников. (Машет рукой.)

Мария Лукьяновна (сквозь слезы). Кто?

Егорушка. Семен Семеныч Подсекальников.

(Самоубийца, 1990, с. 158)

Стихи Егорушки — “курьерские” стихи. Они не выходят за пределы того бюрократического “мирка”, к которому он принадлежит. Подсекальников — герой стихотворения — начальник учреждения. (“Реальный” Подсекальников, как мы помним, безработный, да и по своим внутренним качествам это, скорее, Башмачкин 1920-х годов, а не начальник учреждения.) И дело не только в графоманской рифме “Подсекальников — начальников”. В “Мандате” Надежда Петровна Гулячкина говорит: “... разве у начальства какие дела бывают? Катайся себе на автомобиле, больше ничего” (Мандат, 1990, с. 24). Эрдман пародирует обывательские представления о счастье. Кроме того, стихи Егорушки можно считать зримым воплощением его собственной картины мира, выстроенной по примитивному закону, где есть “начальники” и “подчиненные”⁵⁶.

“Марксистская” точка зрения Егорушки шокирует окружающих. “Здравствуйте. Очумел” (Самоубийца, 1990, с. 115), — произносит Серафима Ильинична, когда узнает, что его “музой” стал Калабушкин. “Нужно выправить впечатление”, — говорит писатель Виктор Викторович после театрализованного представления со стихами, устроенного на похоронах Подсекальникова (Самоубийца, 1990, с. 158). Егорушка вызывает недоумение у других персонажей и даже пугает их своим ни на что не похожим образом мыслей.

У Егорушки нет лица. Под маской — мертвенная пустота. Неслучайно этот образ, как уже говорилось, Эрдман конструирует на основе стереотипов общественного сознания.

Гротескный мотив срастания маски с человеческим лицом звучит рефреном в каждом персонаже. И если под маской Егорушки ничего нет, кроме пустоты, то у других героев хотя бы на мгновение из-под маски проглядывает человеческое лицо. Человек срывается с наезженной колеи, перестает говорить затверженными штампами. Минутное озарение — и он осознает, что перестал быть личностью, превратился в “функцию”, в “общественный придаток”.

Виктор Викторович. <...> Ведь у нас, у писателей, музыкантская жизнь. Мы сидим в государстве за отдельным столом и все время играем туш. Туш гостям, туш хозяевам. Я хочу быть Толстым, а не барабанщиком.

(Самоубийца, 1990, с. 119)

Так Эрдман обнажает трагедию времени, когда буквально все сферы человеческой жизни превратились в придаток идеологии. Человек стал “функцией”, “общественным фактом”; для всей страны настала “музыкантская жизнь”.

Главному герою Подсекальникову все же удастся сбросить с себя маску самоубийцы и *обрести свое собственное лицо*. Это обретение — *результат не силы, а слабости Семена Семеновича*, его беспомощности и страха перед смертью. Он не может справиться с жалостью к себе самому. Мысль о насилии над самим собою, о физической расправе в отношении себя мучит Подсекальникова. Этим объясняются *трагикомические перипетии* с выбором “места”, куда нужно стрелять.

<...> Нужно сразу, не думая, прямо в сердце — и моментальная смерть. (Приставляет револьвер к груди.) Или нет. Лучше в рот. В рот моментальнее. (Вставляет дуло револьвера в рот. Вынимает.) Буду считать до трех. (Снова в рот.) Ас... ва... (Вынимает.) Или нет. Буду лучше считать до тысячи. (Опять в рот.) Ас... ва... ы... че-ы-и... а... э... э... э-э...э-э...о-и-и-а... (Вынимает.) Нет, уж если считать, то придется в сердце. <...> Или, может быть, лучше совсем не считать, но зато в рот. (Дуло в рот. Вынимает.) В рот... а пуля куда же?... Сюда вот... в голову. Жалко голову. Ведь лицо в голове, дорогие товарищи. Лучше в сердце. Только надо нащупать. Получше наметиться, где колотится. <...>

(Самоубийца, 1990, с. 143)

Эрдман обнажает абсурдность положения Подсекальникова: человек оказывается мишенью для себя самого. Каждый его “кусочек” незащищен перед пулей. Каждая “частичка” в теле Подсекальникова трепещет перед жестокой, слепой силой, грозящей уничтожением. Дороже всего Подсекальникову — “лицо” и “сердце”, то есть то, что отличает его ото всего остального мира, от других людей. Семену Семеновичу жалко стрелять в голову, так как “лицо в голове”. В этом эпизоде раздробленность человека, его осколочность воплощена зримо. Человек не может собрать, соединить в единое целое самого себя. Эрдман как бы овеществляет метафору о человеке, боящемся обезличивания, утраты собственного лица.

Подсекальников обретает человеческое лицо и даже обнаруживает, что у него есть душа и что он — живой человек. Давление со стороны общества оказывается для Семена Семеновича нестерпимым. “Жи-

вое", "индивидуальное" в нем бунтует против "социального", "общественного". Осознание Подсекальниковым своей *человеческой уникальности, неповторимости* показано Эрдманом в *бурлескном* виде (в виде "привязанности" к каждой частичке своего тела):

Я влюблен в свой живот, товарищи. Я безумно влюблен в свой живот, товарищи. <...> Я влюблен в свои руки и ноги, товарищи. Ах вы, ножки мои дорогие.

(Самоубийца, 1990, с. 161)

Человеческое здесь граничит с животным началом. Открытая Подсекальниковым человечность — не что иное, как инстинкт самосохранения. И тем не менее слова Подсекальникова, говорящего не об "общественности", а о "живом человеке", гуманнее тех бездушных фраз, что произносит Гранд-Скубик: "Нужно помнить, что общее выше личного, — в этом суть всей общественности" (Самоубийца, 1990, с. 161). Стремясь сохранить свою жизнь, человек забывает о своем собственном лице. Инстинкт самосохранения, животный страх перед смертью заставляет его вновь прибегнуть к маске.

Подсекальников согласен на маску: жить и тихо жаловаться, как плохо живется. Маска незаметного, тихого обывателя, о которой мечтает Семен Семенович ("Мы всю жизнь свою шепотом проживем" (Самоубийца, 1990, с. 163)), должна помочь социальному "камуфлированию", "врастанию" его в общество. Такой человек, как Подсекальников, не способен отказаться от маски до конца — и в этом его трагедия. Человек вновь обрекает себя на несвободу.

2.6. Поэтика художественной речи

Слово как источник речевого комизма

Одним из центральных в поэтике Эрдмана понятий является понятие игры, причем в самом широком понимании. В определенном смысле гротеск можно рассматривать как один из возможных вариантов *игры автора с реальностью*⁵⁷. Кроме того, *гротеск* есть всегда *игра жизни со смертью, амбивалентная игра*. Другой вариант игры у Эрдмана — это постоянная игра с читателем, а точнее, игра автора со словом, рассчитанная на читателя. Персонаж при этом выступает посредником.

Игровой принцип заявляет о себе на всех уровнях эрдмановских пьес: как на уровне действия и характеров, так и на языковом. Фабула “Самоубийцы”, как и “Мандата”, вырастает из анекдотического случая. Смешное как бы предваряет страшное. Ведь это анекдот из разряда “черного” (гротескного) юмора — анекдот о самоубийце.

Во второй эрдмановской пьесе *анекдот словесный, каламбурный* переходит в *анекдот ситуативный*. Подсекальников оказывается буквально пойман на слове; его угроза расквитаться с жизнью (“Ты, Мария, мне прямо скажи: ты чего домогаешься? Ты последнего вздоха моего домогаешься? И доможешься” (Самоубийца, 1990, с. 85)) обобщается против него самого.

Анекдот, будучи жанром словесного творчества, рассчитан на рассказывание, более того — на разыгрывание. Анекдот рассказывают не для себя (ведь его содержание уже известно рассказчику), но для слушателя. Это своего рода “мини-представление”, разыгрываемое перед публикой. Разыгрываются, как правило, *ситуативные анекдоты*, где складывается своего рода *двойная игра*: *игра с событием* (нелепый случай, предпринятое персонажем действие, неадекватное ситуации, и т.д.) и *игра с понимающей публикой*. Ситуация *двойной игры* есть и в каламбурном анекдоте: *игра автора со словом* и его же *игра с публикой*, понимающей словесную игру.

Слово Эрдмана, комическое по своей природе, таит в себе самые разнообразные игровые возможности. В художественную ткань его пьес органично вплетены анекдоты, каламбуры, скрытые и явные цитаты и т.д., выстроенные по определенным законам — законам эрдмановского остроумного слова.

Игра Эрдмана с читателем — это прежде всего остроумная словесная игра, и персонаж в этой игре — посредник. А. Бергсон в этюде о смехе писал, что личность остроумного человека “всегда проглядывает из-за его слов и действий. Он не поглощается ими целиком, он вкладывает в них только свой ум” (Бергсон, 1992, с. 69). Сквозь “слова” и “действия” эрдмановских персонажей проглядывают не их “ум” и “воля”, но личность автора, его воля.

Б.М. Эйхенбаум в статье “Как сделана “Шинель” Гоголя” выделил три вида каламбуров, которые строятся:

- на звуковом сходстве;
- на этимологической игре словами;
- на скрытом абсурде (Эйхенбаум, 1969, с. 312).

У Н.Р. Эрдмана мы обнаруживаем все три вида каламбуров, обозначенные Б.М. Эйхенбаумом.

Самые простые каламбуры связаны с подбором имен в "Мандате". У представителей "старого" мира — зеркально отображенные имена: Олимп Валерианович и Валериан Олимпович. Вполне очевиден здесь и звуковой подбор: в сочетании с фамилией имени отца и сына Сметаничей представляют собой не что иное как каламбур, основанный на звуковом сходстве. И в "Мандате" и в "Самоубийце" есть также имена, которые связаны не с фонетическим сходством, но с определенным отбором, дифференциацией звуков. Имя как бы обретает каламбурную звуковую семантику, вычурную и даже немного экзотичную: в "Мандате" это Автоном Сигизмундович, Агафангел, Зотик Францевич, Ариадна Павлиновна, Крантик Наркис Смарагдович⁵⁹.

