

Н. И. Ищук-Фадеева

КОНЦЕПТ САМОУБИЙСТВА В РУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ («САМОУБИЙЦА» Н. ЭРДМАНА)

Сложная жанровая природа пьесы Н. Эрדмана «Самоубийца» анализируется в контексте классических образов трагедии с самоубийством. Традиционные мотивы суицида в западноевропейской драматургии – искупление вины, безвыходная ситуация, честь, любовь, поиск смерти как форма «скрытого самоубийства». Русская драматургия XIX в. переносит мотив самоубийства из трагедии в трагифарс, или в «комедию с самоубийством», вводя мотивы мнимой смерти и «немотивированного» самоубийства, что осложняет жанр и деформирует механизм жанрового ожидания. Сведение классических моделей и их переосмысление происходят в «Самоубийце» Эрдмана, создавшего редкий жанр – пародию на трагедию.

Ключевые слова: трагедия, концепт, искупление, долг, честь, трагифарс, пародия, жанровая трансформация.

Концепт смерти имеет жанрообразующее значение для трагедии – не случайно в расхожем представлении «простодушного» зрителя комедия ассоциируется со свадьбой, а трагедия – с гибелью героя, чаще всего с убийством. Реже трагедия заканчивается самоубийством, но тем значимей подобный финал: драматический герой, как известно, отличается сильной волей, направленной на изменение мира. Самоубийство – поступок, завершающий судьбу, и потому оно требует концентрации всей воли человека. Кульминации, как правило, предшествует большое потрясение, ставившее (ставящее?) героя в безвыходную ситуацию. Смыслом трагедии становится не столько факт самоубийства, сколько показ того, как герой идет к смерти и принимает ее.

Первая трагедия рока – «Эдип царь» Софокла – уникальна не только тем, что сформировала структуру классического жанра, но и своим финалом, в котором представлены два типа самоубийства: Иокаста вешается, Эдип выкалывает себе глаза. Иначе говоря, финал определяют прямой суицид и метафорический: наказывая себя слепотой, Эдип погружается во тьму, что в мифологическом представлении равнозначно смерти. Таким образом, в первой трагедии рока представлены те формы самоубийства, которые будут варьироваться в трагедии на протяжении веков, – это принятие смерти во имя очищения от скверы содеянного.

Греческая трагедия показывает и ситуацию вынужденного самоубийства, что стало сюжетом Софокловой «Антигоны». Замурованная, она кончает жизнь самоубийством от безвыходности в прямом смысле: не желая медленной и мучительной смерти, Антигона решает уйти по собственной воле – быстро. Наконец, еще один вариант трагического ухода из жизни представляет «Ипполит» Еврипида, финал которой – катастрофическое прозрение Тезея – подготовлен самоубийством Федры, и оно важно как для понимания смыслов этой психологически сложной трагедии, так и для «типологии»

самоубийств. Развязку определяют самоубийство ради чести и сохраненная жизнь, которая страшнее смерти.

По сути, именно в древнегреческой трагедии складываются те ситуации, которые могут стать сюжетной мотивацией предельного проявления воли героя к смерти. И только одно «самоубийственное» открытие происходит в ренессансном театре – это суицид ради любви, история, печальнее которой «нет... на свете», история Ромео и Джульетты. Любовный мотив очевиден: смерть возлюбленной превращает мир мертвых в рай желанный: нет смысла оставаться в этом мире без любимой, ибо он становится «мертвым». Но есть еще один концепт, значимый для последующих метаморфоз классического жанра, – это ситуация мнимой смерти. В этой самой «светлой трагедии», руководимой отцом Лоренцо, все продумано острым умом человека до мельчайших подробностей, но игры со смертью чреватой, и герой, дерзнувший обмануть смерть, наказан: Ромео умирает, потому как считает Джульетту мертвой, а та – потому что видит мертвым Ромео. «Режиссер» смерти остается жить, но подобно Тезею Лоренцо уготовано печальное существование с привкусом вины за «брак со смертью».

Трагедия классицизма остается в пределах уже найденных вариантов последнего randevу героя с судьбой, хотя и эта эпоха нашла один, весьма специфический вариант самоубийства – «стыдливое» или скрытое самоубийство. Так, в трагедии П. Корнеля «Сид» герой в поисках смерти идет на битву с маврами, где вместо гибели обретает славу, затем – к Химене, уже не Родриго, но Сидом снедаемым, несмотря на победу, жадной любовного поражения. Но, как пишет Р. Барт, исследуя творчество Расина, «парадокс состоит в том, что поражение – организующая идея трагедии, и однако же высшая форма поражения – смерть – никогда не воспринимается участниками трагедии всерьез. Смерть здесь – просто имя, часть речи, аргумент в споре.

