

ФИЛОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 882-2

Т.И. Воробьева

«ЖЕНИТЬБА» Н.В. ГОГОЛЯ И РАЗВИТИЕ РУССКОЙ КОМЕДИИ 1920-х ГОДОВ

В статье ставится проблема рецепции драматического наследия Н.В. Гоголя в театре 1920-х гг., рассматривается сценическая история «Женитьбы», которой критика уделяла мало внимания. Эта пьеса оказала существенное влияние на развитие русской комедии 1920-х гг. В произведениях Эрдмана, Маяковского, Замiatина мотив сватовства, имеющий символическое значение, является сюжетообразующим. Его использование позволяет выявить абсурд, хаос послереволюционной действительности, раскрыть трагическую судьбу человека. Диалог драматургов с великим сатириком XIX в. становится важнейшей составляющей литературного процесса этой эпохи.

Особое положение в театре 1920-х гг. заняла комедия, пережившая невиданный взлет популярности и обновление формы и ставшая, согласно мнению многих исследователей, «наиболее универсальным жанром для осмысления места человека на историческом фоне через соотношение быта и бытия» [1. С. 90]. Комедиографы стремились художественно осмыслить новую, разнородную действительность во всем противоречивом многообразии ее жизненных коллизий и характеров, передать яркими средствами комического парадоксальные изломы взбаламученного революцией человеческого сознания.

В своем исследовании тревожных сторон внутреннего бытия современного мира комедиография 20-х гг. XX в. опиралась на гоголевскую традицию с присущим ей жанрово-стилевым синтезом и гротескной, контрастной поэтикой. Определяющие свойства гоголевского театра: психология нелепицы человеческих поступков, абсурд драматического сюжета, лирическая тоска по общему смыслу трагически раздробленного мира и нереализованной человечности, осознание призрачности, миражности не только счастья, любви, но и самого человеческого существования – оказались удивительно созвучны послереволюционной действительности, о «гоголевском» характере которой писали в те годы многие литераторы и критики.

«Женитьба» долгое время находилась в тени «Ревизора», экспериментальные постановки которого в театре 1920-х гг. открыли новую страницу в освоении творчества Гоголя. Обращенная к сфере частной жизни, она в критике считалась пьесой социально менее острой, в истории драматического наследия писателя ей отводилось второстепенное место [2. С. 21]. Новаторская форма и метафорическая природа образности этой комедии, начиная с первого представления, не были поняты и по достоинству оценены и театром. Как отмечает Ю.В. Манн, «Женитьба» чаще всего игралась со строгой исторической и классовой локализацией в духе Островского как пьеса о давно ушедших временах из купеческого быта» [3. С. 19]. Сведенная к бытовому правдоподобию, комедия лишалась своего обобщающего, лирико-философского подтекста, хотя она не является «картиною нравов в ежедневном смысле» и соответствует гоголевской формулировке, данной в «Театральном разезде»: «Эта комедия вовсе не картина, а скорее фронтиспис. Вы видите – и сцена, и место действия идеальны» [4. С. 248].

Несмотря на громкий, подчас скандальный успех сценических версий «Ревизора» в постановках К.С. Ста-

ниславского (МХАТ), В.Э. Мейерхольда (ГОСТИМ), И.Г. Терентьева (Ленинградский Театр Дома Печати), именно «Женитьба» в послереволюционную эпоху была одной из самых популярных пьес в профессиональных и самодеятельных театрах. «Вряд ли даже можно назвать какую-либо другую пьесу классического репертуара, которая в эпоху военного коммунизма могла бы сравниться по своей популярности с комедией Гоголя, если вспомнить, например, с каким постоянством "Женитьба" повторялась хотя бы в одном только репертуаре красноармейских театров тех лет», – писал исследователь сценической судьбы пьес драматурга С.С. Данилов [5. С. 226].

Комедийная структура «Женитьбы» оказалась удивительно гибкой, она легко перестраивалась под разные системы: академические театры ценили пьесу за классичность, а «левые» – за возможность эксперимента. В «Женитьбе» находили отклик, с одной стороны, строгое следование традиции, с другой – стремление к синтезу быта и гротеска, игры и действительности, привычного и «совершенно невероятного».

На трактовку пьесы существенно повлияло сценическое истолкование Гоголя как трагического художника. Но то, что было органично и естественно для «Ревизора», вполне переводимого на язык фантастического реализма, оказалось неприемлемым для «Женитьбы», сущность которой странным образом ускользала от более или менее ясного определения и ставила перед театрами неожиданные проблемы. Стоило сыграть комедию как чисто бытовую пьесу (Малый театр, 1919, реж. Яковлев) – и в ней исчезало истинно «гоголевское», идущее от «Записок сумасшедшего», от «Носа», но и попытка воссоздать зловещую фантазмагорию на сцене (III студия МХАТ, 1924, реж. Ю. Завадский) приводила к тому, что стиралось комическое, а вместе с ним и живое, человеческое. Не увенчалось успехом и представление ФЭКСов (1922, реж. Г.М. Козинцев и Л.З. Трауберг), превратившее комедию в комбинацию балаганных и эстрадных трюков. Театральные эксперименты 1920-х гг. не принесли бесспорного успеха «Женитьбе», но они актуализировали проблему условной, метафорической природы комедии.