В "Самоубийце" наблюдается количественное уменьшение звуковой экзотики по сравнению с "Мандатом"; этот список исчерпывается, пожалуй, двумя экзотическими именами — Аристарх Доминикович Гранд-Скубик и Клеопатра Максимовна. Имена и фамилии персонажей, приведенные выше, помпезные и лжеаристократические, как и их обладатели. С ним явно контрастируют фамилии главных героев эрдмановских пьес — Гулячкина и Подсекальников. Фамилия первого из них обращает на себя внимание прежде всего определенной звуковой выразительностью (звуковым комизмом) и невольно напоминает о гоголевском Башмачкине — те же "микроскопические" масштабы и та же "мизерность" (не "Башмаков", а "Башмачкин"; не "Гуляев", а "Гулячкин"). В фамилии второго — героя "Самоубийцы" — тоже действует принцип подбора с целью "преуменьшения", придания "незначительности", "усредненности" и даже "ущербности". Однако это уже подбор *не звуковой*, а *собственно семантический*. Жизнь как бы "подрезает", "подсекает", "подгоняет" человека по своему "послереволюционному" шаблону. Подсекальников — это усеченный вариант человека (точнее, один из многих вариантов); униженная и растоптанная человечность XX века.

В "Мандате" в диалогах героев достаточно часто фигурировали имена исторических лиц, ставших своего рода "знаками" новой послереволюционной действительности — от Маркса до Сталина и даже авиатора Уточкина. Все эти персонажи истории, пропущенные сквозь призму сознания эрдмановских персонажей, столь же реальны, сколь и фантаσμαгоричны. К примеру, Уточкин, по мнению Надежды Пет-

ровны, — это тот, “который из аэроплана упал” (Мандат, 1990, с. 27). Ассоциативные связи, которые выстраивает Эрдман в “Самоубийце” — между реально существовавшими историческими фигурами и действующими лицами пьесы, — достаточно прозрачны и рассчитаны на комический эффект. Так, один из персонажей “Самоубийцы” носит фамилию Пугачев. И действительно, отзвук “бунтарского” прошлого в нем налицо, как, впрочем, и во всех остальных, затеявших шум вокруг Подсекальникова. По профессии же современный Пугачев — мясник. Столь очевидным несоответствием историческому “статусу” Эрдман намеренно снижает своего героя. Та же комическая дискредитация происходит в эпизоде из I действия, где сначала Аристарх Доминикович называет Подсекальникова “титаном”, “Мининым и Пожарским” своего времени, а потом и сам Семен Семенович начинает искать в себе сходство с этими народными героями. Комизм здесь в том, что Семен Семенович понимает “аллегорию” Гранд-Скубика *буквально*, стоя перед зеркалом и пытаясь обнаружить портретное сходство. Ничего удивительного в таком самовозвеличивании нет: Гулячкин в “Мандате” ставил себя выше Петра Первого. Подсекальников идет дальше Гулячкина: не он похож на Минина и Пожарского, а они на него.

Семен Семенович. А действительно что-то есть у Пожарского от меня. И у Минина есть. Но у Минина меньше, чем у Пожарского.
(Самоубийца, 1990, с. 110)

Здесь *ситуативный анекдот* плавно переходит в *каламбурный*. Происходит нарушение логики, скрытое от персонажа и очевидное для читателя. Выстроенное по всем грамматическим правилам предложение по смыслу оказывается сущей нелепицей. Тем самым Эрдман подчеркивает смехотворность притязаний Подсекальникова, делает очевидной их абсурдность.

Название летнего сада, где собравшиеся на банкет Гранд-Скубик, Пугачев, писатель Виктор Викторович и другие персонажи провожают в последний путь Подсекальникова, звучит как каламбур: “Красный Бомонд”. Оно построено на совмещении несовместимого (“пролетарского” и “буржуазного”) и подчеркивает абсурдность происходящего.

Каламбуры у Эрдмана способны развиваться в *анекдоты*. Диалоги персонажей представляют собой целый *каскад каламбуров*, связан-

ных между собой *тематически*. Одно слово или фраза могут по-разному обыгрываться в речи героев. Так рождаются каламбурные анекдоты⁶⁰.

Аристарх Доминикович. Нет, вы лучше подумайте, дорогие товарищи, что такое есть наша интеллигенция. В настоящее время интеллигенция — это белая рабыня в гареме пролетариата.

Пугачев. В таком случае в настоящее время торговля — это черная рабыня в гареме пролетариата.

Виктор Викторович. В таком случае в настоящее время искусство — это красная рабыня в гареме пролетариата.

(Самоубийца, 1990, с. 118-119)

Каламбурный анекдот о разноцветных "рабынях в гареме пролетариата" построен на остроумной игре с расхожими идеологическими клише того времени. Этот стилистический прием В. Шкловский в статье "О Зощенко и большой литературе" назвал "игрой со словесными клише" (Шкловский, 1990, с. 416). Словесные штампы, вырванные из "своего" контекста и помещенные в "чужой", как правило, "нарочито контрастный контекст" (Шкловский, 1990, с. 417), обретают некую двусмысленность. О серьезных, даже страшных вещах — о тотальной зависимости всех сфер человеческой жизни от "пролетарской" идеологии, о несвободе человека в "новом" обществе и т.д. — Эрдман говорит намеренно "несерьезным" тоном. Положение интеллигенции, торговли, искусства, религии в советском государстве — рабское, зависимое. Каждый из персонажей стремится доказать, что его положение — хуже всего, что его дело не терпит отлагательства, и поэтому Подсекальников должен застрелиться из-за него. Пытаясь доказать друг другу свою исключительность, они не замечают, что находятся по сути дела в равном, одинаково униженном, положении.

Анекдот о "рабынях в гареме пролетариата" имеет продолжение:

Пугачев. Что вы все говорите — искусство, искусство. В настоящее время торговля — тоже искусство.

Виктор Викторович. А что вы все говорите — торговля, торговля. В настоящее время искусство тоже торговля.

(Самоубийца, 1990, с. 119)

Здесь Эрдман обращается к приему инверсии. А. Бергсон назвал инверсию одним из трех основных законов комического преобра-

зования предложений. Два других — *интерференция* и *перемещение* (т.е. пародийное, бурлескное снижение). По Бергсону, *комическая инверсия* — это остроумная перестановка слов внутри предложения, в результате чего оно приобретает иной смысл. У Эрдмана не предложение, но сами понятия приобретают иной смысл: в советском государстве торговля и искусство как бы поменялись местами. Произошла девальвация этих понятий. Торговля стала искусством в том смысле, что людям вроде мясника Пугачева приходится все время хитрить и изворачиваться, чтобы выжить. Искусство же в новом обществе уравнилось с торговлей. Его ценой стала идеологическая разменная монета.

Эрдман широко использует *прием интерференции*, когда в тексте одна система идей накладывается на другую, тем самым как бы ее разоблачая. Но за разоблачением следует саморазоблачение и взаимное разоблачение, т.е. недостатки одной системы становятся очевидными на фоне другой. Интерференция программ персонажей дополняется интерференцией речи. Так, персонажи-соперники, стремящиеся перетянуть Подсекальников на свою сторону, рисуют Семену Семеновичу разные картины его похорон, одна другой живописнее. Первая из них принадлежит Аристарху Доминиковичу Гранд-Скубику:

Вся российская интеллигенция соберется у вашего гроба, гражданин Подсекальников. Цвет страны понесет вас отсюда на улицу. Вас завалят венками, гражданин Подсекальников. Катафалк ваш утонет в цветах, и прекрасные лошади в белых пополах повезут вас на кладбище, гражданин Подсекальников

(Самоубийца, 1990, с. 109)

Очень похожую картину рисует Подсекальникову Клеопатра Максимова:

<...> Заступитесь за душу, господин Подсекальников, заступитесь из-за меня. Возродите любовь, возродите романтику. И тогда ... сотни девушек соберутся у вашего гроба, мсье Подсекальников, сотни юношей понесут вас на нежных плечах, и прекрасные женщины...

(Самоубийца, 1990, с. 111)

Можно сказать, что “сценарий” ухода Подсекальникова из жизни у Клеопатры Максимовны тот же, что и у Аристарха Доминиковича. Эрдман как бы “дублирует” этот сценарий; дает два варианта одной

и той же схемы. В сознании Подсекальников происходит наложение одной воображаемой картины похорон на другую. В рассказе Гранд-Скубика Семена Семеновича до глубины души тронула одна деталь — “прекрасные лошади в белых пополах”, которые повезут его тело на кладбище. И когда Клеопатра Максимовна упоминает о “прекрасных женщинах”, Подсекальников, поддавшись всем этим фантазиям, добавляет к словам Клеопатры Максимовны то, что уже слышал от Гранд-Скубика, так что “в белых пополах” вместо “прекрасных лошадей” оказываются “прекрасные женщины”. Неожиданно комическое замещение одной детали другой смазывает всю воображаемую картину. Комический эффект здесь создает игра деталями, их интерференция, которая разрушает общую для обоих эпизодов схему. Тема смерти получает бурлескную трактовку.

У Эрдмана мы можем обнаружить не только диалоги-“двойники”, но и фразы-“двойники”. Подобного рода удвоение основано, как правило, на тождестве грамматическом, но не семантическом. Повторяется абстрактная схема, конкретные же детали вступают в противоречивый диалог. На банкете Семен Семенович старательно переписывает предложенные ему предсмертные записки, в то время как все остальные гости празднуют его предполагаемое “отбытие” в мир иной.

Семен Семенович. Дайте волю интеллигенции.

Пугачев. Дайте ванную. Дайте ванную, Маргарита Ивановна, дайте ванную.

Маргарита Ивановна. Для чего?

Пугачев. Мы сейчас проститутток в ней будем купать.

Семен Семенович. Восклицательный знак. Вот за что я, товарищи, умираю. Подпись.

(Самоубийца, 1990, с. 133)

Используя прием интерференции на уровне речи, Эрдман превращает серию каламбурных реплик в анекдот, требующий, если воспользоваться выражением А. Терца, вмешательства и “морали”, и “полиции”. За что же готов умереть Подсекальников? Читателю ясно, что не за “интеллигенцию”.

Одним из наиболее значительных в поэтике Эрдмана стилистических приемов является прием иронического остраниения какого-либо известного высказывания. Происходит переосмысление — ироническое или каламбурное — известных изречений и сентенций.

Эрдман выводит их из автоматизма читательского восприятия, так что привычные для слуха афоризмы и фразеологические обороты начинают звучать по-новому. Автор “Самоубийцы” проявляет здесь необычайную изобретательность.

