

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Саратовский национальный исследовательский
государственный университет имени Н. Г. Чернышевского»

На правах рукописи

Захаров Кирилл Михайлович

МОТИВЫ ИГРЫ В РУССКИХ САТИРИЧЕСКИХ
КОМЕДИЯХ XIX ВЕКА

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Диссертация на соискание
ученой степени
доктора филологических наук

Научный консультант:
профессор, доктор филологических наук
В. В. Прозоров

Саратов 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
1. К ИСТОРИИ ОСМЫСЛЕНИЯ ФЕНОМЕНА ИГРЫ. МОТИВЫ ИГРЫ В РУССКОЙ КОМЕДИИ.	26
1.1. ФЕНОМЕН ИГРЫ В МИРОВОЙ НАУЧНОЙ МЫСЛИ.....	26
1.2. ИГРА И ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА РУССКОЙ КОМЕДИИ	50
2. МОТИВЫ ИГРЫ В ДРАМАТУРГИИ Н. В. ГОГОЛЯ.....	79
2.1. «ВЛАДИМИР ТРЕТЬЕЙ СТЕПЕНИ»	82
2.2. «ИГРОКИ»	104
2.3. «РЕВИЗОР».....	139
2.4. «ЖЕНИТЬБА»	190
3. МОТИВЫ ИГРЫ В ТРИЛОГИИ А. В. СУХОВО-КОБЫЛИНА	200
3.1. «СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО»	201
3.2. «ДЕЛО»	231
3.3. «СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА»	264
4. МОТИВЫ ИГРЫ В ПЬЕСАХ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА	293
4.1. «СМЕРТЬ ПАЗУХИНА»	294
4.2. «ТЕНИ»	323
5. МОТИВЫ ИГРЫ В КОМЕДИЯХ А. Н. ОСТРОВСКОГО	363
5.1. «НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ».....	369
5.2. «БЕШЕНЫЕ ДЕНЬГИ»	400
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	429
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	442

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее исследование посвящено рассмотрению категории Игры в русских комедийных произведениях XX века. Игра – одна из самых главных универсалий человеческого бытия и самой человеческой природы. При её рассмотрении исследователя подстерегают две опасности: опасность бесконечного и опасность предельного. Особенно, если Игра находит своё отражение в стихии художественного слова.

В литературном тексте универсалия игры может воплощаться на разных уровнях. Игра может входить в фабульное начало произведения, реализовываться во взаимоотношениях заглавия и содержания, проявляться в жанровом определении, данном тексту авторской волей. Игровой эффект возможен при диалоге между текстом и подтекстом, может выступать как основа содержащейся в произведении иронии. Огромный пласт любопытного может дать аналитическое рассмотрение языковой игры в стилистике произведения.

В рамках этой диссертации нас будет интересовать бытование игры на уровне мотивов.

Литературоведческая традиция предлагает достаточное количество определений мотива. А. Н. Веселовский называл его «простой повествовательной единицей»¹, отмечая, что он «образно отвечает на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения»². Мотив перерастает в сюжет, который, по сути, состоит из набора разных мотивов. Б. В. Томашевский в «Теории литературы» называет мотив «темой неразложимой части произведения»³. Там же отмечено, что хронологическая последовательность мотивов лежит в основе фабулы, а сочетание их между собой и создает тематическую связь текста.

Во многих трудах наблюдается пересечение понятия «мотив» с понятием «тема». Подчас это явление приводит к полному взаимозаменению этих

¹ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 305.

² Там же. С. 301.

³ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 2002. С. 182–183.

терминов. Ю. М. Лотман писал: «На уровне воплощения сюжета в тексте в повествование оказываются включенными слова определенного предметного значения, которые в силу особой важности и частой повторяемости их в культуре данного типа обросли устойчивыми значениями, ситуативными связями, пережили процесс “мифологизации” – они становятся знаками-символами других текстов, связываются с определенными сюжетами, внешними по отношению к данному. Такие слова могут конденсировать в себе целые комплексы текстов. Такие реалии, как “дом”, “дорога”, “огонь”, пронизывая всю толщу человеческой культуры и приобретая целые комплексные связи в каждом ее эпохальном пласте, насытились сложными и столь ассоциативно-богатыми связями, что введение их в текст сразу же создает многочисленные потенциальные возможности для непредвиденных, с точки зрения основного сюжета, изгибов повествования <...> Такие слова мы будем называть “темами” повествования»⁴. Далее исследователь сознательно отказывался от использования термина «мотив».

Согласно дефиниции «Литературного энциклопедического словаря», мотив – это устойчивый формально-содержательный компонент литературного текста. Он может быть отмечен как в рамках одного или нескольких текстов писателя, так и в контексте всего его творчества или какого-нибудь направления, присущего определенной эпохе. «Мотив связывают с личностью автора и его художественным мирозерцанием, а также с анализом целостной структуры произведения. <...> Более строгое значение термин “мотив” приобретает, когда он содержит элемент символизации (дорога у Гоголя, сад у Чехова, пустыня у Лермонтова, метель у Пушкина и символистов, карточная игра в русской литературе 30-х годов 19 века). Мотив, таким образом, в отличие от темы, имеет непосредственную закреплённость в самом тексте произведения»⁵. Одни и те же мотивы повторяются в произведениях различных эпох и культур, обретая новые смыслы, впитывая и воплощая бесконечно пополняющийся опыт человечества.

⁴Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе первой половины 19 века // Ю. М. Лотман. Пушкин. СПб., 1998. С.787.

⁵Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М., 1987. С. 230.

Понятие мотива разрабатывалось также такими исследователями, как В. Б. Шкловский⁶, Е. М. Мелетинский⁷, Ю. Е. Березкин⁸, В. Е. Хализев⁹ и др. В нашем исследовании мы принимаем во внимание все характерные черты мотивов, описанные в указанных нами источниках, однако руководствоваться будем формулировкой, предложенной В. В. Прозоровым: **«Мотив – некоторое (в повествовательно-протяженных сюжетах) развивающееся постоянство, относительная повторяемость движений и жестов, часто предметно (объектно) выраженная: в характерах и поступках героев, в лирических переживаниях, в драматических действиях и ситуациях, в символически обозначенных, разномасштабных художественных деталях и т. д.»**¹⁰. Сюжет произведения в понимании исследователя подобен ткани, на которой нанесены узоры, являющиеся фабулой. А нити, из переплетения которых создана эта ткань, и есть разнообразные мотивы. Следовательно, мотив способен к автономному, внетекстовому существованию, чего нельзя сказать о сюжете и фабуле.

Намного большие сложности вызывает дефиниция понятия «игра». Отсутствие единого, общеупотребимого терминологического определения этого явления до сих пор остаётся актуальной проблемой. Современный исследователь констатирует, что «сложность определения термина “игра” состоит в двойственной природе самого слова, включающего в себя донаучное и вненаучное представление об игре, тянущееся за ним, как шлейф, так как игра, в современном понимании, это... целый “пучок” представлений, понятий, знаний, ассоциаций, переживаний». Это «обогащает термин», но и «затемняет его значение, лишает его чуткости и однозначности, необходимой для научного понятия»¹¹.

⁶ Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929.

⁷ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976.

⁸ Березкин Ю. Е. Мотив и сюжет. 2016.

⁹ Хализев В. Е. Теория литературы : учебник для студентов вузов. М., 2007.

¹⁰ Прозоров В. В. Другая реальность : очерки о жизни в литературе. Саратов, 2005. С. 69.

¹¹ Карякина М. В. Феномен игры в творчестве Леонида Андреева : дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2004. С. 24.

В этих условиях многозначного и нередко интуитивно-иррационального восприятия Игры по традиции наиболее употребительным остается определение нидерландского культуролога Й. Хейзинги: «...игра есть добровольное действие либо занятие, совершаемое внутри установленных границ места и времени по добровольно принятым, но абсолютно обязательным правилам с целью, заключенной в ней самой, сопровождаемой чувством напряжения и радости, а также сознанием “иного бытия”, нежели “обыденная” жизнь»¹². Однако и эта формулировка не может считаться исчерпывающей. Й. Хейзинга в своих размышлениях уверен в «бескорыстном» характере игры. Поэтому исключает из круга своего внимания те моменты, когда игра выступает инструментом для достижения конкретных социальных, материальных или иерархических целей. Нам представляется, что при исследовании проявлений интересующей нас категории в русских сатирических комедиях XIX века наиболее целесообразно использовать междисциплинарный инструментальный анализа.

Обращаясь к значению слова «игра», мы сталкиваемся с широким спектром предлагаемых значений. Так, в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля это понятие входит в обширную статью, посвященную глаголу «играть» и его однокоренным словам. Игра, по Далю, – «действие по значению глагола и предмет, то, чем играют и во что играют; забава, установленная по правилам, и вещи, для того служащие»¹³. Впрочем, круг значений слова этим не ограничивается: Даль дает максимальное количество смысловых оттенков понятия «игра». Игра – это и детская забава («игра в горелки»), и игра на музыкальных инструментах, и игра в карты. Отдельной строкой проходит игра шулерская – «с подлогом, с обманом, мошенническая». Не уравнивает безоговорочно с карточной Даль и игру «азартную, или роковую – денежную и притом зависящую не от искусства, а от одного счастья». В противовес ей приводится определение коммерческой игры, которую заводят ради выгоды, где азарт не важен, но зато «входит в расчет умение». В отличие от своих

¹² Хейзинга Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 24.

¹³ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М., 1995. Т. 2. С. 7.

последователей, Даль выделяет и игру театральную – «игру актера, лицедея, действие играющего».

«Словарь русского языка», изданный в 1957 году под редакцией С. Г. Бархударова, добавляет следующую формулировку игры: «преднамеренный ряд действий, преследующий определенную цель; интриги, тайные замыслы»¹⁴. Это определение повторяет словарь 1981 года, редактировавшийся А. П. Евгеньевой; он дополняет уже встречавшееся нам «исполнение сценической роли» и отмечает обусловленность игры в целом «совокупностью определенных правил, приемов»¹⁵.

Другие словари не в пример лаконичнее. Так, в словаре Д. И. Ушакова множество значений интересующего нас понятия сгруппировано по пяти основным группам, из которых наиболее близкие к теме нашего исследования повторяют Даля: игра – «1) действие по глаголу играть; 2) тот или иной вид этого действия как совокупность правил; 3) то, во что играют – комплект предметов»¹⁶. В эти группы так или иначе попадают и игра актерская, и карточная; выбивается из общей картины упомянутая Далем коммерческая игра, но с определенным допущением и ей можно найти место в классификации Ушакова.

Дефиниции слова «игра» в словаре С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой сгруппированы еще более обобщенным способом. На первом месте по-прежнему остается действие по глаголу «играть», далее следует «занятие, служащее для развлечения, отдыха, спортивного соревнования»¹⁷, сюда же относится игра азартная.

Любопытно, что игра театральная, игра-актерство, игра-лицедейство упоминается лишь в словаре В. И. Даля. Позже это значение пропадает из списка. Упоминание о ролях и сцене сохраняется только в дефиниции глагола «играть».

¹⁴ Словарь русского языка: в 4 т. / отв. ред. С. Г. Бархударов. М., 1957. Т.1. С. 864.

¹⁵ Словарь русского языка : в 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. яз.; под ред. А. П. Евгеньевой. 2-е изд. испр. и доп. М., 1981. Т. 1. С. 628.

¹⁶ Толковый словарь русского языка : в 4 т. / под ред. проф. Д. И. Ушакова. М., 1996. Т. 1. С. 1198.

¹⁷ Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка: 8000 слов и фразеологических выражений / РАН; Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. М., 1999. С. 235.

Отголоском и современным переосмыслением игры-лицедейства является появляющееся в словаре Ожегова и Шведовой понятие «деловая игра – создание типичных для профессии ситуаций и нахождение в них практических решений»¹⁸. Понятие карточной игры, представленное у Даля во всей полноте своих нюансов, также уходит на второй план в связи с изменением культурной парадигмы.

Академический «Словарь русского литературного языка» содержит следующие значения: занятие с целью развлечения, основанное на известных условиях или подчиненное определенным правилам; преднамеренный (обычно неблагоприятный) ряд действий, поступков; набор предметов, необходимых для игры в первом значении; сценическое исполнение роли; исполнение музыкального произведения; блеск, сверкание, сияние; существительное от глагола «играть» в значении «искриться, шипеть»; особо деятельное, возбужденное состояние; выразительная изменчивость¹⁹.

«Энциклопедия игр» Д. Лесного, сосредоточившись исключительно на практическом изучении интересующего нас феномена, трактовала игру как «форму деятельности в условных ситуациях <...> Особый вид деятельности, в которой проявляются эмоциональные, интеллектуальные и нравственные способности живого существа. Главной отличительной особенностью игры является ее двуплановость. С одной стороны, играющий совершает реальные действия, часто требующие сложной умственной работы, навыков и умений, иногда очень специфических»²⁰. К этому определению Д. Лесной добавляет способность игры создавать условную реальность, которую человек безоговорочно принимает.

Русский семантический словарь Н. Ю. Шведовой, откликаясь на веяния времени, добавляет в число значений слова «игра» еще и «создание типичных для профессии ситуаций и нахождение в них практических решений», «куплю-

¹⁸ Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. С. 235.

¹⁹ Словарь современного русского литературного языка: в 17 т. / АН СССР. М.; Л., 1956. Т. 7. Стб. 22–23.

²⁰ Лесной Д. Энциклопедия игр. М., 1994. С. 215.

продажу ценных бумаг с целью получения выгоды за счет курсовой разницы», а также «решение тактических задач на местности и по топографическим картам»²¹.

«Русский толковый словарь» В. В. Лопатина и Л. Е. Лопатиной трактует игры в том числе и как «спортивное состязание между двумя соперниками (отдельными соперниками и командами)», массовые состязания по многим видам спорта» и «действия, преследующие тайную цель, интрига»²².

Находящийся в процессе издания Большой академический словарь русского языка (главные редакторы К. С. Горбачевич и А. С. Герд) представляет игру как «несоответствие слов, поступков человека истинным чувствам, убеждениям, намерениям, лицемерие, притворство»²³, а среди толкований глагола «играть» приводит такие как «прикидываться, принимать какой-либо вид с целью обмана, притворяться»²⁴.

Пытаясь учесть приведенные выше смысловые спектры, определения и описания, мы сформулировали понятие «игра», принятое нами в настоящей работе.

Игра – сознательная состязательная деятельность, ограниченная правилами, временем и местом проведения и переносящая играющего в другую реальность по отношению к той, в которой он находился до начала игры.

В настоящей работе слово «игра» пишется с заглавной буквы в тех случаях, где оно обозначает феномен, категорию и стихию Игры, со строчной – при описании конкретных действий персонажей пьес

Актуальность работы связана с жанрообразующей и смыслообразующей функцией мотивов. Благодаря введению интересующей нас группы мотивов

²¹Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений: в 6 т. / РАН. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова; под общ. ред. Н. Ю. Шведовой. М., 2003. Т. 3. С. 511.

²² Лопатин В. В. Толковый словарь современного русского языка. М., 2013., С. 227.

²³ Большой академический словарь русского языка/ гл. ред. К. С. Горбачевич, А. С. Герд. М.; СПб., 2007. Т. 7. С. 24.

²⁴ Там же. С. 28.

художественные произведения обнаруживают свою соположенность игре, дают возможность принципиально нового, игрового диалога с читателем.

Кроме того, тема Игры непосредственно соотносится с ключевыми общественными рисками, перманентно присутствующими в обществе конфликтами социального звучания, постоянно обнаруживающими себя на игровом уровне. Мотивы игры способны указывать на болевые и ключевые точки общественной действительности, через соперничество и конфликт указывать на существенные актуальные и вневременные проблемы цивилизации.

Мотивы Игры в русской литературе всегда так или иначе влияют на судьбу героев, определяют их жизненный выбор, существенно дополняют их психологические портреты. Игра «вскрывает» внутренние устремления персонажей, показывает динамику развития характеров на фоне движения истории. Проверку игрой в литературе проходят наиболее распространенные схемы достижения личного благополучия, в прямой зависимости от успеха/неуспеха в игре находится социальная или личностная реабилитация непосредственных ее участников. Именно поэтому мы считаем актуальным взгляд на игру как на поиск поведенческих моделей и мировоззренческих стратегий.

Игра входит в поэтику совершенно разных литературных произведений. В русской литературе ее непосредственное присутствие ощущается и в пушкинских «Повестях Белкина», и в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?», и в прозе Ф. М. Достоевского. Литература беллетристического направления стремится развязывать интеллектуальную игру с искусственным читателем. Чрезвычайно высокий уровень игрового начала содержат в себе произведения мировой детской литературы, лучшие образцы которой, созданные А. А. Милном, Л. Кэрролом, К. И. Чуковским, Д. И. Хармсом, Б. Н. Заходером, пересекли «возрастной порог» своей читательской аудитории и обнаружили способность влиять на стилистику и поэтику так называемой «взрослой литературы». Тем самым заложенные в этих образцах игровые стратегии оказались транслированы в широкий поток

литературного творчества авторов, испытавших влияние талантливых детских писателей и поэтов.

Наше внимание к бытованию мотивов игры в произведениях драматического рода связано с особой ролью категории конфликта. Природа драматического конфликта чрезвычайно сложна и многогранна: от конфликта моралей до конфликта интересов, от конфликта экономического или политического, то есть внешнего, до конфликта внутреннего и т. д. В процессе игры также доминирует конфликт, скрытое или очевидное столкновение интересов.

Драматическое произведение само по себе ближе к игровому началу, чем произведение какого бы то ни было другого рода литературы. Русская драматургия, в особенности русская сатирическая комедия XIX века, проникнута мотивами Игры настолько, что их смело можно назвать жанрообразующими. Очевидно и влияние игровых мотивов на стилевую окраску многих произведений. Тем не менее, до сих пор специальных работ по данной проблеме не написано. Игровые мотивы в самых разнообразных вариациях зачастую «разжимают» пружину драматического действия, несут важную художественную информацию. Поэтому, с нашей точки зрения, столь важно обращение к мотивам Игры в русской сатирической комедии XIX века, столь существенен разбор художественных функций этих мотивов.

Литературный энциклопедический словарь определяет сатиру как «вид комического; беспощадное, уничтожающее переосмысление объекта изображения (и критики), разрешающееся смехом; специфический способ художественного воспроизведения действительности, раскрывающий ее как нечто превратное, несообразное, внутренне несостоятельное»²⁵. В своей статье «Сатира и власть» В. В. Прозоров характеризует сатиру как «трудно поддающееся четкому определению искусство, в основе своей имеющее преимущественно негативное, чаще всего отрезвляющее смеховое, горестно ироническое отношение к

²⁵ Литературный энциклопедический словарь. С. 148.

реальности»²⁶. Исследователь добавляет, что «амплитуда сатирического отношения к жизни огромна: от грустно пронизательных наблюдений и остроумных заключений до отчетливо издевательского пафоса, от веселого озорного тона до скорбного саркастического звучания. <...> Излюбленный объект сатиры – далеко не всеми ощущаемый зазор между «быть» и «казаться», между подлинным и мнимым, искренним и притворным, самодостаточным и дутым»²⁷. В свою очередь сатирическая комедия характеризуется тем, что «сатира порою не только вносит новые моменты в комедийное действие, но выступает центральным, формообразующим, ломающим жанр принципом, – законы драматического действия иногда сводятся даже на нет, становятся простой условностью. Но основная линия развития сатирической комедии, представленная реалистической литературой XIX–XX вв., заключается в том, что комическое и сатирическое достигают все более полного, органичнейшего слияния, и исконные законы жанра комедии служат сатире, которая в свою очередь именно в них находит свое осуществление»²⁸.