Следуя общему принципу своей драматургической системы, Гоголь сталкивал в комедийном конфликте «Женитьбы» идеальное и реальное, где реальное существует, а идеальное лишь предполагается. Характерна эволюция заголовка комедии: от реально существующих «женихов» к ключевой для всей пьесы метафоре

разладившейся, несостоявшейся «женитьбы». Лжесобытие, заявленное драматургом как идеальная финальная точка сюжета, становится фокусом пересечения, скрещивания жизненных иллюзий, надежд, намерений разных персонажей, идеей их отношения к жизни. Если герои «Ревизора» попадали в общую ситуацию ревизии, объединявшую их не по собственной воле, а в силу роковых обстоятельств, то решение связать себя брачными узами с другим человеком, казалось бы, обусловлено свободным личностным выбором каждого.

Женитьба – важнейший акт человеческой жизни, подобно рождению и смерти, знаменующий экзистенциальную веху человеческого пути. Гоголь обращается к древнейшему социальному институту брака и предшествующему ему обряду сватовства – ритуалу, складывавшемуся веками. «Метафора "свадьбы" – это метафора победы над смертью, нового рождения, омоложения» [6. С. 75]. Во многих традициях брак – символ соединения, гармонии божественного и человеческого, души с телом.

По церковным канонам, это таинство, священнодействие, совершаемое по Божьей воле и освященное высшим, сакральным смыслом. Безусловно, этот истинный, «мистерильный» [7. С. 16] план учитывался драматургом, не допускавшим идеальное в свой перевернутый, деформированный мир, где все человеческие связи и отношения оказывались мнимыми, намерения – призрачными, поступки – алогичными. Гоголь дал происходящей в «Женитьбе» «потрясающей бестолковщине» абсолютно точное определение: «Совершенно невероятное событие в 2-х действиях». Абсурдность жизненного ритуала, превращенного в нелепый фарс, утратившего свой глубинный смысл, свое живое содержание, свидетельствовала о кризисе, распаде исконных первооснов человеческого бытия.

Новаторство Гоголя-драматурга в «Женитьбе», как и в «Ревизоре», проявлялось в последовательном «перелицовывании» известных комедийных традиций. Пародируя водевильную любовную интригу, превратившуюся к тому времени в пошлый, избитый стереотип, Гоголь разворачивал драматическое действие в бесчувственном, мертвом пространстве, где герои говорили о чем угодно (о Сицилии, о приданом, о лучшей ваксе для сапог и т.п.), но только не о любви. В их перевернутом сознании причудливо совмещались разномасштабные явления, так замужество приравнивалось к нелепой случайности: «*Кочкарев*. Да то-то я помню, что-то было: или вышла замуж, или переломила ногу» [4. С. 118].

В этом абсурдном мире ритуал сватовства напоминал поимку преступника, а сам новоиспеченный жених вел себя как человек, которого ожидало долгое поремное заключение. Однако лежащая на поверхности абсурдная поэтика «Женитьбы» скрывалась в своей подтекстовой глубине лирический замысел драматурга, реализующийся не в речах и действиях персонажей, а в художественной воле автора, поэтически осваивающего мир и претворяющего свой идеал в гротескной, парадоксальной форме.

Гуманистическая боль писателя за искажение жизни, за умаление человеческого в ней, за подмену живого содержания выхолощенной, механической формой была близка драматургам послереволюционной эпохи,

измерявшим завоевания нового мира одной мерой – судьбой обыкновенного человека. Диалог с Гоголем становится для многих из них формой активного творческого осмысления исторической ситуации 1920-х гг.

И.Р. Эрдман, размышляя над метаморфозами новой реальности, стремясь выяснить природу «вывихов» натуры современного человека, освещал коллизии истории «сквозь призму» гоголевской драматургии. Он был одним из первых, кто прозорливо увидел опасность «омертвления» жизни, подмены сущности явлений их пустой оболочкой. «С первых же дней воцарения их (большевиков) в России все начинает двоиться и жить какой-то особой химерической жизнью. Из всех зол, причиненных России большевизмом, самое тяжкое – растление ее нравственной субстанции, внедрение в ее поры тлетворного духа цинизма и оборотничества», – писал о послереволюционной действительности известный русский философ Ф.А. Степун [8. С. 215]. Обратившись вслед за Гоголем к «низкому» материалу – жизни обыкновенных, ничем не привлекательных обывателей, И.Р. Эрдман зафиксировал в «Мандате» разлом мироздания с его устоявшейся системой ценностей и понятий в сознании людей.

Координаты художественного мира первой комедии писателя были смоделированы по законам гоголевской драматургии, законам предельной концентрации времени и пространства. Стремительно раскручивающаяся спираль драматического действия, рождающаяся из анекдота, захватывала с каждым своим новым витком все большее количество персонажей и локализовалась в тесных рамках коммунальной квартиры. Если в «Женитьбе» абсурд происходящего усиливался тем, что и сватовство, и венчание затевались в один день, то в «Мандате» за это же ограниченное время герои успевали пережить надежды на возрождение былого могущества «всёя Руси», крах монархического заговора, панический ужас перед всеведущим Кремлем и, наконец, ощущение тотальной катастрофы, когда твердая почва уходит из-под ног: «*Гулячкин*. Мамаша, если нас даже арестовать не хотят, то чем же нам жить, мамаша? Чем же нам жить?» [9. С. 99].

