

## ФИЛОЛОГИЯ

УДК 82-2

*K.B. Баринова*

### ОСОБЕННОСТИ ПРОЯВЛЕНИЯ И ТРАНСФОРМАЦИЯ КАРНАВАЛЬНОГО НАЧАЛА В ПЬЕСЕ НИКОЛАЯ ЭРДМАНА «САМОУБИЙЦА»

Рассматриваются особенности проявления карнавального начала в комедии Н. Эрдмана «Самоубийца». Утверждается, что в пьесе карнавализация является структурообразующим началом. Так как «Самоубийца» является комедией нового времени, карнавальное начало переживает трансформацию (близкий ренессансному гротеск сменяется близким модернистскому), и карнавальный смех нередко теряет свою амбивалентность, превращаясь в чистую сатиру.

**Ключевые слова:** Эрдман Н.Р., «Самоубийца», карнавализация.

Сложность формы и глубина содержания пьес Эрдмана – причина их популярности и постоянного стремления к истолкованию. Принято комедии «Мандат» и «Самоубийца» считать сатирическими произведениями. В 30-е гг. пьесу «Самоубийца» обвиняли в наличии в ней пафоса отрицания советской действительности: П. Керженцев находил в ней «протест против диктатуры пролетариата» [1], а Вс. Вишневский считал пьесу «контрреволюционным монологом» [2. С. 17]. В 90-е гг. критики и исследователи защищали пьесу за наличие в ней, по словам А. Свободина, «сатирической модели общества» [3. С. 17]. В эти же годы наметилась новая тенденция осмыслиения жанра пьес Эрдмана, например, Е. Поликарпова осмыслияет «мир эрдмановского театра» как «мир трагикомедии» [4. С. 4]. Сегодня в «Самоубийце» исследователи видят также мифологическую составляющую: Б. Селиванов наблюдает в пьесе «обращение ... к античной мифологии» [5. С. 172], М. Миронова – «сакрально-мифологический» план [6. С. 140].

Более соответствующим творчеству драматурга нам представляется подход к пьесе с позиций карнавализации. К сожалению, в творчестве Эрдмана видят лишь некоторые составляющие карнавальной стихии, отрывая их от единого карнавального целого. О. Журчева отмечает в «Самоубийце» «использование словесных приемов народной смеховой культуры» [7. С. 92]. Ю. Щеглов видит «родство эрдмановской драматургии с балаганной фольклорной традицией» [8. С. 122], Е. Шевченко одним из «наиболее весомых» «законов, имманентных эрдмановскому творчеству», называет «поэтику балагана» [9. С. 202–203]. Между тем карнавальное начало шире балаганной традиции.

О карнавальной традиции в целом в творчестве Эрдмана говорит Н. Гуськов в работе «От карнавала к канону», посвященной советским комедиям 20-х гг. Однако автор стремился «количественно» ограничить «примеры и обоснования» «вследствие многочисленности изучаемых источников» [10. С. 16] и не провел всестороннего исследования карнавального начала в пьесах Эрдмана. В. Каблуков изучает в пьесах драматурга «появление карнавальных образов» [11. С. 16] и называет карнавализацию «одним из самых продуктивных способов организации смешного в поэтике Эрдмана» [11. С. 17].

Думается, карнавализация в пьесе «Самоубийца» является структурообразующим началом и претерпевает трансформацию. Исследование трансформации кар-

навального начала в драматургии Н.Р. Эрдмана, на наш взгляд, способно дать ключ к поэтике и наиболее верному осмыслиению его творчества.