Цель диссертационного исследования – проанализировать бытование мотивов Игры в русской сатирической комедии XIX века, изучив тесты, принадлежащие перу авторов сатирических комедий: Н. В. Гоголя и ряда его последователей, особенно чутко воспринявших и взявших на вооружение гоголевские художественные открытия.

Для достижения означенной цели мы считаем необходимым решить ряд **задач**:

- 1) проанализировать богатый спектр игровых мотивов в фабуле классических русских сатирических комедий XIX века;
- 2) выделить художественные функции мотивов Игры, влияющие на сюжетику и поэтику отечественной литературы;

²⁶ Прозоров, В. В. Сатира и власть // Феноменология власти в сатире. Саратов, 2008. С 5.

²⁷ Там же. С. 6.

²⁸ Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении : в 3 т. М., 1964. Т. 2. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. С. 288.

3) рассмотреть функции мотивов Игры как жанрового признака русской комедии;

4) изучить природу понятия «авторская игра» внутри драматического текста и проследить стратегии ее реализации в текстах Н. В. Гоголя, а также в творчестве более поздних драматургов;

5) выявить наиболее часто повторяющиеся художественнообразующие приемы, связанные с мотивами Игры, и определить степень их влияния на фабульно-событийную основу анализируемых пьес; отобразить участие мотивов Игры в построении драматического конфликта;

6) проследить связь драматического конфликта сатирических комедий с общей атмосферой игры, в которую погружены действующие лица исследуемых текстов;

7) рассмотреть связь мотивов Игры с приемом «театра в театре», во многом формирующим своеобразную поэтику русской драмы и построенным по игровому принципу актерствования персонажей, находящихся внутри драматического сюжета.

Материалом диссертации стали русские сатирические комедии XIX века. Нами были исследованы драматические произведения Н. В. Гоголя, А. В. Сухово-Кобылина, А. Н. Островского и М. Е. Салтыкова-Щедрина.

Выбор пьес именно этих авторов продиктован традицией, заложенной Н. В. Гоголем и развитой более поздними драматургами. Как было отмечено Е. И. Покусаевым, «Гоголь опирался на глубокие критические традиции русской и мировой драматургии. Автором “Ревизора” были тщательно изучены и осмыслены как достижения, так и недостатки <...> творчества Фонвизина и Грибоедова»²⁹. В итоге, обобщив и творчески обновив опыт предшествующей отечественной комедиографии, Гоголь смог удачно определить способы раскрытия категории Игры в тексте художественного произведения и стать своеобразным основоположником русской литературной традиции размещения игровых образов в центре драматического сюжета и выстраивания

²⁹ Покусаев Е. И. Статьи разных лет. Саратов, 1989. С. 11.

драматического конфликта на игровых ситуациях. Впоследствии его приемы нашли отражение в пьесах драматургов так называемого «гоголевского направления» – сатириков, стоявших на позициях социально значимой комедиографии, продолживших работу над ярчайшими эстетическими открытиями Гоголя на ниве «высокой», «истинно общественной» комедии. В диссертационном исследовании нами будут проанализированы комедии Н. В. Гоголя «Ревизор», «Женитьба» и «Игроки», а также ряд драматических отрывков и отдельных сцен, которые являются побочным продуктом попытки создания Гоголем его первой комедии «Владимир третьей степени».

Помимо этого нами была пристально рассмотрена под принципиально новым углом трилогия А. В. Сухова-Кобылина «Свадьба Кречинского», «Дело» и «Смерть Тарелкина», а также внимательно изучены пьеса М. Е. Салтыкова-Щедрина «Смерть Пазухина» и неопубликованная при жизни автора драматическая сатира «Тени». Драматическая деятельность А. В. Сухова-Кобылина и М. Е. Салтыкова-Щедрина стала плодотворным развитием художественных идей, заложенных Н.В. Гоголем. Им удалось продолжить и расширить те принципы внедрения в комедийный текст игровых мотивов, которые были стандартизированы блестящими гоголевскими экспериментами. Таким образом, избранный подход позволил настоящему исследованию в достаточной полноте проанализировать одну из основополагающих традиций русской комедийной «игрологии», рассмотреть использование мотивов игры как цельную «гоголевскую школу Игры», переживавшую в исполнении других авторов эволюцию и даже ревизию.

Творчество А. Н. Островского в разные его периоды демонстрировало разный подход к мотивам Игры. Причем в последние годы этот феномен в творчестве драматурга становится объектом внимания литературоведов. Подробному анализу бытования интересующей нас категории посвящены, в частности, исследования Г. В. Старостиной «Функции “игры” и своеобразие

жанра в драматургии А. Н. Островского»³⁰, Ю. В. Высоцкой «Актеры и актерство в пьесах А. Н. Островского»³¹ и Н. А. Коломлиной «Игровая поэтика комедий Островского рубежа 1860-х – 1870-х годов»³², а также работа Е. А. Тетериной «Мотив игры в отечественной драматургии 1980 – 1990-х гг.»³³. В настоящей работе мы обратились к анализу пьес так называемого «сатирического периода» творчества автора, в котором его творческое своеобразие стало интереснейшим образом коррелировать с рассматриваемой нами концепцией Игры. Пьесы конца 1860-х годов ознаменовали новый, сатирический период в творчестве А. Н. Островского, когда его драматургическая интонация максимально сблизилась с эстетикой «гоголевского направления». Поэтому из громадного комедийного наследия А. Н. Островского мы выбрали пьесы «На всякого мудреца довольно простоты» и «Бешеные деньги», объединенные фигурой Егора Глумова, ставшего ярким воплощением игры-интриги. В сюжете этих пьес Глумов лицемерит, актерствует, манипулирует людьми, играет на недостатках и слабостях окружающих и нередко заигрывается, меняя жизнь своих невольных партнеров.

Нам кажется уместным соединить в исследовании произведения, существующие в рамках одной традиции, связанной с гоголевской практикой создания «общественно полезной комедии». Это позволит проследить развитие традиции изображения игры в комедийном тексте и определенную преемственность между гениальными гоголевскими открытиями и позднейшими разработками писателей, которые ориентировались на Гоголя в своем литературном творчестве.

Объектом исследования стала мотивная структура русских сатирических комедий XIX века. Наше внимание остановилось на материале вершинных

³⁰ Старостина Г. В. Функции «игры» и своеобразие жанра в драматургии А. Н. Островского : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1980.

³¹ Высоцкая Ю. В. Актеры и актерство в пьесах А. Н. Островского : дис. ... канд. филол. наук. М., 2005.

³² Коломлина Н. А. Игровая поэтика комедий А. Н. Островского рубежа 1860-х – 1870-х годов : дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2007.

³³ Тетерина Е. А. Мотив игры в отечественной драматургии 1980 – 1990 гг. : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2014.

произведений отечественной драматургии, в полной мере отразивших общие тенденции литературного процесса того времени.

Предметом исследования являются мотивы Игры, представленные в русских комедиях XIX века. Учитывая многообразие означенных мотивов, мы подразделяем их на основные группы:

- мотивы, связанные с карточной игрой;
- мотивы, связанные с интригой, плутовством, обманом или соревновательными действиями, направленными на улучшение своего финансового или социального состояния;
- мотивы, связанные с игрой театральной, с игрой-актерством.

Отдельно мы выделяем феномен авторской игры, впервые проявляющийся в творчестве Н. В. Гоголя и находящий продолжение в работах его последователей – драматургов XIX и XX веков.

Помимо этого, мы обращаемся к приему «театра в театре», который сам по себе является реакцией на известную театральность социально-бытовых реалий. Этот прием нередко становится отличительным признаком сюжетов произведений русской литературы, подчеркивающим искусственность и наигранность институтов и привычных ситуаций общественной жизни.

В основе **методологии работы** лежат принципы анализа, разработанные в рамках саратовской филологической школы в работах А. П. Скафтымова, Е. И. Покусаева, В. В. Прозорова и их учеников. Основное внимание в исследовании направлено непосредственно на художественный текст, который признается нами высшим авторитетом. В своем подходе к изучению историко-литературной проблемы мы руководствуемся методологическим принципом А. П. Скафтымова: «Только само произведение может за себя говорить. Ход анализа и все заключения его должны имманентно вырастать из самого произведения. В нем самом автором заключены все концы и начала»³⁴.

³⁴ Скафтымов А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Русская литературная критика. Саратов, 1994. С. 139.

В качестве основного метода был выбран мотивный анализ текста. Здесь особенно значимыми в методологическом плане для нас стали работы В. В. Прозорова, Н. Д. Тамарченко, В. Е. Хализева.

Мы активно используем в нашей работе элементы сравнительно-исторического, биографического, а также психологического методов. Принципами сравнительно-исторического метода мы руководствуемся, поскольку мотивы Игры воспринимаются нами как определенная константа, постоянный элемент, который в зависимости от экономической, общественно-политической и культурной конъюнктуры проявляется в разных своих воплощениях, сохраняет определенное единство и играет важную роль в поведении персонажей, организации фабулы и построении драматической интриги. Сравнительно-исторический метод, таким образом, позволяет оценить эволюцию игровых мотивов в соответствии с изменяющимися общественно-политическими условиями России XIX в. Труды М. М. Бахтина, В. В. Виноградова, Ю. М. Лотмана, Д. С. Лихачева, Ю. Н. Тынянова стали для нас опорой не только в осмыслении историко-культурного контекста, но и оказались важными в методологическом плане.

Биографический метод дает возможность взглянуть на роль игры в судьбе художника, сравнить игровые мотивы в тексте с конкретными реалиями биографий авторов.

Использование в исследовании приемов психологического анализа помогает углубиться в психологию игры и игрока, подчеркнуть важные психологические аспекты самого момента Игры и выявленного нами состояния «Ожидания Игры», сосредоточиться на внутреннем психологическом подтексте того или иного проявления мотива Игры в художественном тексте, а также учесть авторскую психологию, психологию творчества при рассмотрении феномена «авторской игры».

Научная разработанность. Специальных исследований, посвященных мотивам Игры в системе русской драматургии, до последнего времени не предпринималось. При этом игра как неотъемлемый элемент комедийного сюжета

многократно отмечалась русскими литературоведами, оставившими не одно полезное открытие в этом направлении. Основоположниками традиции следует считать М. М. Бахтина, разработавшего концепцию карнавальности и вскрывшего ряд генетических особенностей комического в художественном произведении, Ю. М. Лотмана – автора работ о карточной игре в русской дворянской литературе и культуре XIX века, а также Ю. В. Манна, который статьей о мотивах Игры в творчестве Лермонтова задал определенный исследовательский тон в подходах к этой теме, наметил ориентиры для будущих комментаторов. Мотивы Игры становились предметом научных интересов Ю. Н. Тынянова, В. М. Марковича, Я. С. Билинкиса, И. Л. Вишневской, И. Гальпериной, Е. Г. Падериной и многих других исследователей.

На рубеже XX–XXI веков актуальность исследований в этом направлении обозначилась более ярко, что привело к созданию ряда диссертаций, непосредственно посвященных феномену Игры. Авторы ряда диссертационных исследований часто обращались к различного рода «игровым стратегиям» в эпических и лирических произведениях. Здесь следует указать работы И. В. Азеевой «Игровой дискурс русской культуры конца XX века: Саша Соколов, Виктор Пелевин»³⁵, А. А. Пимкиной «Принцип игры в творчестве В. В. Набокова»³⁶, А. Х. Ахмедова «Поэтика игры в творчестве Саши Соколова»³⁷, М. В. Карякиной «Феномен игры в творчестве Леонида Андреева»³⁸ и другие. Значительный интерес представляет сборник материалов международной конференции «Логический анализ языка. Концептуальные поля игры»³⁹, проведенной проблемной группой «Логический анализ языка» в Институте

³⁵ Азеева И. В. Игровой дискурс русской культуры конца XX века : Саша Соколов, Виктор Пелевин : автореф. дис. ... канд. культурологии. Ярославль, 1999.

³⁶ Пимкина А. А. Принцип игры в творчестве В. В. Набокова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1999.

³⁷ Ахмедов А. Х. Поэтика игры в творчестве Саши Соколова (на материале романа «Школа для дураков») : дис. ... канд. филол. наук. Махачкала, 2006.

³⁸ Карякина М. В. Феномен игры в творчестве Леонида Андреева : дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2004.

³⁹ Логический анализ языка. Концептуальные поля игры. Материалы международн. конф. / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. М., 2006.

языкознания РАН в июне 2004 года. В нем объединены интересные наблюдения как о лингвистической стороне функционирования феномена Игры в обществе, так и об отражениях его в текстах художественных произведений.

Сейчас отмечается рост числа работ, посвященных мотивам Игры именно в драматургии. Чаще всего подобные работы посвящены творчеству А. Н. Островского (см. выше). В результате стихия Игры в пьесах А. Н. Островского оказывается значительно более изучена, чем в наследии других драматургов. Однако эти чрезвычайно интересные исследования сосредоточены внутри парадигмы творчества автора, в них не уделено внимание сложившейся к тому времени богатой традиции, на которую оглядывался, а во второй половине 1860-х – начале 1870-х годов даже опирался А. Н. Островский.

Настоящая диссертация продолжает цикл исследований, созданных в последние двадцать лет учеными саратовской филологической школы под научным руководством В.В. Прозорова, посвященных анализу мотивной структуры гоголевских сюжетов. Здесь следует назвать работы А. Н. Зорина⁴⁰, Н. С. Болкуновой (Беляевой)⁴¹, М. Е. Музалевского⁴², С. В. Рюпиной⁴³, Е. В. Изотовой⁴⁴, А. А. Суворова⁴⁵, Л. А. Ефремычевой⁴⁶, Т. А. Волоконской⁴⁷, Д. Л. Рясова⁴⁸ и других.

⁴⁰Зорин А. Н. Семантика пауз в драматургических текстах Н. В. Гоголя: дис. ... д-ра. филол. наук : 10.01.01 Саратов, 2010.

⁴¹ Болкунова, Н. С. Мотивы Дома и Дороги в художественной прозе Н. В. Гоголя : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Саратов, 1999.

⁴² Музалевский, М. Е. Циклы и цикличность в сюжетно-композиционном составе произведений Н. В. Гоголя : "Арабески", "Женитьба", "Мертвые души" : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Саратов, 2000.

⁴³ Рюпина, С. В. Мотивы власти в прозе Н. В. Гоголя : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Саратов, 2005.

⁴⁴ Изотова, Е. В. Образ Франции в творческом сознании Н. В. Гоголя : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Саратов, 2008.

⁴⁵ Суворов, А. А. Судейские мотивы в комедии Н.В. Гоголя "Ревизор" и в журнальной литературе его времени : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01., 10.01.10. Саратов, 2008.

⁴⁶ Ефремычева, Л. А.. Мотивы молвы в повестях Н. В. Гоголя : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Саратов, 2015.

⁴⁷ Волоконская, Т. А. Странные превращения в мотивной структуре малой прозы Н. В. Гоголя 1830–1840-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Саратов, 2014. 230 с.

⁴⁸ Рясов, Д. Л. Образ Германии в творческом сознании Н. В. Гоголя : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Саратов, 2015.

В осмыслении феномена Игры мы опирались на резонансные исследования Й. Хейзинги, Э. Берна, Р. Кайуа, Г.-Х. Гадамера, а также на работы Т. А. Апинян, Д. С. Лесного, В. В. Шевцова.

Теоретическая значимость исследования заключается в диахроническом изучении ключевых мотивов русской драматургии, в частности в сатирических комедиях XIX века. Заметно углубляется определение мотива Игры, нашедшего отражение в вершинных произведениях русской сатирической комедии означенного периода. Делается акцент на таких определениях, как «авторская игра», «театр в театре», «игровые корреляции». Доказывается влияние мотивов Игры на конфликт, сюжет, фабулу и стиль русской сатирической комедии XIX века.

К практической значимости исследования можно отнести возможность его использования в качестве вспомогательного материала при разработке общих историко-литературных курсов и спецкурсов для студентов филологических и других гуманитарных факультетов высших учебных заведений и на уроках литературы в средней школе. Кроме того, материалы работы могут быть полезны при научном издании и комментировании произведений Н. В. Гоголя. Особо хотелось бы отметить потенциальную значимость результатов работы для дальнейшего исследования творчества А. В. Сухова-Кобылина, для уточнения его художественных приоритетов. Итоги диссертации могут стать отправной точкой для научных изысканий, посвященных любопытнейшей и малоизученной до сих пор проблеме «Мотивы Игры в пьесах М. Е. Салтыкова-Щедрина». Думается, что наша работа будет иметь практический интерес для комментаторов, интерпретирующих явления литературного процесса с учетом междисциплинарных связей, поскольку, как выяснилось, реализация мотивов Игры в литературном произведении непосредственно связана с психологией творчества, стилистикой, философией и т. д.

Структура диссертации обусловлена логикой исследования. Диссертационное исследование состоит из введения, пяти глав и заключения. Во введении обосновывается актуальность работы, формулируются ее научная

новизна, теоретическая и практическая значимость, методологическая основа, говорится о научной апробации темы диссертации, а также перечисляются тезисы, выносимые на защиту. Основной корпус работы посвящен истории осмысления феномена Игры в мировой и отечественной традиции, а также непосредственно мотивам Игры в русской драматургии: в первой главе рассматривается традиция изучения феномена Игры и его отражения в мотивной структуре русской комедии XIX века, в последующих главах исследуются интересующие нас мотивы в драматургическом наследии Н. В. Гоголя, А. В. Сухово-Кобылина, М. Е. Салтыкова-Щедрина и А. Н. Островского. В целях более чёткой структуризации материала каждая глава разделена на несколько взаимосвязанных, располагающихся в строгой логической последовательности параграфов. Завершают работу заключение и библиографический список, включающий 603 наименования.

Научная новизна. Впервые отечественная традиция сатирической комедии была рассмотрена через бытование категории Игры. Нами было предпринято первое комплексное исследование, где на примере целого ряда драматургических произведений были проанализированы мотивы Игры как сюжетопределяющий, стиле- и жанрообразующий художественный элемент, формирующий поэтику художественных произведений. В литературоведческий обиход вводится понятие ситуации «Ожидание Игры», подразумевающее пограничное, переходное состояние героя, стремящегося к выигрышу, равносильному социальной реабилитации, готовому «все поставить на кон», меняющемуся внутренне, психологически в процессе этого ожидания. Ставится проблема «хлестаковствующего героя» – «комедийного персонажа», являющегося результатом самостоятельной рефлексии авторов над архетипичным для русской культуры образом гоголевского Хлестакова, анализируются конкретные реализации этого типа персонажей. Через мотивы Игры принципиально по-новому циклично осмысливается трилогия А.В. Сухово-Кобылина. Исследуется феномен «авторской игры» как способа диалога с читателем. Исследовано влияние мотивов Игры на конфликт, сюжет, фабулу и стиль русской сатирической

комедии XIX века. Подчеркнута принципиально важная жанрообразующая роль мотивов Игры для «общественно полезной комедии».

