

Константин Фрумкин

СКВОЗНЫЕ МОТИВЫ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ

от
Грибоедова
до
Эрдмана



Нестор-История
Москва • Санкт-Петербург
2018

УДК 808.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)
Ф933

Фрумкин К. Г.
Ф933 Сквозные мотивы русской драматургии: От Грибоедова до Эрдмана. — М. ;
СПб. : Нестор-История, 2018. — 280 с.

ISBN 978-5-4469-1342-8

Исследования русской классической драматургии до недавнего времени не стремились выявить лейтмотивы русской драмы на большом массиве текстов. В книге кандидата культурологии Константина Фрумкина впервые делается попытка описать сквозные мотивы русской классической драмы XIX — первой трети XX века, от Грибоедова до Эрдмана. Книга рассказывает о типовых героях пьес — таких как «Приезжий из столицы», типичных сюжетных ходах — таких как «перехваченное письмо» или «соблазнение невесты слабого сильным», и закодированных в сюжетах архетипических образах — таких как «злая судьба» и «бездомье». Судьба и тоска — два важнейших архетипа, которые доминируют в русской классической литературе и могли бы стоять в заголовке этой книги.

УДК 808.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)

ISBN 978-5-4469-1342-8



9 785446 913428

© К. Фрумкин, 2018
© Издательство «Нестор-История», 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	5
----------------	---

Часть I

Типичные герои и типовые ситуации

Три «Ревизора», или загадка Бобчинского	13
Самый главный герой	22
Герой-невидимка	31
Герой со смещенным центром тяжести	39
Павел Протасов и профессор Сторицын	50
Похищение невесты: каноническая версия	55
Похищение невесты: пробуксовка сюжета	64
О литературных предках Остапа Бендера	78
Наследники античного хора	94
Дом как микрокосм	109

Часть II

Судьба и депрессия: истории человеческой гибели

Депрессия как неизлечимое инфекционное заболевание	126
Самоубийственная верность	141
Сильные и слабые	152
Звон «Потонувшего колокола»	165
Сила судьбы	173
Судьба как разрушитель драматического конфликта	183
Демон с тысячью лиц	200
Изначальная обреченность: тема судьбы у М. А. Булгакова	206
Английский рецепт: Пристли и Чехов	216

Часть III

Темперамент и общество: энергия против системы

Обаяние страсти и десоциализации	227
Самодурство как эстетическая ценность	241
Самодуры и мещане	250
Купец против Хаоса	268



ВВЕДЕНИЕ

Отечественная научная литература, в которой рассматривается поэтика русских драматургов, чрезвычайно обширна. Количество монографий, написанных о таких «столпах» русского театра, как Гоголь, Островский и Чехов, превышает десяток на каждого. К этому еще надо прибавить, во-первых, уже совершенно несчетное количество статей и, во-вторых, все, что написано о драматургии в книгах, посвященных прозаическому и поэтическому творчеству авторов театральных пьес. Однако особенность российского (да насколько мы можем судить, и западного) литературоведения заключается в том, что подавляющее большинство осуществленных исследований сосредоточено на творчестве какого-либо одного автора либо даже на одном произведении. Можно буквально по пальцам пересчитать книги, посвященные сравнению хотя бы двух драматических авторов. Прежде всего, конечно, следует указать на книгу В. Я. Лакшина «Толстой и Чехов», в которой сопоставляется драматургия этих авторов. Кроме того, существует книга Л. Н. Назаровой «А. Н. Островский и И. С. Тургенев», также сравнивающая поэтику драматургии двух писателей. В книге В. Б. Катаева «Литературные связи Чехова» анализируются некоторые сюжетные параллелизмы у Островского и Чехова. Вообще, в обширной литературоведческой литературе рассыпано множество парных сравнений разных драматургов. Но вряд ли возможно указать на монографию, которая исследовала бы сквозные мотивы сразу большого количества русских драматических авторов.

Разумеется, отечественными филологами написано множество «историй» русской драматургии, в которых развитие драматической литературы прослеживается в хронологическом порядке. Однако эти труды и учебные пособия являются хотя и суммирующими, но не обобщающими. В такого рода «летописях» русской драматургии все авторы описываются поочередно и каждому из драматургов посвящена

отдельная глава. Смысловые линии, связывающие писателей между собой, авторами «хронологий» не фиксируются, и по сути такого рода книги представляют собой компендиумы статей, посвященных — как и принято в нашем литературоведении — отдельным писателям.

