

ЭХО ДОСТОЕВСКОГО И БЛОКА В ПЬЕСЕ НИКОЛАЯ ЭРДМАНА «САМОУБИЙЦА»¹

Принято говорить, что в своих произведениях Николай Эрдман брал пример с Гоголя, Сухово-Кобылина, Островского и других мастеров классической драматургии. Но можно продемонстрировать, что Эрдман еще и хорошо знал творчество великих русских писателей, в том числе Ф. М. Достоевского и А. А. Блока. Это легко проявляется при анализе эрдмановского «Самоубийцы», «Бесов» Достоевского и знаменитых эссе о революции Блока. Самым простым тому примером являются персонажи Кириллов в «Бесах» и Подсекальников в «Самоубийце» – два человека, которых «заставляют» покончить с собой ради общего блага. Но и у Блока можно найти «зерно» сюжета «Самоубийцы». Блоковская фраза – «Что возражу я человеку, которого привели к самоубийству требования индивидуализма, демонизма, эстетики или, наконец, самое неотвлеченное, самое обиденное требование отчаяния и тоски» – могла бы прозвучать в устах Аристарха Доминиковича, Виктора Викторовича и др., которые заинтересованы в смерти Подсекальникова. Но дело не только в том, что можно найти переклички между этими произведениями, но и в том, что различные эхо дают нам понять, что задача Эрдмана в «Самоубийце» выходит далеко за рамки простой сатиры. В «Самоубийце» он создал собственную художественную вселенную, которая воплотила уникальное философское мировоззрение автора.

Ключевые слова: Н. Эрдман, Ф. Достоевский, А. Блок, переклички, интерпретация, уникальность философского мировоззрения.

Особый интерес Эрдмана к проблемам интеллигенции можно рассмотреть с точки зрения двух неожиданных первоисточников: романа Достоевского «Бесы» и сочинений Александра Блока по проблемам интеллигенции и революции. Эти два автора пользовались большим успехом среди представителей интеллигенции незадолго до и сразу после революции; известно и то, что сам Эрдман восхищался обоими². Но, конечно же, самое важное – это явные повторения, перекличка, эхо работ этих авторов у Эрдмана.

Бесчисленное множество рецензентов Эрдмана отмечают общие черты с гротеском Гоголя и Сухово-Кобылина. Кроме того, многие постановки его пьес объединяют в себе традиции Островского, водевиля и кабаре, однако же очень редко работы Эрдмана рассматриваются как ответ на темный психологический гротеск, который присущ работам Достоевского [2]. На самом же деле внутренняя природа затруднительного положения Семёна во многом обязана своим происхождением психологическим фантазмагориям Достоевского. Даже такая элементарная деталь, как то, что Семён – безработный, может рассматриваться как первый намек на мотив из Достоевского³. Эмоционально-психологическое напряжение персонажей Мармеладова и Родиона Раскольников по крайней мере

частично, но является результатом их неспособности найти источник дохода. Это напряжение – мучительное беспокойство по поводу денег – таково, что всецело формирует их восприятие самих себя и в качестве индивидов, и как членов социума. То же самое происходит и с Подсекальниковым в «Самоубийце», и более того, эта ситуация во многом повторяет ситуацию Гулячкина в «Мандате» (где напряженность возникает не в результате проблем с деньгами или с работой, а от его потребности обрести свое место в обществе).

Несмотря на то, что в начале 1920-х гг. безработица в Советском Союзе находилась на пике, очевидно, что в «Самоубийце» Эрдман, как и Достоевский, стремился исследовать скорее патологическое состояние сознания, нежели социальную проблему.

«Самоубийца», как и многие из романов Достоевского, демонстрирует «абсолютную», величайшую Идею, имеющую преимущественное право даже перед самой жизнью. В «Самоубийце» – тем не менее, бесспорно, драматическом произведении – нас никогда не посвящают в мыслительные процессы или личный опыт, который приводит таких персонажей, как Аристарх Доминикович или Виктор Викторович, к их текущему состоянию.

¹ Статья написана на основе главы «Тема интеллигенции в драматургии 20-х гг.» в моей докторской диссертации: *The Dramaturgy of Nikolai Erdman: An Artistic and Cultural Analysis* (Гарвардский университет, 1990, с. 225–252), которая не вошла в мою книгу *Silence's Roar: The Life and Drama of Nikolai Erdman* (Oakville, 1992).