На защиту выносятся следующие положения:

1. Мотивы Игры, органично вплетенные в ткань русской сатирической комедии, влияют на формирование и поддержание типовых примет собственно комедийного жанра, позволяют сохранить эффект комического, усиливают обличительный пафос, усиливают сатирическую заостренность образов действующих лиц. Именно Игра становится своего рода предохранительным клапаном, снижающим полемический, разоблачительный и проповеднический накал в комедиях.

2. В русской сатирической комедии находит широкое распространение ситуация «Ожидания Игры», связанная с вынужденным бездействием обделенного в социальном плане персонажа, который готов в полной мере реализовать свой игровой потенциал. На будущий выигрыш возлагаются надежды, многократно превышающие текущие лишения и трудности и делающие незначительными игровые возможности в настоящем. «Ожидание Игры» в значительной степени влияет на природу конфликта сатирических пьес.

3. В пьесах Н. В. Гоголя впервые реализуется приём «авторской игры», благодаря которому в художественном мире произведения, а также на метатекстовом уровне возникают парадоксальные с точки зрения читателя/зрителя обстоятельства и формируются неожиданные причинно-следственные связи.

4. В гоголевских пьесах распространен прием «театра в театре». Так, в «Игроках» вместо традиционного сюжета, связанного с ситуацией карточного выигрыша/проигрыша и обладающего нравоучительными коннотациями, перед читателем/зрителем разворачивается сложная многоуровневая пьеса, разыгрываемая труппой Утешительного для одного зрителя – Ихарева. В «Ревизоре» Городничий пытается поставить для ревизора спектакль об

образцовом городе, манипулятор Кочкарев в «Женитьбе» становится режиссёром для героев и делает попытку навязать им искусственный счастливый финал.

5. В комедии «Ревизор» катализатором игры становится образ Хлестакова. Простодушному и увлекающемуся герою Н. В. Гоголя удается втягивать остальных персонажей в свою орбиту, незаметно навязывая им новые амплуа. Однако хлестаковская игра априори не может привести к успешному финалу: строящаяся на эфемерном фундаменте, она грозит партнёрам псевдоревизора крахом и потерей изначальных позиций, для восстановления которых им придётся разрабатывать новые игровые стратегии. Влияние образа Хлестакова становится причиной появления в русской литературе генеалогически близких ему персонажей (Тарелкин, Расплюев, Набойкин, Глумов, Телятев и другие).

6. В «Женитьбе» Н. В. Гоголя сталкиваются два способа реализации игры: «центробежная» игра Кочкарева и «центростремительная» – Подколесина. Кочкарев, одержимый жаждой деятельности и перемен, навязывает людям не свойственные им модели поведения и реакции, которые выдумывает на ходу. Подколесин, в первую очередь пекущийся о собственном душевном покое, обращает все действия вокруг себя в постоянно повторяющийся цикл событий, тем самым препятствуя их дальнейшему развитию. Обе поведенческие стратегии оказываются в равной степени разрушительными для вовлечённых в них персонажей.

7. В процессе работы над пьесами своей трилогии А. В. Сухово-Кобылин переосмыслил традиционную схему действия авантюрной комедии, демонстрируя победу в игре-интриге заведомо отрицательного персонажа. В центре пьес трилогии оказывается столкновение героев, приписывающих себе статус «игрока», обманщика – с реальными плутами. «Самозванцы» неизменно терпят поражение.

8. Игра-интрига занимает центральное место в пьесах М. Е. Салтыкова-Щедрина, однако в центре художественного внимания оказываются не «дельцы» и «хозяева жизни», а персонажи, становящиеся пешками в чужих играх (супруги

Бобьревы, Клаверов, Живоедова, Прокофий Пазухин и другие). Это позволило сатирику точно и подробно описать механику развития интриги.

9. В комедиях А. Н. Островского сопричастность игре не тождественна плутовству. В сатирических пьесах конца 1860-х годов А. Н. Островский пересматривает наследие гоголевского «Ревизора» и по-новому подходит и к устоявшейся в русской драматургии фигуре «хлестаковствующего героя», и к самой схеме «простодушие – лукавство». Тексты пьес изобилуют аллюзиями и отсылками к социальной действительности, обозначающими эволюцию «хлестаковщины» в новых политических («На всякого мудреца довольно простоты») и экономических («Бешеные деньги») условиях. Игра здесь реализуется в условиях изображения не столько конкретных межчеловеческих конфликтов, сколько столкновения обобщенных типов и классов людей. А.Н. Островский демонстрирует причины возникновения «хлестаковщины» в 1860-е годы, в его комедиях она обретает конкретные социальные и экономические обоснования.

Основные положения и выводы диссертации отражены в монографии «Мотивы игры в русской комедиографии XIX века» и в публикациях, 16 из которых напечатаны в изданиях, входящих в перечень ВАК. Материалы исследования апробировались в форме докладов на семинарах и конференциях: X Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (Москва, 2003), Всероссийской конференции молодых ученых «Филология и журналистика в XXI веке» (Саратов, 2003), Международной научно-практической конференции «Города региона: культурно-символическое наследие как гуманитарный ресурс будущего» (Саратов, 2006), Международной научной конференции «Художественный текст и культура» (Владимир, 2007), Первых Хлестаковских чтениях (Саратов, 2008), Всероссийской конференции «Юбилейные Хлестаковские чтения» (Саратов, 2009), Всероссийской конференции «Всероссийские Хлестаковские чтения» (Саратов, 2013),

Всероссийской конференции «XI Пименовские чтения “Преподобный Сергей. Русь: наследие, современность, будущее”» (Саратов, 2013), Международной конференции «Первые Международные Скафтымовские чтения “Наследие А. П. Скафтымова и поэтика чеховской драматургии”» (Саратов, 2013), Международной конференции «Вторые Международные Скафтымовские чтения “Наследие А. П. Скафтымова и актуальные проблемы изучения отечественной драматургии”» (Саратов, 2014), пленарном заседании Всероссийской конференции молодых ученых «Филология и журналистика в XXI веке» (Саратов, 2014), Международной научной конференции «Драма и театр. Памяти профессора Н. И. Ищук-Фадеевой» (Тверь, 2014), Международной научной конференции «Творчество Н. В. Гоголя и европейская культура» (Москва, 2015), IV Международной научной конференции «Междисциплинарные связи при изучении литературы» (Саратов, 2015), Международной конференции «Третьи Международные Скафтымовские чтения “Пьеса А. П. Чехова "Чайка" в контексте современного искусства и литературы”» (Саратов, 2015), Всероссийской научной конференции «Град Китеж русской литературы» (Саратов, 2015), XIII Межрегиональных образовательных Пименовских чтениях «Традиция и новации: культура, общество, личность» (Саратов, 2015), Международной научной конференции «XII Поспеловские чтения» (Москва, 2015), Всероссийской научной конференции «Литература и театр» (Москва, 2015), IV Международных Скафтымовских чтениях «Чехов и Достоевский» (Саратов, 2016), XIV Межрегиональных Пименовских чтениях «1917 — 2017: уроки столетия» (Саратов, 2016), Всероссийской научной конференции «“Град Китеж” русского искусства» (Саратов, 2016), научной конференции «Карамзин и русская литература» (Москва, 2016), а также на заседаниях специального семинара профессора В. В. Прозорова «Проблема интерактивности в филологии и журналистике».

1. К ИСТОРИИ ОСМЫСЛЕНИЯ ФЕНОМЕНА ИГРЫ. МОТИВЫ ИГРЫ В РУССКОЙ КОМЕДИИ

1.1. ФЕНОМЕН ИГРЫ В МИРОВОЙ НАУЧНОЙ МЫСЛИ

Игра сопровождала человечество с самой ранней поры его существования. В условиях первобытной культуры игре, например, охотничьему ритуалу, приписывалась способность влиять на ближайшее будущее. Изобразив («сыграв») убийство зверя, древний охотник был уверен, что в реальности события произойдут так же удачно.

С продвижением человечества от примитивной культуры к развитому социуму роль игры не уменьшилась. Напротив, в разное время мыслители разных народов усматривали в игре модели цивилизации в целом, социума, искусства и даже судьбы. Обращение к теме Игры было присуще широкому кругу исследователей различных научных направлений на разных этапах исторического развития.

А. Ф. Лосев, рассматривая античную философию, в частности останавливаясь на учении стоиков, обращает внимание на идейно значимую для стоического учения категорию Игры. «У Хрисиппа <...> мы читаем целое рассуждение о том, что в области благодеяний нужно вести себя так, как ведет себя хороший игрок в мяч или вообще участник любых состязаний. Именно это моральное поведение есть, собственно говоря, *игра* <...> Следовательно, в стоической “атараксии” и “апатии” очень важен момент игры, а не просто тупое сопротивление всякому воздействию извне»⁴⁹. Далее комментатор уточняет, что «рассуждение об идеально гармоничном состоянии человека как об игре можно находить в школе Эпиктета», а также что «момент игры вытекал у стоиков <...> из их общего учения о логосе и “мировой симпатии”, включая Панеция и Посидония»⁵⁰.

⁴⁹ Лосев А. Ф. История античной эстетики : в 8 т. М., 1994. Кн. 2. С. 48.

⁵⁰ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Кн. 2. С. 49.

Для нас также чрезвычайно значимо толкование А. Ф. Лосевым знаменитого афоризма Гераклита: «Вечность есть играющее дитя, которое расставляет шашки <...>». Лосев объяснял эту ставшую расхожей фразу тем, что «вся сущность <...> сам стиль античной философской эстетики в том и заключается, что космос характеризуется здесь не просто онтологически, но еще и *игровым* образом»⁵¹.

Космос, мыслящий универсум, самопознающая и саморазвивающаяся система не мыслились вне игрового поля уже в ранней античности. В учении Платона феномен Игры предстает как принцип, во многом организующий отношения между богами и смертными. Считая человека «игрушкой» в руках высших сил, философ и собственно человеческую жизнь соотносит с правилами игры. По Платону, жизнь в некотором смысле и есть игра. Он говорил: «<...> каждый мужчина и каждая женщина пусть проводят свою жизнь, играя в прекраснейшие игры, хотя это и противоречит тому, что теперь принято»⁵². Можно добавить, что этот призыв не вполне вяжется с аскетичной в целом концепцией самого мыслителя, относившегося весьма серьезно к этическим ограничениям и к регламентации человеческого бытия как такового. Известный аскетизм Платона не помешал ему, что интересно, дать следующий совет согражданам: «<...>проводить жизнь в игре, распевая и танцуя, чтобы расположить к себе богов»⁵³. Более того, основоположник идеализма пришел к умозаключению, что все устройство государства «есть священная игра». Иными словами, будучи игрушкой во всемогущих руках, человек тоже может устанавливать правила игры и жить по ним. Игрушка у Платона сама имеет возможность становиться игроком. Немаловажно, что концепция «Платонова государства» при всей своей избыточной рационалистичности тесно соотносится с философией игры. Игра в позднем платоновском мировоззрении затрагивает и религиозный пантеон, и государственную политику, и творчество.

⁵¹ Там же. С. 154.

⁵² Платон. Сочинения : в 3 т. М., 1970. Т. 2. С. 283.

⁵³ Там же. С. 288.

Основоположник неоплатонизма Плотин называл «здешний мир» театральной игрой, имеющей свое начало и свой финал. По Плотину, душа должна суметь презреть «здешнее» и вернуться в лоно гармонии. Нельзя исправить или изменить склонность человека к войнам, жестокость, корыстолюбие. Но сама игровая площадка, сама сцена помогает смертным ироничнее относиться к уготованным роком испытаниям. В трактате «О промысле» Плотин прямо заявляет, что в человеческих делах все уже заранее детерминировано, что в хорошем государстве никогда не бывает равенства граждан, что умирая, человек всего-навсего достает новое театральное одеяние и примеряет новую маску. Согласно этой теории, люди по своей сути есть не что иное, как живые игрушки, рожденные во вселенной и подчиненные вселенскому игровому сценарию. Тем самым Плотин ставит знак равенства между игрой и судьбой, игрой и роком. Его в меньшей степени интересуют такие неотъемлемые в позднейшей мыслительной традиции от процесса игры элементы, как «случайность», «риск», «фатум», «азарт», «везение»⁵⁴.

В этой системе мира все уже предопределено, все роли заранее расписаны, заданы игровые алгоритмы, установлены правила игры.

Аристотель не использует в своих трудах термин «игра» в категориальном значении. Для него важен не момент Игры, а момент учения. «Играм, – назидательно замечает философ, – следует уделить место в промежутках между нашими занятиями (ведь трудящемуся потребен отдых, а игра и существует ради отдохновения) <...> вследствие этого следует вводить игры, выбирая для них подходящее время, как бы давая их в качестве лекарства, ведь движение во время игр представляет собой успокоение души и благодаря удовольствию отдохновения»⁵⁵. Впрочем, досуг молодежи, по словам Аристотеля, лучше заполнять «не игрой, ибо в таком случае она неизбежно оказалась бы конечной целью нашей жизни»⁵⁶. В трактате «Политика» Аристотель уточняет:

⁵⁴ Плотин. Сочинения. М., 1995.

⁵⁵ Аристотель. Сочинения : в 4 т. М., 1983. Т. 4. С. 630.

⁵⁶ Аристотель. Сочинения. Т. 4. С. 630.

«<...> государство принадлежит к тому, что существует по природе, и что человек по природе своей есть существо политическое, а тот, кто в силу своей природы, а не вследствие случайных обстоятельств живет вне государства, – либо недоразвитое в нравственном смысле существо, либо сверхчеловек; его и Гомер поносит, говоря “без роду, без племени, вне законов, без очага”; такой человек по своей природе только и жаждет войны; сравнить его можно с изолированной пешкой на игральной доске»⁵⁷.

Между гераклитовым образом вечности в образе ребенка, расставляющего шашки, и аристотелевской игральной доской, на которой человек не должен стать второстепенной фигурой, развернулась целая эпоха древнегреческой культуры. И осмысление Игры заняло в этой культуре наиважнейшее место. Эволюционируя в понимании сущности Игры как хаокосмического начала, тяготеющего к гармонии, античная мысль вобрала в себя и прозрения великого Гомера (мотив ритуализированных игр в «Илиаде»), и игровые приемы софистов (на уровне языковой эквилибристики или логических головоломок-тренингов, например), и сократовские «диалоги-игры». Словом, размеренное движение колыбели человеческой цивилизации подчинялось игровому ритму изначально.

Проследим, как феномен Игры воспринимался передовой мыслью в последующие эпохи. Римская культура, изобилующая самыми разнообразными играми (от «мелькания пальцев» до «головой-корабля», от игры в кости до спортивных состязаний на Марсовом поле, от невинных словесных баталий-головоломок до кровавых гладиаторских сражений), в меньшей степени, нежели греческая, задавалась «вечными» вопросами относительно игровой природы и непреходяще-бытийной сущности игрового действия. Эллинские традиции в осмыслении Игры в Риме продолжались, хотя в трактатах Цицерона или наследии Тита Лукреция Кара эта универсалия не выполняет структурообразующей функции.

Затрагивая само существо Игры, нельзя не упомянуть древнеримского писателя, философа-платоника, ритор Апулея, автора известнейшей книги

⁵⁷ Там же. С. 12.

«Метаморфозы, или Золотой осел». Дело в том, что сама идея превращения несет в себе игровое зерно. Сюжетные перипетии легендарного произведения складываются так, что главный герой примеряет на себя разнообразные маски – в буквальном и переносном смысле. Примеряет поневоле, но вместе с тем получает бесценную житейскую информацию. М. М. Бахтин в программной статье «Формы времени и хронотопа в романе» пишет: «Играя в низком быту самую низкую роль, Люций, внутренне не причастный бытовой жизни, тем лучше ее наблюдает и изучает во всех ее тайниках. Для него это опыт изучения и познания людей»⁵⁸. Следует здесь вспомнить ателлану – излюбленную плебеями театрализованную игру с участием обычно четырех персонажей: Макк, Буккон, Папп и Досен доводили толпу до неистового смеха. При этом у каждой маски было свое собственное ролевое амплуа. Например, Макка все обманывали, часто били, он был недалеким, влюбчивым, отличался чревоугодием, а дополняли его комически-гипертрофированный образ ослиные уши. «Следуя Горацию, мы можем удостоверить, что сатирические выходки в стихах или песнях были в употреблении у поселян; сперва шуточные загадки на праздниках в честь *матери-земли* преподносились, так сказать, хранительной силе <...> Но потом эти загадки-прибаутки получили очень резкую соль <...> Однако раньше <...> в деревнях действующие лица в подобных потехах гостей на свадьбах окрашивали уже лица свои в разные цвета или прикрывали их масками, сделанными из древесной коры, и не только со смешными, но и со страшными выражениями. Дионисий Галикарнасский, следуя древнейшему историку римского быта Фабию Пиктору, описывает “игры” в Риме <...> устроенные по случаю победы римлян над латинянами <...> После ряда разнообразных явлений <...> следовали сатиры, плясавшие греческую сатирическую пляску <...> Одни представляли силенов в косматых овечьих кожах, вместо туник, а другие <...> не имели на себе ничего, кроме козлиных шкур»⁵⁹.

⁵⁸ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет. М., 1975. С. 272.

⁵⁹ Брокгауз Ф. А., Ефрон И. А. Энциклопедический словарь : в 86 т. СПб., 1890–1907. Т. 2. С. 416.

В апулеевых «Метаморфозах...» герой играет «в низ жизни», вынужденно существует в рамках предложенного судьбой амплуа, срастается с маской, претворяет в реальность часть игрового ритуала. Для М. М. Бахтина данная коллизия перевоплощений интересна с точки зрения расшифровки пространственно-временного романного кода, соотношения «низовой» цепочки событий и исключительно «внебытовых» обстоятельств. Для нас же здесь существенна художественная функция самого мотива Игры, заключающаяся в особой организации сюжетного рисунка, когда правила, соблазн их нарушить, расплата за это нарушение и, в конце концов, победа в игре становятся обязательным условием метаморфоз внешних и внутренних.

Отношение к игре, сложившееся в античную эпоху (от платоновской игрушки, которая сама может стать игроком, до апулеевской игры «в низ жизни»), резко изменяется в период Средневековья. Игра как бы уходит в подполье, прячется за всевозможными масками и в самые мрачные времена костров инквизиции неожиданно проявляет себя в карнавальном наряде. Игре становятся нужны проводники, чтобы продолжаться во времени и пространстве. Одним из таких проводников становится смеховая культура. На авансцену игрового действия выходит «игра отрицанием» (термин М. М. Бахтина). При этом основы понимания Игры, заложенные в греческой и римской традиции, не теряются, не исчезают, а получают в последующие эпохи новые витки развития,

В программной статье М. М. Бахтина «Рабле и Гоголь» проводится параллель между раблезианским мироощущением и народно-праздничным утопизмом у Гоголя. Комментатор называет, например, кулачный бой Остапа с отцом элементом «украинских сатурналий»⁶⁰. По мнению исследователя, смеховая народная культура сближает поэтику Н. В. Гоголя и Франсуа Рабле: хлесткие хвалебно-бранные гоголевские прозвища обнаруживают амбивалентную сущность, свойственную всякой игре, но особенно игре как эстетической универсальной категории. Интересно, что Бахтин, интерпретируя гротескно-

⁶⁰ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 487.