Проблему карнавального начала в литературе решал М. Бахтин. Его концепция комического, разработанная на основе литературных произведений Возрождения, применима и к драматургическим произведениям 20-х гг. XX в. (в эти годы, кстати, создавалась и теория Бахтина). В 20-е гг. XX в., когда жизнь в России характеризуется переломом, сменой общественного строя, мировоззрения, незавершенностью этого процесса, произошла реанимация карнавала как социокультурного явления, возродилось карнавальное мироощущение. Карнавал пронизывает эпоху 20-х, он проявляется и в жизни, и в искусстве. По мнению Н. Гуськова, «...средневековый карнавал... в Новое время уже не способен возродиться в чистом виде», но «на протяжении последних трех столетий, в том числе в России XX в., нередко обнаруживаются не только некоторые черты карнавальности в произведениях ряда авторов, но и ситуации историко-культурного процесса, типологически подобные карнавалу, непосредственно или косвенно связанные со средневековой смеховой традицией» [10. С. 19]. 1920-е гг. он называет «порой расцвета» карнавального начала в России [10. С. 20]. Следовательно, мы можем утверждать, что язык карнавальных символов в произведениях этого периода возродился заново, а не был унаследован через литературную традицию. Поэтому карнавализацию литературы этих лет можно назвать, по терминологии Бахтина, «непосредственной»: «источником карнавализации был сам карнавал» [12. С. 151].

Организующим ядром карнавальной стихии в «Самоубийце», наряду со сменой общественных устоев, жизненного порядка, является нетождественный самому себе образ главного героя. Подсекальников – человек, который, устав от жизни, принял решение покончить с собой, но не в состоянии осуществить задуманное. Герой пьесы мечется на границе двух миров – бытия и небытия, не в силах остановиться в одном из них, не может определиться, жить ему или умереть. Развитие действия пьесы составляет чередование «смертей» и «воскресений» героя. Благодаря игровому поведению главного героя смерть, самоубийство подвергаются снижениям и осмысливаются как карнавальные «смешные страшилища» [12. С. 47].

Поводом к самоубийству в пьесе послужила ливерная колбаса (ссора Подсекальникова с женой из-за нее) и привела в итоге к попытке героя покончить с собой. Это соответствует духу карнавала с его «особой связью еды со смертью» [12. С. 332]. Смерть в пьесе сопрягается и со скатологическими образами: вымыщенное, надуманное Марией Лукьяновной самоубийство мужа связывается с уборной, где ищет «самоубийцу» вся коммунальная квартира и где находится по естественной надобности совершенно другой человек. В карнавальной системе координат смерть всегда «чревата новым рождением» [12. С. 275], вот почему она в пьесе связывается также сексуальными образами. Когда Мария Лукьяновна обращается к Калабушкину за помощью (взломать дверь в уборную), появление соседки ночью у своих дверей Александр Петрович может истолковать только в сексуальном плане и советует ей «обтираться холодной водой» [13. С. 113].

С появлением Аристарха Доминиковича Гранд-Скубика, предлагающего Подсекальникову покончить с собой ради «русской интеллигенции» [13. С. 139], карнавализация смерти получает дальнейшее развитие в действии пьесы. Смерть теперь для мечтателя Подсекальникова – это путь к новой жизни. Самоубийство для него – способ стать лучше, значительнее, возродиться обновленным. Гротескное сочетание мотивов смерти и жизни будет теперь сопровождать его постоянно.

Для большинства героев смерть Подсекальникова – это принесение жертвы. Пьеса дает возможность осмыслить эту жертву в карнавальном ключе. Действительно, самоубийство Подсекальникова носит характер карнавального жертвоприношения: в сцене проводов «Семен Семенович опутан серпантином и обсыпан конфетти» [13. С. 160] – так украшали карнавальную жертву. В пьесе можно увидеть карнавальное «сочетание убийства и родов», когда «смерть, труп, кровь, как семя, зарытое в землю, поднимается из земли новой жизнью» [12. С. 362]. Смерть Подсекальникова мыслится оставшимися в живых как способ улучшить их жизнь. Это соответствует традиции «гротескного», «родового», по Бахтину, тела, где смерть индивида – «только момент торжествующей жизни народа и человечества, момент – не обходимый для обновления и совершенствования их (разрядка М. Бахтина. – К.Б.)» [12. С. 377].

Но в противовес традиции родового тела осмысление смерти Подсекальникова героями лишено всеобщности, всенародности: эта жертва «обещает» лучшее будущее не всему народу в целом, а только «избранным», тем, кто с легкой руки Калабушкина решил воспользоваться предполагаемым самоубийством. Поэтому карнавальный смех приобретает не свойственный гротескному реализму оттенок, лишается своей утверждающей, возрождающей силы.