<...> Трагедийная смерть не страшна, чаще всего это пустая грамматическая категория...

Имеется, во-первых, гибель, которую ищут. Это как бы стыдливое самоуничтожение, ответственность за которое перелagается на случай, на внешнюю угрозу, на небесные силы. Такая смерть совмещает в себе привлекательные черты воинского подвига и отсроченного самоубийства» [1, с. 175–176]. Справедливость столь неожиданного взгляда на трагедию как на стремление к смерти, о которой больше говорят, чем принимают, наиболее откровенно демонстрируют трагедии и Корнеля, и Расина.

Романтическая трагедия развивается в русле уже известных моделей, хотя и ей удалось внести свою лепту в классический жанр с самоубийством, – это «Эмилия Галотти» Г. Лессинга. Финал трагедии строится на «игре» с кинжалом: Эмилия хочет, заколовшись, избежать позора, но духовной силе не соответствует физическая слабость, и складывается особая, двойственная ситуация самоубийства-убийства: отец, заколовший дочь, не убийца, а спаситель, исполнивший волю своей сильной духом и гордой дочери.

Русская трагедия XVIII в. остается в рамках жанрового канона, и потому самоубийство главного героя предстает как бы ожидаемым и вполне соответствующим сложившейся ситуации – так, по крайней мере, происходит и у А. Сумарокова, и у Я. Княжнина. Тем более разительна та жанровая ломка, которую пережила русская драматургия в XIX в., ярким показателем которой стал «блуждающий» концепт самоубийства. Рассмотрим несколько драматургических текстов, «причастных» к суициду.

Любопытно, что начало века ознаменовано трагедийными убийствами («Борис Годунов», «Маленькие трагедии» Пушкина, «Маскарад» Лермонтова). К идее самоубийства драматические герои приходят только во второй половине века, и – весьма показательно – первый «самоубийца» затевает свои игры со Смертью в трагифарсе – это «Смерть Тарелкина» (1869) А. Сухова-Кобылина, последняя, третья, часть его «Картин прошедшего». Традиционное решение драматического героя – изменение мира или отказ/уход от жизни, но Тарелкин – герой абсолютно не трагический и даже не драматический, он – герой гротескной или «черной комедии», поэтому смерть – естественное продолжение его стиля жизни. Фарс жизни переходит в фарс смерти: Тарелкин – тот, кто организовал себе «бессмертную смерть» и стал единственным из смертных, кто смог ощутить вкус бессмертия. Эта комедия-шутка, по сути, есть не что иное, как развернутая эпитафия.

Драматический сюжет как путь героя к самоубийству определяет и пьесы Чехова, подготавли-

вающие поэтику «новой драмы», в частности, драму «Иванов» (1899). Особенность сюжетики этой переходной пьесы в том числе и в концепте самоубийства, которое и не подготовлено сюжетно, и композиционно выстроено необычно. Итак, в классической драме суицид вписан только в жанр трагедии – как максимально возможное проявление воле человека, ибо воля к смерти оказывается сильнее инстинкта жизни. Будучи самым значимым поступком в жизни героя и самой сильной позицией в произведении, самоубийство тщательно подготавливается – и насыщенной фабулой, и особой риторикой. Парадокс «Иванова» – в расхождении фабулы и сюжета: события складываются так, как хотелось бы герою, но – совсем в логике трагической иронии – в момент, когда Иванов приходит к триумфу, он вынужден признать себя побежденным: «Погиб безвозвратно! <...> О, как возмущается во мне гордость, какое душит меня бешенство!» [2, с. 74] Констатировав свою духовную смерть, герой в последнюю минуту выбирает и физическую смерть, отказавшись от искушения любовью. Самоубийство, совершенное практически уже на свадьбе, невольно возрождает древний символ обручения со смертью. Но в трагедийную модель самоубийство героя не вписывается: нет искупления *hamartia*, как у Эдипа и Иокасты; нет суицида во имя чести, как у Федры; нет принятия смерти во имя любви. Иначе говоря, нет ни одного из классических условий, провоцирующих героя на добровольный уход из жизни. Что же способно было сподвигнуть драматического героя на самоубийство в конце XIX в.? Ощущение катастрофы из внешнего мира перемещается во внутренний мир героя, и никакое кажущееся благополучие не способно приглушить ощущение личностного краха – разочарование в самом себе оказывается сильнее желания жить.