гиперболизированную раблезианскую эстетику в работе «Творчество Франсуа Рабле и смеховая культура Средневековья и Ренессанса», оперирует термином «игра отрицанием», строя вокруг него буквально всю свою концепцию: «У Рабле игра отрицанием встречается весьма часто. Кроме телемской утопии <...> укажем на изображение детского времяпрепровождения Гаргантюа: здесь пословицы реализованы наоборот их смыслу. Так же значительна роль игры отрицанием в описании внешних и внутренних органов Постника <...> Есть этот момент и в прославлении долгов Панургом, и в изображении острова Энназина <...>»⁶¹. Здесь мы наблюдаем игру как тематический мотив, игру как художественный прием, игру как мировоззрение.

Известно, что смеховая народная культура, тяготеющая к карнавализации, становится своеобразным «проводником Игры» в Средневековье и, особенно, в эпоху Возрождения. Художественно-философская мысль в эти периоды не раз обращалась к игровому образу. Но по сравнению с Античностью акценты при этом расставлялись иначе. Размышляющий персонаж «Утопии» Томаса Мора с особым усердием обличает такой порок, как азарт и страсть к азартным играм. Нет места подобному времяпрепровождению и в жизни обитателей кампанелловского «Города Солнца». Английский философ Томас Гоббс трактует игру в русле своей известной «договорной» теории происхождения государства, с некоторой осторожностью допуская гипотетическую возможность «развлекать себя и других, играя <...> словами для невинного удовольствия или украшения»⁶². Но само по себе обращение в трудах основоположника механического материализма к игровому фактору, в данном случае языковому, заслуживает нашего внимания, как, впрочем, и метафора Паскаля, предлагавшего взвесить шансы за и против бытия Бога и «держат пари», подобно тому, как это делается в азартной игре⁶³.

⁶¹ Там же. С. 458–459.

⁶² Гоббс Т. Избранные произведения : в 2 т. М., 1964. Т. 2. С. 37.

⁶³ Цит. по: Стрельцова Г. Я. Паскаль и европейская культура. М., 1994. С. 275.

Примерно в 1578 году М. де Монтень едва ли не с вызовом обращается к античной традиции осмысления Игры: «Наша жизнь, говорил Пифагор, напоминает собой большое и многолюдное сборище на олимпийских играх». Продолжая развивать сравнение жизни с игрой, автор «Опытов» замечает, что неверно изображать философию «с нахмуренным челом, с большими косматыми бровями, внушающими страх», «недоступною для детей»⁶⁴. Отсюда вытекает, что игра для Монтеня, особенно с учетом воспитательного ее характера, находится в одном синонимическом ряду с такими понятиями, как здравый смысл, просвещенность, жизнелюбие воздействия. «Игры детей, – говорил философ, – это вовсе не игры, и правильнее смотреть на них как на самое значительное и глубокомысленное занятие <...>» Фактически игра, как ее понимал Пифагор, противопоставляется Монтенем схоластическому мировосприятию: « <...> Кого бы ни взялся изображать человек, он всегда играет вместе с тем и себя самого. Что бы ни говорили, но даже в самой добродетели конечная цель – наслаждение»⁶⁵. При том, что все эстетическо-мировоззренческое движение Ренессанса магистралью было направлено на возвращение Человека в центр Вселенной, на периферии этого движения игра вновь обретала статус если не искусства и не жизни, то связующего звена между ними. «От светлой половины жизни этого времени дошло до нас лишь немного: вся нежная радость и ясность души XV столетия как бы растворилась в его живописи, кристаллизовалась в прозрачной чистоте его возвышенной музыки. Смех этого поколения умер, а его непосредственность, жажда жизни и беззаботное веселье продолжают жить разве что в народных песнях и юморе. Но этого довольно, чтобы к нашей тоске по минувшей красе былых времен присоединилось страстное влечение к солнечному веку ван Эйка. Однако тому, кто пытается углубиться в эту эпоху, удержать радостную ее сторону, зачастую не так-то просто. Ибо вне сферы искусства все как бы объято мраком. Грозные предостережения проповедников, усталые вздохи

⁶⁴ Монтень М. Об искусстве жить достойно. М.; Л., 1954. С. 120.

⁶⁵ Там же. С. 88.

высокой литературы, монотонные свидетельства документов и хроник – все это рисует нам пеструю картину кричащих грехов и вопиющего бедствия»⁶⁶.

Возвращение античного феномена «человека играющего» в культурный оборот европейской научной традиции происходило медленно, иногда тяжело и мучительно, с заметным сопротивлением со стороны догматической эстетики. И хотя итальянский гуманист Франческо Робортелло в своем «Комментарии» к «Поэтике» Аристотеля прямо провозглашает «наслаждение» и «игру» единственной целью поэзии еще в XVI веке, это не позволяет теоретикам европейского классицизма уйти от всевозможных диктатов в искусстве, в том числе от диктата Церкви. Н. П. Козлова во вступительной статье к сборнику «Литературные манифесты западноевропейских классицистов» замечала: «Поскольку вопрос об активности человека снимается, верность возрожденческому гедонизму проявляется в обостренном внимании к мастерству, а необходимая для всякого теоретического построения система извлекается из догматически понятых эстетических положений Аристотеля»⁶⁷. Теоретики раннего классицизма охотно обращались к аристотелевскому наследию, однако же, большинство из них по объективным причинам оказывались ближе к Аристотелю в интерпретации Фомы Аквинского, нежели к Аристотелю в толковании Монтеня.

Безусловным прорывом в новом понимании искусства становится творчество Мольера, обращенное к демократическому зрителю, пародирующее «ученых мужей», сминающее претенциозность литературных салонов, не чурающееся фарса и гипербол. Мотив розыгрыша, а следовательно, и Игры становится общим в драматургическом наследию Мольера, Шекспира, Кальдерона. Авторы все больше интересуется образ «игры судьбы», рока. Однако важно заметить, что пока этот мотив является подспудным, зачастую

⁶⁶ Хейзинга Й. Осень Средневековья : исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах // Хейзинга Й. Соч. : в 3 т. М., 1995. Т. 1. С. 35.

⁶⁷ Козлова Н. П. Ранний европейский классицизм // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М., 1980. С. 11.

подтекстовым. В статье «Театр Кальдерона» Н. Томашевский пишет: «Лишившись былой практической целеустремленности, испанский театр начинает подпадать, с одной стороны, под влияние ученых-педантов, авторов ренессансно-классицистических поэтик <...> а с другой – под влияние барочной школы <...> В творчество Кальдерона все глубже проникает один из основных мотивов позднего испанского Возрождения – сочетание шутки и горечи. По замечанию <...> испанского исследователя Кальдерона Анхеля Вальбуэна, сцены кальдероновских пьес “постоянно колеблются между мадоннами Мурильо и шутами Веласкеса”»⁶⁸. Неслучайно, конечно, одну из ранних комедий «плаща и шпаги» Кальдерон называет «Игрой любви и случая».

Примечательно, что элемент случайного в дальнейшем рассматривается философами, культурологами, филологами в неразрывной связи с процессом игры. Более того, параллель «поэзия и игра» становится едва ли не главным постулатом немецкой классической философии и, в дальнейшем, эстетики немецкого романтизма.

Категории случайности и Игры являются структурно детерминированными в философских построениях Иммануила Канта. В программном труде «Критика чистого разума» он писал: «Случайным в чисто категориальном смысле мы называем то, противоречащая противоположность чего возможна»⁶⁹. Игру же философ рассматривал главным образом в «Критике способности суждения»: «Во всех изобразительных искусствах самая суть – это рисунок, в котором основу всех предпосылок для вкуса образует не то, что в ощущениях доставляет удовольствие, а только то, что нравится благодаря своей форме. <...> Любая форма предметов чувств (внешних чувств и опосредствованно также внутренних чувств) есть или фигура, или игра; в последнем случае или игра фигур (в пространстве – линия и танец) или только игра ощущений (во времени)». На первом же месте в иерархии искусств Кант ставил поэзию, которая «расширяет душу тем, что дает

⁶⁸ Томашевский Н. Театр Кальдерона // Кальдерон Педро. Пьесы : в 2 т. М., 1961. Т. 1. С. 9.

⁶⁹ Кант И. Собр. соч. : в 6 т. М., 1964. Т. 3. С. 430.

воображению свободу. Поэзия <...> не прибегает к обману, ибо она сама объявляет свое занятие лишь игрой <...>»⁷⁰.

Характерно, что Кант вообще рассматривает искусство как игру. Музыка для него является художественной игрой слуха, а живопись (искусство колорита) – игрой зрения. Кант отмечает стихийность и непознаваемость феномена Игры, говорит о ее пользе и целесообразности, подчеркивая, что роль ценителя всякого искусства заключается в соучастии игровому действию. Этот ценитель должен принимать на себя роль играющего, а не только воспринимающего игру субъекта. Безусловно, подход к сущности Игры как первооснове прекрасного существенно расширяет границы эстетики в учении Канта, а через эстетическое начало влияет и на этику («прекрасное – есть символ нравственно доброго»⁷¹). Вопрос о соотношении Игры и нравственности обретал тут принципиально новые варианты ответов. Во всяком случае, понять произведение искусства, воспринять авторский замысел и любую художественную идею тоже, как считал философ, способна помочь игра, ведь замысел художника можно постигнуть с помощью «обычной игры фантазии». Постичь прекрасное – значит приблизиться к новым нравственным рубежам. И на этих рубежах, между прочим, основатель немецкой классической философской традиции отводит не последнее место шутке и смеху.

Важно и то, что в «Критике способности суждения» эстетические и этические раскладки неотделимы от методологических. Например, поэтическая игра вносится Кантом в реестр собственно философских системообразующих величин. Один из современных интерпретаторов Канта Д. Н. Разеев в монографии «Телеология Канта» особо подчеркнул, что «Критику способности суждения» можно понимать «не только как основополагающее сочинение по эстетике, но в первую очередь как программную работу по философии и методологии науки»⁷².

⁷⁰ Кант И. Критика способности суждения. М., 1994. С. 176.

⁷¹ Там же. С. 375.

⁷² Разеев Д. Н. Телеология И. Канта. СПб., 2010. С. 224.

Немецкая классическая философия традиционно рассматривает игру в тесной связи с искусством, творчеством, познанием действительности через эстетические каналы. Так, для Гегеля «фантазия», «гений», «вдохновение», «игра» – понятия парадигматические. В знаменитой «Эстетике» философ особенно тщательно обосновывает онтологический статус игрового начала. Он последовательно доказывает, что искусство «остается приятной игрой и, даже преследуя более серьезные цели, противоречит самой природе этих целей. В общем, назначение его чисто служебное – как в серьезном, так и в игре; мало того, жизненный элемент искусства и те средства, которыми оно пользуется в своем воздействии на людей, – это видимость и обман <...>»⁷³. Парадоксально, но подобная трактовка прекрасного не противоречит другому гегелевскому постулату: искусство, являясь несовершенной формой раскрытия абсолютного духа, принимая форму «легкой игры», тем не менее рядоположно религии и философии, а его смысл и прямая цель не только и не столько в игре, сколько в постижении истины.

Как первооснову эстетики рассматривал игру немецкий поэт и теоретик литературы Иоганн Кристоф Фридрих фон Шиллер. Проблема образа в искусстве становится едва ли не центральной в романтической концепции Шиллера, считавшего, что предмет побуждения к игре может быть назван «живым образом». Выдающийся отечественный философ В. Ф. Асмус отмечал: «Сам Шиллер ясно видел и даже подчеркнул, что все его соображения о соотношении между совершенством человека, побуждением к игре и красотой как объектом побуждения к игре имеют целью выяснить определяющие признаки эстетического предмета и такие же определяющие черты образов искусства. Специфический признак Игры он видел в ее срединном положении между серьезностью той деятельности, которой человек занят в действительной жизни, и совершенно неоформленной и бесцельной деятельностью фантазии. В то время как в добре, в совершенстве человек проявляет свою *серьезность*, с красотой он

⁷³ Гегель Г.-В.-Ф. Лекции по эстетике : в 2 т. СПб., 1998. Т. 1. С. 83.

играет <...> Искусство как деятельность, порождающая художественные образы жизни, есть область игры»⁷⁴.

В статье «Игра как форма эстетического воспитания личности» А. А. Королькова сопоставляет игровую концепцию Канта и Шиллера, приходя к такому принципиальному для темы нашего исследования выводу: «Кант понимает под игрой оживление сил души для определенной, но несогласованной деятельности, Шиллер же расширяет значение игры до особого рода эстетической активности, в которой человек свободен как от физического, так и от морального принуждения, и становится творцом эстетической видимости. Тезис Шиллера о том, что только в игре идея человеческой природы может раскрываться во всей полноте и без принуждения, звучит лейтмотивом всего творчества философа, ибо <...> только эстетическая игра завершает человеческое в человеке»⁷⁵. Действительно, эстетическая формула Шиллера весьма характерна и для движения романтизма, и для новейшего понимания Игры в целом: «<...> человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет»⁷⁶.

В XX веке основатель герменевтики Х.-Г. Гадамер, сопоставляя игровые модели Канта и Шиллера, заметит: «Искусство является процессом изображения, который связывает отдельные субъекты (автора, интерпретатора или исполнителя и зрителя) в отношение, которое можно рационально понимать как игра»⁷⁷. Он предпримет попытку «освободить» само понятие Игры «от субъективного значения, которое свойственно ему в трактовке Канта и Шиллера». Для Гадамера игра есть праснова художественного произведения, философ отмечает универсальность и древнее происхождение всякой игры: «Дело явно состоит не

⁷⁴ Асмус В. Ф. Историко-философские этюды. М., 1984. С. 155.

⁷⁵ Королькова А. А. Игра как форма эстетического воспитания личности. URL : http://centre.einai.ru/wp-content/uploads/2015/09/2012_11_16_Korolkova.pdf (дата обращения: 12.12.2013).

⁷⁶ Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собр. соч. : в 7 т. М., 1957. Т. 6. Статьи по эстетике. С. 335.

⁷⁷ Цит. По : Королькова А. А. Игра как форма эстетического воспитания личности. URL : http://centre.einai.ru/wp-content/uploads/2015/09/2012_11_16_Korolkova.pdf (дата обращения: 12.12.2013).

таким образом, что животные тоже играют, и что даже про воду и свет можно в переносном смысле сказать, что они играют. Скорее, напротив, про человека можно сказать, что даже он играет. Его игры это тоже естественный процесс»⁷⁸. Гадамер пишет: «Зритель осуществляет то, чем является игра как таковая <...> Игрок играет свою роль, как и в любой игре, и таким образом игра становится представлением, но сама игра это целокупность играющих и зрителей. В зрителе игра как бы поднимается до своей идеальности <...> Таково тотальное преобразование, происходящее с игрой, когда оно становится спектаклем; зрителя оно ставит на место играющего»⁷⁹. Любопытно, что речь снова идет о перестановке местами субъекта и объекта Игры, о судьбоносном, быть может, превращении зрителя в участника игрового действия и наоборот. На очередном витке развития человеческой цивилизации меняются формы и атрибуты теории Игры, однако игровая природа в самой своей динамике остается неизменной.

Игра, как мы уже сказали выше, занимала не последнее место в системе художественных ценностей романтической школы. Романтическое двоемирие, пристальное внимание к творческому началу, стремление к неповторимому взгляду на действительность и ее моделирование-сотворение, исключительность героев и обстоятельств, особый язык повествования с наличием в нем игрового подтекста – все эти классические атрибуты романтизма коррелируются с игрой как символом стихии, симптомом разрыва между рациональным и чувственным познанием, знаком свободы, проявлением иронии и самоиронии, признаком избранничества. Для романтиков на первый план выходит процесс творчества, сама поэзия в чистом виде, имеющая игровую первооснову. Убежденность Шиллера в том, что «игра не заключает в себе ни внутреннего, ни внешнего принуждения»⁸⁰, как нельзя лучше иллюстрирует отношение к стихии Игры представителей немецкого романтизма. Теоретик романтизма Ф. Шлегель в работах «История европейской литературы» и «Георг Форстер» рассуждал о

⁷⁸ Гадамер Х.-Г. Истина и метод : Основы философской герменевтики. М., 1988. С. 147.

⁷⁹ Там же. С. 152.

⁸⁰ Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собр. соч. : в 7 т. М., 1957. Т. 6. Статьи по эстетике. С. 333.

создании самоценного мира, где действуют правила, установленные художником-творцом. Одаренная личность тяготеет, по Ф. Шлегелю, к самовыражению через игру. Известный переводчик и комментатор Ю. Н. Попов, автор целого ряда статей, посвященных личности одного из основоположников Сиенской школы, во вступительной статье к двухтомному изданию Шлегеля («Эстетика. Философия. Критика») настаивает на том, что Георг Форстер взаимодействует с окружающим в игровом процессе⁸¹.

В романтическом толковании само «игровое поле» имеет весьма широкие границы. Например, без мотива демонической Игры трудно себе представить наследие Э.-Т.-А. Гофмана или А. фон Шамиссо. Кстати, в новейших исследованиях, посвященным творчеству немецких романтиков, именно демоническая игра как договор человека с дьяволом, как нарушение запрета, как «заигрывание» с темной стороной жизни зачастую становится объектом специальных изысканий. Так, Е. А. Нечаева, анализируя поэтику демонического в творчестве Э.-Т.-А. Гофмана, пишет: «Мотив игры распространяется и на традиционное противостояние добра и зла. “Демонические игры” романтиков – это “флирт” человека с дьяволом. Герой романтических произведений отчаянно играет <...> с нечистыми силами, с самим хаосом, в качестве ставки предлагая свою жизнь. Договор с дьяволом это установление “правил игры”. Если в Средние века этот мотив оформлялся в виде обмена на конкретную цель и часто заканчивался раскаянием в совершенном злодеянии, то у романтиков демонический договор уже лишен конкретной целесообразности <...>»⁸². Сама собой напрашивается параллель с «Шагреновой кожей» О. де Бальзака, не говоря уж о гетевском «Фаусте».

Примечательно, что романтический флер Игры вновь возвращается в эстетическую практику практически век спустя: «Эпоха модернизма породила многочисленные попытки снять антитезу случайности и божественной воли,

⁸¹ См.: Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика // Шлегель Ф. Соч. : в 2 т. М., 1983. Т. 1. С. 15.

⁸² Нечаева Е. А. Поэтика демонического в творчестве Э. Т. А. Гофмана : автореф. дис. ... канд. филол наук. Самара, 2010. С.19.

объединив их в поле игры»⁸³. Игра вновь становится не только формой организации художественного текста и бытования художественного языка, но и образом жизни носителей этой эстетики.

В отношении же художественного творчества логика Игры во многом определяла логику творчества. Причем в ее стихии автор-творец терял часть своего всемогущества и был вынужден подчиняться самим им определенным правилам Игры. В исследовании «“Человек играющий” в творчестве В. В. Маяковского» И. Ю. Иванюшина делала вывод: «В своем раннем творчестве Маяковский играет словом, стихом, образом <...> Мир – марионетка в руках поэта. И нередко лики его Я и он сам вынуждены подчиняться ведущей, направляющей это руке – силе поэтического воображения»⁸⁴.