Правда, некоторое исключение представляет собой труды Л. М. Лотман, в частности монография «Островский и русская драматургия его времени». Формально эта книга посвящена творчеству Островского, однако последнее анализируется в контексте развития всей драматургической литературы. Книга Лотман, может быть, самая фундаментальная из существующих в отечественной литературе историй русской драматургии XIX — начала XX века. Однако Л. М. Лотман также придерживается принципиально хронологического метода изложения. Она разбивает творчество Островского на периоды и каждый из этих периодов анализирует в контексте современной ему драматургии. В рамках этого метода драматургия Чехова оказывается элементом контекста для позднего Островского.

Л. М. Лотман дает прекрасные «портреты» каждой из выделенных ею «микроэпох» в развитии драматургии; смысловые связи внутри каждого из таких периодов анализируются автором с вызывающими уважение эрудицией и блеском. Но вот связи между микроэпохами — то есть фактически между главами книги — не просматривается.

Иными словами, российскому литературоведению до сих пор не хватало «синхронических» исследований. Одному автору вряд ли под силу восполнить этот пробел, и все же представляемая вашему вниманию книга является первой попыткой подметить общие идеи, сюжетные ходы и тематические установки, объединяющие сразу многих драматических писателей и в силу этого могущие претендовать, так сказать, на роль «архетипов» нашего литературно-театрального бессознательного.

Предлагаемая книга является не только исследованием, но и «метаисследованием» — в том смысле, что предметом нашего изучения являются как тексты самих драматических произведений, так и тексты посвященных этим произведениям литературоведческих исследований. По-иному, разумеется, и не может быть, поскольку литература о драматургии является едва ли не столь же старой, как и сама драматургия, и всякий, кто решится написать о русских драматических писателях, помимо своей воли окажется наследником примерно двухвековой научной и критической традиции. После многих десятилетий

исследования русской драматургии выявлять сквозные мотивы в ней можно и должно через сопоставление не только текстов пьес, но и имеющихся интерпретаций этих текстов. Многочисленные литературоведы и критики уже выявили в изучаемых произведениях драматургии и сюжетные схемы, и идейно-смысловые комплексы, так что для осуществления интегрального исследования достаточно лишь обобщать выявленное. Параллелизмы и сходства, подмеченные прежними авторами в ходе парных сопоставлений, теперь можно «смонтировать» в более длинные цепочки, охватывающие три и более «объекта».

Хронологические рамки, выбранные для данной книги, — от Грибоедова до Эрдмана, — конечно, в известной степени произвольны и отражают вкусы автора (впрочем, вкусы, совершенно неоригинальные). Грибоедова можно считать основателем русской драматургии хотя бы потому, что это самый старый из драматических писателей, чья пьеса, единственная среди написанных им, до сих пор фигурирует в театральном репертуаре и всерьез интересуется и режиссеров, и зрителей. Правда, формально на это можно возразить, указав на такие более ранние комедии, как «Недоросль» Фонвизина и «Ябеда» Капниста. Однако «Недоросля» (хотя сравнительно недавно его ставили даже на телевидении) вряд ли можно назвать живым элементом современной культуры. Да, «Недоросля» ставят, но, кажется, исключительно в дидактических целях: дети проходят Фонвизина в школе — значит, им его надо показать. Опереться на Фонвизина для сколько-нибудь серьезного творческого самовыражения никому из театральных деятелей не пришло бы в голову. Фактически Фонвизин сегодня является детским автором — но не таким, которого любят дети, а таким, которого детям навязывают.

Ситуация с «Ябедой» Василия Капниста еще интереснее. Это произведение поистине легендарное. Образованные люди, любители словесности, о ней, конечно, слышали. Некоторые изречения из этой сатирической комедии — в особенности про то, что «законы святы», а «исполнители — супостаты», — часто цитируют и в публицистике, и в филологических трудах. Большая поэтическая цитата из Капниста приводится в тексте «Доходного места» Островского. Известный бард Юлий Ким написал песню об истории первой постановки «Ябеды» и о том, как Капнист чуть не подвергся из-за нее репрессиям. Однако, несмотря на все это, пьесу Капниста никто, кроме специалистов, не читает и театры ее практически не ставят.

Таким образом, если считать русскую драматургию не просто разновидностью художественной литературы, но источником театрального репертуара, то началась она с Грибоедова. Грибоедов и Гоголь породили великую драматургическую традицию, которая, как и вся «классическая» линия русской литературы, прервалась с наступлением советского времени. В 20–30-х годах XX века в лице Булгакова и Горького мы видим последних представителей русской «классической» школы, ведущих непрерывающуюся линию преемственности от Гоголя. После них началась собственно советская драматургия, от классической очень резко отличная и тематически, и эстетически. Николай Эрдман является в этой ситуации как бы переходной фигурой, соединяющей две поэтики.