² В письме от 26 ноября 1919 года он говорит своему брату Борису, что приобрел копию «Бесов», добавляя: «Через несколько минут аромат чая смешается с ароматом Достоевского и чего еще надо смертному человеку?» [1]. В его личной библиотеке хранилась рукопись Блока «Ее прибытие» с собственными исправлениями автора на полях. Более того, реплики Второй старухи в сцене на кладбище в «Самоубийце»: «Уж мы плакали и плакали» (акт V, явление II) дословно повторяют слова старухи из поэмы Блока «Двенадцать».

³ Я обязан своей коллеге Катерин Чепела, которая указала мне на эту связь между работами двух авторов.

Как свойственно комическим, драматическим персонажам, они представлены герметичными воплощениями Идеи и тем не менее прочно связаны с миром Достоевского, потому что внутренне вынашивают смертельно сильную веру в праведность своей Идеи. В то же самое время серьезность, с которой они относятся к своей Идее и к себе, совершенно несовместима с действительностью мира, в котором они живут. Такое парадоксальное сочетание и есть важнейший элемент в особом «бренде» комедии «по-эрдмановски». Это – неловкая, тревожная, трагифарсовая комедия, которая не поддается точному определению, во многом напоминает ситуацию Мармеладова в «Преступлении и наказании», где он поразительно смешон и трагичен одновременно.

«Бесы» и «Самоубийца» близки в плане стилистики, синтаксиса, текстового построения, а также сюжета. В обоих произведениях интеллектуал предлагает написать предсмертную записку для самоубийцы. Во время первой долгой встречи Верховенский дважды говорит Кириллову, что поможет ему написать предсмертную записку [3, с. 291], а непосредственно в сцене самоубийства он даже предлагает ему продиктовать ее: «Я, впрочем, продиктую. Вам ведь все равно. Неужели вас могло бы беспокоить содержание в такую минуту?» [3, с. 466]. Во время первой встречи с Семёном Аристарх объясняет ему, почему он совершает самоубийство, а затем предлагает: «Вы составьте конспект предсмертной записочки... или, может быть, я лучше сам напишу, а вы просто подпишите и застрелитесь» [4, с. 109]. Аристарх снова повторяет слова Верховенского: «Вам теперь нечего. Вам теперь ничего не страшно. Вы свободный теперь, гражданин Подсекальников» [4, с. 109]. В названных текстах, когда акт самоубийства ставится под сомнение, предположение о том, что будет лучше просто убить потенциального самоубийцу, сделано другими людьми, хотя эти сцены выполнены в них совершенно по-разному. Вот что думает Верховенский, как только получает предсмертную записку Кириллова: «Что ж убить теперь можно... С этой бумагой никак не подумают, что я убил» [3, с. 474]. В версии Эрдмана эта сцена представлена более фарсово и абсурдно. Разъяренная тем, что Семён не смог сдержать слово, толпа просителей набрасывается на него:

Пугачев ... Я себя погублю, а тебя под расстрел подведу, грабителя. Обязательно подведу.

Раиса. Расстрелять его!

Голоса. Правильно [4, с. 163].

Эти две сцены оказывают совершенно разное влияние на развитие соответствующих тем в обоих произведениях. В то время как вывод, сделанный Верховенским, раскрывает и усугубляет греховную природу его характера и действий (и даже более того, ведь эта мысль не была выражена открыто), выкрики просителей, требующих расправы у Эрдмана, демонстрируют только их озлобленность. «Воскрешение» Подсекальникова и торжество комизма, предшествующее всплеску эмоций, связанного с этим, показали, что сама идея самоубийства была притворством, и требования убить его звучат фальшиво.

Отношение Верховенского к Ставрогину также временами аналогично отношению Аристарха к Семёну; Аристарх «любит» Семёна за то, что тот «готов» полностью подчинить себя идее. Здесь Эрдман как бы пародирует «вспышки любви» Верховенского к Ставрогину. Например, Верховенский говорит Ставрогину: «Они (нигилисты. – Д. Ф.) только идолов не любят, ну а я люблю идола! Вы мой идол!» [3, с. 323]. Вскоре после этого он высказывает ему: «Вы красавец, гордый, как Бог, ничего для себя не ищущий, с ореолом жертвы скрывающийся» [3, с. 326]. Оба эти момента отражены в пародийной форме, когда Аристарх сказал Семёну: «Вы Пожарский, вы Минин, гражданин Подсекальников. Вы титан» [4, с. 109]. И, конечно же, «скрывающийся красавец с ореолом жертвы» в «Самоубийце» не Подсекальников, а Федя Питуин. И снова мы видим, как аналогичные моменты в «Бесах» и «Самоубийце» имеют разные функции, последствия и, в конечном счете, различную ценность. В то время как Ставрогин воспринимает восклицания Верховенского как бред сумасшедшего, Семён прельщается раздутая похвала Аристарха. В следующей сцене Семён гордо стоит перед зеркалом и с удивлением обнаруживает, что он действительно похож и на Пожарского, и на Минина. Семён, в отличие от Кириллова или Ставрогина, не является создателем идей, он – простой человек, не слишком одаренный интеллектуально, не имеющий твердых убеждений, является губкой, готовой впитать, вобрать в себя качества и особенности, которые ему навязывают, буквально «скармливают» другие, более беспринципные люди, чем он.