В отличие от популярных в 1920-е гг. антимещанских комедий, выступавших в защиту нового общества от засилья пошлости и обывательщины, у Эрдмана художественный мир показан не как отмирающее, уходящее в небытие прошлое, а как реальное настоящее, в котором вынуждены жить люди. Они глубоко не вникают в смысл происходящих за стенами дома перемен, за которыми наблюдают в «дырочку на окне», но интуитивно чувствуют, что новые времена несут им несчастья. Чтобы получить право на существование в этих условиях, нужно приспособиться к ним хотя бы внешне, принять форму, адекватную времени. Так как прежние ценности в новом обществе значения не имеют, а условием социального благополучия становится партийная принадлежность, Гулячкины решают ради самосохранения закрепитесь в действительности, прибавившись под протекцию нового «идейного бога» и выдав в качестве «приданого» будущим родственникам своего «домашнего коммуниста».

Характерно, что завязка сюжета сватовства, как и в «Женитьбе» Гоголя, вынесена драматургом за рамки

сценического действия. С первых сцен гоголевской комедии зритель узнает, что сваха ходит к Подколесину третий месяц, а он заказал себе новый фрак, сапоги, «чтоб без мозолей», ваксу к ним особую купил, вот только ни имени, ни адреса невесты до сих пор не знает, да и не видел ее ни разу. Странное, несообразное со здравым смыслом поведение героя оборачивается своеобразной логикой: «*Подколесин*. А ты думаешь, небось, что жениться все равно, что, эй, Степан, подай сапоги» [4. С. 100]. Абсурд оказывается парадоксально слитым с дискретной, осколочной психологией героя, живущего в мире, который утратил логику и упорядоченность.

Подобным образом ситуация женитьбы, сватовства обнажала изломы искаженного, деформированного сознания эрдмановских героев, обусловленные уродливой действительностью. В «Мандате» условия абсурдной торговой сделки – женитьбы сына «бывшего господина» Сметанича на перезревшей девице Варваре Гулячкиной – оговорены заранее. Узнав о них, Павел поражен не тем, что человек выступает в качестве приданого, а новым обстоятельством, что будущий свекор требует именно коммуниста под залог будущей свадьбы.

Павел Сергеевич. Значит, мы, маменька, скоро господину Сметаничу родственники будем

Надежда Петровна. Да ты не спеши, лучше о приданом подумай.

Павел Сергеевич. Приданое? Ну тогда, маменька, ничего не выйдет. Вы сами знаете – мы люди разоренные

Надежда Петровна. Он деньгами, Павлуша, не хочет.

Павел Сергеевич. А чем же, мамаша?

Надежда Петровна. Живностью, дорогой.

Павел Сергеевич. Как так – живностью?

Надежда Петровна. Он, Павлуша, за нашей Варенькой в приданое коммуниста просит

Павел Сергеевич. Что? Коммуниста?

Надежда Петровна. Ну да.

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 этого никто запретить не может

Павел Сергеевич. Мы, мамаша, народ православный, у нас в дому коммунисты не водятся [9. С. 19–20].

В этом диалоге значимым является не только логика абсурдного обывательского сознания, причудливо соединившего несовместимые понятия старого и нового, высокого и низкого, но и возникающий посредством игры слов подтекстовый иронический смысл, проявляющий авторскую позицию. Так в гротескно заостренной форме ритуала сватовства обнажался гоголевский тип конфликта, в котором убогое сознание «маленького человека» и законы новой жизни, еще более искажающей «старые мозги», вступали в противоречие с истинной системой ценностей, с представлениями самого драматурга о смысле человеческого существования.

Использование в комедии древней семантики свадебного обряда расширяло поэтические коннотации текста, обогащало зрительское восприятие неожиданной интерпретацией происходящих в доме Гулячкиных событий: идея «смерти» в прежнем роду и нового «рождения» в другом, чужом мире вызвала необходимость смены духовного покровителя, чьей власти все-

цело вручал себя человек. Персонажи, теснимые на периферию общества, смутно пытались осуществить свою духовную самоидентификацию с помощью социально-знаковой логики, подтверждающей их новое «рождение»: родственников из рабочего класса, значка Общества друзей воздушного флота, харчей пролетарского происхождения, мандата.

Мотив сватовства, женитьбы с каждым действием разрастался – от обывательской квартиры до общероссийских масштабов, по закону зеркального подобия удваивался: соперницей Варвары неожиданно оказывалась новая невеста-самозванка, кухарка Настя, переодетая в платье великой княжны, а жених превращался в «супруга всея Руси». Соединение общественного и личного, символом которого всегда выступала свадьба: «*Кочкарев*. Дело христианское, необходимое даже для отечества» [4. С. 101] – гротескно обыгрывалось в фарсовой ситуации присвоения престола обывателями. В финале, дойдя до апогея своего самовозвеличивания, Павел Гулячкин, почувствовавший себя «вождем», грозился «всю Россию на Варваре женить» [9. С. 96]. Его монолог трагически напоминал мечтания Подколесина: «Если бы я был где-нибудь государь, я бы дал повеление жениться всем, решительно всем, чтобы у меня в государстве не было ни одного холостого человека» [4. С. 146]. Испуганные заговорщики, подобно гоголевским женихам, соперничали между собой, а воспрявшая духом отвергнутая невеста обходила теснящую толпу претендентов на ее руку и сердце.