При выборе авторов для исследования мы руководствовались двумя независимыми критериями: во-первых, присутствием произведений данного писателя в театральном репертуаре и, во-вторых, общими литературными заслугами автора (в том числе и за пределами собственно драматургии). Вообще говоря, выбирать драматических писателей в избранных хронологических рамках не представляет большого труда: их «канонические» списки можно найти в любых учебных пособиях и монографиях. К числу классиков русской драматургии неизменно относят Грибоедова, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Островского, Сухово-Кобылина, Чехова, Горького и Булгакова. Пьесы всех этих авторов неизменно любимы театрами, а их имена прославляются специалистами, в том числе и за заслуги вне драматургии. Однако по причинам, связанным с идеологической ситуацией в бывшем СССР, за пределами стереотипного канона остался Леонид Андреев, хотя его пьесы ставились советскими театрами, а советские литературоведы признавали его заслуги как прозаика. Впрочем, доказывать необходимость включения Леонида Андреева в историю русской драматургии сегодня нет никакой необходимости. Кроме того, в нашей книге будет упоминаться пьеса «Дети Ванюшина» Найденова. Хотя имя этого автора сравнительно малоизвестно, но присутствие пьесы в репертуаре российских театров (в частности, московского Театра на Малой Бронной и Театра им. В. В. Маяковского) является достаточной рекомендацией. С другой стороны, драматические произведения Писемского, Салтыкова-Щедрина и Лескова для современного театра практически не существуют; однако значимость этих авторов для истории русской литературы не позволяет обойти стороной и их драматическое творчество.

За пределами данного исследования осталась историческая драматургия, а также драматургия, созданная на псевдоисторическом («мифологическом») материале. На наш взгляд, мир русской исторической драматургии — это совсем особый «художественный космос», со специфической эстетикой и со сравнительно замкнутой системой литературных связей, поэтому он требует отдельного внимания. По этой причине в нашем исследовании нельзя будет найти упоминаний о пьесах Пушкина, А. К. Толстого, Иннокентия Анненского, а также об исторических пьесах Островского.

По большому счету, обоснования требует наша попытка рассмотреть русскую драматургию как обособленный художественный феномен. Как известно, среди классиков русской драматургии только Островский был драматургом-профессионалом. Подавляющее большинство остальных авторов при всех их заслугах перед театральной литературой проявляли свои таланты в других родах и жанрах, главным образом в прозе. Вполне можно согласиться с мнением, что для понимания драматургии Чехова гораздо большее значение имеет знание его же прозы, чем драматургии его предшественников, скажем Островского. Конечно, и Чехов, и Островский в любом случае находились в едином космосе русской литературы, и в этом смысле Островский не мог не повлиять на Чехова (широко известно восхищение Чехова «Пучиной» Островского), но это влияние, наверное, было не сильнее, чем, скажем, влияние Достоевского. И тем не менее некоторые основания для выделения драматургии в особый объект изучения все-таки есть.

С точки зрения своего «физического объема» всякая драма является скорее малой формой литературы. Не роман, а небольшая повесть или большой рассказ. Однако требования, предъявляемые к театральной пьесе (если только это не драматический фрагмент), сопоставимы с требованиями, предъявляемыми к роману. В пьесе должен иметь место законченный сюжет, персонажи — обладать «выпуклым» характером. Несмотря на сравнительно скромные объемы, театральная пьеса не может остаться «лирической зарисовкой». При этом, решая столь сложные художественные задачи, драматург вынужден опираться на крайне скудный запас художественных средств. Художественная литература возникла как рассказ, как повествование, ведущееся певцом, рапсодом, летописцем. Над всем текстом «Илиады» царит хотя и невидимая, но исполинская фигура Гомера, порождающего мир эпической поэмы

по своему усмотрению. В противоположность эпосу драма являет собой предел самоуничижения автора. Драматический писатель обрекает себя на немому, чтобы дать слово своим героям. Текст пьесы состоит в основном из речей персонажей. Драматургия — это искусство человеческого голоса по преимуществу. Драматургия демонстрирует, что есть сказать персонажу на фоне молчания автора. Хотя присутствие «риторики» и «публицистики» в драме обычно относят к ее художественным недостаткам, не стоит забывать, что драматическое искусство родилось в тесной связи с ораторским. Сама идея театра, в котором не поют хором, а произносят речи поодиночке, могла возникнуть в древнегреческом обществе не в последнюю очередь потому, что для этого общества вполне нормальным и привычным было выступление публичных ораторов — политических и судебных. Античная драма возникла из храмового богослужения, но развивалась в тесной связи с формирующейся риторикой и философией. Платон и Ксенофонт изображали беседы с Сократом в виде диалогов — то есть фактически микропьес, а параллельно этому Аристофан высмеивал того же Сократа в театральной комедии, причем Сократ выводится комедиографом как преподаватель судебного красноречия. Драматургия возникла в рамках культуры, пронизанной риторикой, и исторически драматургию — разумеется, со множеством необходимых оговорок — можно считать ораторским искусством, поставленным на службу художественным целям.