В начале пьесы разбуженная посреди ночи Мария Лукьяновна выговаривает мужу: “Целые дни я как лошадь какая-нибудь или муравей работаю...” (Самоубийца, 1990, с. 83-84). Известный фразеологизм (“работаю как лошадь”) Эрдман обновляет, заставляет прозвучать как-то иначе при помощи всего одного — “добавочного” — сравнения (“как муравей”). Фразеологизм как бы оживает, становится *выпуклым*, *зримым* и оттого смешным.

Другой пример каламбурного переосмысления фразеологического оборота — в реплике Маргариты Ивановны Пересветовой, ревниво охраняющей Александра Петровича Калабушкина от каких-либо посягательств со стороны женского пола. “Современные дамочки, хуже жуликов, прости господи; так и ходят и смотрят, где кто плохо лежит”, — говорит Маргарита Ивановна Марии Лукьяновне, которая, как ей кажется, “чужого мужчину обхаживает” (Самоубийца, 1990, с. 91). Сравнение “дамочек” с “жуликами” комично уже само по себе. Эрдман усиливает комизм, развивая это сравнение и одновременно с этим конкретизируя его применительно к ситуации: ведь жулики, согласно известному изречению, смотрят, где *что* плохо лежит, “современные дамочки” — “где *кто* плохо лежит”.

Эрдман заставляет читателей прибегнуть к мысленному сопоставлению хорошо знакомой им сентенции и ее неожиданной интерпретации в эпизоде из I действия, когда Подсекальников решает выменять у соседа по коммунальной квартире Панфилыча “отцовскую”, “шведской стали” (Самоубийца, 1990, с. 97) бритву на револьвер. “Эх, наплевать, все равно мне *не бриться* на этом свете” (курсив мой. — Е.Ш.) (Самоубийца, 1990, с. 97). В этих словах Подсекальникова — травестийно-пародийное снижение фразы, достойной трагического героя: “Все равно мне *не жить* на этом свете”. Мир трагикомического героя, каковым и является Подсекальников, — гротескный мир. Это мир малых, по сравнению с трагическим героем и его миром, величин. Трагикомический герой не может абстрагироваться от конкретной ситуации. Он погружен в нее точно так же, как погружен в мир вещей, материальных предметов, что находит отражение и в его речи. “Не жить” и “не бриться” для Подсекальникова в принципе одно и то же.

В гротескном сознании эрдмановских персонажей известные изречения и сентенции не просто переосмысливаются, но как бы овеществляются. Подобное овеществление неведущих понятий происходит в сцене банкета из III действия, в диалоге Клеопатры Максимовны и Егорушки.

Клеопатра Максимовна. Мне претит эта скучная, серая жизнь. Я хочу **диссонансов**, Егор Тимофеевич.

Егорушка. Человек! <...> **Диссонансов**. Два раза. Для меня и для барышни. (Выделено мной. — Е.Ш.)

(Самоубийца, 1990, с. 132)

Клеопатра Максимовна требует "диссонансов" как раз в тот момент, когда сидящий тут же Подсекальников переписывает сочиненные для него и за него предсмертные записки.

Семен Семенович (читает). "Помните, что интеллигенция соль нации и, если ее не станет, вам нечем будет посолить кашу, которую вы заварили".

(Самоубийца, 1990, с. 132)

Известный штамп "интеллигенция — соль нации" эрдмановские персонажи как бы *договаривают до конца*, понимая его не в переносном, а в самом что ни на есть *прямом смысле*. Происходит своеобразное овеществление метафоры, но метафоры стертой, потерявшей новизну, превратившейся в штамп. Словесные клише и штампы, таким образом, получают у Эрдмана *бурлескную трактовку*. Эрдмановские персонажи как бы приспособливают под себя эти расхожие "истины". Попадая в область их сознания, привычные изречения и сентенции обнаруживают "заштампованность", отсутствие в них живой мысли.

Н. Эрдман достаточно часто использует "комизм языкового автоматизма" (Шкловский, 1990, с. 417), когда все косное, шаблонное в языке делается очевидным и развоплощается.

Раиса Филипповна на банкете все время повторяет одну и ту же фразу: "Я сейчас так рельефно себе представила". Причем фраза эта произносится в самых разных контекстах и прямого отношения к ситуации не имеет. Сначала она звучит как отклик на скабресный анекдот отца Елпидия. Этот анекдот ("Раз пришел Пушкин в баню") и выражение Раисы Филипповны ("Я сейчас так рельефно себе пред-

ставила”), а также реплики других персонажей, например Груни (“Вы мне про Пушкина не рассказывайте, я похабщины не люблю” (Самоубийца, 1990, с. 124)), создают фарсовую атмосферу, в которой Гранд-Скубик произносит свою речь о Подсекальникове. Этот общий фон снижает патетический накал Аристарха Доминиковича, превращая его слова и весь банкет в целом в фарс, в буффонное представление. У Раисы Филипповны, что бы ни сказали ее собеседники, на все один ответ: “Я сейчас так рельефно себе представила”. Фраза словно “прилипает” к человеку, она становится монотонным, механическим откликом на все происходящее — откликом, уже заранее известным читателю. Эрдман использует здесь прием речевого автоматизма не с одной только целью рассмешить читателя. Он обращается к этому приему для того, чтобы вдруг, совершенно непреднамеренно и даже вопреки читательскому ожиданию сквозь этот механический поток затверженных слов и идеологических штампов прорвалось живое человеческое слово.

Раиса Филипповна. Я сейчас так рельефно себе представила: диктатура, республика, революция... А кому это нужно, скажите, пожалуйста?

(Самоубийца, 1990, с. 126-127)

После любимой фразы Раисы Филипповны читатель ждет продолжения анекдота о Пушкине: что же еще Раиса Филипповна “так рельефно себе представила”? Эрдман “обманывает” читателя, заставит его врасплох, сталкивает читательское ожидание с вопросом Раисы Филипповны о “республике” и “революции”. Фарсовое, буффонно-маскарадное кружение на мгновение приостанавливается и обнаруживается несостоятельность идеологических догм, их абсурдность и абсурдность общества, на них основанного.

Гротескная игра жизни и смерти — в репризах и каламбурных анекдотах, основанных на скрытом абсурде. Так, во втором действии Гранд-Скубик во время своего визита к Подсекальникову произносит следующее: “<...> Вы стреляетесь? Чудно. Прекрасно. *Стреляйтесь себе на здоровье*” (курсив мой. — Е.Ш.) (Самоубийца, 1990, с. 107). Слова Аристарха Доминиковича перекликаются в V действии со словами старушек, гуляющих по кладбищу в поисках развлечений: “*Не весело стало у нас на кладбище, нет, не весело. И гулянье не то, и покойников интересных нету*” (курсив мой. — Е.Ш.) (Самоубийца,

1990, с. 154). Подсекальников, обращаясь на банкете к "массам", произносит: "Я умру и, зарытый, начну разговаривать" (курсив мой. — Е.Ш.) (Самоубийца, 1990, с. 131).

Балансирование на грани жизни и смерти *трагикомично*. После своего "героического" звонка "прямо в красное сердце советской республики" Подсекальников произносит: "Повесили" (Самоубийца, 1990, с. 134). Ответная реакция писателя Виктора Викторовича, отца Елпидия и др. — "Как?", "Кого?" Семен Семенович проясняет ситуацию: повесили всего-навсего трубку телефона. Это политический анекдот, построенный на каламбурной игре с различными значениями многозначного слова.

Другой вариант анекдотов подобного рода у Эрдмана основан на метаморфозе словесных штампов, клише и т.д. Егорушка на похоронах Подсекальникова боится произносить надгробное слово. "Слово не воробей, выпустишь — не поймашь, так вот, значит, выпустишь — не поймашь, а за это тебя поймают и не выпустят", — так объясняет он свою боязнь публичного слова Александру Петровичу Калабушкину (Самоубийца, 1990, с. 157). Анекдот здесь рождается в результате инверсии известной поговорки, неожиданной метаморфозы, превращения в афоризм. Причем это комическое превращение совершается прямо на глазах у читателя. Обнажение "техники" анекдота обеспечивает дополнительный заряд комизма. *Комическое же открывает трагические перспективы существования человека в бесчеловечном обществе.*

Анекдот формируется из реплик персонажей (реплика за репликой), и читатель становится "свидетелем" этого процесса.

Аристарх Доминикович. Любимый Семен Семенович. Вы избрали прекрасный и правильный путь. Убежденно и смело идите своей дорогой, и за вами пойдут другие. <...> и тогда содрогнется великая родина, и раскроются настежь ворота Кремля, и к нам выйдет наше правительство. И правитель протянет свою руку купцу, и купец свою руку протянет рабочему, и протянет рабочий свою руку заводчику, и заводчик протянет свою руку крестьянину, и крестьянин протянет свою руку помещику, и помещик протянет свою руку к своему поместью, и свое поместье про... нет, хотя на своем поместье можно будет остановиться.

Пугачев. <...> Я считаю, что будет прекрасно, Аристарх Доминикович, если наше правительство протянет руки.

Аристарх Доминикович. Я считаю, что будет еще прекраснее, если наше правительство протянет ноги.

Пугачев. Хучь бы руки покамест, Аристарх Доминикович.
(Самоубийца, 1990, с. 125-126)

Семантическое наполнение выражения “протянуть руки” на протяжении диалога меняется, причем кардинально. Вначале Гранд-Скубик рисует картину всеобщего единения после кончины Подсекальникова, где все протянут друг другу руки. Автоматическое перечисление “объединяющихся” доводится до предела: “помещик” протягивает руки “своему поместью” и “свое поместье” тоже готовится протянуть “руки” кому-то или чему-то. Только здесь, на границе комической нелепости и абсурда, Аристарх Доминикович прекращает перечисление. Мясник Пугачев, вдохновленный речью Гранд-Скубика, тоже мечтает о том, чтобы “правительство протянуло руки”. Смысл фразы меняется: “протянуть руки” значит то же, что и “протянуть ноги” (т.е. “умереть”).