Более того, очень скоро в пьесе в столкновение с концепцией гротескного тела (уже в какой-то степени разрушенной) вступает так называемый новый телесный канон, концепция «индивидуального», по Бахтину, тела, современная Эрдману. Смерть в такой традиции – только смерть, она никогда не совпадает с рождением. В 23-м заявлении 2-го действия, как только проходит первая радость Семена Семеновича от ощущения своей

значимости, исключительности, Подсекальников осознает свою отъединенность от окружающего мира. Именно новый канон тела можно увидеть в отчаянном, обращенном в никуда («слушатель-собеседник» оказывается глухонемым) монологе Семена Семеновича, осознавшего, что смерть необратима, окончательна. Мы видим в пьесе трансформацию гротеска, соответствующую его историческому пути развития: близкий ренессансному гротеск сменяется гротеском, близким модернистскому, – человек наедине со смертью. В итоге в следующей за монологом сцене проводов Подсекальникова «в лучший мир» [13. С. 162] трансформированный, ослабленный ренессансный гротеск сталкивается с модернистским гротеском. С одной стороны, создается яркая картина поминального застолья, насыщенная до предела карнавальными символами, образами и формами, непосредственно связанными с народной смеховой культурой. В духе карнавальных традиций Семену Семеновичу, собирающемуся умирать, «цыгане пируют здравицу» [13. С. 160], гости, провожая Подсекальникова в мир иной, пьют за его здоровье. С другой стороны, в то время, как все веселятся, Подсекальников произносит только на разные лады: «Сколько времени?» [13. С. 163]. Это яркое проявление модернистского гротеска: даже освобождающий карнавал – победу над страхом перед властью – он переживает в одиночку: «Нет, вы знаете, что я могу? Я могу никого не бояться, товарищи. . . Все равно умирать» [13. С. 174].

Именно в сцене «проводов», за полчаса до самоубийства, Подсекальников окончательно осознает свое особенное положение, положение вне жизни, вне устоявшихся рамок, законов, норм. Благодаря предельно близкой смерти положение «вне» в сознании Подсекальникова органически перетекает в положение «над», происходит свойственное карнавалу «шутовское увенчание» [12. С. 16] героя: «Я сегодня над всеми людьми владычествую. Я – диктатор. Я – царь, дорогие товарищи» [13. С. 174]. Таким образом, победа над страхом осуществляется на языке карнавальных форм и символов, но возможной становится – и это противоречит гротескному реализму – лишь благодаря близкой смерти героя. Развенчание Подсекальникова производится опять же надвигающейся смертью – слова Семена Семеновича «Жизнь, я требую сатисфакции» обрываются боем часов: «Бьет 12 часов. Гробовое молчание». Происходит развенчание выросшего до небывалых размеров Подсекальникова: «Как, уже? А они не вперед у вас, Маргарита Ивановна?» [13. С. 174].

Интересно, что герой пользуется своей «сумасшедшей властью» исключительно в карнавальных координатах. «Захочу вот – пойду на любое собрание <...> и могу председателю... языком показать» [13. С. 174]. Этот жестикуляционный образ является частью особого карнавального «фамильярно-площадного контакта между людьми» [12. С. 22]. Следующее же действие Подсекальникова приобщает нас к карнавальным амбивалентным «ругательствам-срамословиям», которые, «снижая и умерщвляя, . . . одновременно возрождали и обновляли» [12. С. 23]: «Я сейчас, дорогие товарищи, в Кремль позвоню. <...> Позвоню... и кого-нибудь там... изругаю по-матерному» [13. С. 174]. Отолосок этой амбивалентности сохранился и в пьесе, не случайно цель данного

поступка сам герой формулирует словами «сделать такое, для всего человечества» [13. С. 174]. Карнавальное ругательство Семена Семеновича, обращенное к «кому-нибудь самому главному», – «и потом передайте ему еще, что я их посылаю...» [13. С. 175] – до сих пор несет в себе отголоски гротескного реализма. Хотя сам герой этого и не осознает и поступает «по наитию», его слова имеют целью будущее обновление, улучшение существующей власти, необходимое всем людям.