Таким образом, стоящая перед драматургом задача одновременно и специфична и чрезвычайно сложна. Целый «роман» он должен сконцентрировать в небольшом объеме, ограничиваясь для выражения лишь произносимыми вслух репликами, но исключая при этом свою собственную речь. Выполнение этой задачи ставит драматурга в крайне своеобразную ситуацию, и именно поэтому все авторы, решившие заняться написанием пьес, помимо своей воли становятся членами своеобразного братства, в котором действуют особые законы — подобно тому как все решающие сыграть в шахматы независимо от своих индивидуальных свойств начинают подчиняться законам шахматной игры. История драматургии есть история решений нерешаемой задачи: как уместить максимум смысла на узкой площадке человеческого диалога? Как через реплики героев показать события, которые в обычной жизни никем не «озвучиваются» и не «проговариваются», но при этом не превысить степень театральной условности? Всякий, кто подходил к решению этой проблемы, становился преемником именно

драматургической традиции. Это, кстати, предполагает, что драматург должен хотя бы в минимальной степени изучить искусство своих предшественников — опыт и заслуги в иных родах и видах литературы здесь помочь не в силах. И вот Лев Толстой, будучи уже немолодым заслуженным писателем-прозаиком, берется за сочинение пьес в качестве некоего полемического ответа на драматургию Чехова, с которым он и не думал полемизировать в прозе.

Забавно, что в отличие, скажем, от Франции русская классическая литература практически не знает профессиональных драматургов, — хотя это, конечно, не значит, что их не было. Однако все дореволюционные профессиональные драматические писатели, за исключением Островского, в настоящее время принадлежат только истории литературы. Большинство авторов, относимых к числу классиков русской драматургии, были в первую очередь писателями-прозаиками. Лермонтов был поэтом, Сухово-Кобылин — философом и переводчиком Гегеля. И мы можем видеть проявление специфики драматического искусства в том, что «вес» писателя в драматургии, как правило, не совпадает с его весом в прозе.

Островский, профессиональный драматург, действительно театральный человек, чей памятник не случайно украшает в Москве именно Театральную площадь, конечно, по праву пользуется репутацией «отца» национального театрального репертуара. Его называют «русским Шекспиром» и «русским Мольером», однако его пьесы — гармонично построенные, сбалансированные, написанные со знанием технических условий сцены, часто занимательные, иногда трогательные, всегда остроумные — никто не называет гениальными. Большая половина наследия Островского к настоящему времени представляет скорее этнографический или педагогический интерес.

Крупнейшим русским драматическим автором, ставшим чем-то вроде символа мирового драматургического искусства вообще, является Чехов, который, если бы не написал пяти своих драм, остался бы в истории литературы как автор коротких рассказов и повестей и конечно не мог бы на почве прозы соперничать славой с Толстым или Достоевским.

Лев Толстой, о таланте и славе которого напоминать неуместно, по сравнению с Чеховым выглядит как довольно второстепенный драматический автор, и можно даже предполагать, что если бы Толстой не стал писать свои пьесы к концу жизни, когда его всемирная слава

уже находилась в зените, то его драматургическое наследие не вызвало того интереса, каким пользуется сегодня.

Сухово-Кобылин, не опубликовавший в жизни ничего, кроме трех пьес и одной полузабытой сегодня философской книги, как драматический писатель не уступает по своему значению автору «Войны и мира».

Лесков, писатель многими по сей день любимый и читаемый, талантливый, наблюдательный и остроумный, на почве драматургии, в сущности, потерпел фиаско — его единственная пьеса «Расточитель» хотя и ставилась в театре, но успеха не имела и к настоящему времени почти забыта.

С другой стороны, Горький, который прижизненную славу получил как прозаик, свой талант проявил прежде всего в драматургии. Образы «Мещан», «На дне», «Вассы Железновой» и «Последних» воплощены и воплощаются великими режиссерами и замечательными артистами, и вообще, на наш взгляд, звезда Горького-драматурга, очищенная от декретированного советским режимом официозного почитания, сейчас разгорается все ярче.