«Иванов» начинает особый метасюжет с самоубийством в драматургии Чехова. Очень важной для понимания новой драмы стала комедия с самоубийством «Чайка». Для концепта добровольной смерти эта пьеса оказывается во многом парадоксальной: есть потенциальное самоубийство, покушение на убийство и свершившийся суицид почти на сцене. Треплев дважды стреляется – первым он только ранил себя и сделал несчастной Машу: «... если бы он ранил серьезно, то я не стала бы жить ни одной минуты» [3, с. 33]. Иванов совершает роковой выстрел после большого монолога на глазах у своих близких, и сама публичность воссоздает атмосферу классических трагедийных финалов. Треплев же сдержан в выражении своих чувств; он живет одиноким и непонятым и также одиноко и непонятно умирает. Более того, его смерть не только не оплакана, но и не «обнаро-

вана» – во всяком случае, на сцене. Последняя фраза комедии – «Уведите отсюда куда-нибудь Ирину Николаевну. Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился...» [3, с. 60] – структурно темна: внимание направлено на Аркадину, а самоубийца не удостоился даже самой краткой эпитафии. Трагедия редуцирована, во-первых, высказанным стремлением самого героя к самоубийству («Я имел подлость убить сегодня эту чайку. <...> Скоро таким же образом я убью самого себя» [3, с. 27]), во-вторых, отношением Дорна, в общем симпатизировавшего молодому писателю, к его гибели как к «делу». Таким образом, авторской воле, оценившей созданный им мир как «комедию», соответствует структура, лишившая каких-либо знаков значительности самое серьезное событие в жизни еще одной ипостаси заглавного образа Треплева.

Следующие пьесы последовательно снижают концепт самоубийства: в «Дяде Ване» есть одно неудачное покушение Войницкого на убийство и им же задуманное, но не исполненное самоубийство. Знакомые умонастроения – разочарование в прошлом, пустота в настоящем и тоска в будущем – не привели к ожидаемому суициду, а вернули к обыденной жизни, хотя и «тяжело» эту жизнь принять. А уже в «Трех сестрах» «синдром» Войницкого приобретает пародийный характер: про внесценическую жену Вершинина известно только то, что она «с длинной девической косой, <...> философствует и часто покушается на самоубийство, очевидно, чтобы насолить мужу» [3, с. 122]. Угроза смерти как повод для семейной ссоры – это уже совсем иная ситуация, невозможная ни в трагедии, ни даже в драме. В данном контексте упоминание о суициде становится штрихом к портрету претенциозной дамы с неустойчивой психикой. И уже полностью лишено романтического ореола самоубийство в воспоминаниях Раневской: «... я пробовала отравиться... Так глупо, так стыдно...» [3, с. 220]. Так изживается многовековая традиция приводить героя к суициду только в трагедии. Для Чехова, творившего в преддверии надвигающейся катастрофы, ореолом жертвенности окрашена не воля человека к смерти, а его мужество принять жизнь и прожить, сколько тебе положено, достойно. Таким образом, меняющийся концепт смерти проясняет не столько жизнь, сколько человека в его отношении к смерти и жизни.

«Живой труп» Л. Толстого оксюморонностью своего названия ломает механизм жанрового ожидания и делает невозможным рецептивное предвосхищение фабулы. Пьеса не только психологически точно написана, но и провокационна своим сюжетом: герой находится как бы между мирами, трижды совершая самоубийство. Первое было за-

думано, но прервано Машей и стало метафорой статуса Протасова; второе явилось инсценировкой, идея которой была заимствована цыганкой из романа Н. Чернышевского «Что делать»; и только третье привело героя к реальной смерти. Волю к смерти герой не проявлял – его подтолкнули к суициду те, кто считал свою жизнь сломанной по его вине. В наиболее мягкой форме мысль о необходимости ухода Протасова из жизни вербализовал Иван Петрович: «Себя убьешь револьвером, а их великодушием» [4, с. 136]. Высказанные им взгляды («Я умираю в жизни и живу в смерти» [4, с. 136]) корреспондируют с заглавием, но в данной ситуации важен факт несвободного выбора героя («...сделаю то, что они хотят...» [4, с. 133]), которому суицид как бы предписан, причем желание его смерти последовательно исходит от жены, друга и «общества». Иначе говоря, возникает ситуация «стыдливого» убийства, маскирующегося под самоубийство. Композиция драмы выстроена очень четко: рядом с Протасовым две женщины, при этом одна, жена, толкает его к смерти, а вторая, любимая, спасает от реальной смерти, организовав мнимую.