Здесь мы наблюдаем *интерференцию противоположных смыслов*, независимых друг от друга значений одной и той же фразы. Переход от одного значения к другому выглядит как остроумная словесная игра. Комично здесь еще и то, что сами персонажи не замечают, что начали за здравие, а кончили за упокой. “Хучь бы руки покамест”, — произносит Пугачев. Просторечное “хучь бы” звучит вместо общепотребительного “хоть бы”. В этом слове сконцентрированы все многовековые страдания русского народа, вернее, традиционные представления о страданиях народа-мученика, народа-богоносца, ставшие хрестоматийными и даже закостеневшими. Это какой-то многовековой крестьянский стон, который, скажем, звучал в гражданской лирике Некрасова. В контексте данной исторической и культурной ситуации этот “стон” воспринимается в пародийно-ироническом ключе. Эрдман в этом эпизоде освобождает наше восприятие от догматизма и закостенения. Фраза “Хучь бы руки покамест” — ерническая, звучит с издевкой. Вкрапление в нее “псевдонародного” элемента усиливает комическое звучание диалога. Неслучайно произносит ее человек, носящий “знаковую” для русской истории фамилию — Пугачев, но в XX веке он — мясник. “Апология бунта” выражена здесь в комической форме. Эрдман фиксирует метаморфозы человеческой психики, происходящие в XX веке. “Раньше люди имели идею и хотели за нее умирать. В настоящее время люди, которые хотят умирать, не имеют идеи, а люди, которые имеют идею, не хотят умирать”, — говорит Аристарх Доминикович Гранд-Скубик

(Самоубийца, 1990, с. 119). Нет больше желающих "пострадать за народ" (происходит трансформация бунтарей в мясников Пугачевых). Подсекальников — "бунтарь" поневоле. Он жертва обстоятельств, не способная на свободный выбор.

Цитата и реминисценция у Эрдмана

Один из наиболее выразительных стилистических приемов, к которому обращается Эрдман в "Самоубийце", — прием литературного цитирования. Цитирование это не прямое; это скорее реминисценция, "воспоминание" о "чужом" слове. "Чужое" слово, попадая в новый для него контекст (сознание эрдмановских персонажей), гротескно видоизменяется. Литературное цитирование/литературную реминисценцию у Эрдмана можно, следовательно, рассматривать как вариант игры с "чужим" словом.

Так, монолог Виктора Викторовича из III действия ("Я хочу, чтоб в дохе, да в степи, да на розвальнях..." (Самоубийца, 1990, с. 127)) пародийно окрашен. В нем иронической проверке подвергается псевдопоэтическое мышление эрдмановского героя.

Я хочу, чтобы лопались струны гитар, чтобы выбросить шапку, упасть на сугроб, и молиться и клясть, сквернословить и каяться, а потом опрокинуть холодную стопочку да присвистнуть, да ухнуть на всю вселенную и лететь... да по-нашему, да по-русскому, чтоб душа вырывалась к чертовой матери, чтоб вертелась земля, как волчок, под полозьями, чтоб лошади птицей над полем распластывались.

(Самоубийца, 1990, с. 127)

Кульминационным моментом монолога становится "вольная" цитата из гоголевских "Мертвых душ":

Эх вы, лошади, лошади, — что за лошади! и вот тройка не тройка уже, а Русь, и несется она, вдохновенная богом. Русь, куда же несешься ты? Дай ответ.

(Самоубийца, 1990, с. 127)

Поэтический образ Руси-тройки, созданный Гоголем, трансформируется в образ *графоманский, пародийный*. Поэзия Гоголя недоступна эрдмановским героям. Поэтическое переводится не просто в будничное, прозаическое, но в гротескно-комический план.

По замечанию А. Бергсона, “как только наше внимание сосредоточивается на материальной стороне метафоры, выраженная в ней мысль становится комичной” (Бергсон, 1992, с. 74). Тройка-Русь для писателя Виктора Викторовича, как он сам говорит, “метафора, вдохновение” (Самоубийца, 1990, с. 127). Но метафора эта, с точки зрения автора и читателей, явно сниженная, пародийная. Гротескное сознание эрдмановских персонажей переводит ее в *материально-вещественный план*. Гоголевские “кони” превращаются в монологе Виктора Викторовича в “лошадей”, а пришедший на банкет Егорушка сразу же отвечает Виктору Викторовичу на риторический, по сути дела, вопрос, куда несется тройка-Русь: “прямо в милицию”, потому что “ездить можно согласно постановлению не быстрее пятидесяти верст в час” (Самоубийца, 1990, с. 127). Сам Егорушка, как мы помним, — реальное воплощение гоголевских “35 тысяч курьеров”.

В тексте “Самоубийцы” есть *почти что цитата* из шекспировской трагедии “Гамлет” — *травестированная цитата*. Шекспир “используется” для “затравки” надгробной речи на похоронах Подсекальникова. Егорушка не знает, с чего начать, и писатель Виктор Викторович приходит ему на помощь.

Виктор Викторович. У меня есть для вас замечательное начало. Вы начните, Егор Тимофеевич, так: “Не все спокойно в королевстве Датском”.

Егорушка. Кто сказал?

Виктор Викторович. Марцелл.

Егорушка. Что ж вы раньше молчали? Чудак вы эдакий. (Бежит к насыпи.) Дайте место оратору.

(Самоубийца, 1990, с. 157)

“Метафору” Виктора Викторовича Егорушка понимает буквально. А поскольку мыслит он всегда в одном направлении — идеологическом, то, не говоря ни слова о “покойнике”, сразу же переключается на политическое положение в Дании. Комизм ситуации основан на диком невежестве Егорушки. Он понятия не имеет, кто такой Шекспир; для него цитата из “Гамлета” — сообщение от “товарища Марцелла”, *знак без означаемого*.

Кроме цитат из Гоголя и Шекспира, в “Самоубийце” упоминается имя Пушкина. Отношение к Пушкину сближает персонажей “Са-

моубийцы" с героями Зощенко. Их взгляд на Пушкина в какой-то мере можно считать уродливым отражением столь же уродливого, ущербного официального взгляда. Как замечает Б. Сарнов, "официальная, узаконенная, имевшая повсеместное хождение точка зрения на сей предмет представляла собой ту же причудливую смесь самой вульгарной сплетни и яростного классового самосознания" (Сарнов, 1992, с. 103).

Для героя зощенковского рассказа "Пушкин" Ивана Федоровича Головкина Пушкин — "гений" и "автор стишков" "Птичка прыгает на ветке". В то же время он — виновник квартирных неурядиц Ивана Федоровича, которого вместе с другими жильцами выселили из квартиры под предлогом того, что когда-то Пушкин "осчастливил" их "жилплощадь своим нестерпимым гением". Пушкин низводится до бытового уровня, он — почти что жилец коммунальной квартиры. С такими мерками подходят к нему зощенковские герои — Иван Федорович Головкин и докладчик из рассказа "В пушкинские дни".

Отношение эрдмановских персонажей к Пушкину, если воспользоваться выражением Б. Сарнова, — на уровне "самой вульгарной сплетни". Представление зощенковских героев о творчестве Пушкина — чудовищное, нелепое, искаженное до неузнаваемости. У персонажей Эрдмана нет даже такого. Анекдот о том, как "пришел Пушкин в баню", — предел их познаний. Эрдман высвечивает внутреннее убожество "нового" человека, гротескное зрение которого любое явление культуры превращает в коммунальную сплетню, скабрезный анекдот.

Слово Эрдмана — остроумное, многозначное, и от этого внутренне противоречивое. Текст как бы иронизирует над собою: в *комическом* тексте, каламбурном, репризном, нарастает *трагическое* содержание. Фраза у Эрдмана часто и комична и трагична одновременно. Этот общий для трагикомического жанра художественный принцип можно обозначить как "текст против текста" (если вспомнить Ионеско и его прием "игры против текста").

В самом тексте пьесы наблюдается *интерференция комического и трагического*. Александр Петрович Калабушкин говорит, что "жизнь прекрасна", и тут же опровергает себя; Подсекальников произносит внутренне противоречивую фразу: "Господи! Жизнеподатель! Дай мне силы покончить с собой (Самоубийца, 1990, с. 146) и т.д. Комическое и трагическое в речи эрдмановских персонажей высмеивают друг друга, пародируют и остраивают друг друга.

“Чужое” слово, попадая в новый контекст — контекст эрдмановской пьесы — по-новому освещает эрдмановских героев и их слова. Речь персонажей Эрдмана часто является пародией на “чужое” слово; их слово травестирует “чужое” слово.

Стиль Эрдмана в целом можно охарактеризовать как гротескно-комический стиль с элементами пародирования.

Примечания

¹ Цит. по: Эрдман, 1990, с. 274.

² Цит. по: Марков П.А. Из “Книги воспоминаний” // Эрдман, 1990, с. 310.

³ И. Ильинский репетировал в ГосТИМе роль Подсекальников.

⁴ Цит. по: Хржановский Ю. Из заметок и воспоминаний о Н.Р. Эрдмане // Эрдман, 1990, с. 385.

⁵ Там же. — С. 385.

⁶ Упоминание об этом есть в дневнике Е.С. Булгаковой. В фондах ЦГАЛИ сохранились первые 15 страничек пьесы, которая, по замыслу автора, должна была вырасти из гоголевского “Ревизора”. Обращает на себя внимание аналогия названий и некоторое фабульное сходство.

⁷ Цит. по: Московские новости. — 1988. — №21. — 22 мая.

⁸ Текст этой басни в своих воспоминаниях приводит Н.Я. Мандельштам: “Однажды ГПУ явилось к Эзопу и хватить его за ж... Смысл сей басни ясен: не надо этих басен”. За рубежом издан текст, несколько отличающийся от приводимого Н.Я. Мандельштам: “Раз ГПУ, зайдя к Эзопу, схватило старика за ж... Смысл этой басни, видно, ясен: довольно этих самых басен!” (Обе басни цит. по: Мандельштам, 2000, с. 219).

⁹ Письмо Вс. Вишневского З. Райх цит. по: Эрдман, 1990, с. 289.

¹⁰ Отзыв В.В. Иванова в редакцию альманаха “Год шестнадцатый” на пьесу “Самоубийца” цит. по: Эрдман, 1990, с. 290. Пьеса не была напечатана в этом альманахе в 1932 году, так как внутренние рецензенты Вс. Иванов и В. Кирпотин представили негативные отзывы.

¹¹ Цит. по: Смелянский, 1990, с. 590.

¹² Примечательно, что премьера спектакля была посвящена борцу за права человека в СССР А.Д. Сахарову, сосланному в то время в город Горький.

¹³ См. об этом: Фридман, 1989, с. 240-243.

¹⁴ Вторая книга Эрдмана вышла в Екатеринбурге в 2000 году, в год столетнего юбилея драматурга.