Все это свидетельствует об одном не требующем доказательства факте: драматург — особая профессия. Попытка обобщить сюжетные ходы и типы, созданные драматургами, станет обобщением «решений», придуманных авторами применительно к специфическим «правилам игры», действующим только в драме. Объединение весьма разных произведений драматического искусства в единый объект исследования имеет примерно те же основания, что объединение предприятий в одну отрасль. Скажем, предприятия химической промышленности часто производят довольно разную продукцию, из разного сырья и для разных целей, и тем не менее их относят к одному сектору экономики по единственному критерию: сходству технологических процессов. Аналогичным образом драматические сочинения имеют право на сопоставление ввиду тождества породивших их «литературных технологий». И важнейшей, если так можно выразиться, технологией в данном случае будет искусство концентрации смысла в малом объеме. Материал, который мог бы послужить основой для целого романа, в драме подлежит обязательному «отжиму» до размеров двухчасовой читки по ролям. Изучение драматургии может показать, что именно оставляют талантливые писатели, когда им предстоит до минимума «отжать» и сконцентрировать свой замысел.

Часть I

ТИПИЧНЫЕ ГЕРОИ И ТИПОВЫЕ СИТУАЦИИ

Три «Ревизора», или загадка Бобчинского

Разговор о русской драматургии вполне логично начать с «Ревизора» Н. В. Гоголя — произведения «базового» как для русской литературы, так и, в особенности, для русской драмы. «Ревизор» занимает настолько важное место в «коллективном бессознательном» нашей культуры, что можно назвать как минимум еще две русских комедии, являющиеся в значительной степени разработками гоголевского сюжета. Речь идет о пьесе А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» и пьесе Н. Э. Эрדмана «Самоубийца». Все три комедии — «Ревизор», «На всякого мудреца» и «Самоубийца» — относятся к «первому ряду» произведений русской театральной литературы. Пьесы очень любимы театрами, их ставят и самые известные сценические коллективы, и менее известные, все они были в разное время превращены в кино- и телефильмы. Однако до сих пор, кажется, еще никто в литературоведении не анализировал подробно сходство сюжетов этих едва ли не главных комедий русского театрального репертуара. По сути, эти комедии оказываются вариантами разработки одного и того же сюжетного мотива.

Важнейший момент их сходства совершенно очевиден: главный герой этих пьес вольно или невольно выдает себя не за того, кто он есть на самом деле, и водит за нос остальных персонажей. Хлестаков у Гоголя выдает себя за мнимого ревизора, Подсекальников у Эрдмана выдает себя за мнимого самоубийцу, ну а что до «мудреца» Глумова у Островского, то он использует для разных партнеров целый набор разных масок. Этот обман является во всех трех комедиях главной пружиной сюжета, и в соответствии с этим сходны названия пьес: не что иное, как названия тех ролей, которые пытаются играть главные герои. Хлестаков играет ревизора в комедии «Ревизор», Подсекальников — самоубийцу в комедии «Самоубийца». Название комедии А. Н. Островского несколько более пространно, но в нем таится та же краткость, и этот

потенциал реализуется при постановке пьесы московским театром «Ленком». В сценической интерпретации Марка Захарова спектакль получает название *Мудрец* — таким образом, шероховатости в тенденции сглаживаются, и мудрец занимает причитающееся ему место в одном ряду с ревизором и самоубийцей.

Ни в одной из пьес обманная личина не надета на персонажа до начала действия, то есть ни одна из них не начинается так, чтобы главный персонаж уже давно считался бы, например, ревизором. Нет, самообман остальных действующих лиц начинается вместе с действием комедии. Собственно, пьесы начинаются с акта самообмана — с того, что действующие лица неожиданно для себя открывают: главный герой, оказывается, — ревизор, самоубийца или «замечательный молодой человек».

Конгломерат действующих лиц во всех трех драматических произведениях имеет одинаковую структуру. В центре — главный герой, скрытый маской. Все остальные персонажи пытаются с выгодой для себя использовать мнимые, обманные свойства центрального персонажа. Во всех трех пьесах практически не найти действующего лица, которое бы осталось равнодушным к тем мнимым возможностям, что открывает перед ними «ревизор». Более того — использование этих возможностей сплачивает действующих лиц, и во всех трех пьесах возникает как бы коллектив по совместному использованию человека в маске, можно даже сказать, «акционерное общество по эксплуатации ревизора (мудреца, самоубийцы)».