Неоднозначность *смерти* проявляется не только в вынужденном самоубийстве, но и в самом отношении Лизы как к «живому», так и к «труп». «Самоуничтожение» Протасова вызывает в жене приступ любви к нему, «умершему», а «живой» муж ей ненавистен – самоубийство, таким образом, воспринимается единственным способом разрешения ситуации, но с точки зрения не Протасова, а его близких. Окончательно проясняется Лизино отношение к ситуации в пятом действии: ужасным оказывается не тот факт, что первый муж умер, а тот, что он жив. Рефреном финала четвертого действия становится заклинание в любви («Люблю его одного, люблю» [4, с. 144]), а рефреном финала следующего действия стало выплескивание противоположного чувства («О, как я ненавижу его» [4, с. 152]). Таким образом, возникает любопытная связь мотивов любви и мнимой смерти, но органичная в «Ромео и Джульетте» в драме Толстого она принимает инверсированный характер: даже мнимая смерть предпочтительнее жизни.

Дальнейшее развитие идет по пути переосмысления, чаще всего иронического и/или пародийного, классических моделей с самоубийством. Наиболее открыто отказ от классической традиции представлен в пьесе Ф. Сологуба «Заложники жизни», в которой воспроизводится древний, библейский любовный треугольник – Лилит, Адам и Ева, показанный через судьбы современных Сологубу героев. Влюбленные Миша и Катя оцениваются другими персонажами как Ромео и Юлия – сравнение вполне правомочное, учитывая, что родители

молодых людей – идеологические оппоненты, и согласия на брак не дают. Миша, страстно влюбленный в Катю, предлагает вместе умереть, что для него предпочтительнее жизни врозь. Принеся на свидание яд, он был разочарован отказом Кати совершить двойное самоубийство – ее мотивация и проясняет заглавие пьесы:

Михаил. Катя, разве страшно умереть вместе? Как умер этот день, и мы умрем. Разве тебе страшно умереть со мною? <...>

Катя. Хочу жить. Счастья хочу и победы над жизнью. Мы молоды и сильны, и победим. Разве не мы хозяева жизни? Разве не нам принадлежит завтрашний день, когда мы будем сильны и свободны? <...> Я не трусиха. Умереть не страшно. Никакой храбрости не надо. Для жизни больше надо храбрости [5].

Пьеса странная, но важная в данном аспекте именно сопоставлением с классической моделью и отказом от нее.

В этом контексте особое значение приобретает трагикомедия Н. Эрдмана «Самоубийца» (1928), которая завершает семантическое движение концепта, изначально определяющего жанр трагедии: Эрдман в той или иной форме использует все известные сюжетные модели, создавая – на стыке иронии и пародии – особенный сюжетный код, преобразующий классический жанр в редкую жанровую форму.

Прежде всего обращает на себя внимание заглавие: оно не именное, как в классической трагедии, но и не ситуационное, как чаще всего бывает в комедии. Вынесенный в заглавие субъект действия актуализирует само действие, направленное на смерть. Таким образом, смертность заложена в механизм рецептивного ожидания, а не обозначенное имя субъекта действия создает возможность богатой смысловыми возможностями театральной игры.

Игровая природа пьесы обусловлена в первую очередь пародийным началом, пронизывающим все основные уровни, – речевой, сюжетный и жанровый.