Сближали «Мандат» с «Женитьбой» и отдельные сцены, откровенно играющие отраженным «гоголевским светом». Возникающий в комедии Эрдмана мотив «носа» отвергнутой невесты: «*Надежда Петровна*. Чем же мы... Валериану Олимповичу не потрафили? Кажется, дочь у меня барышня кругленькая и ничем осрамиться не может. А если ему думается, что Варюшенька носом не вышла, то она и без носа для супружеской жизни очень приятная» [9. С. 87] – был, безусловно, реминисценцией гоголевского текста. Сначала нос, принадлежащий Жевакину, упоминается в разговоре свахи и Агафьи Тихоновны, потом Яичница отмечает, что у их избранницы «нос велик» и, наконец, в финале мотив получает фарсовое разрешение: невеста остается с «носом».

Эрдман шел вслед за Гоголем и в использовании типично фарсовых приемов – переодеваний, клоунады, гримас. Варвара Гулячкина в одном эпизоде, рассуждая о своем незамужнем состоянии, сетовала: «Вообще, интеллигентной девушке в создавшемся положении пойти некуда. Одно интересно узнать: понравлюсь ли я Валериану Олимповичу или не понравлюсь. Помоему, понравлюсь. У меня очень душа и ресницы хорошие. И потом, мне улыбка очень к лицу, только жалко, что она в этом зеркале не помещается» [9. С. 46]. Абсурдная логика героини вызвала ассоциации с фарсовым монологом Агафьи Тихоновны из «Женитьбы», раскладывающей облик своих претендентов по частям и путем отвлечения и соединения наиболее «выгодных» черт составляющей искомую, оптимальную модель жениха: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балта-

зарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича – я бы тогда тотчас же решилась» [4. С. 124]. Комизм суждений героини, оказавшейся в сложнейшей для нее ситуации выбора, заключался в неспособности понять, что человека любят не по частям, а как живое неделимое существо. Точно так же Варвара составляла свой идеальный портрет из души, ресниц и улыбки, цепляясь за частности, не видя никаких различий между физическими и духовными чертами.

Если Гоголь стоял у истоков распада гармонического образа человечества, то Эрдман отразил осколочность, дробность, обмельчание людей, когда нет даже намека на целостность. Однако за уродливой фарсовой маской скрывался трагикомизм живых человеческих чувств, предстающих в искаженном виде, но вызывающих зрительское сочувствие. «Было бы невозможно смотреть на эти образы, если бы автор не захватил их в самые патетические моменты их жизни, когда снова воскресали былые надежды. За образами героев автор внезапно и дерзко вскрывает лирическую струю, которая воодушевляет их в жизни. – отмечал П. Марков, характеризуя это «необыкновенное умение взглянуть на человека» [10. С. 288], присущее Эрдману, как лирическое начало, сближающее драматурга с его великим предшественником в самой сути их творчества. «Впечатление еще сильнее оттого, что никто из приведенных лиц не утратил своего человеческого образа: человеческое слышится везде», – писал Гоголь в «Театральном разезде» [4. С. 248].

Приближая зрителя к ядру личности, выявляя по-человечески объяснимые надежды и мечты своих персонажей, Эрдман заставлял их в краткие мгновения прозрения, озарения истиной осознать собственную нереализованность и обреченность. «Смех сквозь слезы» обрисовывал трагикомическое положение героев, пытающихся прорваться к ускользающей от них собственной человеческой сущности. Маски оживали, сквозь карикатурную личину просвечивал характер, в котором обнаруживалась не мертвая статичность, завершенность сатирического типа, а живая внутренняя динамика, непредсказуемость, противостоящая попытке очертить четкие границы личностного самовыявления героя в мире.

Накапливающаяся в подтексте сила лиризма прорывалась в горестном смятении в финальной сцене. Выстраивая действие по линии колебаний между безудержным смехом и сочувствием к тоскующим, потерянными персонажам, Эрдман не побоялся в финале повергнуть зрителя в «тоску и мучительство» [11. Л. 9]. Все планы, надежды персонажей хоть как-то обозначить свое присутствие в мире рушились, обнажая призрачность и миражность самой жизни. Сходство финальной ситуации «Мандата» с «Женитьбой» ярче высвечивало различие в их трактовке: у Гоголя отсутствие развязки возвращало действие к исходной ситуации, а прыжок Подколесина в окно, по мнению современных исследователей, знаменовал прорыв героя из мертвого ритуала, «из хаоса лукавых житейских соблазнов и искушений – возвращение к себе» [12. С. 85]; у Эрдмана отказ властей арестовать обывателей звучал словами смертного приговора героям, окончательно потерявшим себя. В спектакле Театра им. В.Э. Мейер-

хольда режиссер, чутко уловивший «гоголевское начало» в комедии, усиливал «карнавал мнимостей» немой сценой, где персонажи застывали в ужасе перед открывшейся им ничтожностью и пустотой собственного существования в мире.