Истинно карнавальный характер носит «необузданное обжорство и пьянство» [12. С. 92] на поминовении Подсекальникова: «слово «умереть» в числе прочих своих значений значило также и «быть поглощенным», «быть съеденным»» [12. С. 332]. В карнавальной системе координат пир выступает обычно и «как существенное обрамление мудрого слова» [12. С. 313]: «момент пиршественного торжества неизбежно принимает форму предвосхищения лучшего будущего», что «придает особый характер пиршественному слову, освобожденному от оков прошлого и настоящего» [12. С. 316]. Вот почему так много политических речей в этой сцене, вот почему так по-карнавальному свободно произносятся крамольные речи, подобные этой: «Я считаю, что будет еще прекраснее, если наше правительство протянет ноги» [13. С. 163]. И в полном соответствии с гротескным реализмом все философствования в этой сцене «в той или иной форме развенчиваются и обновляются в материально-телесном плане» [12. С. 315]. Так, философские речи о политике, идеалах, судьбах России соседствуют с похабными анекдотами про Пушкина в бане, предложением купать проституток в ванной, образами материально-телесного низа – живота, груди, рвоты и т.д. «Революционная» аллегория Аристарха Доминиковича карнавально переводится в план еды Семеном Семеновичем.

*Аристарх Доминикович.* Кто, по-вашему, эта курица? Это наша интеллигенция. Кто, по-вашему, эти яйца? Яйца эти – пролетариат. <...> Пролетарии выпутились из яиц. Ухватили интеллигенцию и потащили к реке. <...> «Плыви», – заревели утки. «Я не плаваю». – «Ну, лети». – «Разве курица птица?» – сказала интеллигенция. «Ну, сиди». И действительно посадили. Вот мой шурин сидит уже пятый год. <...> Вы скажите, за что же мы их высаживали? Знать бы раньше, так мы бы из этих яиц... Что бы вы, гражданин Подсекальников, сделали?

*Семен Семенович.* Гоголь-моголь [13. С. 169].

Совершенно не вдумываясь в политический смысл «аллегории», Подсекальников улавливает лишь внешнюю сторону рассказанной истории, вопрос Гранд-Скубика осмысливается им в плане материальном, кулинарном, гоголь-моголь – его любимое блюдо. Но наряду с карнавальным мы видим и сатирическое осмысливание этой «аллегории»: услышав про шурина, которого посадили, гостья предполагает: «Он казенные деньги растратил, наверное». Как выясняется, она не ошиблась: «Деньги – это деталь» [13. С. 169]. Таким образом, истинной причиной заключения оказывается расправа. И этот факт сводит на нет весь политический смысл притчи. В противоречии с карнавальной системой координат, «мудрые слова» в пьесе, в том числе аллегория Гранд-Скубика, изначально воспринимаются отрицательно, в них нет карнавального утверждения и

возрождения, потому что личность говорящего обесценивает слова. Вместо того чтобы удержать ближнего от самоубийства, герои (в том числе и священник!) используют чужую беду в своих собственных, личных целях, выдаваемых за государственные. Они подстрекают к самоубийству Федю Питунина: «Надо будет в него червячка заронить» [13. С. 155]. Эта очередная жертва во имя благополучной жизни немногих «избранных» лишена карнавального возрождающего смеха и может рассматриваться нами только как поступок ужасный. Герои скомпрометированы этим поступком в глазах зрителя-читателя, идея обесценивается личностью, ее представляющей. И поэтому аллегория изначально воспринимается скептически. Внешне «высокие», государственного, общественного значения речи, идеи оказываются внутренне «низкими», связанными с сиюминутной личной выгодой за счет кого-то другого. Притча про курицу и уток лишь мимикрирует под «мудрые слова», и карнавальное снижение, перевод политических символов в план еды, кухни это констатирует, оформляет.