Подобно тому, как о феномене рубежа XIX и XX веков дискутировали представители самых разных наук: от литературоведов до философов, от социологов до историков, – постоянным объектом для вступающих друг с другом в противоречие интерпретаций становится феномен Игры, генезис которого столь глубок, что соприкасается с многочисленными отраслями знания. Невозможно охватить все многообразие игровых теорий и концепций, однако нечто общее для большинства игроведов выявить все-таки можно. С нашей точки зрения, это стремление объяснять игровые закономерности в русле эволюции. Один из родоначальников эволюционизма Герберт Спенсер внес в понимание сущности Игры «эволюционный подход». Исследуя проблему «избытка энергии», он называл игру средством избавления от «неизрасходованного» энергетического ресурса. Причем он полагал, что во всем остальном, равно как и эстетическом наслаждении, игра не помогает актуальным, необходимым для жизни процессам человека⁸⁵.

⁸³ Иванюшина И. Ю. Русский футуризм : идеология, поэтика, прагматика. Саратов, 2003. С.136.

⁸⁴ Иванюшина И. Ю. «Человек играющий» в творчестве В. В. Маяковского. Саратов, 1991. С. 41.

⁸⁵ См. подробнее: Философский энциклопедический словарь / под ред. Л. Ф. Ильичева, П. Н. Федосеева, С. М. Ковалева, В. Г. Панова. М., 1983. С. 194.

Первопроходец в сфере психологии личности Вильям Штерн обосновал теорию конвергенции, доказав важность влияния на развитие ребенка наследственности и среды. В игровой динамике, считал ученый, проявляются и закрепляются врожденные качества. Как замечает М. Г. Ярошевский, «Штерн исходил из того, что психическое развитие – саморазвитие, которое направляется и определяется той средой, в которой живет ребенок. Эта теория получила название теории конвергенции, так как в ней учитывается роль двух факторов – наследственности и среды – в психическом развитии. Влияние этих двух факторов Штерн анализировал на примере некоторых основных видов деятельности человека, главным образом игры. Он впервые выделил содержание и форму игровой деятельности, доказывая, что форма является неизменной и связана с врожденными качествами, для упражнения которых и создана игра. В то же время содержание задается средой <...> Таким образом, игра служит не только для упражнения врожденных инстинктов, но и для социализации»⁸⁶. В то же время игру он рассматривал как важный фактор социализации. Немецкий философ и психолог К. Гросс интерпретировал игру как предварительное приспособление к условиям будущей жизни; голландский ученый П. Бейтендейк видел в игре изначальное влечение к свободе⁸⁷. По мнению австрийского психолога К. Бюлера, игра – деятельность, совершаемая ради получения удовольствия от самого процесса. «Бюлер подчеркивал со-роль именно в формировании эмоций. Он вводит понятие функционального удовольствия, объясняя, что в игре нет продукта не потому, что она служит только для упражнения врожденных инстинктов, а потому, что игра и не нуждается в продукте, ее цель сам процесс игровой деятельности. Таким образом, в теории Игры появилось первое объяснение ее мотивации»⁸⁸.

Эрик Берн, автор знаменитой книги «Игры, в которые играют люди», считал, что «общественная жизнь по большей части состоит из игр». Им была

⁸⁶ Ярошевский М. Г. История психологии от Античности до середины XX века : учеб. пособие. М., 1996. С. 236.

⁸⁷ См. подробнее: Философский энциклопедический словарь. С. 194.

⁸⁸ Ярошевский М. Г. История психологии от античности до середины XX века. С. 297–298.

выдвинута гипотеза о транзакции – минимальной единице человеческого общения. Она обретает реализацию в процедурах и ритуалах, времяпрепровождении, игре, близости, деятельности. Игра для Берна – это последовательность транзакций, происходящая по несформулированным законам и обладающая рядом закономерностей. Берн писал: «Игрой мы называем серию следующих друг за другом скрытых дополнительных транзакций с четко определенным и предсказуемым исходом <...> короче говоря, это серия ходов, содержащих ловушку, какой-то подвох. Игры регулируют человеческое поведение до наступления между участниками коммуникации истинной близости, или до объединения их в единой деятельности»⁸⁹. Таким образом, окончательно вырисовывается понимание Берном Игры. Это, в первую очередь, инструмент, позволяющий человеку существовать в обществе. В книге «Игры, в которые играют люди» психотерапевт приводит описания и схемы психологических игр, используемых людьми в их семейной, деловой, общественной жизни. Опираясь на эти типичные схемы, он подробно исследовал инструментарий поведения человека.

Психоанализ рассматривает различные игровые модели как проявления сферы подсознательного. М. Кляйн, Д. Ривьер, А. Катан-Розенберг, вслед за З. Фрейдом, обнаруживают в игровом процессе очередной «механизм защиты». Игра для них – это форма преодоления противоречий, которыми изобилует действительность. Сам же основатель психоаналитической школы относился к игре как к реализации вытесненных из жизни желаний. В программной для психоаналитического учения работе «По ту сторону принципа удовольствия» З. Фрейд пишет: «<...> дети повторяют в игре все то, что в жизни произвело на них большое впечатление, причем <...> вся игра находится под влиянием доминирующего в это время желания: быть большим и делать то, что делают большие»⁹⁰.

⁸⁹ Берн Э. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений. Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы. М., 1988. С. 37.

⁹⁰ Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. М., 2010. С. 51.

Особый интерес вызывала игра и в отечественной психологической науке. Русский психолог П. П. Блонский называл игры «драматизациями», полагая, что уже в подражательных детских играх существует четкое разделение ролей, причем даже неодушевленные предметы вовлекаются в процесс игры. Для нас примечательно, что в концепции П. П. Блонского, как и в разработках С. Л. Рубинштейна, игра максимально сближается с искусством. С. Л. Рубинштейн писал: «В игре совершаются лишь действия, цели которых значимы для индивида по их собственному внутреннему содержанию. В этом основная особенность игровой деятельности и в этом ее основное очарование и лишь с очарованием высших форм творчества сравнимая прелесть»⁹¹.

Нельзя не сказать также о роли Л. С. Выготского в осмыслении общекультурного, созидательно-творческого потенциала, заложенного в игре. Выготский весьма критически относился к «буржуазной теории» Зигмунда Фрейда. Об этом, в частности, свидетельствует показательная цитата: «Фрейдизм, несмотря ни на что это биологизм, который Фрейд пытался безуспешно преодолеть. Начав с критики медицинской психологии, Фрейд приходит к тому, что, как он сам признается, вынужден одалживаться у биологии»⁹². И это притом, что многие представители «круга Выготского», такие, например, как видный психолог А. Р. Лурия, были приверженцами слияния фрейдизма и марксизма. В то же время, продвигаясь параллельно с Фрейдом, Выготский зачастую обращался к тем же культурологическим категориям, что и «австрийский анитилюзионист», и не в последнюю очередь – к категории Игры. Такие работы ученого, как «Игра и ее роль в психическом развитии ребенка», «Воображение и творчество в детском возрасте», стали фундаментом теории детской игры. Именно в игре, по Выготскому, происходит «побуждение» ребенка к деятельности; в детской игре работает «очень сложная система речи при

⁹¹ Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии : в 2 т. М., 1989. Т. 2. С. 65.

⁹² Выготский Л. С. Исторический смысл психологического кризиса // Выготский Л. С. Собр. соч. : в 6 т. М., 1982. Т. 1. С. 295.

помощи жестов»; «самоопределение и самоограничение» – вот главная движущая сила детской игры.

Л. С. Выготский, исследуя актерскую игру, писал, что она должна отражать идеал, а не натуру, поскольку «не биологические закономерности определяют в первую очередь характер сценических переживаний актера. Эти переживания составляют часть сложной деятельности художественного творчества, имеющую определенную общественную, классовую функцию, исторически обусловленную состоянием духовного развития эпохи и класса»⁹³. Иными словами, театральная игра, как и искусство в целом, интерпретируется Выготским как «общественная технология чувств». Эта удачная формула снова подводит нас к намеченной выше парадигме: игра и развитие личности в частном плане (развитие через воспитание и самовоспитание с помощью игры), игра и эволюция – в плане историческом.

Последователи Л. С. Выготского уделяли самое пристальное внимание разработке психологического аспекта игровой деятельности. Событийная для своего времени книга Д. Л. Эльконина носит название «Психология игры». Опираясь на теоретический и практический опыт предшественников, ученик Выготского подводит своеобразный промежуточный итог в дискуссиях относительно вопроса игры, ее генезиса и предназначения. Игра, с точки зрения ученого, имеет социальное происхождение, она появилась на поздней стадии первобытнообщинного строя, ее правила и ролевые амплуа так или иначе моделируют действительность. Играющие (особенно дети) раскрывают в игровом процессе деятельное начало своей личности и социализируются, ролевая игра всегда имеет форму «ориентировочной деятельности». Эволюция игрового процесса (в культурологии, философии, психологии, той же педагогике) объясняется социально-историческим развитием человеческого общества. Однако это лишь один из взглядов на феномен Игры, отнюдь не отражающий всех других, противонаправленных концепций. Психоанализ, по тонкому замечанию Выготского, «одалживающийся у биологии», также не может восприниматься как абсолютное знание.

⁹³ Цит. по: Винокур Г. О. О языке художественной литературы. М., 1991. С. 321.

Все это заставляло «игроведов» в самых разных областях человеческого знания (от философии до культурологии, от психологии до литературоведения) продолжать искать иноструктурный подход к истории, теории и практике Игры. И такой подход был найден. Абсолютно новое, революционное слово в интерпретации Игры было сказано выдающимся голландским культурологом Йоханом Хейзингой.

Нидерландский философ, историк и культуролог Йохан Хейзинга по праву считается создателем альтернативной, как мы уже заметили выше, игроведческой теории и наиболее популярным на сегодня «игроведом». В книге «Homo ludens» он пишет о моменте Игры, органически существующем в науке, культуре, философии, юриспруденции, искусстве, включая литературу. Игра у Хейзинги является культуросозидающим фактором, в то же время она древнее самой культуры. Если, условно говоря, человек стал человеком в процессе труда, то человеческая культура обрела свои очертания в процессе игры. А этот процесс, в свою очередь, имеет две доминирующие характеристики: подражательную изобразительность и состязательность. Вот откуда, по мнению ученого, проистекает соревновательное начало, так отчетливо проступающее по сей день во многих сферах человеческой деятельности. «Серьезность» (по Хейзинге – антоним игры) при этом вовсе не означает отсутствия агональных амбиций. Для Хейзинги принципиально важна интенсивность игры, подразумевающая и мобилизацию внутренних сил человека: «Интенсивность игры не объяснить никаким логическим анализом. Логический рассудок словно говорит нам, что Природа могла бы дать своим детям все эти полезные функции разрядки избыточной энергии, отдыха после напряжения сил, приготовления к испытаниям жизни и компенсации неосуществившихся желаний, на худой конец, в форме чисто механических упражнений и реакций. Но нет, она дала нам Игру, с ее напряжением, с ее радостью, с ее шуткой и забавой»⁹⁴.

В первую же очередь Хейзингу занимает вопрос о месте игры в культуре, о «человеке играющем» и в процессе игры культуру создающем. Исследователя

⁹⁴ Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 11.

интересуют культуросозидающие возможности игры, с одной стороны, и всевластие игры – с другой. Хейзинга предчувствует кризис культуры, поскольку игра вне этноса, устанавливающая правила и правилом являющаяся, ведет человечество к духовному кризису. Античность, римское государство, Средневековье, Ренессанс, барокко, гуманизм, Просвещение – на всех этапах человеческой истории игра, по Хейзинге, являлась движущим фактором. Главный теоретик Игры XX века весьма последователен в перенесении игровых моделей и модусов на эстетическую атрибутику тех или иных эпох: от обнаружения игрового начала в призыве римских плебеев «Хлеба и зрелищ» до утверждения, что «романтизм родился в игре».

Любопытная параллель: датский философ и теолог Серен Кьеркегор, совсем в другое время и по-другому поводу размышляя о существовании иронии, примеривал ее тоже к различным эпохам и неожиданно вышел на образ Игры: «Для того чтобы действующий индивид смог решить задачу реализации действительности, он должен чувствовать себя звеном общей цепи, ощущать груз ответственности. От этого ирония свободна. Минувшее никак не связывает ее. В теоретическом отношении бесконечно свободная ирония наслаждается своим критицизмом, в практическом смысле она наслаждается схожей божественной свободой, не знающей ни оков, ни цепей, безудержно и самозабвенно играющей и резвящейся, словно Левиафан в море»⁹⁵.

Хейзинга выдвигает понятие «пуелиризм», сочетающее в себе юношеское нетерпение, несамостоятельность и неумение отличать игру от реальности. Взрослея, современный человек продолжает оставаться человеком играющим, но девальвация нравственных ценностей делает «игры», скажем так, «переросших детей» жестокими и, в сущности, разрушительными: жажда власти, насилие, тяга к примитивным удовольствиям, погоня за дешевыми сенсациями. Все это противоречит идеалам истинной игры, связанной с красотой и гармонией. Есть,

⁹⁵ Кьеркегор С. Законность иронии с точки зрения мировой истории. Ирония Сократа // Логос : филос.-лит. журн. 1993. № 4. С. 189.

таким образом, «благородная игра», развивающая культуру и обеспечивающая прогресс, и есть «игра варварская», разрушающая гармонию.

В любом случае, определение Игры, сформулированное нидерландским культурологом, актуально и сегодня: «Мы можем назвать игру свободной деятельностью, которая осознается как “невзаправду” и вне повседневной жизни выполняемое занятие, <...> которая совершается внутри намеренно ограниченного пространства и времени, протекает упорядоченно, по определенным правилам и вызывает к жизни общественные группировки, предпочитающие окружать себя тайной либо подчеркивающие свое отличие от окружающего мира всевозможной маскировкой <...> Игра есть борьба за что-нибудь или же представление чего-нибудь <...> игра “представляет” борьбу за что-то либо является состязанием в том, кто лучше других что-то представит»⁹⁶.

Ревизию «игрологии» Хейзинги предпринял французский философ, социолог и антрополог Роже Кайуа. Из многообразия игровых форм он выводит основные качества игровой деятельности. Она может быть «свободной», «обособленной», «с неопределенным исходом», «непроизвольной», «регулярной», «фиктивной». При этом в монографии «Игры и люди» Р. Кайуа выделяет четыре основных вида игр:

1. Agon;
2. Alea;
3. Mimicri;
4. Piny⁹⁷.

Сопряженные с нашим исследовательским интересом азартные игры, в которых, по Кайуа, победа зависит от судьбы, относятся к разряду Alea, а маскарад, театр, всяческое игровое, в том числе и ритуализированное, преобразование – к разряду Mimicri. Мыслитель говорит о нашем подсознательном стремлении к перевоплощению, а еще о тяге человека играющего к самоотождествлению, к узнаванию (неузнаванию) себя в герое книги или

⁹⁶ Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. С. 24.

⁹⁷ См.: Кайуа Р. Игры и люди. М., 2007. С. 54–56.

представления. Игры со строгим соблюдением правил соответствуют парадигме «состязание – удача». Сюда относится карточная игра, предполагающая реакцию играющих на малейшие изменения в предложенных судьбой обстоятельствах.

Немецкий философ Эйген Финк в работе «Основные феномены человеческого бытия» выделил несколько основополагающих для цивилизации бытийных категорий: «труд», «власть», «любовь», «смерть» и «игра». В отличие от Хейзинги, он упорно манифестировал идею о сугубо человеческой природе игры: «Ни животное, ни бог играть не могут»⁹⁸. С развитием культуры прафункции игры (например, трансляция духовного опыта) отодвигаются на второй план, проявляясь в ходе сакральных праздников. Современный спорт или театрализованные зрелища в этом смысле сродни рыцарским турнирам Средневековья, карнавалам, скоморошьим пляскам.

Однако попытки ревизии не повлияли на авторитет Й. Хейзинги среди ученых, исследующих этот феномен. Следуя по проложенным нидерландским культурологом вехам, современный исследователь Н. Г. Брагина с помощью лексического анализа речи предпринимает попытку создания собственной типологии игр, царящих в повседневной жизни людей: «Анализ лексической сочетаемости слов игра и играть, а также корпуса литературных примеров позволил выявить некоторый набор типичных игровых стратегий, которые описывают межличностные отношения. К ним относятся: игра-интрига, обман, тайный умысел; игра-демонстрация власти; игра на выигрыш, на интерес; игра-притворство, -подражание, -спектакль; игра на публику; игра по чужим правилам; игры с самим собой (как с “другим”»⁹⁹.

В настоящее время игра становится объектом пристального внимания психологов и лингвистов. Причем все чаще подчеркивается реализация Игры как принципа организации социума: «Соревновательная метафора, т. е. уподобление жизни игре с противоположными интересами, видимо, обретает популярность

⁹⁸ Финк Э. Основные феномены человеческого бытия // Проблема человека в западной философии. М., 1988. С. 360.

⁹⁹ Брагина Н. Г. Метафоры игры в описаниях мира человека (Межличностные отношения) // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры. М., 2006. С. 126.

сравнительно поздно, с распространением в европейской культуре нового времени идеи общественного договора, консенсуса членов общества. Соревновательная метафора основана на идее равенства и будет оставаться актуальной, пока данная идея и связанные с ней злоупотребления не исчезнут. Отражения данной метафоры в языке и речи достаточно стереотипны и в капиталистическом, и в социалистическом обществе: как правило, они сводятся к сетованиям по поводу нечестной игры и умышленного обмана»¹⁰⁰. Здесь, как мы видим, исследователь заключает в единую парадигму ключевые для нашего исследования понятия «игра», «соревновательность», «общество» и «обман».

Само собой разумеется, что объединяя самые разные, иногда и противонаправленные, толкования природы Игры, данная парадигма включает неисчерпаемо богатый теоретический, практический и прикладной материал, охватить который в пределах одного исследования не представляется возможным: от плутовского романа и посвященных ему многочисленных игроведческих комментариев до «Игорного дома» – уникальной энциклопедии игр Д. Лесного; от примечаний М. Гарднера к «Алисе в Зазеркалье», где каждое событие, происходящее с героиней, подчинено игровому плану, до дискуссий вокруг таких литературных шедевров, как «Игра в бисер» Г. Гессе и «Игра со временем и бесконечностью» Х.-Л. Борхеса, от значимости Игры в художественном миропостроении Владимира Набокова до многочисленных интерпретаций поэтической строки Иосифа Бродского: «Я всегда твердил, что судьба – игра...».

Думается, что данное поэтическое утверждение весьма и весьма показательны для русской литературы в целом и в частности для отечественной драматургии. Особенно если учесть, что судьба и игра были объединены еще в русской народной драме.

¹⁰⁰ Циммерлинг А. В. Жизнь как игра с противоположными интересами // Логический анализ языка. М., 2006. С. 114.

1.2. ИГРА И ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА РУССКОЙ КОМЕДИИ

Игровые мотивы составляют ценнейший пласт устного народного творчества. Знаковыми элементами бытовой культуры были святочные и масленичные игры, разнообразные обряды и ряжения, лубок и сценки, свойственные народному театру. Сюжетика и поэтика народной драмы напрямую связаны с древними традициями народных игрищ. Во вступительной статье к тому «Народный театр» в «Библиотеке русского фольклора» А. Ф. Некрылова и Н. И. Савушкина указывают на трансформацию отношения к игре в народном сознании, даже в новейшее время воспринимающей игру как неотъемлемую часть циклического мировосприятия: «В годовом цикле календарных праздников святки и масленица исконно выделяются своей “театральностью”. Древние обрядовые действия, в конце XIX – начале XX века уже воспринимающиеся как развлечение и более того – озорство, совершались ряжеными. Особенно богаты драматическими играми ряженных святки. Древний смысл ряжения – магическое воздействие словом и поведением на сохранение, восстановление и увеличение жизненных плодоносных сил»¹⁰¹.