После появления «Мандата» критика заговорила об Эрдмане как преемнике и продолжателе гоголевских традиций. Эта тема была одной из ведущих на заседании театральной секции РАХН, посвященной обсуждению пьесы и спектакля. «Эрдман в “Мандате”, на наш взгляд, идет путем гоголевского театра... И смотря, а особенно читая “Мандат”, ясно сознаешь корни этой комедии, питающиеся если не от зрелой классики “Ревизора”, то от загадочной и столь сложной “Женитьбы”», – заявлял Н.Д. Волков [13. С. 17–18]. Аналогичной точки зрения придерживался и А. Пиотровский, считавший, что пьесе Эрдмана выпала честь стать плацдармом, на котором Мейерхольд открыл путь к мучившему еще Гоголя переключению комедии в трагедию.

Комедия Эрдмана «Мандат» была одной из наиболее удачных, талантливых попыток художественного освоения гоголевской традиции, зазвучавшей так остро, свежо в театре 1920-х гг. Характерно, что появление пьесы вызвало в театральной критике дискуссию о путях развития современной комедии. Б. Алперс в статьях «Театр социальной маски» и «Жанр советской комедии» полемизировал с позицией В.Э. Мейерхольда, определившего «гоголевскую линию» как основную в комедиографии тех лет [13. С. 95]. Талантливый критик уловил самую суть эрдмановской пьесы, но выразил официальную точку зрения, выдвинув как задачу времени требование о воплощении новых положительных характеров в сатирических произведениях. Противопоставляя «Мандату» «Воздушный пирог» Б. Ромашова, Б. Алперс писал: «Выход к комедионному спектаклю, идейно насыщенному и здоровому по своему общественному звучанию, лежит через преодоление гоголевской традиции в комедии» [14. С. 188]. Однако испытание временем показало, что драматургия Эрдмана, наследовавшего принципы гоголевского театра, более правдиво рассказывала о времени и человеке, чем многие пьесы тех лет, представлявшие общество «морально здоровым» и «идейно устойчивым».

Под несомненным влиянием гоголевской школы искусства формировалась и комедиография В.В. Маяковского. Взятый за постановку «Клопа» В.Э. Мейерхольд оценил пьесу как «новое слово в области драматургии» [15. С. 175]. Особо отметив «виртуозную обработку словесного материала», режиссер указал и на истоки сатирической манеры драматурга: «Вспоминаются замечательнейшие страницы Гоголя, от которых, когда их читаешь, получаешь какое-то особое впечатление: это не проза и не стихи!» [15. С. 174]. Так комедия Маяковского была сразу же включена в продолжающийся диалог театра с великим сатириком XIX в.

В основе «публицистической, проблемной, тенденциозной комедии» [16. С. 25] – мотив женитьбы, сватовства, разыгрываемого весело, гротескно, в духе Гоголя. Бывший рабочий и партизек Присыпкин, мечтающий об «изысканной жизни», решает изменить своей прежней любви и пролетарскому происхождению, женившись

на мешчанке Эльзевире Давидовне Ренесанс. Решение, вынесенное за рамки действия, принято окончательно и бесповоротно, и на пути его реализации героя не останавливают ни увещевания друзей, ни даже попытка самоубийства отчаявшейся Зои Березкиной. Если Павла Гулячкина обстоятельства лишали выбора, сделав «жертвой» в кругу его семейства, то Присыпкин оказывается заложником собственных «крупных запросов». Почуввав, что в период нэпа классовая принадлежность может стать предметом купли-продажи, герой Маяковского надеется на прочной материальной базе своего тестя выстроить крепкую «красную семью», где все должно быть «полной чашей». Как говорит Олег Баян, обращаясь к будущим родственникам Присыпкина, «Оне к вам древнее, незапятнанное пролетарское происхождение и профсоюзный билет в дом вносят, а вы рубли жалеете!» [17. С. 9]. Ситуация эрдмановского «человека-приданого» фарсово переосмысливалась, обыгрывалась комедиографом в ином сатирическом ключе: объектом осмеяния становились пережитки прошлого, не изживаемые в новом обществе.

Такое различие творческих установок Эрдмана и Маяковского обуславливалось принципиально разными философскими подходами к экзистенциальным проблемам, спорам о «маленьком человеке», о его праве на выбор своей судьбы. В контексте философских идей начала XX в., в частности идеи Ницше о сверхчеловеке, о героическом, жертвенном как естественном свойстве самой человеческой природы, для Маяковского, мечтавшего приблизить утопию будущего к настоящему, его герой предстал «клопом», «обывателем вульгарисом», рудиментом прошлого. Эрдман, почувствовавший алогизм самой основы человеческого существования как «историко-онтологическую бессмыслицу» (Л. Шестов), не приукрашивал мелочности и духовного убожества своих обывателей, но драматург не прошел мимо трагедии «маленьких» людей, раздавленных эпохой, которым революция отказала в праве жить, даже умирать было стыдно, потому что нужно было самоотверженно погибнуть за идею.