¹⁵ Пик публикаций об Эрдмане пришелся в основном на первую половину 1990-х гг. В 1990-е было защищено несколько кандидатских диссертаций

по его творчеству. Ряд интересных концептуальных работ — Ю. Щеглова, И. Сухих, В. Головчинер — появился в конце 1990-х — начале 2000-х гг.

¹⁶ Просто все "социальное" чувствуется гораздо острее той эпохой, когда произведение было написано. В последующем происходит дистанцирование от социального смысла и возрастание интереса к иным смыслам, что и случилось с пьесой Эрдмана.

¹⁷ Истоки трагикомедии следует искать в античном искусстве, так как именно в античную эпоху были предприняты первые попытки соединить в пьесе элементы, которые в аристотелевской поэтике считались противоположными друг другу, несоединимыми, — элементы трагического и комического. По мнению И. Рацкого, трагикомическое начало зародилось еще в драматургии Еврипида (см. об этом: Рацкий, 1971, с. 105-113; ЛЭС, 1987, с. 442). Сам термин (*tragicomedia*) появился во времена Древнего Рима: впервые он был употреблен Плавтом в прологе к "Амфитриону" (см. об этом: Бентли, 1978, с. 293; Тронский, 1988, с. 286; Пави, 1991, с. 383). Одна из первых трагикомедий Нового времени — испанский роман-драма "Селестина". По словам Э. Бентли, повышенным интересом к этому жанру отличались эпохи Ренессанса и барокко. Б. Дземидок назвал рубеж XVI-XVII веков настоящим переворотом в судьбе трагикомедии и связал его с именами Шекспира и Лопе де Веги, в чьих пьесах элементы трагического переплетались с элементами комического. По мнению И. Рацкого, именно на рубеже XVI-XVII веков трагикомедия становится самостоятельным жанром: у Шекспира собственно трагикомедия появляется на закате его творчества ("Цимбелин", "Зимняя сказка", "Буря"), хотя, безусловно, трагикомическое начало присутствует и в "Гамлете", и в "Короле Лире". Неслучайно Б. Шоу и Э. Бентли определили жанр "Короля Лира" как трагикомедию, ведь даже шут в "Лире" трагичен (см. об этом: Шоу, 1963, с. 521; Бентли, 1978, с. 312-313). Уже в эпоху Ренессанса трагикомическое начало преодолевает границы драматического рода. Так, Б. Дземидок назвал самым трагикомическим писателем эпохи Ренессанса Сервантеса, добившегося наибольших успехов в "преодолении абсолютных границ между трагическим и комическим" (Дземидок, 1974, с. 130), что и подтверждает трагикомический по своей сути образ Дон Кихота.

¹⁸ Цит. по: Бентли, 1978, с. 313.

¹⁹ Так, И. Рацкий называет трагикомедией "Три сестры", Э. Бентли и Б. Дземидок — все многоактные пьесы Чехова, В. Фролов склоняется к тому, что вся чеховская драматургия — от ранних водевилей до последней пьесы "Вишневый сад" — по сути своей трагикомическая и даже трагическая: "От водевилей, нелепиц, курьезов и абсурдов, порожденных провинциальным бытом, Чехов приходит к трагическому комизму (жизнь — смерть), поэтому его комедии — трагикомедии ("Чайка", "Леший", "Дядя Ваня", "Вишневый сад"), а драмы ("Иванов" и "Три сестры") — чеховские трагедии" (Фролов,

1988, с. 135). Т. Свербилова, следуя за В. Фроловым, отмечает близость чеховских комедий жанру “психологической трагикомедии” (Свербилова, 1990, с. 4).

²⁰ Традиционно рассматривается как трагикомедия “Смерть Тарелкина” Сухово-Кобылина. Помимо этого, В. Фролов определил трагедию А.С. Пушкина “Борис Годунов” и комедию А.С. Грибоедова “Горе от ума” как трагикомические произведения.

²¹ Трагикомедия абсурда, театр абсурда и т.д.

²² “Трагикомедия — вид драматических произведений (драмы как рода), обладающий признаками как трагедии, так и комедии, что и отличает трагикомедию от промежуточных между комедией и трагедией форм, т.е. от драмы как вида (жанра)”, — так охарактеризовал трагикомедию И. Рацкий (ЛЭС, 1987, с. 442). П. Пави дал весьма лаконичное и достаточно близкое к этому определение: “Пьеса, обладающая признаками как трагедии, так и комедии” (Пави, 1991, с. 383).

²³ О переплетении трагического и комического в жизни и в искусстве писал в “Путевых картинах” Г. Гейне: “Но жизнь, в сущности, столь трагически серьезна, что ее трудно было бы вынести без такого смешения патетического и комического. Это известно нашим поэтам. Страшнейшие образы человеческого безумия Аристофан показал нам в светлом зеркале смеха; великую муку мыслителя, сознающего свое ничтожество, Гете решается высказать лишь наивными стихами кукольной комедии; и смертный стон над горестью жизни Шекспир вкладывает в уста шуту, а сам при этом робко потряхивает бубенцами его колпака” (Гейне, 1989, с. 556-557).

²⁴ См. об этом: Пави, 1991, с. 383.

²⁵ Может быть, поэтому большинство трагикомических героев, оказавшихся в пограничной между жизнью и смертью ситуации, все же остаются “целы” и “невредимы”.

²⁶ Бентли по этому поводу замечает: “Как трагедия, так и комедия ведут речь о человеческой слабости, но в конце концов обе они дают свидетельство силы и крепости человека. В трагедии мы охотно отождествляем себя с героем, каковы бы ни были его душевные изъязы или его судьба. В комедии, несмотря на то, что мы не можем отождествлять себя ни с одним из персонажей на сцене, у нас все-таки тоже есть герой, с которым мы отождествляем себя, — автор. Нам лестно взглянуть на мир через очки Джона или Мольера” (Бентли, 1978, с. 286).

²⁷ Имеется в виду характеристика романного героя, данная им в работе “Эпос и роман”: “Человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности” (Бахтин, 1975, с. 474).

²⁸ Как поражение трагического рассматривает трагикомическое П. Пави (Пави, 1991, с. 384).

²⁹ Бентли и Дземидок опираются на исследования в области катарсиса психоаналитика З. Фрейда. “... катарсис <...> вряд ли следует считать монополией трагедии. Очищение чувств в не меньшей степени может быть свя-

зано с восприятием комического" (Дземидок, 1974, с. 162). Дземидок рассматривает комическое как своего рода "компенсацию за унижение, страх и поражение" (Дземидок, 1974, с. 162); Бентли, ссылаясь на Фрейда, пишет о катарктическом характере шуток, острот и анекдотов, играющих роль не "стимулятора", а "отдушины" (Бентли, 1978, с. 212). Ю. Боров, говоря о функциях комедийного смеха, отмечает, что он "казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия" (Боров, 1988, с. 93).

³⁰ Речь идет о приеме остранения В. Шкловского (Шкловский, 1983, с. 15, 20) и эффекте очуждения Б. Брехта (см. об этом: Пави, 1991, с. 211). Этот прием (или эффект) заключается в том, что "делает будничное необычным", вызывая при этом не сочувствие, а критическое отношение к изображаемому. Гротескное остранение исследовал в монографии о гротеске Ю. Манн.

³¹ Хотя, пожалуй, точнее было бы назвать это не со-страданием, а со-чувствием.

³² В трагикомедии мы наблюдаем каскад отчуждений: отчуждение трагикомического героя от мира, от самого себя, отчуждение зрителей от трагикомического героя.

³³ Цит. по: Бронзовый профиль истории, 1989, с. 31.

³⁴ См. об этом: Ионеско Э. О театре // Ионеско, 1992, с. 48.

³⁵ С точки зрения лингвопрагматики, этот прием представляет собой нарушение одного из важнейших принципов/постулатов коммуникации: постулата релевантности (П. Грайс), или, в другой терминологии, постулата истинности (О. Ревзина и И. Ревзин).

³⁶ Цит. по: Тяпкина Е. Как я репетировала и играла в пьесах Н.Р. Эрдмана // Эрдман, 1990, с. 327.

³⁷ Там же, с. 328.

³⁸ Приблизительно в то же время, что и у Пиранделло, — в 1920-е годы.

³⁹ Хотя сам характер, безусловно, шире индивидуального; индивидуальное лишь часть характера.

⁴⁰ Цит. по: Пави, 1991, с. 53.

⁴¹ Неслучайно Э. Бентли отнес Чехова и Ибсена "к числу лучших выразителей современной идеи значимости отдельной личности в искусстве" (Бентли, 1978, с. 55).

⁴² В русской драматургии 1920-х годов это острее других почувствовали и выразили представители отечественного театрального авангарда — Хармс и Введенский.

⁴³ Точнее, целый ряд концепций, имеющих, однако, общие черты.

⁴⁴ Финал пьесы решен в традициях народной смеховой культуры.

⁴⁵ По Бергсону, косность, перешедшая в автоматизм, является предметом осмеяния.

⁴⁶ Референты — это обозначаемые знаком реалии — физические, социальные, политические и т.д.

⁴⁷ Пожалуй, крайнее выражение этой агрессии — в драматургии обэриутов и театре абсурда. Так, Ж.-Ф. Жаккар пишет, что в “Елизавете Бам” Д. Хармса и “Стульях” Э. Ионеско звучит общий мотив — мотив загромождения сцены до перенасыщения жизненного пространства. Так выражается агрессия мира, направленная против персонажа, которую одним из первых заметил и описал Абирашед в своей работе “Кризис персонажа в новом театре”. См. об этом: Жаккар, 1995, с. 213-230.

⁴⁸ См. об этом: Царь Максимилиан (II) // Народный театр, 1991, с. 163, 189.

⁴⁹ Эти референциальные ожидания связаны с общественными конвенциями вроде следующих: о покойнике не говорить плохо (достаточно вспомнить распространенное высказывание “о покойнике — или хорошо, или ничего”), не делать смерть объектом шуток. Следует уточнить, что в данном случае имеются в виду именно “социальные договоренности”, а не художественная практика.

⁵⁰ Это пародирование романтической поэтики и романтической “мечты”.

⁵¹ В гоголевских “Вечерах” — “все, что ни есть”.

⁵² И в этом, на мой взгляд, его сходство с Пиранделло, в театре которого маска занимает доминирующее положение.

⁵³ См. об этом замечание М. Бахтина: “Маска никогда не может стать просто вещью среди других вещей” (Бахтин, 1990, с. 48).