Также удивительно перекликаются два на первый взгляд второстепенных персонажа: Федя Питуин в «Самоубийце» и Федька Каторжный в «Бесах»¹. Оба – невольные носители идей, раскрываемых на страницах этих произведений. Если в «Бесах» самоубийство Кириллова теоретически поддерживается его собственными убеждениями и

¹ Имя Феи Питунина может также быть «эхом» произведения Толстого «Живой труп». В этой пьесе главный герой, Федя Протасов, заводит с художником Петушковым философские дебаты.

даже если у идей Верховенского и есть своего рода оправдание хотя бы в рациональном контексте, то у причастности Федьки Каторжного к заговору Верховенского как убийцы нет никакого особого основания вообще; он – просто орудие убийства. Аналогично, если в контексте «Самоубийцы» «заигрывание» Семёна с идеей самоубийства редко выходит за рамки просто фантазии, пробужденной смягчающими обстоятельствами его отношений с просителями, то самоубийство Феди Питунина в конце пьесы реально и страшно. Таким образом, Федя Питунин едва ли не самый *достоевский* персонаж из всех в «Самоубийце».

Учитывая особые отношения между Семёном и Федей Питунином, было бы вполне естественно, если бы и между Семёном и Кирилловым в романе Достоевского тоже бы существовала определенная связь, хотя, как всегда, различия являются столь же важными, как и сходства. Некоторые рефлексивные наблюдения Семёна, сделанные в моменты духовного кризиса, – например, когда он вынужден задумываться о последствиях своего потенциального самоубийства – повторяют мысли Кириллова, задающегося подобными вопросами. Это прослеживается уже в реакции Кириллова на слова рассказчика в «Бесах» Достоевского, где он говорит, что люди, которые всерьез рассматривают возможность самоубийства по любой причине, кроме безумия, думают чересчур много [4, с. 93]. Для Семёна же это – единственное время, когда он фактически думает в философском смысле этого слова.

Кириллов выделяет две причины, по которым он боится совершить самоубийство: боль и жизнь после смерти. Они всплывают и у Семёна в моменты кризиса. Кириллов предлагает своему собеседнику (рассказчику у Достоевского) представить себе человека, планирующего покончить с жизнью, попав под кусок скалы, падающий вниз. Зная заранее, что в таком случае он не почувствует никакой боли, говорит Кириллов, такое самоубийство все равно будет устрашать: «... И пока висит, вы будете очень бояться, что больно. Всякий первый ученый, первый доктор, все, все будут очень бояться. Всякий будет знать, что не больно, и всякий будет очень бояться, что больно» [3, с. 93].

Сравним это с размышлениями Семёна из «Самоубийцы»: «Почему-то ученые до сих пор не дошли, чтобы мог человек застрелиться, не чувствуя. Боже праведный!.. Дай мне силы покончить с собой! Ты же видишь, что я не могу» [4, с. 146].

У Эрдмана мы встречаем отголоски эха не только в идее страха перед болью, но и в слове «ученый» уже в новом контексте: это типично для драматурга – перерабатывать элементы других произведений. Что же касается страха Семёна по поводу отсутствия или существования жизни после смер-

ти, то Эрдман создал целую сцену, одну из самых драматичных и сильных в пьесе, полностью посвященную этой проблеме, – монолог Семёна перед глухонемым.

Более того, и Кириллов, и Семён достигают близкого экстатического состояния сознания, когда они оказываются увлечены идеей самоубийства: Кириллов – за считанные минуты до того, как он фактически доводит дело до конца, а Семён – на своем прощальном банкете. В этой сцене Семён эхом повторяет не только лихорадочное состояние Кириллова, но даже и некоторые из его слов. Вот, например, Кириллов бормочет: «Я хочу изругать...» [3, с. 472]; Семён говорит: «Сейчас я их всех обвиню» [4, с. 109] и еще позже: «Позвоню... и кого-нибудь там... изругаю по-матерному» [4, с. 134].