Семантика свадебного обряда как «смерти второго рождения» обыгрывалась Маяковским в «говорящей фамилии» семейства Ренесанс, под покровительство которого пытался пристроиться жених, а также в знаковой смене номинации главного героя: от уничтожительного Присыпкина («Ну что это такое Присыпкин? На что Присыпкин? Куда Присыпкин? Кому Присыпкин?») к ласкающему слух Пьеру Скрипкину – «это уже не фамилия, а романс» [17. С. 18]. В комедии Маяковского есть и свой Кочкарев – Олег Баян, дающий своему подопечному советы и выступающий, подобно ему, режиссером-постановщиком разыгрываемого спектакля под названием «Красная свадьба»: «*Баян*. ... силой... дозволенного марксистам воображения я как бы сквозь призму вижу ваше классовое, возвышенное, изящное и упоительное торжество!.. Невеста вылезает из кареты – красная невеста... вся красная, – упарилась, значит; ее выводит красный посаженный отец, бухгалтер Ерыкалов, – он как раз мужчина тучный, красный, апоплексический, – вводят это вас красные шафера, весь стол в красной ветчине и бутылки с красными головками... Красные гости кричат «горь-

ко», «горько», и тут красная (уже супруга) протягивает вам красные-красные губки...» [17. С. 13].

В этом монологе пародировалась доведенная до абсурда заформализованность всех сфер жизни, идеологизация быта, превращение значительного события в заурядное партийное собрание: «*Присыпкин*. Я желаю жениться в организованном порядке и в присутствии почетных гостей и особенно в присутствии особы секретаря завкома, уважаемого товарища Лассальченко... Объявляю свадьбу открытой» [17. С. 25].

Тема выхолощенности, автоматизированности, механистичности жизненного ритуала, утратившего свое живое содержание, традиционна для авангардного искусства, стремящегося уничтожить все формализованные характеристики существования. Поэтика сдвигов и деформаций в характеристике героев возникает как следствие обезличенности и духовного убожества людей. Для художников, пытающихся обнажить духовную реальность через ее отсутствие, принципиально важно установление сотворческого диалога со зрителями. Для театра Гоголя характерны принципиально новые отношения между писателем и воспринимающей аудиторией, которая становится сотворцом, соучастником действия, она должна распознать скрытый за внешним планом внутренний смысл, восполнить своим воображением места «коммуникативной неопределенности» в тексте. Эти открытия гоголевской эстетики оказались необычайно значимыми для художников-авангардистов, стремящихся активно воздействовать на публику.

С первой сцены «Клопа», поданной в эстетике народного театра. Маяковский вовлекал зрителей в карнавализацию нэпмановской действительности, разыгранной в веселом балаганном стиле с помощью вольного расшного стиха. Весь свадебный ритуал предстал как кукольный фарс, где режиссер – кукловод Баян направлял действия персонажей спектакля, как марионеток, по ходу событий сопровождал происходящее, подобно деду-расшнику, шуточными комментариями, пародирующими известные народные песни: «Съезжались к загсу трамвай – там красная свадьба была» [17. С. 28]. Обращение к многообразным формам площадной комедии народного театра позволило Маяковскому создать «зрелище необычайнейшее», разрушающее «четвертую стену» в театре и вовлекающее в сотворческий диалог массового зрителя. В этом комедиограф XX в. следовал принципам гротескного реализма, разработанного Гоголем на основе синтеза самых разных традиций: украинского вертепа и комедии дель арте, балагана и средневековой мистерии. Характерно, что исследователи гоголевского творчества отмечают, что действия Кочкарева похожи на пьесу о жеманстве в стиле народного театра [18].

Использование выразительных средств воздействия на зрителя, заимствованных из эстетики низовых жанров народной культуры, способствовало обновлению традиционной комедийной формы. Выступивший как смелый экспериментатор в области драматургии Е.И. Замятин учился у Гоголя, своего любимого писателя, мастерству сатирической типизации, искусству восприятия мира как вечной трагикомедии. Природа гоголевской драматургии, моделирующей образ мира через сдвиг, деформацию, смещение привычных пропорций,

отвечала идее художественно-философского синтеза, заявленной писателем в его концепции нового искусства. Не случайно, разъясняя принципы неореализма, художник в целом ряде статей 1920–30-х гг. обращался к имени Гоголя. «Для Замятина творчество Гоголя было живым «сотворчеством». На него писатель ориентировался, из него черпал вдохновение, его идеи продолжал и совершенствовал, его именем оперировал в литературной полемике, его глазами пытался увидеть «новую Россию» [19. С. 7].

«Гоголевский взгляд» на мир и человека отчетливо проявился в комедиях Е.И. Замятина «Блоха» (1925) и «Африканский гость» (1929–1930). Обе пьесы несут подчеркнуто условный, гротескный характер, открыто обнажающий природу театральности игры. Эта игровая установка реализуется в принципе двойной театральности комедий, создаваемой посредством обнаженного приема «театр в театре». Так, в «Африканском госте» действие разворачивается как импровизированный спектакль, срежиссированный главным героем Витькой Жудрой по мотивам гоголевской «Женитьбы». На это указывало и жанровое определение пьесы, являющееся знаком эксплицированной классической традиции: «невероятное происшествие в 3-х частях».

Подобно Гоголю, Замятин в основу сюжета своей комедии берет «чисто русский анекдот», из которого вырастает абсурдная сюжетная линия сватовства, соперничества женихов. Бывший дьякон, а ныне заведующий брачным столом в уездном загсе Матафей Ионыч, стыдясь своего церковного прошлого, пытается приспособиться к новым временам и обустроить свою судьбу посредством выгодного замужества дочери: «Да ведь такая дочь, как Люба наша, это от Бога нам данный капитал...» [20. С. 110].