Уже на примере памятников древнерусской литературы мы можем говорить о зарождении и постепенном переосмыслении игровых мотивов. В дальнейшем игра занимала видное место в литературной традиции, прежде всего в творчестве В. В. Капниста, Г. Р. Державина, И. А. Крылова, Н. И. Новикова, Д. И. Фонвизина, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, А. С. Грибоедова, Н. В. Гоголя. Утвердив на передовой линии русской литературы игровой по своей природе жанр басни, И. А. Крылов подготовил почву для всей последующей российской «игрографии».

Художественную литературу чрезвычайно интересовала тема Игры. Особенно плодотворно обращалась к ней драматургия. В. Е. Хализев указывал,

¹⁰¹ Некрылова А. Ф., Савушкина Н. И. Русский фольклорный театр // Народный театр. М., 1991. С. 8.

что «сама структура драматического образа <...> является потенциально игровой: она как бы стимулирует актерские действия перед широкой публикой. <...> Героями драматических произведений весьма часто оказываются люди, склонные к игре и проявляющие себя по преимуществу в ней. При этом драма тяготеет к художественному воспроизведению ролевого поведения человека, его “самоизменения”. Недаром в традиционных комедиях столь настойчивым и эффективным являлся мотив переодевания. Оперирование “масками” в прямом и переносном смысле, создание человеком “жизнетворческих поз”, воплощение избытка жизненных сил в броской веселости, остроумии, словесной клоунаде, актерствование в жизни – все это весьма характерно для героев драматических произведений, которые как бы заранее устремлены к игровым импульсам актеров»¹⁰². Им же было указано на «извечную склонность драматургии к комедийной стихии, вероятно, следует объяснить ее глубинной приверженностью к *игре* как форме поведения – к игре, так или иначе связанной с демонстрацией телесно-душевных сил, с духом радости, веселья и смеха»¹⁰³. Разделяя это мнение, мы сосредотачиваем свое внимание на комедии как на жанре, в котором мотивы Игры способны реализоваться максимально полно.

Мотивы Игры и игровые приемы достаточно хорошо обжились в русской драматургии, нередко именно в сатирическом ее крыле. В монографии «История русской комедии XVIII века» П. Н. Берков отмечал, что «тема игрока имела в России давнюю традицию <...> в драматической литературе. О “зернщиках” и “тавлейщиках” много упоминаний находится в сатирических произведениях XVII века»¹⁰⁴. В драматической литературе впервые эта тема была затронута в «Комедии-притче о блудном сыне» Симеона Полоцкого.

Ход нашего исследования предполагает пристальный взгляд на феномен азартной игры, сопряженной с мотивом риска, выигрыша, сделки, с самим образом игрока – перефразируя Хейзингу, не просто человека играющего, а

¹⁰² Хализев В. Е. Драматическое произведение и некоторые проблемы его изучения // Анализ драматического произведения : межвуз. сб. / под ред. В. М. Марковича. Л., 1988. С. 16.

¹⁰³ Там же. С. 17.

¹⁰⁴ Берков П. Н. История русской комедии XVIII века. Л., 1977. С. 282.

играющего азартно. Введение в обиход карточной игры в петровское время и увлечение ею в последующие десятилетия сделали эту тему в литературе особенно злободневной. П. Н. Берков называет ряд пьес, разрабатывавших эту проблему. Среди них он подробно останавливается на двух комедиях 1780-х годов: «Игроки» (печатное название «Сговор») П. С. Батурина и «Преступник от игры, или Братом проданная сестра» Д. В. Ефимьева. В обеих пьесах карточная игра изображается причиной, а иногда и поводом порочных нравов и поступков отрицательных героев. Сфера игры, круг игроков представлены здесь вредной средой, где страсти берут верх над человеком. Драматурги вкладывали в уста добродетельных героев-резонеров монологи, осуждающие игру.

В «Горе от ума» А. С. Грибоедова, вершинном для русской комедиографии произведении, как замечает Ю. Н. Тынянов, «всякий шаг Чацкого, почти каждое слово в пьесе тесно связано с игрой чувств его к Софье»¹⁰⁵. И хотя в данном случае карточная игра оттеснена на второй план, зато широко показан игровой характер московского общества. На его великолепном фоне блистательно выписаны «солисты от игры». Показателен в этом контексте образ героя-чужака Чацкого, иронизирующего над всем укладом жизни горожанина, в том числе и над ежедневным ритуалом игры:

«Молчалин:

День за день, нынче, как вчера.

Чацкий:

К перу от карт? и к картам от пера?

И положенный час приливам и отливам?»¹⁰⁶

К тому же Чацкий противопоставляет себя обществу тем, что стремится резко разграничивать сферы «игры» и «серьезного», которые в этом художественном мире давно обозначили свое слияние.

«Молчалин:

¹⁰⁵ Тынянов Ю. Н. Сюжет «Горя от ума» // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 350.

¹⁰⁶ Грибоедов А.С. Горе от ума. М., 1987. С. 64.

Ну, право, что бы вам в Москве у нас служить?

И награжденья брать и весело пожить?

Чацкий:

Когда в делах – я от веселий прячусь,

Когда дурачиться – дурачусь,

А смешивать два эти ремесла

Есть тьма искусников, я не из их числа»¹⁰⁷.

Конфликт в немалой степени обусловлен столкновением прямодушного, принципиально чуждого игре персонажа («раз в жизни притворюсь»¹⁰⁸) с построенном на условностях и имитации обществом. Не желая подчиняться незнакомым ему правилам, Чацкий пытается отгородиться от навязываемых ему схем. Горячность, с которой он это делает, провоцирует возмездие: он становится жертвой *розыгрыша* Софьи. Причем, и это подчинено определенной событийной логике, ведь Чацкий и Софья связаны общностью совместных игр:

...Бывало, в вечер длинный

Мы с вами явимся, исчезнем тут и там,

Играем и шумим по стульям и столам.¹⁰⁹

И уже во взрослой жизни их игры продолжают, но уже на принципиально новом уровне. Так или иначе невольной причиной этой «взрослой игры Софьи и Чацкого становится Молчалин

Комедия «Горе от ума» стала ключевой для развития системы мотивов Игры в русской драматургии. Причиной тому стал знаковый образ Молчалина, в котором волею А. С. Грибоедова сошлись все возможные реализации мотива Игры.

На протяжении пьесы Молчалин реализует игру:

1) В значении музицирования. Сразу после открытия занавеса мы слышим фрагменты их дуэта с Софьей («справа дверь в спальню Софии, откуда слышно

¹⁰⁷ Там же. С. 66.

¹⁰⁸ Там же. С. 200.

¹⁰⁹ Там же. С. 23.

фортопiano с флейтой, которые потом умолкают»¹¹⁰). Интересно, что после Молчалина «игровые персонажи» практически не музицируют.

2) В значении карточной игры. Карта впервые на сцене появляется именно в руках Молчалина: он передает ее Хлестовой, чем резко переменяет ее настроение («Ну! тучу разогнал...»¹¹¹). Карта здесь появляется в виде способа манипуляции собеседником. К тому же Молчалин не только составил Хлестовой партию, он сам принимает в ней участие – он одновременно и организатор, и участник игры.

3) В значении лицедейства. Фамусов, Софья, Хлестова видят в нем того, кто предугадывает их желания и отвечает их ожиданиям. Молчалин многолик, меняет свои социальные и психологические роли в зависимости от запросов собеседника. Причем нет абсолютной уверенности в том, что в разговоре с Лизой он проявляет свою подлинную суть – эта развязность и цинизм могли быть еще одной маской, призванной произвести впечатление на независимую камеристку. В этом контексте интересно, что в беседе с Чацким он «ошибся», выбрав маску, не расположившую Чацкого к себе, а наоборот, настроившую против. Это можно объяснить тем, что Молчалин не представляет, что именно нужно Чацкому.

4) В значении интриги. Лицемерие и угодничество Молчалина – часть его плана по достижению карьерного благополучия. Параллельные действия по достижению влияния на отца и дочь Фамусовых – это уже достаточно непростая афера. Причем, по канонам барокко, обман разоблачается случайно – через подслушивание.

Молчалин задал основной тон развитию игрового содержания русской комедии. Но его игровое поведение – это попытка подстроиться под мир московского света, куда он попадает, благодаря Фамусову. Его начальник здесь играет роль усердного администратора, Молчалин во имя успеха следует тем же методам. Софья воспринимает игры Молчалина как вынужденный долг:

София

И между прочим,

¹¹⁰ Там же. С. 8.

¹¹¹ Там же. С. 203.

*Веселостей искать бы мог;
 Ничуть: от старичков не ступит за порог;
 Мы рэзвимся, хохочем;
 Он с ними целый день засядет, рад не рад,
 Играет...
 Чацкий
 Целый день играет!
 Молчит, когда его бранят!¹¹²*

Но для Софьи игра Молчалина связана не только с принятым в обществе ритуалом, это результат ее романтического воззрения на возлюбленного. В ее глазах он играет с судьбой, он – романтический игрой, относящийся к тебе с некоторым пренебрежением. Когда он падает с лошади, она говорит «Мне жизнь ваша дорога, зачем же ей играть». Благодаря сюжетной линии «Софья-Молчалин» в комедии неоднократно возникает мотив игры с судьбой. Он носит несколько пародийный характер, ибо в конечном итоге связан с заблуждением влюбленной девушки. Ведь Молчалин не прикладывает усилий, чтобы изобразить «романтического героя». Чертами такового наделяет его воображение Софьи.

Гоголь в своих художественных открытиях во многом опирался на уроки Грибоедова.

В драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад» вполне отчетливо, как писал Ю. В. Манн, художественно реализуется метафора «игра-жизнь». В статье «О понятии игры как художественном образе» литературовед отмечал, что картежники в «Маскараде» представляют собой «общество в обществе», секту, намеренно отгородившуюся от остального человечества. Причем «игра в “Маскараде” представляет и особый тип социального поведения, предполагающий разрыв установленных связей, естественных и человеческих»¹¹³.

¹¹² Там же. С. 66–67.

¹¹³ Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В. А. Мануйлов. М., 1981. С. 306.

Арбенин – игрок по натуре – твердо верит в то, что судьба не отвернется от него. Играя, он возвращает долг князя Звездича, играя, он мстит ему, играя, замышляет убийство якобы неверной жены. Разворачивающийся на фоне петербургских балов и маскарадов сюжет как бы вовлекает читателя в игру случайностей, оговорок, недопониманий, неузнаваний. Арбенин узнает об истинном положении вещей, когда уже ничего изменить нельзя. Поиск покоя – извечный лермонтовский мотив – получает в «Маскараде» особенно напряженное звучание: светский мир слишком тесен для природы игрока, отвернувшегося от своего давнего приятеля Рока. Игра догоняет Арбенина в лице Неизвестного, чье трагическое пророчество оправдывается. А вопрос князя: «Ты человек иль Демон?» – фокусирует в себе пересечения идей эпохи: социально-исторических, морально-нравственных, философских. Образ Игры обретает здесь дополнительные подспудные смыслы, становясь, по Ю. В. Манну, антиподом таким понятиям, как «справедливость», «правда», «истина». Объединив в одном произведении две ключевые темы (карты и маскарад), Лермонтов обозначил самые важные характеристики современного ему общества и соотнес их с двумя проявлениями парадигмы «игра». После «Маскарада» авторы, оперировавшие мотивами Игры, так или иначе оказывались вовлечены в диалог с лермонтовской трактовкой этого феномена.

В пушкинской «Пиковой даме» находит отражение и третье проявление игры – искусная интрига, связанная со стремлением во чтобы то ни стало обыграть, обойти других в погоне за «Счастьем». В работе «“Пиковая дама” и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века» Ю. М. Лотман размышляет о господстве Случая, о «человеке Рока», ассоциирующемся с Наполеоном и обреченном вести противоборство с Неведомыми Факторами, Роком, Судьбой. Каждый из героев «Пиковой дамы» полагает, что участвует в игре: Лиза ищет любви, Германн старательно ведет «утвержденный литературой ритуал осады сердца»¹¹⁴, планируя превратить Лизу в орудие своей корысти. Но в

¹¹⁴ Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе первой половины 19 века. СПб., 1998. С. 805.

итоге все герои, включая и графиню, теряют маски, утрачивают поведенческие социальные клише, оказываясь в руках Судьбы. Не *они*, а *ими* играют.

Тут нужно упомянуть еще об одном пушкинском тексте – его устной (а следовательно, несомненно, относящейся к драматическому роду) импровизации, произнесенной в доме Карамзиных, впоследствии новеллизированной и изданной В. П. Титовым под названием «Уединенный домик на Васильевском». В форме фантастического нравоучительного рассказа «Уединенный домик» настаивает на связи игры во всех ее проявлениях (начиная, конечно, с карточной) с демоническим началом. В этом небольшом произведении каждый, кто подчиняется ритуалу игрового поведения, рискует попасть под магическую власть нечистой силы.

Все это подготовило плодотворную почву для развития игровых мотивов как самостоятельного комплекса сюжетообразующих элементов драматических произведений.

Тема карточной игры оказала значительное влияние на русскую литературу первой половины XIX века. Поединок с Роком, в который вступал каждый участник необыкновенно популярных в обществе азартных игр, становился моделью, отражающей непростые взаимоотношения русского человека со сложившейся действительностью. «Образом государственности становится не “закономерная” машина, а механизм азартной карточной игры»¹¹⁵, – писал об этой эпохе Ю. М. Лотман.

Нереализованный пушкинский замысел пьесы о Фаусте остался в русской культуры знаменит двустушием:

*«Ведь мы играем не из денег,
А только б вечность проводить»¹¹⁶.*

В этом фрагменте Пушкин характеризовал игру как одно из немногих ярких явлений, способных компенсировать бесконечную скуку бытия. Создавая

¹¹⁵ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб., 1994. С. 142.

¹¹⁶ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. М., 1977. Т. 2. С. 274.

альтернативную систему жизненных ценностей, карточная игра была благодатной темой для драматических произведений авторов XIX века. Ю. М. Лотман в «Беседах о русской культуре» посвятил карточной игре специальную главу. «Подобно тому, – говорит ученый, – как в эпоху барокко мир воспринимался в виде огромной, созданной Господом книги и образ книги делался моделью многочисленных сложных понятий, карты и карточная игра приобретают в конце XVIII – начале XIX века черты универсальной модели Карточной Игры, центра своеобразного мифообразования эпохи»¹¹⁷. Расшифровывая роль азартной карточной игры в жизни русского общества, исследователь выявляет тончайшие детали социально-исторического контекста эпохи. «Азартные игры строятся так, что игрок вынужден принимать решения, фактически не имея никакой информации. Таким образом, он играет не с другим человеком, а со Случаем»¹¹⁸. Почему же игра «со Случаем» становится столь модной и даже популярной в дворянской среде? Какой же конфликт моделируется в русской жизни через «коммерческие» и собственно «азартные» (фараон, штосс) игры? Согласно Лотману, карточная игра на определенном историческом рубеже становится негласной моделью русского общества, где рок и произвол находятся в самом фундаменте здания. «Петербургский», императорский период нашей истории насквозь пронизан разительным, порой просто убийственным противоречием между формально соблюдаемыми законами внешнего мира и внутренним культом фатума, азартом, жадой личного успеха. Подтверждается это многими и многими примерами из русской литературы, например строками Г. Р. Державина: *«В те дни, как все везде в разгулье: // Политика и правосудье, // Ум, совесть, и закон святой, // И логика пиры пирует, // На карты ставят век златой»*¹¹⁹. «Золотой век» отечественной культуры получал в данном контексте добавочное значение «денежный век». Призрачная возможность «мгновенной победы над денежным веком»¹²⁰ вновь и вновь звала людей за карточные столы,

¹¹⁷ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. С. 136.

¹¹⁸ Там же. С. 341.

¹¹⁹ Державин Г. Р. Стихотворения. Л., 1957. С. 126.

¹²⁰ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. С. 156.

обращала их помыслы к зеленому сукну. И усилия государственной власти по изменению этой ситуации оказывались обречены на провал. «Антиигорное законодательство XVIII – начала XX в. демонстрировало решимость государства искоренить карточные игры и невозможность действительно повлиять на прочное их вхождение в образ жизни европеизирующегося дворянства. Тексты запретительных указов с каждым разом становились все более развернутыми и жесткими в определении “игры” с точки зрения верховной власти (“богомерзкая и вредительная”, “разорительная”, “благовидная отрасль открытого грабительства”, “нравственная зараза, в благоустроенном государстве никогда и ни под каким видом нетерпимая”). До середины XVIII в. в них делался акцент на запрещение именно карточной игры среди других азартных игр, и только азартной карточной игры – со второй половины XVIII в. Однако популярность карточной игры возрастала прямо пропорционально числу запретов, наказания постепенно приобретали сословный характер и развивались в сторону смягчения и избирательности, чтобы не причинить “напрасных поклепов, обид и беспокойств”»¹²¹.

Карты практически установили монополию на способ времяпрепровождения. Центром аллегии «Важный спор» Ф. Н. Глинка делает риторический монолог: *«Где же счастливицы мира? где жители палат? где люди высшего разряда? Им некогда молиться. <...> Когда им разговаривать? когда беседовать? когда читать? Что же они делают? <...> Сидя, часто день и ночь, за зелеными четверугольниками, они преважно раздают друг другу лоскутки наклеенной бумаги, размалеванные условными знаками, и фигурами, и более ничего не делают, ни о чем не размышляют. Одним словом: они играют, играют, играют! Время бежит; жизнь проходит... Они сидят, как заколдованные, как восковые истуканы, ничего не требуют, ничем не трогаются; по временам только обнаруживается в них жизнь вспышками зависти, косыми взглядами и*

¹²¹ Шевцов В. В. Карточная игра в России (конец XVI – начало XX в.) : история игры и история общества / под ред. А. Н. Жеравиной, Э. Л. Львовой. Томск, 2005. С. 63.

немногими отрывистыми, жесткими словами; потом опять все замолкают; молча друг друга проводят, берут взятки, и все играют, играют, играют»¹²².