⁵⁴ В “Мандате” были пресловутые “папенькины” штаны, которыми “все семейство питалось”.

⁵⁵ В “Женитьбе” — соперничество женихов; в “Ревизоре” — чиновников, каждый из которых хочет выслужиться перед Хлестаковым; в “Игроках” — карточных шулеров. См. об этом подробнее: Манн, 1978, с. 175-273.

⁵⁶ У Достоевского в стихах Лебядкина — мухи и Юпитер, мухи и “благороднейший старик” Никифор; это мир, основанный на идее взаимного “пожирания”.

⁵⁷ См. об этом: Эйхенбаум, 1969, с. 319.

⁵⁹ Все эти случаи уже были рассмотрены в главе о “Мандате”, правда в несколько ином аспекте — аспекте артикуляции.

⁶⁰ Подобным образом выстраиваются отдельные эстрадные номера — репризы, являющиеся своеобразным отголоском диалога в балаганном представлении. В построении эрдмановского диалога обнаруживается тот же структурный принцип, что и в эстрадной репризе, и в диалоге балаганного представления.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

После запрета “Самоубийцы” Эрдмана и его пьесы отлучили от читателя и зрителя. И это было насильственное отлучение. Эстетика эрдмановского театра противоречила канонам сталинской культуры, которая по сути своей была “антикультурой”. Абсурдность мира тоталитарного государства (правильнее было бы назвать его “антимиром”) в драматургии Эрдмана обнаружилась со всей очевидностью.

В основе любого тоталитаризма — *абсолютная серьезность*, недопущение смеха “идеологически” маркированного, смеха с “привкусом” идеологии. Конец 1920-х и 1930-е годы в России озаменовали собой эпоху *тотальной серьезности*, когда в комическом ключе можно было говорить лишь о вещах “несерьезных”, легковесных с точки зрения “официозного” ума. О комизме, за которым трагедия, не могло быть и речи. Такие произведения запрещались.

Эжен Ионеско как-то заметил: “Ангажированность ампутрует человека”¹. Можно ли сказать, что ангажемент со стороны сталинского режима убил талант Эрдмана? На этот вопрос вряд ли можно ответить однозначно. Даже люди, лично знавшие Николая Робертовича, отвечали на него по-разному. Советское государство на протяжении многих десятилетий черпало из эрдмановского таланта только то, что считало нужным. Здесь и многочисленные сценарии к кинофильмам и мультфильмам, интермедии к театральным постановкам, скетчи, куплеты и даже сценарий для представления “Цирка на льду”. Однако сквозь разнообразие красок и форм просвечивала со всей отчетливостью позиция Эрдмана — позиция внутреннего неприятия по отношению к государственной идеологии.

Ангажемента власти как такового Эрдман не принял. Он не изменил своему таланту, не писал пьес “сиюминутных”, “дидактических”. Эрдман, по словам Шкловского, ушел “на другие профессии”

(Шкловский, 1990, с. 518). Он работал в “параллельном” мире искусства — мире кинематографа и эстрады. Творческих прорывов, подобных “Самоубийце”, больше в его судьбе не было. Однако несмотря на то, что у Эрдмана всего две пьесы, его справедливо называют одним из лучших русских драматургов XX века, а его драматургию — явлением ярким и оригинальным. “Мандат” и “Самоубийца” — это не две отдельные пьесы одного автора, но две составляющие единого культурного явления, живущего по своим поэтическим законам, которое с полным основанием можно назвать *авторским театром* Николая Эрдмана. Театральная поэтика Эрдмана связана с его представлениями об искусстве вообще: “Искусство — скандал!”. Как заметил В. Этуш, “<...> “скандал” в устах Николая Робертовича означал громкий успех, эпатаж, который должно было производить всякое подлинное искусство в обществе” (Этуш, 1990, с. 396).

Искусство Эрдмана — это искусство выразительной эксцентрики. Оно сконцентрировало в себе театральные новации 1920-х годов. Театр 1920-х годов обнаружил свою приверженность к ярким театральным формам. В русском театре — это прежде всего искания Мейерхольда. Поиски новой театральности были связаны с преодолением аморфности и анемичности, размеренного течения действия, какой бы то ни было “усредненности”. У Эрдмана это выразилось в тяготении к “чистым” формам *фарса* и *трагедии*. И в этом смысле его искусство можно назвать *искусством крайностей*, как и искусство Мейерхольда. Неслучайно Театр им. Всеволода Мейерхольда стал и театром Николая Эрдмана.

Театр Эрдмана — экспрессивный, эксцентрический, гротескный. Словесно изысканный и даже изощренный. Здесь остроумная словесная игра соседствует с откровенно фарсовыми сценами, буффонадой. Зрелищный театр. Пластический театр. Интеллектуальный театр. Определения-антиподы, но в них — весь Эрдман. Театр Эрдмана драматически сопрягает противоположные, разноречивые стихии. Это театр “пограничных” состояний: между жизнью и смертью, свободой и несвободой.

Театральная поэтика Эрдмана, как показывает проведенное исследование, *принципиально несводима к какой-либо доминанте*. Она сформировалась на *пересечении множества поэтик*, что давало и дает исследователям возможность многообразных интерпретаций. В этой книге представлена попытка раскрыть это “множество” с целью уяснения законов, имманентных эрдмановскому творчеству. В качестве

наиболее весомых выступают *поэтика конструктивизма, поэтика балагана и поэтика гротеска*.

Драматургическая поэтика Эрдмана испытала на себе сильное влияние искусства конструктивизма, его принципов. Мир, в котором пребывают эрдмановские персонажи, представляет собой специфическую конструкцию, состоящую из отдельных фрагментов/элементов. Мир дискретен, он постоянно формируется и переформируется благодаря тому, что связи между элементами нестойкие, а сцепления элементов моментальные и в последующем могут быть изменены.

Похожие принципы организации материала и, как следствие, принципы мироустройства действуют в балагане. Представление в балагане не задано раз и навсегда. Существует примерный набор героев и ситуаций, примерная последовательность их разыгрывания, то есть некий “инвариант” балаганного представления, который заново и по-своему реализуется в каждом конкретном представлении/варианте.

Структура эрдмановских пьес организована подобным образом. Понятно, что здесь невозможна вольная перестановка/перетасовка эпизодов, однако их отграниченность друг от друга, условный характер соединения друг с другом очевидны. Связки эпизодов, деталей, механика их соединения в некую целостность четко артикулируются Эрдманом.

Вообще, *артикуляция* является едва ли не самым важным принципом организации эрдмановского текста. *Принцип артикуляции* действует на всех уровнях организации текста: *от выстраивания фразы до выстраивания драматической интриги*. Четко “проговариваются” слова, “озвучиваются” несловесные элементы (падения персонажей, их возгласы и т.д.), демонстрируются сцепления жестов персонажей, их поступков, а также сцепления отдельных сцен, эпизодов друг с другом. Тем самым Эрдман открывает “механику” созданного им мира, напоминающую “механику” балаганного мира и балаганного представления. Таким образом всячески демонстрируются/артикулируются “изнаночная” сторона мира, его “швы” — то, что в принципе должно быть скрыто от глаз читателя или зрителя.

Мир, созданный Эрдманом, предстает *шатким, подвижным, неустойчивым, нестабильным, не позволяющим человеку укрепиться в нем*. Существование в этом мире для персонажей проблематично. Отсюда те “брычки” и “пинки”, которые, подобно балаганному Петрушке, во все стороны раздают эрдмановские герои. Эти “брычки” и “пинки” — и телесные, и словесные — являются своеобразной *защитой*

от жестокого мира и тех катастрофических взаимоотношений с ним, в которые вступают персонажи. Мир негибок и некоммуникативен, в связи с чем персонаж любыми средствами старается приспособить его под себя, под собственные интересы и представления, но безрезультатно.

Эрдмановскому персонажу не удастся укрепиться даже в языке. Речь эрдмановских героев предстает разложенной на отдельные фрагменты/компоненты, напоминающие цирковые репризы или диалоги балаганного представления. Эрдмановский дискурс, дробный, прерывистый, фрагментарный и в этом смысле родственный дискурсу балагана, является повторением (или продолжением) дискретного, прерывистого, фрагментарного мира. Конечно, у Эрдмана фрагментарность отнюдь не означает распада языка и, как следствие, распада мира, как это было у таких представителей русского авангарда, современников Эрдмана, как Хармс или Введенский. В их прозе и особенно драматургии обнаруживается то, что позднее Ионеско в отношении собственных произведений назвал “трагедией языка”: распад нормальной коммуникации, который фиксирует распад мира.

У Эрдмана, если можно так выразиться, — трагедия косноязычия. Трагедия косной, убогой, примитивной души, ищущей свое место в мире и не находящей.

Эрдману интересно “утилитарное” сознание “маленького” человека XX века, стоящее ближе к биологическим, нежели духовным началам. Эрдман исследовал человечность в самых низких, примитивных ее формах, как и многие современники, он оперировал “малыми” величинами. Персонажи “Мандата” и “Самоубийцы” родственны примитивным героям рассказов Михаила Зощенко и “животно-человеческим” образам поэзии Николая Олейникова. Позиция Эрдмана в выборе и оценке героев противоположна позиции Михаила Булгакова и Юрия Олеши, которые выбирали близких если не по духу, то хотя бы по уровню интеллекта людей. Таковы, к примеру, герои “Дней Турбиных” или “Бега” Булгакова, “Заговора чувств” или “Списка благодеей” Олеши. Булгаковский Шариков, конечно же, выпадает из этого круга, но и не приближается к эрдмановским героям. Для Булгакова он ошибка не только времени, но и человеческого “ума”, “интеллекта”, “науки” — ошибка, которую надо исправить.

Персонажи Эрдмана не “ошибка” и не “исключение из правила”. Они само правило, “низкая” истина “нового” времени, его “малая” величина. Это общая для XX века тенденция. Именно “малые”

величины позволили осознать всю глубину трагедии, перед которой оказалось человечество XX века, — *трагедии не личности, но существования*. Пропасть — психологическая и интеллектуальная — между героями Эрдмана и читателем исчезает благодаря мощному напору человечности, которую аккумулирует в “Мандате” и “Самоубийце” автор.

Мир эрдмановских персонажей — *гротескный мир*. Трагедия косноязычия, трагедия раздробленной, деформированной души эрдмановского персонажа явлена через гротеск.