У акционерного общества имеется президент, у «разработчиков» есть лидер. В «Ревизоре» это Городничий. В «Мудреце» имеется лидерство Крутицкого, не вполне явное, и все же остальные персонажи признают его превосходящее социальное положение: он выше всех других чином, да и Островский называет его «очень важным господином», в то время как дядя Глумова Мамаев — просто «богатый барин». К тому же в сюжетных линиях пьесы он более чем кто-либо достоин называться узловым персонажем: на своего дядюшку Мамаева Глумов выходит главным образом ради того, чтобы тот познакомил его с Крутицким, Крутицкий рекомендует Глумова Турусиной в качестве жениха для племянницы, Глумов выполняет для Крутицкого литературную работу, он надеется на его рекомендации, для Городулина он пишет критику трактата Крутицкого, и так далее.

В «Самоубийце» лидер раздваивается: с одной стороны, имеется директор тира Калабушкин как импресарио самоубийцы,

с другой — «профессиональный интеллигент» Гран-Скубик как его главный «покупатель». Впрочем, в «Ревизоре» слуга Хлестакова Осип также иногда выступает как импресарио ревизора.

В каждой из трех комедий есть пара — обязательно пара — женщины, которые претендуют на мужское внимание главного героя. У Гоголя это жена и дочь Городничего, Анна Андреевна и Марья Антоновна, у Островского — Мамаева и Машенька, у Н.Э. Эрдымана — Клеопатра Максимовна и Раиса Филипповна. При этом дополнительное структурное сходство пьес Гоголя и Островского заключается в том, что одна из двух женщин — соответственно Анна Андреевна и Мамаева — обязательно уже замужем и потому на многое претендовать не может, в то время как другая (Марья Антоновна у Гоголя, Машенька у Островского), наоборот, должна выйти замуж за мнимого героя. Соответственно, в обеих пьесах появляется тема ревности замужней женщины к невесте. В конце пьес, после разоблачения главного героя, возникает тема расстроеной свадьбы. У Эрдымана тема брака не возникает (Подсекальников уже женат), но тем не менее одна из женщин-претенденток (Раиса Филипповна) обгоняет другую, успев уединиться с героем «попить кофе».

И еще один момент сходства. У мнимых ревизоров всегда есть ассистенты. У Хлестакова — слуга Осип, у Глумова — его мама, Подсекальнику в меру возможностей ассистирует и жена, и теща, но самое главное — у него появляется неведомый для XIX века тип помощника — импресарио Калабушкин, человек, который буквально за деньги продает возможности морального использования самоубийцы.

Все три пьесы завершаются внесением на сцену документа, призванного разоблачить главного героя. Особенно велико сходство между «Ревизором» и «Мудрецом»: в нем на сцену вносится, во-первых, документ, написанный самим главным героем, во-вторых — документ, в котором тот дает характеристики остальным героям пьесы, и, наконец, документ, у главного героя украденный. Тройное сходство сюжетного хода позволяет думать о сознательном заимствовании. В «Ревизоре» на сцену выносят перехваченное почтмейстером письмо Хлестакова к Тряпичкину, в «Мудреце» — украденный тетушкой дневник Глумова. Еще сходство: в обоих этих документах данные персонажам характеристики, в сущности, разделяются каждым из них — но только в отношении других, а не самого себя. Вполне возможно, что общим источником для этого сюжетного хода является «Мизантроп» Мольера: там в конце

пьесы вносят письма героини, в которых она дает нелестные характеристики всем своим поклонникам. В «Самоубийце» ситуация немного иная, там приносят предсмертную записку настоящего самоубийцы, свидетельствующую, что игра в самоубийство — вовсе не невинная забава. Эта записка имеет аналогию с сообщением от настоящего ревизора, полученным в конце пьесы Городничим. Опять прямые аналогии: «Ревизор» кончается вестью от настоящего ревизора, «Самоубийца» — вестью от настоящего самоубийцы, и получение этих вестей приводит к финальной немой сцене.

Вообще, в «Самоубийце» содержится целый ряд прямых и сознательных отсылок к «Ревизору». Курьер Егорушка пишет анонимки и вместо того, чтобы подписаться по обычаю этого жанра «группа товарищей», подписывается «тридцать пять тысяч курьеров». Завершается пьеса заимствованной у Гоголя немой сценой. Примечательно также то, что в обеих пьесах коллектив «разработчиков» ревизора имеет как бы отраслевую структуру. У Гоголя, и это естественно, персонажи являются городскими чиновниками, каждый из которых соответствует той или иной отрасли управления. Они представляют ведомства юстиции (судья), просвещения (Хлопов), здравоохранения (Земляника), почты (Почтмейстер) и т. д. Но и у Эрдмана явившиеся к самоубийце люди тоже играют роли «послов» своих отраслей и социальных секторов: к Подсекальникову приходят представители Интеллигенции, Торговли, Литературы, Религии и Любви.