П. А. Вяземский отмечал, что *«нигде карты не вошли в такое употребление, как у нас: в русской жизни карты одна из непреложных и неизбежных стихий. <...> Страстные игроки были везде и всегда. Драматические писатели выводили на сцене эту страсть со всеми ее пагубными последствиями. Умнейшие люди увлекались ею. <...> Карточная игра имеет у нас свой род остроумия и веселости, свой юмор с различными поговорками и прибаутками»¹²³.* Описывая литературную ситуацию конца XVII – начала XIX века, Е. Г. Падерина констатирует, что *«карточная тема лидировала в русской литературе по времени и широте распространения»¹²⁴.* При исследовании феномена профессионализации карточного дела ею была обозначена наметившаяся в XIX веке тенденция постепенного выхода карточной игры на первый план бытовой и общественной жизни, подмены ею многих сфер, изначально не имеющих игровой привязанности, традиционно являвшихся атрибутом «серьезного»: *«<...> литературный герой стал воспринимать и квалифицировать карточную игру как дело и соответствующим образом эту деятельность структурировать. В зависимости от характера героя это соответствие реализовывалось как важное занятие, ремесло, мастерство или даже искусство (в последнем случае, естественно, содержался потенциал расподобления). Именно в сфере художественного образа обнаружилась парадоксальность замены/подмены/стяжения карточной игры и дела»¹²⁵.* Карты перестали быть средством проведения времени и атрибутом бытовой культуры – они стали наиболее востребованным элементом и символом эпохи, общественной проблемой и даже моделью межличностного общения (*«Жизнь – банк, рок мечет,*

¹²² Глинка Ф. Н. Важный спор // Северные цветы на 1832 год. М., 1980. С. 112.

¹²³ Вяземский П. А. Старая записная книжка. Л., 1927. С. 85.

¹²⁴ Падерина Е. Г. К творческой истории «Игроков» Гоголя : история текста и поэтика. М., 2009. С. 191.

¹²⁵ Там же. С. 192.

я играю / И правила игры я к людям применяю»¹²⁶). Отметим, что уже к середине века тема вышла из моды и обращения к ней воспринимались как штамп и общее место («Игроки всех родов и видов были столько раз изображаемы в комедиях, и значение их так знакомо всякому, что они сделались пошлым предметом для сцены»¹²⁷).

Параллельно с бытовой привязанностью к игре широко развивалась и совершенствовалась и система профессиональных игроков, неизбежно стимулирующая прогресс в сфере шулерства. «В начале XIX в. шулерство в русском обществе стало профессией, и получение дохода от этой “благовидной отрасли открытого грабительства” даже не особо маскировалось и не считалось чем-то предосудительным. Поле деятельности профессионального игрока было довольно широким – игорные дома, клуб, общество “порядочных людей” – классические его прибежища, с появлением железной дороги и пароходов он обосновался и там»¹²⁸, – пишет историк карточной игры в России В. В. Шевцов. В это же время в русский язык входит слово «шулер»¹²⁹.

Это приводило к сложным взаимным соотношениям понятий «игра» и «плутовство». Несмотря на исконное противопоставление этих понятий, зафиксированное, например, в русской пословице «Играть, так не плутовать»¹³⁰, карточное мошенничество стало чрезвычайно масштабной сферой деятельности. Поэтому неизбежно мотивы карт смешивались в художественных произведениях с мотивами обмана и плутовства. Так, сюжет незавершенных «Игроков» А. А. Шаховского состоял в противостоянии двух компаний обманщиков, одну из которых составляли положительные персонажи, преследовавшие в своем обмане благую цель восстановления справедливости. Психология картежного дела, стремление хладнокровно вводить соперника в заблуждение, скрывать свои искренние намерения, рискуя, добиваться своего, постепенно стало трактовать

¹²⁶ Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. : в 4 т. М., 1980. Т. 3. С. 268.

¹²⁷ К. П. Об успехе комедии «Свадьба Кречинского» // Северная пчела. 1856. № 227. С. 1152.

¹²⁸ Шевцов В. В. Карточная игра в России (конец XVI – начало XX в.). С. 58–59.

¹²⁹ Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка. М., 1994. Т. 2. С. 428.

¹³⁰ Даль В. И. Пословицы русского народа. М., 1957. С. 826.

традиционный для комедийной фабульной схемы обман как своеобразное искусство. И наоборот, в первой половине XIX века внутритекстовые интрига и плутовство воспринимаются как хитроумная игра. *«При всем моем уважении к человечеству, верю, что едва ли не половина городских жителей – игроки на верную. Разница в игре: кто играет в политику, кто в коммерцию, кто в администрацию, кто в правосудие, а кто в банк, вист и штос»*¹³¹, – говорил герой популярнейшего романа Ф. В. Булгарина «Иван Выжигин». Игровые стратегии становятся поведенческой моделью аристократии. А. А. Фаустов утверждал, что «игровая топика выходит, однако, и за пределы собственно быта»¹³², и указывал на проникновение элементов театральности в речь и язык, в том числе в сакрально-церковную область языка. Игра становится одной из проблем разногласий «новаторов» и «архаистов», подвергаясь критике последних («Театр у Шишкова – антоним Церкви, и как таковой – нечто если и не до конца греховное, то профанное, отчужденное от вечности»¹³³).

Плутовство, а точнее, игра-интрига в художественном произведении этого времени чаще всего представляет собой не банальную ложь, а кампанию, предусматривающую цепь обманов, заключенных союзов и договоренностей, рискованных шагов. Игра-интрига обладает гибкостью, ее мероприятия зависят от изменяющихся условий и действий другой стороны. Она строится по образцу то шулерской карточной игры, то игры шахматной – это зависит от характера субъекта интриги.

Западная комедиография подарила миру эталон таких игр-интриг в исполнении мольеровского Скапена и Фигаро из трилогии Бомарше. Причем оба драматурга, безусловно, симпатизируя своим протагонистам, не идеализировали их способности игроков. И Скапен, и Фигаро постоянно наблюдают, как рушатся их планы из-за комических совпадений и недоразумений (необходимых элементов, присущих жанру) или из-за простодушия и неловкости их

¹³¹ Булгарин Ф. В. Иван Выжигин // Булгарин Ф. В. Сочинения. М., 1990. С. 262.

¹³² Фаустов А. А. Динамика русской литературы первой половины XIX века: язык переживания, авторское поведение, характерология : дис. ... д-ра филол. наук. Воронеж, 1998. С. 31.

¹³³ Там же. С. 31.

помощников и сообщников. Великолепные драматурги тщательно выписывали ход интриг, пытаясь сделать их максимально (конечно, в границах избранного жанра) правдоподобными.

Так, Скапен у Мольера вступает в игру, имея лишь приблизительное, более интуитивное, нежели рассудочное, представление о том, какие шаги ему и его молодым заказчикам-сообщникам предстоит предпринять. Каждое последующее действие, каждый новый обман приходят к нему в тот момент, когда окончен предыдущий и видна непосредственная реакция на него. Нередко его «плутни» – результат импровизации. Это вполне объяснимо, ведь сам Скапен – литературное развитие маски Скапино, персонажа итальянского народного импровизационного театра.

Исключительно литературный Фигаро, принадлежащий совсем к другому сословию (до своего возвращения к ремеслу цирюльника он был издателем газеты) и другой эпохе, обычно разрабатывает подробный план своей интриги. И если фабула «Севильского цирюльника» развивается более-менее созвучно его намерениям, то в «Женитьбе Фигаро» он несколько раз после серии тактических неудач терпеливо начинает сначала – до тех пор, пока его везение, упрямство и поддержка сообщников не дают возможности добиться успеха. Эти две комедийные схемы становятся для европейской комедии практически архетипичными. Русская литература также перенимает из многочисленных европейских образцов эти традиции изображения игры-интриги. Л. В. Чернец, наблюдая за бытованием интриги в комедийных текстах, приходила к выводам, что «в пьесе с интригой смену ситуаций определяет борьба персонажей, среди которых первенствующая роль принадлежит создателю интриги <...>. Интрига ведется умело или неумело, обманщик может быть сам обманут – как в комедии А. Лессажа “Тюркаре”, вероятно, повлиявшей на сюжет “Игроков” Гоголя. Интрига, как в “Ревизоре” Гоголя, может быть “миражной”: именно в непреднамеренности – “сила” Хлестакова. Обычно инициатор интриги преследует конкретную цель, причем им движет не обязательно корысть, личная выгода: он может заботиться о других (Формион, Скапен, Кочкарев в “Женитьбе”

Гоголя). В любом случае искусство (или неумелость) плетущих сети для своих жертв коренится в их характерах: нужны определенная смелость, изобретательность, выдержка (или комическая претензия на эти качества). Поэтому в литературной классике комедия интриги одновременно является и комедией характеров, чему яркий пример – драматургия Гоголя»¹³⁴.

Важность рассмотрения игры в значении «актерство, лицедейство», как и в случае с карточной игрой, обусловлена спецификой духа русской жизни XIX века. Процесс театрализации российского общества (в первую очередь, дворянского сословия и служащих) стал побочным эффектом петровской европеизации. Успех в петровскую эпоху мог зависеть не только от личных качеств, но и от умения подстроиться под формальные требования, предъявляемые новыми условиями. Уровень насыщенности светской жизни переодеванием и карнавализацией увеличивался и в эпоху дворцовых переворотов и царствования Елизаветы и Екатерины II. При Павле I эти тенденции приняли специфическую форму парадно-милитаристского упрощения, но с новой силой вернулись в правление Александра I. Более того, мода и конъюнктура именно в этот период сделали театрализацию и подражание движущей силой общественной жизни. «...В начале XIX века грань между искусством и бытовым поведением зрителей была разрушена. Театр вторгся в жизнь, активно перестраивая бытовое поведение людей. Примеры того, как люди конца XVIII – начала XIX века строят свое личное поведение, бытовую речь, в конечном счете свою жизненную судьбу по литературным и театральным образцам, весьма многочисленны»¹³⁵. Смена «неоклассицистического» мышления на «романтическое» изменила характер необходимой в свете «позы», но не поставила под сомнение ее необходимость. И светское общение, без того построенное на условности, теперь еще более регулировалось требованиями соответствия образцам текущей литературной, театральной и музыкальной моды.

¹³⁴ Чернец Л. В. О роли интриги в пьесах А. Н. Островского // Щельковские чтения–2009. А. Н. Островский и русская драматургия : сб. ст. / сост., науч. ред. И. А. Едошина. Кострома, 2011. С. 63.

¹³⁵ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. С. 183.

Получившая широкий резонанс лермонтовская метафора «маскарада» была точной и лаконичной характеристикой светского Петербурга.

Зародившаяся в салонах высшего общества мода, спускаясь вниз, не утрачивала свой подражательный характер, а наоборот, гиперболизировала его. Так, Татьяна Ларина и героини «Повестей Белкина», не знакомые с подлинными правилами светской жизни и поэтому не ощущающие границу серьезности, пытаются с полной искренностью подчинить свою «сердечную жизнь» романским эталонам. Без оригинального великосветского контекста подражательность становится безусловным атрибутом молодежной дворянской жизни в провинции и деревне. Игра в этом случае уже не является атрибутом бытового поведения, она стремится подменить таковое.

В служебную жизнь театральность, подражательность входили в еще более широкой степени. «С одной стороны, деятельность подчиненных совершалась в значительной мере “для начальства”, для вида, для ревизора. С другой стороны, и начальству важно было показать подчиненным, что оно все видит, все понимает, что оно бдит. Это был обоюдный обман <...> игра, в которой главное было не сорваться и выдержать свою роль. Проигрывал не виновный, а уличенный, то есть тот, кто по каким-либо причинам выпадал из действия бюрократической машины»¹³⁶. И катализатором этого процесса, как ни парадоксально, стала смена «лукавого» Александра I «прямодушным» Николаем I. Меняется служебно-деловая конъюнктура. Карьера теперь зависит от строгого соблюдения формальностей, максимального уподобления бюрократической работы строевой службе. Внешнее соответствие вполне было способно заменить результативность и эффективность. Игра становилась частью семантического поля «карьера/удача/счастье» и незаметно оказывалась инструментом становления человека в обществе, что выводило ее на первый план поля социальных рисков.

Таким образом, театрализация и лицедейство были нормой общественной и частной жизни России XIX века. Естественно, они находили отражение в произведениях художественной литературы, а нередко становились их темой.

¹³⁶ Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 206.

Ю. М. Лотман в «Беседах о русской культуре» отмечает любопытнейшую черту, свойственную представителям дворянского сословия, – эстетическую игровую сущность их поведения в свете: «Становясь Катонем, Брутом, Пожарским, Демоном или Мельмотом и ведя себя в соответствии с этой ролью, русский дворянин не переставал одновременно быть русским дворянином своей эпохи»¹³⁷. Иначе говоря, театральность поведения не была явлением, из ряда вон выходящим. «Смена типа игрового поведения, обостряющее чувство условности, и проблемы рампы и антракта границ игрового пространства и времени – органически связаны»¹³⁸.

Чаще всего театрализация ставила человека на уровень «нормы», на предел, который давал необходимый минимум возможностей быть частью общего. Для достижения настоящего успеха – финансового благополучия, карьерного роста, общественного признания, личного счастья – в этих условиях необходимы были действия, представляющие собой другую разновидность игры, но, несомненно, связанные с описанными выше.

В неблагоприятных для естественного раскрытия личностного потенциала условиях России XIX века игра также становилась инструментом внутреннего саморегулирования человека. Она могла быть способом самоуспокоения, ухода от реальности, формирования собственной альтернативной реальности (здесь чаще всего задействовалась карточная игра, в ряде случаев – игра-лицедейство, связанная с обретением маски, защищающей от праздного взгляда со стороны).

Мы можем указать на два способа влияния игры на фабульную организацию комедии. Первый – это игра как атрибут носителя порока, призванная поучаствовать в деградации рода или главного героя.

А. П. Скафтымов, анализируя схему фабул дочеховских комедий, писал: «В основе драматического конфликта там всегда лежит какой-либо общественно-бытовой порок. Конфликт слагается из столкновения здоровых, честных и чистых человеческих желаний с темной, порочной или злой силой. Виновниками

¹³⁷ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. С. 186.

¹³⁸ Там же. С. 188.

конфликта являются или непосредственные “домашние” угнетатели, которые своим деспотическим поведением портят, уродуют жизнь окружающих, или пришельцы, носители злой силы, авантюристы и аферисты, обманом вторгающиеся в доверие своих жертв ради достижения своих корыстных и бесчестных целей. <...> К двум главным категориям действующих лиц (носители порока и их жертвы) добавляются пособники порока и разоблачители порока, защитники жертв. <...> В полной структурно-драматической однородности находятся многочисленные пьесы о всяких хищниках, прожигателях жизни, любителях поживы на чужой счет. <...> По характерам все эти лица различны, но их аналогичное положение в построении драмы совершенно бесспорно. Их присутствие создавало общий структурный тип пьес. От них поднимается движение действия. Каждый из них, находясь в центре пьесы, влечет за собою некий общий ансамбль действующих лиц и своим поведением определяет ход действия. Каждый хитростью обольщает жертву, вначале имеет успех, потом разоблачается. У каждого имеются свои сторонники, пособники и свои наиболее проницательные враги, которые в конце концов и приводят его к краху. Сходство в постановке характеристических и обличительных задач приводило к сходству и в принципах построения пьес»¹³⁹.

Иными словами, «внешние» плуты пытаются обмануть, ограбить или развратить главных героев или целые семьи (такую схему среди рассматриваемых нами пьес мы найдем в «Женитьбе», «Свадьбе Кречинского», «Деле», «Тенях», в пародийном переложении – в гоголевских «Игроках»). Игра выступает как характерный атрибут отрицательных героев-обманщиков.

В догоголевской драме плуты нередко были картежниками, распространяющими свое вредное влияние на «территорию рода» («Преступник от игры, или Братом проданная сестра» Ефимьева). Такая сюжетная схема пародируется «пьесой Утешительного» в «Игроках» Н. В. Гоголя, демонстрируя, кроме всего прочего, устойчивость и живучесть этого театрально-сюжетного

¹³⁹ Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 421.

клише. Но впоследствии драматурги все больше делают упор на лицемерие обманщиков. Само слово «лицемерие» указывает на стихию актерской игры, представления.

Другая фабульная схема связана с противостоянием, поединком двух или нескольких героев или противоборствующих группировок, стремящихся переиграть, обхитрить друг друга. «В близком сходстве с пьесами об авантюристах-хищниках находятся пьесы, где в основе движения лежат какие-либо происки, плутни, интриги (“Свои люди – сочтемся”, “На бойком месте”, “Тяжелые дни”, “Сердце не камень” А. Островского, “Вакантное место” А. Потехина, “Подкопы” Писемского и др.). Исходная завязка здесь также создается преступным замыслом, который сначала имеет успех, а затем в ходе действия подвергается раскрытию. Сообразно взятым типологическим задачам начальные сцены строятся как демонстрация отправных намерений и ведущих качеств главных лиц. Последующие повороты в движении пьесы являются следствием постепенного разгадывания или раскрытия подлинных чувств и желаний, до времени скрытых и понимаемых ошибочно. Морализующий смысл пьесы вытекает из самого факта разоблачения обмана»¹⁴⁰, – писал Скафтымов.

Таковы в рамках настоящего исследования гоголевские «Владимир третьей степени» и «Игроки», «Смерть Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина, «Смерть Пазухина» и «Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Мотивы Игры чаще выступают здесь в парадигме игры-интриги. Однако игра-актерство (то же самое лицемерие) остается актуальной и для этой группы пьес, позволяя героям использовать для своего обмана широкий арсенал притворства.

Обобщая сказанное выше, мы подразделяем многообразие мотивов Игры на основные группы:

- мотивы, связанные с карточной игрой;
- мотивы, связанные с интригой, плутовством, обманом или соревновательными действиями, направленными на улучшение своего финансового или социального состояния;

¹⁴⁰ Скафтымов А. П. К вопросу о принципах построения пьес А. П. Чехова. С. 422.

– мотивы, связанные с театрализацией поведения, с игрой-актерством.

Отдельно мы выделяем феномен авторской игры, в рамках русской драматургии впервые употребленный Н. В. Гоголем и нашедший продолжение в произведениях его последователей – драматургов XIX века.

Помимо этого, мы обращаемся к приему «театра в театре», который сам по себе является реакцией на театральность действительности и становится отличительным признаком сюжетов произведений русской литературы, обнажая искусственность и наигранность множества атрибутов общественной жизни.

Исследуя специфику конфликта гоголевских комедий «Ревизор» и «Женитьба», В. В. Прозоров отмечал, что в этих пьесах «<...> приходят в сильное противоречия два универсальных человеческих состояния, два очень важных жизненных начала, часто в самой реальности густо, неразличимо смешанных, а у Гоголя поэтически сложно и прихотливо разобщенных <...> Эффект этого соотнесения и есть трагикомическое разрешение конфликта и в “Ревизоре”, и в “Женитьбе”. С одной стороны, наивное, почти детское простодушие и чистосердечие <...> с другой стороны, изощренное, само себе кажущееся весьма расчетливым хитроумие, вороватое плутовство, шельмовство <...>»¹⁴¹. Причем самоуверенное «плутовство» в этом художественном мире обречено проиграть «простодушию». «Обе стороны часто и непринужденно меняются местами, совмещаются до нерасторжимости, чтобы вновь затем обнаружить свою полярность»¹⁴².

Полностью соглашаясь с данной гипотезой, мы предполагаем, что этот принцип распространяется не только на гоголевских «Игроков», но и на произведения более поздних авторов, в свое время испытавших на себе влияние автора «Ревизора». В ходе игры-интриги, изображенной в сатирических пьесах, та сторона, которая планировала хитроумный обман и тонкую аферу, способна внезапно обнаружить почти детскую доверчивость и практически без боя

¹⁴¹ Прозоров В. В. До востребования... : Избранные статьи о литературе и журналистике. Саратов, 2010. С. 55.

¹⁴² Там же. С. 55.