Причудливо смешивая в речи несовместимые понятия прошлого и настоящего, герой подходит к сватовству как к первоочередной задаче «производственной программы», обобществление частной, личной жизни человека доводится до полного абсурда: «*Матафей Ионыч*. Теперь частных делов нету – все общее. Поэтому слушай... Твоя ударная задача – товарищ Превосходный, не он, так – Сосулин. Но чтобы у меня этого Витьку – ты из головы выкинула» [20. С. 110]. Претендент на руку и сердце из числа женихов выбирается не только по его материальному достатку, но и по степени приближенности к власти, которая, в понимании бывшего священнослужителя, приобретает сакральный статус.

Как и Гоголь, Замятин использует водевильные и фарсовые приемы, усиливающие чувство абсурдности происходящего. Однако если в комедиях «Ревизор» и «Женитьба» драматург, прибегая к этим приемам, лишал их традиционного содержания, переосмысливал и пародировал, оставляя только формальные признаки, то для Замятина эти формы грубой комедии значимы сами по себе. Плут, главенствующий в фарсе, всегда движим какой-то определенной целью, его действия имеют вполне очевидные мотивы. Новаторство Гоголя в «Женитьбе» заключалось в том, что он полностью снимал всяческую мотивировку поведения Кочкарева, непонятно в силу каких причин развившего бурную деятельность по организации женитьбы Подколесина, пассивно подчинявшегося его напору.

В гоголевской комедии пружиной действия становится неосознанный обман, при этом обманутыми оказываются не только герои, но и зрители. В «Африканском госте» герой, движимый искренней любовью, преодолевает все препятствия с помощью сознательного обмана, что характерно для фарса. Витька Жудра, получивший отказ от отца своей любимой, решает добиться своей цели посредством фаггастического розыгрыша, мистификации: он является в дом будущего тестя в «обезьяньей шкуре» и выдает себя за африканского гостя. Используя гротескный прием примитивизации, зоологической сатиры, Замятин обнажал фальшь новой жизни, где обезьяну принимают как «черную жертву империализма» и отдают ей явное предпочтение перед другими женихами. В бурлескной форме реализуются доведенные до абсурда классовые пристрастия новой власти к низшим социальным слоям.

Так ситуация сватовства и женитьбы выявляла уродливую, перевернутую логику мира, в котором классовое сознание извращает человеческую сущность, выхолащивает истинное содержание жизни, ее ценностей и традиций. Прием двойной театральности позволял Замятину благодаря всеобщему игровому принципу проявить творческую свободу и в отношении к материалу современности, и в оценке собственного творчества. Откровенно фарсовые ситуации поведения африканского гостя, не отягощенного нормами культуры, а действующего в силу своих природных инстинктов, выражали авторскую самоиронию в раскрытии идеи о дионисийском порыве как истинном проявлении человека. В «Женитьбе» Кочкарев убеждает Подколесина жениться, аргументируя это тем, что все дети будут похожи на него как две капли воды. У Замятина доводом в пользу африканского гостя становится утопический проект обновления нации путем скрещивания человека с обезьяной. Включая в текст пародию на сциентистский миф, Замятин убежден, что союз людей, стоящих на разных ступенях общественного, интеллектуального и культурного развития, не принесет счастья, так же как невозможно возродить одряхлевшую цивилизацию с помощью варварской, скифской крови.

Опора на гоголевские традиции проявлялась на разных уровнях комедийной структуры «Африканского гостя»: на уровне персонажей, в обрисовке которых главным художественным принципом являлось выявление мнимости, «подлога», контраста между видимостью и сущностью в сфере речевого комизма, характеризующегося особым пристрастием к гротеску, гиперболизации, алогизмам и абсурду. Но в отличие от Гоголя, Замятин в драматической реализации мотива женитьбы, сватовства завершал комедию счастливой развязкой, что в целом не характерно для творчества писателя. Молодые герои в финале, преодолев все препятствия на пути своей любви, отправлялись учиться в Москву, чтобы начать строить новую жизнь. Энергия будущего побеждала энтропию уездной, обывательской жизни.

Театр Гоголя был школой подлинного сатирического мастерства для многих художников 1920-х гг. «Это был театр живой и разный, он звал к дерзаниям, к нетерпимости к стереотипам, к подделкам «под Гоголя», он учил смело лепить сатирические типы, брать их из жизни, пользоваться различными красками и приемами комического и сатиры» [21. С. 114].

По воспоминаниям А. Мариенгофа – автобиографические произведения «Роман без вранья» (1920) и «Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги» (1953–1956), Гоголь воспринимался в 1920-е гг. как гений современности, как человек, близкий по духу. Именно Гоголь отвечал тре-