Но, пожалуй, главная аналогия — в кульминационных сценах обеих пьес. Ключевая сцена «Ревизора» — так называемая сцена вранья, застолье в доме Городничего, во время которого главного героя заносит, он говорит все что хочет и, в частности, демонстрирует свое панибратство с властью, говорит, что его назначали заведовать департаментом, что Государственный совет его боится, что скоро его назначат главнокомандующим. Аналог этой сцены есть и в «Самоубийце»: застолье в ресторане, где герой тоже поддается воодушевлению, порожденному его маской, и начинает говорить необычные, смелые вещи. И так же во время этого застолья герой эпатирует остальных легким отношением к высшей власти, звонит в Кремль и говорит, что Маркс ему не понравился.

Обратим внимание: по ходу анализа нами были обнаружены мотивы, общие для всех трех комедий. Были также найдены парные сходства как между «Ревизором» и «Самоубийцей», так и между «Ревизором»

и «Мудрецом», но не было обнаружено парных аналогий между «Мудрецом» и «Самоубийцей». Учитывая, какое важное значение для всей русской литературы имеет комедия Гоголя, можно смело сказать, что «Мудрец» и «Самоубийца» — это римейки «Ревизора».

Что же, Гоголь — писатель более чем уважаемый, и нет ничего удивительного в том, что он задал некий стандарт для последующих драматургов. Однако доминирование «Ревизора» относится только к формально-композиционному аспекту. Идеиное содержание двух позднейших комедий существенно отличается от содержания «Ревизора», даже имеется соблазн сказать, что за период времени, прошедший между Гоголем и Островским, в русский культуре произошел некий сдвиг в понимании человеческой природы.

Согласно известному афоризму, вся русская литература вышла из гоголевской «Шинели». «Шинель» — повесть о «маленьком» человеке. В пьесе «На всякого мудреца довольно простоты» ясно показано, что комплексами «маленького» человека могут обладать и большие, обремененные чинами и состоянием люди.

Общая структура сюжетов «Мудреца» и «Самоубийцы» выросла из «Ревизора», однако все персонажи в этих двух поздних комедиях выросли из одного конкретного персонажа «Ревизора», причем из персонажа второстепенного и малозаметного — из Бобчинского. Все, кто по пьесе приходит с прошениями к Хлестакову, надеются на те или иные материальные выгоды, надеются воспользоваться его мнимой властью. И только Бобчинский приходит с просьбой странной, наивной и даже экзистенциальной: он хочет при посредстве Хлестакова быть отраженным в сознании других людей, ему не нужны милости от сановников и царя, но он хочет, чтобы они знали о его существовании. Можно сказать, что здесь перед нами особого рода экзистенциальное тщеславие, лежащее в основе всякого конкретного социального тщеславия. Все персонажи «Мудреца» и «Самоубийцы» — это Бобчинские, они ждут от своих мнимых ревизоров не материального, но лишь морального удовлетворения. В «Мудреце» они хотят доказательства реальности своих идеалов, добиваясь, чтобы кто-то еще разделил их, в «Самоубийце» они хотят, чтобы реальность этих идеалов была подтверждена совершенным во имя них самоубийством.

Школьные учебники литературы обычно трактуют персонажей «Мудреца» в духе чиновников из «Ревизора» — в духе корыстолюбия, а виновата в этом всего лишь одна финальная фраза Крутицкого в адрес

Глумова: «А ведь он, все-таки, господа, что ни говори, деловой человек». Выясняется, что Глумову готовы простить все его прегрешения ради того, что он «деловой человек». Так утверждает сам автор устами своих персонажей — зачем же сомневаться? Примером такого характерного для советского литературоведения бездумного следования логике одной реплики вопреки логике всей пьесы может служить клишированное заявление А. Л. Штейна: старики простили Глумова — и «Это свидетельствует о том, что они правильно понимают свои интересы. Глумов, который смеялся над ними, нужен им»¹. Секрет, однако, в том, что эта фраза Крутицкого *абсолютно* не соответствует всему предыдущему содержанию пьесы. Разве всех, кто использовал Глумова, хотя бы в малейшей степени интересовали его деловые качества? Нет, скорее к его достоинствам относились мнимые наивность и неделовитость.