В том же самом монологе, но уже не столь очевидно, Семён повторяет слова Кириллова, на этот раз переворачивая их с ног на голову. Кириллов говорит Ставрогину: «Не хочу, чтобы раскаиваться; и не хочу к начальству!» [3, с. 472], тогда как Семён в порыве вдохновения испытывает внезапное желание обратиться к властям: «Я сейчас, дорогие товарищи, в Кремль позвоню. Прямо в Кремль» [4, с. 234]. Семён, якобы освобожденный от уз жизни и ответственности перед непреклонно приближающейся смертью, испытывает то же самое ощущение полной свободы, что и Кириллов, когда тот говорит: «Вся свобода будет тогда, когда будет все равно, жить или не жить» [3, с. 93]. Но их намерения весьма отличаются (до той же степени, до которой Семён намеревается совершить самоубийство). Кириллов рассматривает идею самоубийства с чисто философской точки зрения. Он готов пожертвовать жизнью, чтобы доказать свою теорию; он пытается стать Богом. В «Самоубийце» же именно просители сделали бы из Семёна бога, идола. Семён сам по себе не имел не только таких амбиций, но даже интеллектуальных способностей, чтобы подумать о такой возможности.

При сравнении произведений Эрдмана и Достоевского наиболее плодотворно брать во внимание не только отдельные изолированные персонажи или ситуации, но и рассматривать весь контекст их взаимосвязей. В этом случае сравнение отношений Верховенского и Кириллова с отношениями Семёна и Аристарха (или Виктора Викторовича) предоставляет широкие возможности для глубинного понимания обоих произведений. Как мы уже отмечали, Верховенский и Аристарх отличаются психологическим настроением, литературно-драматическим исполнением, а кроме того, эти персонажи в рамках тех художественных миров, в которых они существуют, имеют различные цели. В обоих случаях интеллект подстрекает другого чело-

века совершить самоубийство для пользы общего дела, которое либо очень слабо, либо вообще никак не связано с потенциальной жертвой самоубийства.

Во время одной из встреч между Верховенским и Кирилловым имеет место разговор, похожий на один из первых разговоров Аристарха и Семёна. Первые слова произносит Верховенский: «Вы давно уже положили лишить себя жизни... то есть у вас такая была идея. Так что ли я выразился? Нет ли какой ошибки?»

– У меня и теперь такая же идея.

– Прекрасно. Заметьте при этом, что вас никто не принуждал к тому» [3, с. 290].

Аналогично этому Аристарх, впервые появляясь в квартире Семёна, спрашивает его: «Разрешите полюбопытствовать, вы не тот Подсекальников, который стреляется?» И продолжает: «Чудно. Прекрасно. Стреляйтесь себе на здоровье»¹ [4, с. 107].

Отношение обоих интеллектуалов к жертве планируемого самоубийства в «Бесах» и «Самоубийце» почти идентично. Конечно, Кириллов кардинально отличается, ведь идея самоубийства, являющаяся у него продуктом философской и этической мысли, принадлежит исключительно ему. Что же касается Семёна, то идея самоубийства предлагается ему случайно Калабушкиным. Семён первоначально «примеряет» на себя роль самоубийцы, чтобы избавиться от нежелательной компании Калабушкина, и только потом начинает более серьезно рассматривать эту мысль; хотя все равно делает это достаточно поверхностно – как средство выйти из затруднительного положения. Для Кириллова – это продуманный философский шаг, для Семёна – всего лишь смутная, абстрактная идея, которая в своей неопределенности кажется ему если не разрешением его проблемы, то, по крайней мере, переменной, своего рода чудесным оживлением, которое, по сути, делает его жизнь более интересной и, как следствие, более стоящей того, чтобы жить. Валентин Плучек предполагает, что идея самоубийства приносит Семёну облегчение сродни бехтинскому понятию «антистрах», где «смерть выступает как антистрах смерти» [5, с. 233]. Восприятие Семёном идеи самоубийства во многом является исключительно эстетическим, он относится к этой идее с непосредственностью и простотой ребенка. Таким образом, он более прост, более впечатлителен, более беззащитен, нежели Кириллов. А значит, Семён и Кириллов не являются подобными персонажами, они – различные персонажи в подобных ситуациях.