Гротеск у Эрдмана — явление специфическое и весьма сложное. По своему внутреннему содержанию и по форме гротеск Эрдмана — *трагикомический*². В трагикомическом гротеске трагическое существование человека в современном мире выявляется в “нетрагических” формах. У Эрдмана это — *грубая комика, фарсовый гротеск*. У Эрдмана нет движения от “простого”, “элементарного” комизма к “сложному” комизму и трагикомизму. Такой путь проделал в литературе Гоголь, отказываясь от грубой комики и водевильных черт (от повести “Нос” — к поэме “Мертвые души”). Смех Гоголя — это “смех над кривою душою, а не над кривым носом”³. Перефразируя это выражение, можно сказать, что у Эрдмана — смех и над кривым носом и над кривою душою. Однако в легком и, казалось бы, неприязнительном комизме чувствуются переживание и боль Эрдмана за человека и его судьбу. Очевидно, что Эрдман трактовал гротеск примерно в том же ключе, что Мейерхольд и его последователи. По Мейерхольду, манера гротеска — “манера преувеличенной пародии”⁴.

С. Эйзенштейн в неоконченной книге “Режиссура. Искусство мизансцены” определял гротеск, исходя из практики мейерхольдовской школы, а также опираясь на известную работу Ю. Тынянова “Достоевский и Гоголь (к теории пародии)”. Эйзенштейн комментирует явление гротеска следующим образом: “Достаточно привести этот термин (гротеск. — Е.Ш.) в контексте мудрого слова, которым заканчивает Ю. Тынянов свое исследование “Достоевский и Гоголь” (“ОПОЯЗ”, 1921):

“Если пародией трагедии будет комедия, то пародией комедии может быть трагедия”. “Преувеличение” пародии, “преувеличение” комизма способно снова возвести его в страшное, пугающее, жуткое.

Так или иначе, надо заметить себе этот признак гротеска как метод к распознаванию и инструмент для осуществления — *соединение*

трагического и буффонного, комического и патетического. Простое сплетение обоих дает образец более низкого, более смешного гротеска. Вростание же их, перерастание друг в друга, дает гротеск более высокого типа и сопровождается нотой жути, несмотря на всю видимость смешного” (Эйзенштейн, 2005, с. 247).

У Эрдмана есть оба варианта гротеска, отмеченных Эйзенштейном. И совершенно очевидно, что эрдмановский гротеск в финалах обеих пьес сопровождается той самой “нотой жути”, на которую указал Эйзенштейн. *Бурлеск, шутовство, клоунада, фарс, балаган* оказываются у Эрдмана *вывернутой наизнанку трагедией* – трагедией автора и героев.

Примечания

¹ Ионеско Э. Под-реальное как раз реалистично // Как всегда об авангарде, 1992, с. 139.

² Эта характеристика, безусловно, всеобъемлющая и отражает суть эрдмановского гротеска, но, тем не менее, является неполной. Эрдмановский гротеск реалистический и по своей форме, в отличие, скажем, от гротеска Салтыкова-Щедрина, у которого “реальное”, “действительное” приобретает фантастические формы, и по содержанию, в отличие от иррационального гротеска абсурда, когда, как замечает Ионеско, “кажется, что мир не поддается нашему осознанию” (цит. по: Пави, 1990, с. 384).

³ В “Театральном разъезде” *Молодая дама* говорит: “<...> я всегда рада посмеяться над тем, что внутренне смешно. Я знаю, что есть иные из нас, которые от души готовы посмеяться над кривым носом человека и не имеют духу посмеяться над кривою душою человека” (Гоголь, 1994, с. 430).

⁴ Цит. по: Эйзенштейн, 2005, с. 247.

СПИСОК ЦИТИРУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Художественная литература

Булгаков, М.А. Собр. соч.: в 5 т. / М.А. Булгаков. — Т. 3: Пьесы. — М.: Худож. лит., 1990. — 703 с.

Гейне, Г. Из “Путевых картин” // Избр. соч. / Г. Гейне. — М.: Худож. лит., 1989. — 701 с.

Гоголь, Н.В. Собр. соч.: в 9 т. / Н.В. Гоголь. — Т. 4: Комедии. — М.: Русская книга, 1994. — 556 с.

Достоевский, Ф.М. Бесы // Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. — Т. 10. — Л.: Наука, 1974. — 519 с.

Достоевский, Ф.М. Повести и рассказы 1862-1866. Игрок. // Полн. собр. соч.: в 30 т. / Ф.М. Достоевский. — Т. 5. — Л.: Наука, 1973. — 407 с.

Маяковский, В. Сочинения: в 3 т. / В. Маяковский. — Т. 3: Поэмы. Пьесы. — М.: Худож. лит., 1973. — 576 с.

Олейников, Н. Пучина страстей: Стихотворения и поэма / Н. Олейников. — Л.: Сов. писатель, 1991. — 270 с.

Толстой, А.Н. Чудеса в решете // Собр. соч.: в 9 т. / А.Н. Толстой. — Т. 9: Драматургия. — М.: Худож. лит., 1986. — С. 249-300.

Хармс, Д. Елизавета Бам // Хармс Д. Повесть. Рассказы. Молитвы. Поэмы. Сцены. Водевиль. Драмы. Статьи. Трактаты. Квазитрактаты / Д. Хармс. — СПб.: Кристалл, 2000. — 512 с.

Чехов, А.П. Избранные произведения в 3 т. / А.П. Чехов. — Т. 3: Рассказы и повести: 1897-1903. Пьесы. — М.: Худож. лит., 1976. — 464 с.

Эрдман, Н.Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников / Н.Р. Эрдман. — М.: Искусство, 1990. — 527 с.

Эрдман, Н.Р. Самоубийца: Пьесы. Интермедии. Переписка с А. Степановой / Н.Р. Эрдман. — Екатеринбург: У-Фактория, 2000. — 592 с.

Словари

Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. — М.: Сов. энциклопедия, 1987. (Трагикомедия) — С. 442.

Пави, П. Словарь театра / П. Пави; пер. с фр.; под ред. К. Разлогова. — М.: Прогресс, 1991. — 504 с.

Научная и критическая литература

Алперс, Б. Театральные очерки: в 2 т. / Б.В. Алперс. — Т. 1: Театральные монографии. — М.: Искусство, 1977. — 519 с.

Алперс, Б.В. Театральные очерки: в 2 т. / Б.В. Алперс. — Т. 2: Театральные премьеры и дискуссии. М.: Искусство, 1977. — 568 с.

Барт, Р. Система моды: статьи по семиотике культуры / Р. Барт; сост., пер с франц. и вступ. ст. С. Зенкина. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2003. — 510 с.

Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. — М.: Искусство, 1979. — 424 с.

Бахтин, М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М.М. Бахтин. — 2-е изд. — М.: Худож. лит., 1990. — 543 с.

Белинский, В.Г. О русской повести и повестях г. Гоголя // Собр. соч. в 9 т. / В.Г. Белинский. — Т. 1: Статьи, рецензии и заметки 1834-1836. Дмитрий Калинин. М.: Худож. лит., 1976. — С. 138-184.

Бентли, Э. Жизнь драмы / Э. Бентли; пер. с англ. В. Воронина. После-словие Д. Урнова. — М.: Искусство, 1978. — 368 с.

Бергсон, А. Смех / А. Бергсон. — Предисл. И.С. Вдовиной. — М.: Искусство, 1992. — 127 с.

Богатырев, П.Г. Вопросы теории народного искусства / П.Г. Богатырев. — М.: Искусство, 1971. — 544 с.

Борев, Ю. Эстетика / Ю. Борев. — М.: Изд-во политич. литературы. — 4-е изд., 1988. — 496 с.

Бронзовый профиль истории: интервью А. Гоцес с другом Эрдмана М. Вольпиным // Театральная жизнь. — 1989. — №19. — С. 31-32.

Велехов, Л. Самый остроумный / Л. Велехов // Театр. — 1990. — №3. — С. 90-96.

Вишневская, И.Н. Драматургия в идеологическом воздухе Октября / И.Н. Вишневская // Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 1920-1930-х годов / Сост. И. Вишневская. — М.: Наука, 1993.

Гвоздев, А.А. Концовки и пантомимы. ("Мандат" Мейерхольда — Эрдмана) // Гвоздев А.А. Театральная критика. Л.: Искусство, 1987. — С. 48-51.

Гинзбург, Л.Я. Николай Олейников / Л.Я. Гинзбург // Олейников Н. Пучина страстей: Стихотворения и поэмы. — Л.: Сов. писатель, 1990. — С. 5-25.

Головчинер, В.Е. "Черти родят болото...", или Проблема интерпретации пьес Н. Эрдмана / В.Е. Головчинер // Проблемы поэтики и истории русской литературы XIX-XX веков: международный сборник научных статей памяти профессора В.П. Скобелева. — Самара: Изд-во "Самарский университет", 2005. — С. 258-271.

Голубков, С.А. Мир сатирического произведения: учеб. пособие по спецкурсу / С.А. Голубков. — Самара, 1991. — 108 с.

Горький, М. Заметки о мещанстве / М. Горький // Русская литературная критика конца XIX — начала XX века: хрестоматия / Под ред. А.Г. Соколова, М.В. Михайлова. — М.: Высш. школа, 1982. — С. 178-184.

Гоцес, А. Сатирик или диссидент? / А. Гоцес // Театральная жизнь. — 1989. — №19. — С. 30.

Гроссман, Л. Собр. соч. в 4 т. / Л. Гроссман. — Т. 1: Пушкин. Исследования и статьи. — М.: Совр. проблемы, 1928. — С. 45-79.

Дземидок, Б. О комическом / Б. Дземидок. — Пер. с польского. — М.: Прогресс, 1974. — 224 с.

Жаккар, Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Ж.-Ф. Жаккар. — Пер. с фр. Ф.А. Перовской. — СПб.: Академический проект, 1995. — 471 с.

Зингерман Б. Развитие идейных мотивов в послевоенной западной драме (до середины 60-х годов) / Б. Зингерман // Современное западное искусство: Идейные мотивы и пути развития. Театр. Кино. Живопись. Музыка: сб. статей. — М.: Наука, 1971. — С. 34-108.

Зунделович, Я. Поэтика гротеска. (К вопросу о характере гоголевского творчества) / Я. Зунделович // Проблемы поэтики: сб. статей / Под ред. В.Я. Брюсова. — М.-Л.: Земля и фабрика, 1925. — С. 61-80.