Некоторые критики видели в такой компрометации идей особый ход драматурга, «камуфляж», «классический для русской сатиры»: «выражающая авторское отношение реплика вкладывается в уста персонажа, заведомо ... дискредитированного самим автором» [14. С. 92]. И действительно, мы, сегодняшние читатели и зрители, знаем, что аллегория Аристарха Доминиковича имела смысл: представителей *настоящей* интелигенции будут сажать, и не за растрату, а за неосторожное, искреннее слово.

Осмысление, проверка идей – ядро пьесы Эрдмана. Карнавальное осмысление насущных идей России 1920-х гг. трансформируется в карнавальное осмысление идейной смерти. И в этом «Самоубийца» сродни карнавализованному жанру мениппеи. Но, в противоположность мениппе, в пьесе идеи существуют отдельно от героев, их представляющих. Справедливая идея «Вера есть. Верить негде у нас, товарищи. Церкви Божии запечатывают» [13. С. 211] отделяется в нашем сознании от ее представителя, священника, потакающего самоубийству, величайшему греху по христианским законам. Идея «погибнуть за правду» [13. С. 138] оказывается не по плечам «маленькому человеку» Подсекальникову. И снижение смерти достигает своего апогея, когда «два подозрительных типа вносят в комнату безжизненное тело Семена Семеновича» и выясняется, что Подсекальников, вместо того чтобы застрелиться, напился до потери сознания. «Мертвый» Подсекальников оказывается «мертвецки» пьяным, в духе гротескного реализма «кровь оборачивается вином» [12. С. 231]. В дальнейших явлениях пьесы смерть окончательно профанируется, становится просто игрой: так и не сумев покончить с собой, Семен Семенович вынужден притворяться мертвым.

Закольцовывается тема смерти в пьесе образом еды – причина «смерти» Подсекальникова (как мы помним, скора происходит из-за желания поесть) становится причиной его «воскрешения»: Подсекальников «оживает» на своих «похоронах», не выдержав мук голода. Еда здесь «воскрешает», возвращает к жизни, пусть и в игровом плане. Таким образом, «смех, еда и питье побеждают смерть» [12. С. 330].

Итак, как и в средневековом, ренессансном гротеске на протяжении почти всей пьесы Эрдмана образ смерти «лишен всякого трагического и страшного оттенка» [12. С. 450], это «смешное страшилище». Такой смерть предстает и для зрителей, и для большинства героев. Но для Подсекальникова и его семьи «смерть» Семена Семеновича трагична, они не могут воспринимать смерть близкого человека в карнавальном духе – как естественный ход событий, ведущий к обновлению и новому рождению. Дело здесь в отсутствии «объективной причастности народному ощущению своей коллективной вечности» [12. С. 275]. Этого ощущения в пьесе нет ни у одного из героев. Все они *вне* новой жизни, *вне* народного целого, приветствующего эту новую жизнь. Смерть Подсекальникова осмысливается карнавально на протяжении практически всей пьесы только благодаря тому, что она имеет игровой характер. Подсекальников *вне* народа, экзистенциально одинок. Со своим страхом перед смертью, ужасом перед НИЧТО герой остается один на один как индивид, а не часть народа, и его положение осмысливается в кульминационных моментах пьесы в категориях модернистского гротеска.

Монолог Подсекальникова после его «воскрешения» – это карнавальная слава жизни тела: «Как угодно, но жить. ... Товарищи, я не хочу умирать: ни за вас, ни за них, ни за класс, ни за человечество, ни за Марию Лукьяновну. В жизни вы можете быть мне родными, любимыми, близкими. ... Но перед лицом смерти что может быть ближе, любимей, родней своей руки, своей ноги, своего живота» [13. С. 213].

Именно Посекальников, этот человечек, даже человечишко, противостоит идеи «общее выше личного» [13. С. 213], произносит речь о том, что человеческая жизнь важнее любой идеи, любого лозунга, любого общества. Правда Подсекальникова в том, что человек имеет право на обычную, не идеиную, не духовную, а простую жизнь, жизнь тела. Устами и историей Подсекальникова автор доказывает, что нет такой идеи, ради которой стоило бы умереть. И это карнавальный взгляд на мироустройство, где смерть – лишь «необходимый

момент в процессе роста и обновления народа» [12. С. 450], необходимая составляющая жизни, ее катализатор, она не должна превалировать над жизнью.