Это различие важно, потому что, тогда как философская направленность романа Достоевского проявляется непосредственно в диалогах и размышлениях героев, то в случае с Эрдманом философский замысел автора становится ясен только при рассмотрении всех частей пьесы в совокупности, и автор предоставляет читателю возможность самому обнаружить и сформулировать его для себя. Свои философские размышления Эрдман скрывает за ширмой фарса абсурдных драматических моментов, эксцентричной логикой своего писательского слога и поэтической структурой пьесы в целом. И несмотря на то, что Семён, как и Гулячкин в «Мандате», время от времени пребывает в состоянии «ясного сознания» (например во время монолога перед глухонемым или во время своих эмоциональных всплесков на банкете, или сцен на кладбище), его измышления никогда не представляют собой связанных философских умозаключений. Они, скорее, похожи на спонтанные, инстинктивные реакции, на моменты духовных или опасных для жизни кризисов. В такие моменты читатель может обнаружить намек на потенциальное философское мировоззрение, но это произойдет только в случае активного погружения читателя в замысел автора, всего произведения. Беседа, так называемое общение, если позволите, Эрдмана с читателем происходит на языке иронии, персонажи для него – инструменты, а не непосредственные проводники идей. Если читатель романов Достоевского (по крайней мере, что касается Кириллова в «Бесах») стремится понять рационально развитую философскую точку зрения, которая предлагается как продукт интеллектуальных и духовных исканий определенного персонажа, то читатель пьес Эрдмана имеет в своем распоряжении только фрагментарные полуфабрикаты в виде сумбурных реакций персонажа на жизненные ситуации.

Пожалуй, наилучшим образом эти различия между «Самоубийцей» и «Бесами» прослеживаются в отношении Семёна и Кириллова к последствиям акта самоубийства. Оба они одержимы проблемой времени и его взаимосвязью с процессом бытия, хотя, как правило, Кириллов излагает законченные мысли по этой теме, в то время как Семён склонен лишь задавать запутанные вопросы. Обратим внимание на следующий отрывок в одном из высказываний Кириллова: «Есть секунды, их всего зараз приходит пять или шесть, и вы вдруг чувствуете присутствие вечной гармонии, совершенно достигнутой. Это не земное; я не про то, что человек в земном виде не может перенести. Надо пере-

¹ В достаточно страшной игре слов у Эрдмана («Стреляйтесь себе на здоровье») есть определенный резонанс с ситуацией Кириллова в «Бесах». Кириллов, что на первый взгляд кажется парадоксальным, планируя совершить самоубийство, очень внимателен к своему здоровью, и эту деталь отмечает не только рассказчик в романе, но и другие персонажи.

мениться физически или умереть. ... Если более пяти секунд – то душа не выдержит и должна исчезнуть. В эти пять секунд я проживаю жизнь, и за них отдаю всю мою жизнь, потому что стоит» [3, с. 450]. То, что имеет в виду Кириллов, когда говорит об определенных «секундах», – это моменты просветления, ясного понимания жизни и бытия, которые настолько сильны и приносят такое моральное удовлетворение, что только за одно это мгновение он готов расстаться с жизнью. Семён же в свою очередь рассматривает этот вопрос на более примитивном уровне, и он вовсе не уверен, будет ли смерть для него чем-либо ценным: «Подойдемте к секунде по-философски. Что такое секунда? Тик-так. Да, тик-так. И стоит между тиком и таким стена. Да, стена, то есть дуло револьвера. Понимаете? Так вот дуло. Здесь тик. Здесь так. И вот тик, молодой человек, это еще все, а вот так, молодой человек, это уже ничего. Ни-че-го» [4, с. 122]. Страх Семёна резко контрастирует с философским восхищением Кириллова, особенно ярко проявляющимся в моменты, когда тот рефлексирует над своей философией самоубийства.

Эхом перекликающиеся моменты в «Бесах» и «Самоубийце» характерны для Эрдмана и в других его работах – он берет фрагменты идей или самого текста другого автора и вплетает их в канву своей пьесы, перерабатывая по-новому. Местами в пьесах Эрдмана можно встретить достаточно прозрачные намеки, своего рода «ссылки», основная цель которых либо вызвать улыбку у читателя, либо воскресить в его памяти другое произведение. В заключительной сцене «Женитьбы» Кочкарев утверждает, что Подколесин не мог покинуть комнату, потому что его шляпа все еще в прихожей, а в «Самоубийце» Серафима Ильинишна настаивает на том, что Подсекальников не мог уйти, потому что его штаны все еще в комнате. Точно так же «любовь» Семёна к «гоголю-моголю» вне всякого сомнения является выражением собственного уважения Эрдмана к Гоголю в насмешливой форме. Но в основном, используя знаки других авторов в своем творчестве, он и синтезирует, и созидает. А применяет он в качестве источников такого рода широкий спектр произведений: романы Ф. Сологуба, поэзию С. Надсона, одноактные пьесы А. Чехова, самые разные классические произведения русской литературы. Эрдман заимствовал идеи и приемы, существовавшие в русской классике в веках, и коренным образом преобразовывал их.