Ионеско, Э. Противоядия / Э. Ионеско. — Сост. и автор предисл. В.А. Никитин. — М.: Прогресс, 1992.- 480 с.

Как всегда об авангарде: антология французского театрального авангарда / Вступ. ст., сост., пер. и коммент. С. Исаева. — М.: ТПФ “Союзтеатр”, изд-во ГИТИС, 1992. — 287 с.

Киселев, Н.Н. Жанровое своеобразие пьесы Н. Эрдмана “Самоубийца” / Н.Н. Киселев // Проблемы литературных жанров: материалы VI научной межвузовской конференции 7-9 декабря 1988 г. — Томск: Изд-во Томского ун-та, 1990.

Кнабе, Г.С. Семиотика культуры: конспект учебного курса / Г.С. Кнабе. — М.: РГГУ, 2005.

Максимова, В. Попытка самоотречения. Юрий Олеша (1899-1960) / В. Максимова // Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 1920-1930-х годов / Сост. И. Вишневская. — М.: Наука, 1993.

Мандельштам, Н.Я. Самоубийца / Н.Я. Мандельштам // Эрдман Н.Р. Самоубийца: Пьесы. Интермедии. Переписка с А. Степановой. — Екатеринбург: У-Фактория, 2000. — С. 217-220.

Манн, Ю.В. О гротеске в литературе / Ю.В. Манн. — М.: Искусство, 1966. — 184 с.

Манн, Ю.В. Поэтика Гоголя / Ю.В. Манн. — М.: Худож. лит., 1978. — 393 с.

Марков, П.А. Из “Книги воспоминаний” / П.А. Марков // Эрдман Н.Р. Пьесы. Интермедии. Документы. Письма. Воспоминания современников, М.: Искусство, 1990. — С. 310-312.

Марков, П.А. “Мандат”. Театр имени Вс. Мейерхольда / П.А. Марков // Марков П.А. О театре: в 4 т. Т.3: Дневник театрального критика. М.: Искусство, 1976. — С. 269-271.

Марков, П.А. Предисловие к пьесе “Самоубийца” / П.А. Марков // Московский наблюдатель. — 1991. — №2. — С. 22-23.

Мейерхольд, В.Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2 ч. / В.Э. Мейерхольд. — Ч. 1. — М.: Искусство, 1968. — 643 с.

Народный театр / Сост., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.Ф. Некрыловой, Н.И. Савушкиной. — М.: Сов. Россия, 1991. — 544 с.

Недошивин, Г. Очерки истории искусства / Г. Недошивин. — М.: Искусство, 1953. — 340 с.

Некрылова, А.Ф. Сценические особенности русского народного кукольного театра “Петрушка” / А.Ф. Некрылова // Народный театр: сб. статей. — М., 1974. — С. 121-135.

Некрылова А.Ф., Гусев В.Е. Русский народный кукольный театр: учебное пособие / А.Ф. Некрылова, В.Е. Гусев. — Л., 1983. — 54 с.

Некрылова, А.Ф. Русский народный кукольный театр “Петрушка” в записях XIX-XX веков: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения / А.Ф. Некрылова. — Л., 1973. — 28 с.

Нефагина, Г. Балаган в драматургии русского авангарда / Г. Нефагина // Драма и театр: III: сборник научных трудов / Под общ. ред. д-ра филол. наук Н.И. Ишук-Фадеевой. — Тверь, 2002. — С. 136-141.

Николаев, Д. Сатира Щедрина и реалистический гротеск / Д. Николаев. — М.: Худож. лит., 1977. — 358 с.

Николаев, Д. Смех — оружие сатиры / Д. Николаев. — М.: Искусство, 1962. — 223 с.

Николаев, Д. Смех Щедрина: очерки сатирической поэтики / Д. Николаев. — М.: Сов. писатель, 1988. — 400 с.

Очерки истории русской советской драматургии: В 3 т. / Ред. С.В. Владимиров и Г.А. Лапкина. — Т. 1: 1917-1934. — М.-Л.: Искусство, 1963. — 1002 с.

Пинский Л. Смех Рабле / Пинский Л. // Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения. — М.: Худож. лит., 1961. — С. 87-223.

Рацкий, И. Проблема трагикомедии и последние пьесы Шекспира / И. Рацкий // Театр. — 1971. — №2. — С. 105-113.

Ревзина, О.Г. Семиотический эксперимент на сцене: нарушение постулата нормального общения как драматургический прием / О.Г. Ревзина, И.И. Ревзин // Труды по знаковым системам: учен. зап. Тарт. гос. ун-та / Отв. ред. Ю. Лотман. — Вып. 284. — Т. 5. — Тарту, 1971. — С. 232-254.

Руднева, Л. Комедия Николая Эрдмана, ее триумф и забвение: послесловие к комедии Эрдмана “Мандат” / Л. Руднева // Театр. — 1987. — №10. — С. 28-33.

Рудницкий, К.Л. Режиссер Мейерхольд / К.Л. Рудницкий. — М.: Наука, 1969. — 528 с.

- Сарнов, Б.М.** Пришествие капитана Лебядкина. (Случай Зошенко.) / Б.М. Сарнов. — М.: Изд-во ПИК, 1993. — 600 с.
- Сарнов, Б.М.** Смотрите, кто пришел: Новый человек на арене истории / Б.М. Сарнов. — М.: Новости, 1992. — 592 с.
- Сахновский-Панкеев, В.** О комедии / В. Сахновский-Панкеев. — Л.-М.: Искусство, 1964. — 224 с.
- Свербилова, Т.Г.** Трагикомедия в советской литературе. (Генезис и тенденции развития) / Т.Г. Свербилова. — Киев: Наукова думка, 1990. 148 с.
- Свободин, А.** О Николае Робертовиче Эрдмане / А. Свободин // Эрдман Н.Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников / Ред. А. Свободин. — М.: Искусство, 1990. — С. 26-29.
- Смелянский, А.** Драмы и театр Михаила Булгакова / А. Смелянский. // Булгаков М.А. Собр. соч.: в 5 т. — Т. 3: Пьесы. — М.: Худож. лит., 1990. — С. 573-609.
- Стрельцова, Е.** Великое унижение. Николай Эрдман / Е. Стрельцова // Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 1920-1930-х годов: сб. статей / Сост. И. Вишневская. — М.: Наука, 1993. — С. 307-345.
- Сухих, И.Н.** Самоубийца: (1926 — 1929. “Самоубийца” Н. Эрдмана) / И.Н. Сухих // Звезда. — СПб., 2003. — № 12. — С.214-223.
- Терц, А.** “Коммунизм — это советская власть плюс эмиграция всей страны...” (Анекдот как средство расслабиться и получить удовольствие) / А. Терц // Родина. — 1991. — №8. — С. 31-33.
- Трауберг, Л.** Ордер на самоубийство / Л. Трауберг // Эрдман Н.Р. Самоубийца: Пьесы. Интермедии. Переписка с А. Степановой. — Екатеринбург: У-Фактория, 2000. С. 5-12.
- Тронский, И.М.** История античной литературы: учебник для университетов и пед. институтов / И.М. Тронский. — 5-е изд., испр. — М.: Высш. школа, 1988. — 464 с.
- Уварова, Е.** Эстрадный театр: Миниатюры, обозрения, мюзикхоллы. (1917-1945) / Е. Уварова. — М.: Наука, 1993. — 320 с.
- Финк, Л.А.** Новый взгляд на итоги Октября / Л.А. Финк // Обозрение культуры. — Самара, 1994. №3 (8). — С. 12-13.
- Фридман, Дж.** Эрдман на сцене и в печати Америки и Англии / Дж. Фридман // Современная драматургия. — 1989. — №5. — С. 238-244.
- Фролов, В.** Муза пламенной сатиры: очерки советской комедиографии (1918-1986) / В. Фролов. — М.: Сов. писатель, 1988. — 407 с.
- Чудакова, М.О.** Поэтика Михаила Зошенко / М.О. Чудакова. — М.: Наука, 1979. — 200 с.
- Щеглов, Ю.** Конструктивистский балаган Н. Эрдмана / Ю. Щеглов // Новое литературное обозрение. — 1998. — №33 (5). — С. 118-160.
- Шкловский, В.** Гамбургский счет: Статьи, воспоминания, эссе: 1914-1933 / В. Шкловский. — М.: Сов. писатель, 1990. — 544 с.
- Шопенгауэр, А.** Мир как воля и представление: в 2 т. / А. Шопенгауэр. Т.1; Т.2. — М.: Наука, 1993. — 669 с.

Шоу, Б. О драме и театре / Б. Шоу. — М.: Изд-во иностр. литературы, 1963. — 640 с.

Эйзенштейн о Мейерхольде / Составление, подготовка текста, статьи и комментарии В.В. Забродина. — М.: Новое издательство, 2005. — 352 с.

Эйхенбаум, Б.М. Как сделана “Шинель” Гоголя / Б.М. Эйхенбаум // Эйхенбаум Б.М. О прозе: сб. статей / Вступ. ст. Г. Бялого. — Л.: Худож. лит., 1969. — С. 306-326.

Этуш, В. В духе Шекспира / В. Этуш // Эрдман Н.Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. — М.: Искусство, 1990. — 396 с.

Freedman, J. Silence's Roar. The Life and Drama of Nikolai Erdman / J. Freedman. — Oakville, Canada: Mosaik Pres., 1992.

Gotzes, A. Der Beitrag Nikolai Erdmans zur russischen Komödien / A. Gotzes // Meinzer Slavistische Veröffentlichungen. — Bd. 17. Mainz, Liber Verlag, 1994.

Grice, H.P. Logic and Conversation / H.P. Grice // Cole P., Morgan J. Syntax and Semantics 3: Speech Acts. — New York, 1975. — P. 41-58.

Научное издание

Шевченко Екатерина Сергеевна

ТЕАТР НИКОЛАЯ ЭРДМАНА

Редактор *Е.А. Будячевская*

Художник *А.В. Щелокова*

Компьютерная верстка, макет *Е.А. Будячевская*

Подписано в печать 10.08.06.

Формат 60×84/16. Бумага офсетная. Печать офсетная.

Уч.-изд.л. 13,5; усл.-печ.л. 12,55

Гарнитура “Newton”. Тираж 300 экз. Заказ № 432

Издательство “Самарский университет”

443011, г. Самара, ул. Академика Павлова, д.1; тел. 334-54-23

Отпечатано в ООО Типография “Книга”

г. Самара, ул. Песчаная, д.1; тел. 267-36-82