На лексическом уровне сюжет начинает развиваться в результате придания конкретного значения фразеологическому обороту: «Что же мне, подышать, что ли? <...> Ты последнего вздоха моего домогаешься?» [7, с. 86] – «Вдруг он что-нибудь над собою сделает» [7, с. 88]. Дальнейшие события напоминают стремительно разрастающийся снежный ком: вызванный на помощь Маргаритой Лукьяновной Калабушкин рьяно берется за поиски потенциального самоубийцы, во время которых и происходит знаменательное столкновение двух ми-

ров – бытового и смертельного: Подсекальников наконец добрался до желанной ливерной колбасы, но настигший его Калабушкин кусок колбасы принимает за револьвер, готовый выстрелить прямо жертве в рот. Сцена, безусловно, соотносимая с комедией ошибок: сосед пытается отобрать у Подсекальникова револьвер, а тот боится, что Александр Петрович обнаружит колбасу. Ситуация разрешается благодаря духовой трубе. Эпизод смешной, но знаменательна модель ситуации, восходящая к «Живому трупу»: мысль о самоубийстве появляется не в голове героя, а в сознании его близких, как бы заранее решивших за него его судьбу. Уверения Александра Петровича «все же знают, что вы стреляетесь» [7, с. 97], по сути, подготавливают формулу сюжета: проговаривая ситуацию, приговаривают героя. Подсекальников «осужден» на смерть не решением суда, но мнением «масс» – «другому» же принадлежит и мотивация: «Потому что вы год как нигде не работаете и вам совестно жить на чужом иждивении» [7, с. 98]. Так, герою навязывается комплекс вины – один из классических видов «самоубийственной» модели, принимающий у Эрдмана откровенно пародийный характер. Несмотря на это, Подсекальников становится «заложником смерти».

Пародийное снижение мифологического плана, например единства Эроса и Танатоса, проявляется сначала тоже на речевом уровне, скажем, в особом «эзоповом языке» Александра Петровича и Маргариты Ивановны: заняться любовью на их интимном языке называется «побеседовать о покойнице». Тот же принцип трагедии трагического определяет и сцену, когда Клеопатра приводит на кладбище своего возлюбленного, пытаясь таким пространственным решением воссоединить Эроса с Танатосом, т. е. «процитировать» модель обручения со смертью. Само имя второй «охотницы за самоубийцей» [8] – Клеопатра Максимовна – знаково: Клеопатра просит мужчину застрелиться как бы из-за любви к ней – трагедия древней легенды, являющей нерасторжимую связь Эроса и Танатоса, представлена в карикатурной паре дам, воюющих между собой за право быть «Клеопатрой».

Особенность драматического слова Эрдмана отличает и прием демегафоризации. Реализация метафоры, как уже говорилось, спровоцировала завязку, тот же прием формирует одну из комедийно-кульминационных точек пьесы: в минуты сомнений в себе и в жизни к «мнимому самоубийце» приходят из Вечности, доставив гроб. И вновь складывается ситуация по логике демегафоризации: Подсекальникова буквально «загнали в гроб». Прием реализации метафоры характерен для комедии, и образ «мнимого самоубийцы» как будто возрождает модель «мнимого больного», но двойст-

венность «мнимой смерти», фиктивность которой зависит от знания/незнания персонажей, усложняет и сюжет пьесы, и ее жанр.

Своеобычен и сюжет «Самоубийцы», разворачивающийся в специфическом хронотопе: «Художественное пространство «Самоубийцы» охватывает коммунальную квартиру <...>, ресторан <...> и кладбище <...>, т. е. физиологический зигзаг жизни, в котором квартира – средняя точка: не банкет и не похороны, а будничная жизнь обычных людей. Но даже это пространство – квартира – не подвластно личности, так как оно «обобществленное», обезличенное, и чтобы в нем существовать, требуется постоянная идентификация самых близких людей...» [8]. Но и кладбище у Эрдмана становится игровым, а не сакральным пространством.

Завязка пьесы, отмеченная густо выписанными бытовыми подробностями, почти сразу приобретает характер иронического переосмысления: возможный суицид мотивируется не «эдиповым комплексом» самоубийства и не долгом чести, а элементарным голодом: импульс к действию задает мечта героя о ливерной колбасе, развязка – на стремлении голодного «воскресшего» к аппетитной кутье. Пьеса, которая начинается как «комедия ошибок», с самого начала балансирует на грани предметного и метафорического смыслов, и тот факт, что первые же реплики пьесы звучат ночью, чрезвычайно важен для ее понимания: темнота способствует путанице, создавая особый, сновидческий эффект: «Она как будто и рождает Серафиму, выталкивая женщину из своих недр вдруг, тихо и страшно» [6, с. 322], но то же самое можно сказать и о других обитателях коммунальной квартиры, за исключением, как считает Е. Стрельцова, Егора Тимофеевича, единственного, «кто внедряется в “свиту” от яви, а не от сна...» [6, с. 335].