Не менее любопытны, чем параллели с Достоевским, отголоски и переклички идей Эрдмана с блоковскими в ряде довольно-таки странных сочинений об интеллигенции: «Народ и интеллигенция» (1918), «Интеллигенция и революция» (1918) и «Крушение гуманизма» (1919). «Самоубийца»,

по-видимому, является чем-то вроде эрдмановского продолжения философского диспута на темы, затронутые Блоком. Основной смысл центральной линии развития действия пьесы Эрдмана уже содержится в одном единственном предложении из «Интеллигенции и революции». Блок пишет: «Или действительно непереступима черта, отделяющая интеллигенцию от России? Пока стоит такая заставка, интеллигенция осуждена бродить, двигаться и вращаться в заколдованном круге; ей незачем отрекаться от себя, пока она не верит, что есть в таком отречении прямое жизненное требование. Не только отречься нельзя, но можно еще утверждать свои слабости – вплоть до слабости самоубийства. Что возражу я человеку, которого привели к самоубийству требования индивидуализма, демонизма, эстетики или, наконец, самое неотвлеченное, самое обыденное требование отчаяния и тоски, – если сам я люблю эстетику, индивидуализм и отчаянье, говоря короче – если я сам интеллигент?» (курсив Блока, подчеркивание – мое. Д. Ф.) [6, т. 5, с. 326–327].

Риторический вопрос Блока содержит в себе зерно трагедии Семёна. Испытывая давление различных социально-философских норм и требований (представленных в «Самоубийце» просителями), Семён приходит в состояние «обыденного требования» отчаяния и тоски и по крайней мере на пару минут всерьез задумывается над самоубийством. Но если Блок, самопровозглашенный представитель интеллигенции, не смог найти удовлетворительный ответ на свой вопрос, то Эрдман смог, и представил он свой ответ образом Семёна.

Далее в этом же сочинении Блок как будто специально оставляет еще одну «зацепку» для Эрдмана: «Если интеллигенция все более пропитывается “волею к смерти”, то народ искони носит в себе “волю к жизни”» [6, т. 5, с. 327]. Было бы грубой ошибкой делать вид, что Эрдман намеревался показать в Семёне представителя «народа». Но все же он создал подобную схему, противопоставив Семёна, *индивидуума*, хотя бы одному или двум псевдоинтеллигентам.

С этой точки зрения наблюдение Блока проливает свет на художественный замысел Эрдмана относительно Семёна. И хотя сам Семён того не осознает, характеризуется он блоковской «волей к жизни», в то время как карикатурные представители интеллигенции в «Самоубийце» демонстрируют понятие «воли к смерти». Конечно же, в интерпретации Эрдмана они желают не собственной смерти (как, например, Кириллов), а смерти другого и упорно ищут «ягненка для заклания». В самом деле, о «воле к жизни» Семёна опосредованно сообщается в первой же сцене пьесы, когда его голод – пожалуй, самый незамысловатый и самый

основной из всех возможных символов желания жить – определяет главную тему диалога. И, наверное, не случайно Расплюев в «Смерти Тарелкина» также «вспоминает» о своей «человеческой природе» в тот самый момент, когда понимает, что голоден. На этом уровне путь Семёна можно представить как движение от простого инстинктивного, неосознанного «голода» жизни к минимальному интеллектуальному пониманию такой потребности.

После революции Блок вновь возвращается к этому вопросу – вопросу первостепенной важности – по-видимому, предоставляя Эрдману еще одну отправную точку для его пьесы. В «Интеллигенции и революции» Блок пишет: «Но они (т. е. Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой) знали, что рано или поздно все будет по-новому, потому что жизнь прекрасна. Жизнь прекрасна. Зачем жить тому народу или тому человеку, который втайне разуверился во всем? Который разочаровался в жизни, живет у нее «на подаянии», «из милости»? ...люди же так вообще плохи и несовершенны, что дай им только Бог прокряхтеть свой век кое-как...» [6, т. 6, с. 13].