Финал пьесы расставляет новые акценты. В карнавальной культуре «смерть никогда не служит завершением» и «если она и появляется к концу, то за нею следует тризна», т.к. «конец должен быть чреват новым началом, как смерть чревата новым рождением» (разрядка М. Бахтина. – К.Б.) [12. С. 312]. В финале же пьесы Федя Питунин, поверив в смерть за идею Подсекальникова, стреляется. Карнавальная смерть, смерть-игра, смерть-оборотень, вернее, жизнь, надевающая маску смерти, становится смертью реальной, окончательной, необратимой, «гождественной самой себе». Карнавальная стихия разрушается окончательно.

Карнавальный гимн Подсекальникова, сделавшего свой выбор, нашедшего себе идею по плечу: «пусть как курица, пусть с отрубленной головой, только жить» [13. С. 212] – сменяется предсмертной запиской Феди «Подсекальников прав. Действительно жить не стоит» [13. С. 216]. Нет такой идеи, ради которой стоило бы умереть, говорит нам Подсекальников. Но и нет такой идеи в современном Эрдману обществе, ради которой стоило бы жить, говорит нам Федя Питунин. Отсутствие идеи в новой жизни – ни для скомпрометировавших себя в пьесе представителей торговли, церкви, интеллигенции, искусства, ни для маленького человечка Подсекальникова, ни для действительно хорошего, мыслящего Человека Феди Питунина – главная проблема «Самоубийцы» Эрдмана. В этом истинный трагизм развязки пьесы, заставляющей нас по-новому, не только комически осмысливать все произведение.

Мы видим, что карнавальное начало организует целое пьесы на уровне композиции – прежде всего сюжета и системы образов. Но так как «Самоубийца» – комедия нового времени и автор пытается осмыслить современный ему мир, карнавальный смех переживает трансформацию от ренессансного к модернистскому гротеску в решающих моментах действия пьесы и часто теряет свою амбивалентность, превращаясь в отрицающий сатирический смех.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Керженцев П. «Чужой театр» // Правда. 1937. 17 декабря.
2. Театральная жизнь. 1991. № 5. С. 17.
3. Свободин А. О Николае Робертовиче Эрдмане. Вступительная статья // Эрдман Н. Пьесы. Интермеди. Письма. Документы. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1990. С. 5–18.
4. Поликарпова Е. С. Трагикомический театр Николая Эрдмана: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 1997. 18 с.
5. Селиванов Ю.Б. Поэтика мифологизирования в пьесе Николая Эрдмана «Самоубийца» // Системы и модели: границы интерпретаций. Томск: Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2007. С. 171–174.
6. Миронова М.А. Пьеса Н. Эрдмана «Самоубийца» как неомифологический текст // Там же. С. 139–142.
7. Журчева О.В. Традиции народного театра в пьесе Н. Эрдмана «Самоубийца» // Там же. С. 87–92.
8. Щеглов Ю. Конструктивистский балаган Эрдмана // Новое литературное обозрение. 1998. № 33. С. 118–160.
9. Шевченко Е.С. Театр Николая Эрдмана. Самара: Изд-во Самар. ун-та, 2006. 213 с.
10. Гуськов Н.А. От карнавала к канону: Русская советская комедия 1920-х годов. СПб: Изд-во СПб. ун-та, 2003. 212 с.
11. Каблуков В.В. Драматургия Н. Эрдмана. Проблемы поэтики: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 1997. 18 с.
12. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худ. лит., 1990. 543 с.
13. Эрдман Н.Р. Самоубийца // Эрдман Н.Р. Самоубийца: Пьесы. Интермеди. Переписка с А. Степановой. Екатеринбург: У-Фактория, 2000. С. 101–216.
14. Велехов Л. Самый остроумный // Театр. 1990. № 3. С. 90–96.

Статья представлена научной редакцией «Экономика» 10 сентября 2008 г.