Завязка важна не только как импульс к действию, в данном случае – движением к смерти, но и сцеплением значимых мотивов, выстраивающих метасюжет, включающий в себе коды знаковых текстов, в том числе религиозных. Так, важна сцена с геликоном, соотносимым в данном случае с Иерихонской трубой, что выводит конфликт на иной уровень. В духовой трубе Подсекальников видит свое спасение, но оно не происходит из-за некорректно написанной инструкции. Так что «судный день», возвещенный было голодным безработным Подсекальниковым, не наступил из-за несостоятельности «трубача».

В том же эпизоде проясняется особая семантика женских имен – Мария и Серафима. Не случайно, что Мария обращается за помощью к Богу: «Господи, если ты существуешь на самом деле, ниспосли ему звук. В этот самый момент комнату оглашает совершенно невероятный рев трубы» [7,

с. 106]. Ее просьба услышана и удовлетворена, т. е. Бог услышал жену страждущего, но остался глух к претензиям Семёна Семёновича – не потому ли, что в этой системе библейских именных ассоциаций Семён скорее всего соотносим с Симоном волхвом, известным своим корыстолюбием и «играми» с воскресением сына некоей вдовы [9, с. 645]. Не достигнув желанного результата (в библейской интерпретации – не получив денег за ниспосланный дар Божий), Семён Семёнович возвращается к мыслям о самоубийстве, т. е. о самом страшном из всех смертных грехов. Размышления о переходе времени в вечность неизбежно приводят Подсекальникова к Богу, встреча с которым воспроизводит известную басню Крылова «Стрекоза и муравей», с заменой «пела» на «страдала»: «И душа начинает петь и плясать» [7, с. 128]. Таким образом, смерть предстает как освобождение от страданий, но это только в том случае, если Бог есть. Сам Бог, даже в случае великодушного отношения к представшему, суть муравей, т. е. трудолюбивое существо, но без порывов вдохновения. Этот бытийный вопрос, от которого зависит жизнь после смерти, вопрос о существовании Бога, «самоубийца» адресует глухонемому, что делает ситуацию безнадежной – ответ невозможен по определению. Сама ситуация исповеди перед глухим – отзвук чеховской поэтики, в частности, ситуации, когда Андрей Прозоров исповедуется перед глухим Ферапонтом (действие второе), рассказывая о своем одиночестве, о том, что среди близких он чувствует себя «чужим», как позже Подсекальников будет чувствовать себя «мертвым» среди живых.

Не получив однозначного ответа на вопрос, есть ли загробная жизнь даже от отца Елпидия, Подсекальников принимает решение «пострадать за всех», за всех «милых» «сволочей» – так рождается травестированная история страстотерпца советского образца. И ощущая себя принявшим страдания за всех, уже отпетый в прямом смысле, герой освобождается от страха; он, «живой труп», остро ощущая свою «сумасшедшую власть» [7, с. 140], желает померяться ею с официальной властью – звонит в Кремль, чтобы сказать «правду»: «... я Маркса прочел, и мне Маркс не понравился» [7, с. 141].

Основной композиционный принцип «Самоубийцы» – это сопряжение сниженно-бытового начала и мортально-философского. В знак разбитой жизни Подсекальников разбивает посуду, и разбитая чашечка оказалась последним шагом к столкновению со Вселенной: «Жизнь разбита, а плакать некому. Мир... Вселенная... Человечество... Гроб... и два человека за гробом, вот и все человечество» [7, с. 109]. Так, для Подсекальникова, как и для лжеТарелкина, оценка жизни – количество

скорбящих у гроба. Но герой Эрдмана не угадал своей судьбы – процессия желающих проводить его в последний путь начинается еще при его жизни, и первым посетителем стал Гранд-Скубик, представитель интеллигенции, заставивший голодного человека задуматься о том, что факт физического небытия может обернуться пустотой, а может приобрести высокие смыслы. Он первый, кто пришел к Подсекальникову как «к мертвому», объяснив преимущества его положения: «В настоящее время <...> то, что может подумать живой, может высказать только мертвый» [7, с. 111]. Неожиданный посетитель начинает оболящать «самоубийцу» не вечной жизнью, а вечной памятью, если тот правильно выберет «стиль» смерти. Как черт, знающий о страхах и мечтаниях маленького человека, он рисует головокружительный успех на похоронах: «Вся российская интеллигенция соберется у вашего гроба <...> Катафалк ваш утонет в цветах, и прекрасные лошади в белых пополах повезут вас на кладбище, гражданин Подсекальников» [7, с. 112]. Искушение столь сильное, что «гражданин Подсекальников» готов умереть за правду.