«Акционерное общество по эксплуатации Глумова» состояло прежде всего из очень немолодых людей, которым был необходим молодой человек, чтобы почувствовать себя чуть более молодыми и не выброшенными из жизни. Этот молодой человек должен разделять их консервативные взгляды, — а в пьесе дана целая иерархия консерватизма: есть дядюшка — просто политический консерватор, есть Крутицкий — политический реакционер, чьи воззрения граничат с бредом, и, наконец, есть Турусина, чьи взгляды по шкале консерватизма располагаются уже ниже консерватизма политического, находясь в сфере народных верований и архаичной религиозности. Далее — этот молодой человек должен соглашаться и поддакивать, должен позволять себя поучать, должен стоять навытяжку; наконец, он должен воплощать собой сам идеал хорошего, правильного, с их точки зрения, молодого человека. Тетушке Мамаевой нужно, чтобы ее любили молодые люди, Городулину нужен спичрайтер, Крутицкому — «литературный негр». При чем здесь деловые качества? Вот, благодаря украденному дневнику, выясняется, что идеал стареющих людей рухнул, что любовь поддельна, что уважение лицемерно, что их взгляды никто не разделяет, что в их учениях никто не нуждается, что добродетельного жениха для племянницы не найти. Как, спрашивается, эту печальную ситуацию могут поправить деловые качества Глумова? Ведь они-то и оказались причиной краха мнимой идиллии.

¹ Штейн А. Л. Мастер русской драмы: Этюды о творчестве Островского. М., 1973. С. 181–182.

А школьные учебники разъясняют: безнравственная среда принимает безнравственность своего нового члена. Но где вы у Островского увидели безнравственность? Скорее здесь перед нами разоблачается старческая глупость и ханжество, но не безнравственность, не цинизм и даже не всегда лицемерие — ибо старые люди часто вполне искренне преданы своим предрассудкам, сколь бы ни были они отличны от их же взглядов в молодости. Здесь перед нами скорее сатира в духе Брандта и Эразма Роттердамского, чем в духе Гоголя и Щедрина. Правда, эти старики в молодости грешили, а теперь строят из себя святых — но ведь это естественные свойства возраста, и смеяться над ним пристало только автору «Корабля дураков», а не прогрессивному русскому драматургу XIX века. Возможно, впрочем, что сам Островский в «демократическом ослеплении» не вполне понимал тонкость различия и естественно предполагал, что смешной старик, который всех поучает и придерживается политически реакционных взглядов, разумеется, безнравственен. Поэтому и появилась это неуместная фраза про делового человека...

В отличие от персонажей «Ревизора» герои «Самоубийцы» и особенно «Мудреца» проявляют тоску, которая не может быть понята в пределах мировоззрения, погруженного в плоскую социальность. Бобчинскому необходимо, чтобы в Петербурге о нем знали. Как пишет В. И. Мильдон, Бобчинский «смутным инстинктом» угадывает, что его личное бытие «нуждается в подтверждении извне, в зеркале»². XX век понял, что здесь перед нами не случайная прихоть, а могущественный человеческий комплекс, переходящий в болезненную страсть.

Начиная с Бахтина и Лакана лучшие философы Европы говорят о том, как для личности необходим *другой*, что *другой* нужен человеческому *я* для самозавершения, для самоидентификации. Бахтин высказал эти мысли в следующих выражениях:

«Этическая и эстетическая объективация нуждается в могучей точке опоры вне себя, в некоторой действительно реальной силе, внутри которой я мог бы видеть себя как другого»³.

«...я испытываю абсолютную нужду в любви, которую только другой со своего единственного места вне меня может осуществить

² Мильдон В. И. Открылась бездна... Образ места и времени в классической русской драме. М., 1992. С. 90.

³ Бахтин М. М. Работы 1920-х годов. Киев, 1994. С. 112.

Научное издание

Константин Григорьевич Фрумкин

СКВОЗНЫЕ МОТИВЫ РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ
От Грибоедова до Эрдмана

Корректор *Н. В. Лесогор*
Оригинал-макет *Л. Е. Голод*
Дизайн обложки *И. А. Тимофеев*

Подписано в печать 28.02.2018. Формат 60×90¹/₁₆
Бумага офсетная. Печать офсетная
Усл.-печ. л. 17,5. Заказ № 1229
Тираж 300 экз.

Издательство «Нестор-История»
197110 СПб., Петрозаводская ул., д. 7
Тел. (812)235-15-86
e-mail: nestor_historia@list.ru
www.nestorbook.ru

Отпечатано в типографии издательства «Нестор-История»
Тел. (812)235-15-86