бованиям эпохи художественного эксперимента, поиска новых форм в искусстве и синтеза разных художественных тенденций и направлений. Сложный, многопроблемный диалог драматургов с великим русским сатириком стал неотъемлемой чертой литературного процесса 1920-х гг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Журчева О.В. Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века. Самара, 2001.
2. Данилов С.С. «Женитьба» Гоголя. Л., 1934.
3. Манн Ю.В. Грани комедийного мира «Женитьбы» Н.В. Гоголя // Литературные произведения в движении эпох. М.: Наука, 1979.
4. Гоголь Н.В. Театральный разъезд после представления новой комедии // Гоголь Н.В. Собрание соч. В 8 т. М.: Правда, 1984. Т. 4.
5. Данилов С.С. Гоголь и театр. Л.: Худож. лит., 1936.
6. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997.
7. Зорин А. Семантика пауз в драматургических текстах Н.В. Гоголя: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2001.
8. Степул Ф.А. Мысли о России // Новый мир. 1991. № 6.
9. Эрдман Н.Р. Мандат // Эрдман Н.Р. Самоубийца. Пьесы. Интермедии. Переписка с А. Степановой. Екатеринбург, 2000.
10. Мирков П. Третий фронт: После «Мандата» // Печать и революция. 1925. № 5.
11. РГА.ИИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 506.
12. Прозоров В.В. Прыжок в окно // Литературная учеба. 1994. № 5.
13. Мейерхольд В.Э. Из ответа на анкету газеты «Вечерняя Москва» // Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2 т. М.: Искусство, 1968. Т. 2.
14. Алтерс Б.В. Театральные очерки. В 2 т. М., 1977. Т. 2.
15. Мейерхольд В.Э. Из выступления в клубе им. Октябрьской революции // Мейерхольд В.Э. Указ. соч. Т. 2.
16. Маяковский В.В. О «Клопе» // Маяковский В.В. Собр. соч. В 12 т. М.: Правда, 1978. Т. 12.
17. Маяковский В.В. Клоп // Маяковский В.В. Указ. соч. Т. 10.
18. Galperina I. Critical relativism. Gogol's maglage, a multifaced play or playing in the play // Rus. lit. Amsterdam. Vol. 28, № 2. P. 155–174.
19. Попова И.М. «Чужое слово» в творчестве Е.И. Замятина. Тамбов, 1997.
20. Замятин Е.И. Африканский гость // Легга. 1994. № 18.
21. Фролов В.В. Муза пламенной сатиры. М., 1988.

Статья представлена кафедрой общего литературоведения филологического факультета Томского государственного университета, поступила в научную редакцию «Филология» 17 марта 2004 г.

УДК 882-2

Э.М. Жиликова

«МЕДНЫЙ ВСАДНИК» А.С. ПУШКИНА И БАЛЛАДЫ В.А. ЖУКОВСКОГО 1830-х ГОДОВ

Используя компаративный анализ поэмы «Медный всадник» А.С. Пушкина и баллад 1831–33 гг. В.А. Жуковского автор показывает глубокие совпадения между двумя поэтами в моральном, философском и творческом плане. Поэма и баллады показывают одинаковость путей А.С. Пушкина и В.А. Жуковского в поисках поведения личности в драматических жизненных обстоятельствах, при разрешении противоречий между гражданскими требованиями и персональными запросами личности для нахождения пути гармоничного исторического развития общества.

Как показали многочисленные исследователи творчества А.С. Пушкина, проблематика и поэтика «Медного всадника» явились итогом предшествовавшей деятельности поэта, его философских и художественных исканий, запечатленных в стихах и прозаических произведениях [1; 2; 3. С. 143–172; 4]. По точному замечанию Г.В. Краснова, «„Медному всаднику“ – главной философской поэме Пушкина – предшествовало всё его творчество». Вместе с тем очевидно, что нравственно-художественное содержание и художественная структура «Медного всадника» выросли в живом процессе диалога Пушкина с современными поэтами, среди которых особо значимым был В.А. Жуковский.

1831–1833 гг. – время необычайно активного общения Жуковского и Пушкина. В критической литературе отмечены моменты творческого схождения поэтов: в один год были написаны сказки («Спящая царевна» и «Сказка о Царе Салтане»); выход «Баллад и повестей» Жуковского совпал с публикацией «Повестей Белкина» [5]; жанровое новаторство «петербургской повести» «Медный всадник» предвосхитило поэтизацию обыкновенного в «старинной повести» «Ундина» (1831–1836 гг.) [6].

В ряду произведений, типологически соотносимых с «Медным всадником», важное место занимают баллады Жуковского, относящиеся к третьему, последнему баллад-

ному периоду (1831–1833 гг.). Собранные вместе, 16 баллад (переводы из Шиллера, Саути, Уланда, Бюргера и В. Скотта) образуют художественную целостность, своеобразный цикл, по определению И.М. Семенко [7. С. 161]. Написанные на сюжеты из античной мифологии и Средневековья, баллады Жуковского обнаружили глубочайшую заинтересованность поэта проблемами современной русской жизни и широту историко-философской концепции. Именно эти особенности художественного сознания Жуковского последекабристской эпохи обусловили огромный интерес Пушкина к его балладам и предопределили типологическую схожесть этого балладного цикла и «Медного всадника». В письмах 1831 г. (от 1 и 11 июня) Пушкин с восхищением сообщает П.А. Вяземскому, что «<...> Жуковский точно написал 12 прелестных баллад <...>», что «<...> он перевел несколько баллад Соувея Шиллера и Гуланда. Между прочим, „Водолаза“, „Перчатку“, „Поликратово кольцо“ etc. Также перевел неоконченную балладу Вальтера Скотта „Пилигрим“ и приделал свой конец: прелесть» [8. Т. 10. С. 32, 34].

Сквозная проблема всего балладного цикла – нравственное самоопределение человека, оказавшегося в драматической ситуации перед лицом неотвратимых обстоятельств. Постановка этой проблемы характеризуется