Помимо опосредованной «ссылки» в тексте (Калабушкин призывает Семёна продолжать жить, аргументируя это тем, что «жизнь прекрасна»), этот абзац дублирует основную проблему, поставленную Блоком в его более раннем сочинении, и становится для Эрдмана очередной предпосылкой тяжелого положения Семёна. После неудавшейся попытки обучения игре на трубе (единственного занятия, которое вселяло в него надежду, – он воспринимал трубу, как сам говорит, «якорем спасения») Семён испытывает полный упадок веры. И как выдуманный Блоком человек, который потерял веру во все, он начинает бояться того, что ему придется существовать, если не на милостыню, то быть на иждивении у Марии. Мария и Серафима Ильинишна решают, что Мария будет содержать семью, тем самым возмущая Семёна еще больше: «Ах, мы, значит, на Машино жили по-вашему? Значит, я ни при чем, Серафима Ильинишна?» [4, с. 105]. Сцена развивается в серьезную перебранку, во время которой Семён и его жена бьют посуду, разбивают вазу и зеркало. Семён, оставшись после этого один, произносит в отчаянии: «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. (*Подходит к столу*) Столько времени жили на Машино жалованье и опять проживем. (*Открывает ящик*). Проживем. (*Вынимает револьвер*) Или нет?» [4, с. 106]. Семён оказывается перед той самой дилеммой, которую формулирует в своем сочинении Блок: неужели

тому, кто разочаровался во всем, только и остается, что «прокряхтеть свой век кое-как»?

Это – первый серьезный переходный момент в «Самоубийце», когда Семён, по крайней мере на мгновение, и вправду задумывается о совершении самоубийства. Но что пока ему не ясно (и читателю, соответственно, тоже), так это то, что его выбор самоубийства как средство спасения фактически является провальной затеей. В глазах Семёна понятие самоубийства просто заменяет потерянную веру, становится новой формой надежды; его жизнь приобретает цель, направленность, представляется, наконец, захватывающе интересной.

Если мы перейдем к заключительному категорическому и сознательному отказу Семёна от идеи самоубийства, то увидим, что Эрдман не разделяет тотального пессимизма Блока. Точнее, увидим, что у Эрдмана гораздо больше уверенности в способности человека найти в себе причину верить и жить. И это – едва ли просто позитивная или оптимистическая точка зрения. Во-первых, чтобы осознать это, Семёну приходится поступиться определенными моральными принципами – в конце концов, ведь для того, чтобы жить, он готов фактически отдать жену в рабство, и, во-вторых, его невольное участие в махинациях просителей играет ключевую роль в самоубийстве Феди Питунина. И сам Семён, если он – человек, не лишенный совести, должен быть готов разделить ответственность за смерть Питунина. Но если Гамлет видел в базовых желаниях человека есть и спать не что иное как признаки его животной природы, то Эрдман находит в этом фундаментальный жизненный принцип, без которого ничто иное не может существовать.

Но и ответ Блока на свои собственные вопросы не был полностью пессимистичным. Для него ответ на вопрос заключался в том, чтобы слышать то, что он назвал «музыкой революции». Эта тема неоднократно прослеживается в его различных сочинениях. Под этим понятием он имел в виду гармоничное сочетание главных стихий – искусства, знаний и хорошего вкуса, в том смысле, в котором это понималось до расцвета современных наук в XIX в. Блок был твердо убежден, что это сочетание было полностью утеряно к концу того столетия и что семена для его возрождения сохранились лишь среди представителей «народа», потому как к тому времени интеллигенция окончательно и бесповоротно себя дискредитировала, и только у народа (т. е. «неинтеллигенции») действительно оставался ключ к первоначальной силе чистой простоты и синтеза.

Эрдман часто придавал метафорам и устоявшимся выражениям новый смысл. Он брал их в исходном виде, но вокруг них в мирах своих произве-

дений создавал соответствующую им действительность. Аналогичным образом он ухватился и за метафору Блока о «музыке» и придал ей форму на сцене. Результатом в этом случае стало не новое значение, а пародия. Раздутое понятие Блока о «музыке революции» в переработке Эрдмана превратилось в реальный музыкальный инструмент. Но вместо того, чтобы использовать в своем произведении лирический музыкальный инструмент, который мог бы соответствовать основной идее Блока, Эрдман представляет нам один из самых низких по звучанию инструментов – трубу. По аналогии с тем, как у Блока «музыка» символизирует необходимую связь с потерянной верой, труба для Семёна является символом последней надежды на выход из страшной ситуации. В «Интеллигенции и революции» Блок писал: «В вас [т. е. обобщенных читателей Блока, в интеллигенции. – Д. Ф.] не было хрустального звона, этой музыки любви, вы оскорбляли художника – пусть художника, – но через него вы оскорбляли самую душу народную. Любовь творит чудеса, музыка заворачивает зверей» [6, т. 6, с. 16].