Контраст планов может измениться с бытового на идеологический, как, например, происходит на стыке третьего действия, т. е. «смерти героя», и четвертого: семья Семёна Семёновича ждет его прихода с работы, но вместо него приходят посторонние люди с сообщением, что Подсекальников мертв; снимают мерки для похоронных туалетов дам, обсуждают фасоны и т. д. На фоне этих обыденных забот вносят тело Подсекальникова, благодаря чему происходит, во-первых, первое «воскресение» самоубийцы, во-вторых, полное смещение бытового и сакрального пространств: находясь в комнате, герой думает, что он на небесах, его жена – дева Мария, Серафима – херувим и т. д.

Возвращение с «небес» на землю возвращает и ситуацию, которая жене и теще видится уже «балаганом». Но для Подсекальникова эта «комедия смерти» – почти чеховская драма, отсюда знаменитый рефрен финала «Трех сестер» «Надо жить...» с нечеховским завершением фразы: «для того, чтобы застрелиться» [7, с. 153]. У гроба «самоубийцы» происходит много знаменательных событий: Александр Петрович требует расплатиться с ним «за покойника», превращая смерть в коммерческое предприятие подобно Тарелкину; у гроба «реального» Подсекальникова Виктор Викторович рассказывает о «сочиненном» им образе для Феди Питунина; наконец, на отпевании «самоубийца» второй раз «воскресает», чуть не убив эти видением глухонемого.

Последняя смена пространства – кладбище – уже, по сути, есть метонимия смерти, но и этот топос носит игровой характер. Кладбищенская ситу-

ация актуализирует гамлетовские аллюзии, причем не с Гамлетом связанные, а с государством («Не все спокойно в королевстве Датском» [7, с. 167]. На фоне прощальных стихов и ссоры дам за право быть предметом роковой любви происходит третье «воскресение» покойника. Весьма характерная перекличка первого шага к самоубийству и первого шага от него: причиной суицида стала ливерная колбаса, причиной воскресения – кутья. Так, «в массу разжалованный человек» начинает громко отстаивать свое право на «тихую жизнь и приличное жалованье» [7, с. 173].

Жанровый уровень проясняется на фоне более или менее явных претекстов, из которых самый значимый, на мой взгляд, неозначенный «Живой труп» Л. Толстого. В «Самоубийце» складывается ситуация, пародийно «цитирующая» пьесу Толстого: вольно или невольно Протасова подталкивают к самоубийству старый друг – здесь «новый друг», жена – здесь Клеопатра, наконец, общество в лице старого князя – здесь «новый человек», марксист Егорушка, быстро превращающийся в Егора Тимофеевича. Итак, три «проводника» были у обоих героев, но в России конца 20-х гг. (1928) наблюдается массовое соучастие в «подведении» человека к самоубийству, которое именно в силу такого широкого обсуждения суицида из глубоко интимного события становится общественным и даже идеологическим деянием.

Смерть, представленная и в бытовом контексте, определяет специфический, идеологически-бытовой уровень. Калабушкин выступает как бы торговцем смерти, устраивая пятнадцатирублевую лотерею с разыгрыванием особых «билетов» – предсмертных записок: «Умираю как жертва национальности, затравили жида», «Жить не в силах по подлости фининспектора»; наконец, апофеоз жанра предсмертного послания – «В смерти прошу никого не винить, кроме нашей любимой советской власти» [7, с. 122]. Любопытны эти «послания» как система: в трех «вставных» текстах в той или иной форме затронута *государственность* как система – национальная идея, экономика и, наконец, власть как таковая. Смерть как деяние во имя государства – подлинно трагедийная ситуация, но в данном случае эта связь приобретает специфический характер: не герой погибает за родину, а родина губит героя. Так проясняется время, которое нуждается не столько в героях, сколько в «идеологических покойниках» [7, с. 123].

Итак, пародирование происходит на разных уровнях текста – лексическом, сюжетном, жанровом.

Своеобычие сюжета – в уникальности системы завязка–развязка: самоубийство, обещанное в начале, как у Чехова, в финале свершается, но, в отличие от чеховской комедии с самоубийством, су-