Блок раскрывал свое понятие музыки, метафорически обрисовывая ее как ту, что когда-то слушала интеллигенция и которая теперь доступна лишь ограниченному уму представителей буржуазии. Буржуазии, как он пишет, «никакая музыка, кроме фортепьян, не снилось» [6, т. 6, с. 17]. Он полагал, что если интеллигенция когда-то могла осознавать первостепенную гармонию человеческого бытия, то буржуазия никогда не была в состоянии воспринять чего-то более сложного, чем игра на фортепиано в гостиной. И если в глазах Блока понятие «фортепиано» символизирует низкий уровень способности буржуазии постигать гармонию существования, то выбор Эрдманом

трубы – геликона в качестве инструмента Семёна – определенная форма высмеивания, только в этом случае не буржуазии, а раздутой метафоры Блока.

Эрдман явно не согласен с основным тезисом Блока, с его философским подходом рассматривать человеческое бытие с точки зрения социальных групп, будь то интеллигенция, буржуазия или так называемый «народ». Аристарх и Виктор Викторович, которые у Эрдмана являются представителями интеллигенции, мясник Пугачев, представитель купечества или буржуазии, и доносчик Егор, представитель «народа», – все показаны фальшивками. Но и о Семёне мы не знаем ничего, кроме того, что он безработный. Этот персонаж стоит особняком, поскольку «отрезан» от всего и всех. Он появляется ниоткуда (вспомним, первое его появление в пьесе происходит в темноте), и куда он направляется, мы также не знаем. Философия Эрдмана имеет не предписывающий, но описательный характер. Это – скорее всего такая философия, которая возникла в результате взаимодействия автора с миром и культурой, окружающей его, но эта философия не стремится переделать этот мир и его культуру, а стремится определить его в человеческих понятиях.

Н. Мандельштам говорила, что «Самоубийца» – это гениальная пьеса, которая в годы сталинизма напоминала представителям советской интеллигенции, почему им нет смысла совершать самоубийство. Может быть, так оно и было. Но при подробном рассмотрении пьеса Эрдмана больше, чем просто портрет поколения. Как любое истинное произведение искусства, она отражает аспекты реального мира и одновременно создает свою собственную художественную вселенную, которая воплощает уникальное философское мировоззрение автора.

Перевела с английского Е. Райкова.

Список литературы

1. ЦГАЛИ, фонд 2570, опись 2, дело 13, лист 10.
2. Театральная жизнь. 1989, № 19.
3. Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Т. 10. Л., 1974.
4. Эрдман Н. Р. Пьесы, интермедии, письма, документы, воспоминания современников. М., 1990.
5. Плучек В. Он всегда мрачновато говорил, что сатира у нас пока невозможна // Современная драматургия, № 1, 1997.
6. Блок А. Собр. соч.: в 8 т. Т. 5, 6. М.–Л., 1962.

Джон Фридман, Ph.D. США, театральный обозреватель газеты.

Юнайтед Пресс, Moscow Times.

Ул. 3-я Полковная, стр. 1, г. Москва, Россия, 127018.

E-mail: jfreed16@gmail.com

Материал поступил в редакцию 10.02.2011.

John Freedman

ECHOES OF DOSTOEVSKY AND BLOK IN NIKOLAI ERDMAN'S "THE SUICIDE"

Customarily one speaks of the influence that great Russian playwrights like Gogol, Sukhovo-Kobylin and Ostrovsky had on Nikolai Erdman. But it can be shown that Erdman also knew well the works of other classic writers, such as Fyodor Dostoevsky and Alexander Blok. This becomes clear when conducting even a simple analysis of Dostoevsky's "The Devils," Blok's famous essays on revolution and Erdman's "The Suicide." Dostoevsky's Kirillov and Erdman's Podsekalnikov are both individuals that others seek to push into the act of committing suicide for the general good. By the same token, one can even find the germ of the basic plot complication in Erdman's play in one of Blok's essays. Any of Erdman's characters who have a vested interest in Podsekalnikov's death could easily have uttered this phrase from Blok: "How can I object to a person who has been driven to suicide by the demands of individualism, demonism, aesthetics or, finally, the most concrete, most banal need of despair and anguish?" The point, however, is not so much that we can find echoes reverberating among the works of Erdman, Dostoevsky and Blok, but rather that these echoes allow us to determine that Erdman's task in writing "The Suicide" was far greater than just to write a satire. In "The Suicide" Erdman created his own artistic universe which embodies his own unique philosophical world view.

Key words: *N. Erdmann, F. Dostoevsky, A. Blok, roll call, interpretation, unique of the philosophical world view.*

United Press, The Moscow Times.

Ul. 3-ya Polkovaya, Bldg. 1, Moscow, Russia, 127018.

E-mail: jfreed16@gmail.com