проиграть своей предполагаемой жертве. Взаимобратимость позиций «плутовства» и «простодушия» приводит к взаимобратимости сюжетных функций «плутов» и «жертв». Эта конфликтная специфика является для русской комедии XIX века своеобразным «спутником» игровых ситуаций, воздействующих на сюжет.

Но при всем этом отечественная драматургия демонстрирует собственную особенность изображения игры в комедии. Мы ее определяем как ситуацию «Ожидания Игры».

При несомненной популярности феномена карт, русские драматурги с большой осторожностью изображали саму игру на сцене. Причина этого в очевидной несценичности и статичности процесса. Даже отлично разбирающийся в игре зритель, глядя на сидящие за игровым столом фигуры, не мог представить себе реального хода карточного поединка.

В стремительных «Игроках» необходимые для движения фабулы сцены игры в банк выглядят похожими на скороговорки:

«Утешительный. Ого, го, гусар! на сто тысяч! Каков, а? А глазки-то, глазки? Замечаешь, Швохнев, как у него глазки горят? Барклай-де-Толъевское что-то видно. Вот он героизм! А короля все нет. Вот тебе, Швохнев, бубновая дама. На, немец, возьми, съешь семерку! Руте, решительно руте! просто карта фоска! А короля, видно, в колоде нет: право, даже странно. А вот он, вот он... Лопнул гусар» [Г.: V, 89]¹⁴³.

В реальном времени карточные события, озвученные Утешительным и приведшие «Сашу Глова» к проигрышу двухсот тысяч, заняли бы больше времени, но объем небольшой пьесы не позволил автору «затягивать» карточную баталию. И в угоду динамике действия время игры «пролетело» незаметно не только для играющих, но и для читателя/зрителя.

¹⁴³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. : в 14 т. / АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом); гл. ред. Н. Л. Мещеряков ; ред. В. В. Гиппиус [и др.]. М. ; Л., 1937–1952. Здесь и далее ссылки на гоголевские произведения в этом издании приводятся в тексте в квадратных скобках с указанием тома римскими и страницы арабскими цифрами.

М. Ю. Лермонтов в «Маскараде», рисуя сцену первой игры Арбенина, намеренно переключает внимание зрителя/читателя на диалог Казарина и Шприха, предварив его ремаркой *«Игра начинается; все толпятся вокруг стола, иногда разные возгласы, в продолжение следующего разговора многие мрачно отходят от стола»*¹⁴⁴. Разговор игроков занимает «реальное» время, которое нужно Арбенину, чтобы отыграться за князя. Автор здесь намеренно оставляет сам процесс игры «за кадром», понимая его невыгодность с точки зрения наблюдающего за ним со стороны.

Ближе к финалу Арбенин, верша свою месть, играет и при этом много разговаривает, рассказывает анекдоты. Тем самым он нарушает общепринятые негласные правила поведения в азартных играх: «<...> игра должна совершаться в полном молчании, игроки обмениваются словами, имеющими прямое отношение к игре и пользуются, как правило, специальной, условной, игрецкой терминологией»¹⁴⁵. Преодолевая несценичность ситуации, автор грешит против достоверности.

Невозможность изображать на сцене саму игру побуждала авторов искать средство обозначения игровой ситуации. Ситуация выигрыша или проигрыша к 30-м годам XIX века уже практически выработала свой художественный ресурс. Переживания героев после проигрыша несли нравоучительную коннотацию. Н. В. Гоголь в пьесе «Игроки» даже спародировал этот сюжетный элемент, демонстрируя его заезженность, пошлость. А ситуация выигрыша противоречила самому укладу николаевской России, ведь «выиграть» на языке драматургии означало утвердить свое человеческое и социальное достоинство. А выигрывали в произведениях этой эпохи или жулики, или случайные люди: Утешительный, Варравин, Хлестаков.

Таким образом, на первый план в драматическом сюжете стала выходить ситуация «Ожидания Игры». Именно это сюжетное положение и насыщает драматическое действие необходимым нервом, придает динамику движениям

¹⁴⁴ Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч. : в 4 т. Т. 3. С. 225.

¹⁴⁵ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. С. 145.

играющих героев. Персонажи русской драматургии не столько играют в карты, сколько ждут Большую игру, в которой смогут полностью реализоваться.

Остроумный подлог солитера и все хитрости, подготавливающие женитьбу на Муромской, нужны заглавному герою комедии А. В. Сухова-Кобылина «Свадьба Кречинского» для того, чтобы получить возможность сыграть по-крупному:

«Кречинский. <...> через десять дней я женат! <...> (радостно) игра-то какая, игра-то! С двумястами тысяч можно выиграть гору золота!.. Можно? Должно! Просто начисто обобрать всю эту сытую братию! <...> самому махнуть в Петербург! Вот там так игра! А здесь что? так, мелюзга, дребедень...» [С.-К.: 33]¹⁴⁶.

Ждет свою главную партию и Ихарев из гоголевских «Игроков»:

«Ихарев. Вот она, заповедная колодишка <..>. Послужи ты мне, душенька, так, как послужила сестрица твоя, выиграй мне также 80 тысяч, так я тебе, приехавши в деревню, мраморный памятник поставлю» [Г.: V, 66].

Шайка Утешительного тоже находится в нетерпении (правда, не совсем искреннем). Удачное разорение Гловых они считают не столько результатом, сколько средством:

«Утешительный. <...> нас в Нижнем с часу на час ждут. Мы тебе не сказывали еще, а уж четыре дня назад тому мы имеем известие спешить как можно скорее, добывши во что бы ни стало хоть сколько-нибудь денег <...> Во вторник окончательная сделка <...> Все почти в наших руках. Теперь всякая минута дорога» [Г.: V, 96].

Даже бесхитростный Хлестаков, заранее обреченный на проигрыш, разжившись деньгами, готовится к «реваншу»:

«Хлестаков. Ого! За тысячу перевалило... Ну-ка, теперь, капитан, ну-ка, попадись-ка ты мне теперь! Посмотрим, кто кого!» [Г.: IV, 79].

¹⁴⁶ Сухова-Кобылин А. В. Картины прошедшего. Л., 1989. Здесь и далее ссылки на произведения А. В. Сухова-Кобылина в этом издании приводятся в тексте в квадратных скобках с указанием страницы арабскими цифрами.

Примечательно то, что счастливое стечение обстоятельств, превратившее его в ревизора, не воспринимается им как удача. В письме Тряпичкину он описывает эти обстоятельства, как приятный и забавный случай. Успех, выигрыш для него, как и для других представителей петербургской культуры, обязательно должен предваряться осознанным решением начать партию, поединок, интригу. Поэтому невольный, хоть и крупный, выигрыш для Хлестакова – не финал, а только начало истории. Он стремится сыграть по своей воле, и очевидный риск проигрыша им даже не учитывается. «Ожидание Игры» у русского комедийного персонажа часто оказывалось значительнее упоения выигрышем. Выигрыш сиюминутен, а «Ожидание Игры» может сопровождать русского человека всю жизнь.

В «Ожидании Игры» российский персонаж первой половины XIX века, замкнутый в рамки безысходной социальной действительности, обнаруживает свою попытку индивидуальной реабилитации. Лишь крупная игра может дать ему иллюзию личной свободы и возможность личного обогащения. Поэтому всякая удача в настоящем для играющих героев лишь этап, приближающий к желанному миражному Большому Кушу. Подтасовавший факты шулер Расплюев в комедии А. В. Сухова-Кобылина «Смерть Тарелкина» получает свой выигрыш в виде чина квартального надзирателя и должности следователя. Однако мечта о Большой Игре не покидает его и на новой службе:

«Расплюев. Я-а-а теперь такого мнения, что все наше отечество это целая стая волков, змей и зайцев, которые вдруг обратились в людей, и я всякого подозреваю; а потому следует постановить правилом всякого подвергать аресту» [С.-К.: 174].

Он с упоением вживается в новую роль следователя, постепенно проникаясь все новыми мечтаниями: схватить за ворот обер-полицмейстера, привлечь под следствие генерала Варравина, «всю Россию потребовать», если представится такая возможность. А ведь будучи только что назначенным на ответственное дело, он мнил себя счастливым и удовлетворенным и мечтал «всего лишь» унизить и обобрать купца Попугайчикова. Аппетит приходит во

время еды, а игра, начавшись, заставляет своего субъекта желать большего и повышать ставки. Наверное, наиболее тоскующими по несбыточной пока Большой удаче, по не жалующим их Силе и Случаю выглядят Михайло Кречинский и неумирающий Кандид Тарелкин из комедий А. В. Сухова-Кобылина.

«Ожидание Игры» – подвижная ситуация. Она способна видоизменяться, расширяя желанные горизонты, заставляя персонажей все время продвигаться вперед в своих потребностях, мечтах, замыслах.

Несмотря на то, что карточная игра остается в поле зрения русской драматургии, после 1860–1870-х годов прием «Ожидания Игры» постепенно выходит из употребления. На это влияют и некоторое снижение популярности азартных игр (в 1830-е годы карты переживали абсолютный зенит всеобщего интереса), и новые дискуссии, ведущиеся в российском обществе. После реформы 1860-х годов надежды на индивидуальное и всеобщее благоденствие были связаны с принципиально иными образами и феноменами. В драматургии А. П. Чехова и М. Горького мотив ожидания проявляется, может быть, даже сильнее, чем у их литературных предшественников, однако эти ожидания уже не связаны с игрой.

М. Н. Эпштейн в книге «Парадоксы новизны» осуществил глубокий анализ влияния категории Игры на художественное творчество. По его мнению, «игра представляет собой как бы самый срединный слой бытия, где уравниваются и переворачиваются все его крайности: великое и малое, высокое и низкое, белое и черное <...>»¹⁴⁷. Исследователь не только определил место литературы в собственной классификации игр, но и высказал свои соображения об их роли в разных литературных видах: «В лирике заметны признаки игры-импровизации. Переносному значению слова соответствует перевоплощение обозначенного им предмета <...> Эпическое произведение строится по законам размежевания и соперничества, здесь действуют законы организованной игры»¹⁴⁸. В драме игра

¹⁴⁷ Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны. М., 1988. С. 300.

¹⁴⁸ Там же. С. 288.

достигает своего полного воплощения: «актер играет персонаж не потому, что надо представить его на сцене, а потому, что сам персонаж в своей жизни играет и в какой-то мере является актером»¹⁴⁹.

Исследуя риски спора, В. В. Прозоров указывал на амбивалетный потенциал дискуссии: «В напряженном споре ненадежная коммуникационная проводка: он постоянно искрит. В жарком споре истина, как правило, испаряется. Спорящие, наговаривая “весьма много дичи” (Гоголь), упоены горячей поддержкой окружающих, собственными ораторскими и полемическими пируэтами. Шумный, гневливый спор-тупик увеличивает риск непонимания, разъединения, враждебного противостояния. Предельно ожесточенный темп спора вступает в противоречие с представлениями об умственной опрятности и аккуратности»¹⁵⁰. Уникальность феномена Игры состоит в том, что она способна, не выключая участников из дискуссии, максимально ослаблять разрушительный заряд самого спора, «выпускать пар» излишнего задора. Причем это используется не только на дискуссионных площадках. Литература освоила этот прием для регулирования эмоционального наполнения произведений, поднимающих широкий спектр остросоциальных или эмоционально-драматических проблем.

Традиционно русская комедия – это перекресток, где сходятся судьбы и пересекаются пути; здесь столкновения интересов, идей, масок, личин, поведенческих стереотипов, общественных психологий, сословных ценностей неизменно вызывают художественный эффект контраста. При этом жанровая специфика русской сатирической комедии наделяет мотивы Игры совершенно новой, уникальной функцией.

Русская сатирическая комедия XIX века, подготовленная гениальными произведениями В. В. Капниста, Д. И. Фонвизина и А. С. Грибоедова и выкристаллизовавшаяся в творчестве Н. В. Гоголя и его последователей, отменила свою прописку исключительно в сфере «видимого миру смеха»,

¹⁴⁹ Там же. С. 290.

¹⁵⁰ Прозоров В. В. Риски спора и речевой жанр совместного поиска согласия // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Филология. Журналистика. 2013. Т. 13, вып. 2. С. 39.

перенеся значительную часть своего внимания в зону «невидимых миру слез». Концепция очищающего смеха, с некоторым опозданием сформулированная Гоголем в «Театральном разезде...», сделала категории Сострадания, Стыда и Негодования такими же ожидаемыми элементами, как и непреходящий эффект Комизма. Высокая драматичность и, нередко, даже трагедийность становятся «визитной карточкой» русской комедии, ее двухсотлетней традицией, оказывающей значительное влияние на весь строй русской литературы и ее место в мировом литературном процессе. «Наша комедия пронизана трагическим духом.... Смех застревает в горле, остаются только сдавленные стоны бессильного отчаяния, больше приставшего трагедии»¹⁵¹. В этих обусловленных национальной историей условиях комедийный жанр нуждался в дополнительных средствах, позволяющих ему сохранить свою самостоятельность, избежав возвращения к «слезности», широко распространенной в конце XVIII века, и при этом не обнаруживая широко понимаемой водевильности. Одним из таких приемов, определяющих своеобразную эстетику русской комедии, стало частое использование мотивов Игры во всем многообразии их палитры. Игра выступает средством преодоления противоречий, умиротворяющим элементом, сохраняющим позиционирование пьес внутри комедийного жанра. При этом ее изображение также участвует в усилении обличительного пафоса, заостряет сатиричность образов действующих лиц, вскрывает неорганичность и искусственность ситуаций, в которых они оказываются.

Иными словами, Хлестаков, бесславно проведший несколько лет в петербургской каморке на четвертом этаже и возвращающийся в саратовскую Подкатиловку, распроставшись с мечтами о карьере, жалок – и при этом интересен во многом благодаря своему игровому легкомыслию. Его ежесекундная готовность к представлению, передразниванию, рисовке располагает зрителя-читателя к нему, отвлекая (на какое-то время) от его

¹⁵¹ Мильдон В. И. Комическое у Островского // Щелыковские чтения 2005. А. Н. Островский : личность, мыслитель, драматург, мастер слова : сб. ст. Сост., науч. ред. Н. А. Едошина. Кострома, 2006. С. 37.

обреченности и жизненной несостоятельности. Так же и Расплюева – фигуру безоговорочно отвратительную – публика приветствовала как «старого знакомого. Каждую его повадку знаем, до мелочей его натуру изучили. Расплюев – натура восторженная. Большая подлость приводит его в восторженное состояние»¹⁵². Другими словами, экзальтированность Расплюева, его манера делать достоянием окружающих любую, даже самую случайную мысль, выразительность его представлений и искренняя простодушность, присущая его плутовству, смещают полюс зрительского восприятия с безусловного осуждения на определенное благоволение.

Игра не снимает всей трагичности разрушения рода Муромских и духовного падения щедринских Бобыревых, но позволяет их историям оставаться частью комедийной фабулы. Мотивы Игры, которые во всем своем многообразии наполняют сюжеты русских комедий XIX века, стали одним из признаков жанра, его неотъемлемой частью.

Обращение к категории Игры позволит понаблюдать за многими загадками отечественного культурного кода, прочитываемого в уникальном по своему национальному своеобразию феномене русской сатирической комедии.

¹⁵² А. В. Сухово-Кобылин : *pro et contra* / вступ. Ст. В. М. Селезнева ; сост., подгот. текста и коммент. В. М. Селезнева и Е. О. Селезневой. СПб., 2010. С. 405.

2. МОТИВЫ ИГРЫ В ДРАМАТУРГИИ Н. В. ГОГОЛЯ

Обилие мотивов Игры в драматических произведениях Н. В. Гоголя во многом обусловлено открытостью самого автора игровой стихии. В Нежинской гимназии будущий драматург стал активным участником лицейского театра, успешно исполняя, в частности, роль фонвизинской госпожи Простаковой. По приезде в Петербург он предпринял попытку поступить на службу в театр, закончившуюся, как известно, неудачей («Храповицкий запискою донес кн. Гагарину, что на испытании Гоголь-Яновский “оказался совершенно неспособным, не только в трагедии или в драме, но даже в комедии; что он, не имея никакого понятия о декламации”, даже и по тетради читал очень плохо и нетвердо, что фигура его совершенно неприлична для сцены, и, в особенности, для трагедии, что он не признает в нем решительно никаких способностей для театра»¹⁵³). Упустив возможность играть профессионально, Гоголь сделал игру, актерство, представление одной из наиболее узнаваемых своих привычек («Гоголь <...> вынул какую-то тетрадку, вдруг икнул и, опустив бумагу, сказал, как он объелся грибков. Это было начало комической сцены, которую он нам и прочел. Он начал чтение до такой степени натурально, что ни один из присутствующих не догадался, что слышит сочинение»¹⁵⁴).

Более того, знакомцы и современники неоднократно отмечали у автора «Ревизора» стремление к мистификации, часто неоправданной. Странности, рассказываемые Гоголем, или встречающиеся в его поведении противоречия поддерживали его репутацию чудака.

«Гоголь рассказал мне о странностях своей (вероятно, мнимой) болезни: в нем-де находятся зародыши всех возможных болезней; также и об особенном устройстве головы своей и неестественности положения желудка. Его будто

¹⁵³ Гоголь в воспоминаниях современников. СПб., 2008. С. 68.

¹⁵⁴ Аксаков С. Т. История моего знакомства с Гоголем со включением всей переписки с 1832 по 1852 год. М., 2014. С. 34.

осматривали и ощупывали в Париже знаменитые врачи и нашли, что желудок его вверх ногами. Вообще, в Гоголе чрезвычайно много странного, – иногда даже я не понимал его, – и чудного; но все-таки он очень мил»¹⁵⁵.

Резкой сменой настроений, мистификациями в бытовом поведении он не раз ставил в недоумение своих знакомцев: «Гоголь жил у Погодина, занимаясь, как он говорил, вторым томом “Мертвых душ”. Щепкин почти ежедневно отправлялся на беседу с ним. “Раз, – говорит он, – прихожу к нему и вижу, что он сидит за письменным столом такой веселый. – “Как ваше здравие? Заметно, что вы в хорошем расположении духа”. – “Ты угадал; поздравь меня: кончил работу””. <...> Когда они сошлись в доме Аксакова, Щепкин, перед обедом, обращаясь к присутствовавшему, говорит: – “Поздравьте Николая Васильевича. Он кончил вторую часть “Мертвых душ””. Гоголь вдруг вскакивает: – “Что за вздор! От кого ты это слышал?” Щепкин пришел в изумление. “Да от вас самих; сегодня утром вы мне сказали”. – “Что ты, любезный, перекрестись; ты, верно, белены объелся или видел во сне”»¹⁵⁶.

Потребность в невинном обмане, постоянном мистифицировании окружающих, привнесение в бытовое общение небывалых подробностей своей вымышленной биографии стали частью авторской манеры Гоголя. При работе над своими сочинениями он пытался ввести своего читателя в заблуждение. Речь идет не об использовании элементов фантастики. Гоголь, позднее признанный «крестным отцом» натуральной школы и русского реализма, создавал в своих произведениях многочисленные ситуации, идущие в разрез с требованиями формальной событийной логики. Тем самым он первым в русской литературе применил форму игры автора с читателем, опередившую свое время и взятую на вооружение другими авторами лишь в XX веке. «Все странно в комедиях Гоголя»¹⁵⁷, – констатировала нелинейную логику этих произведений И. В. Вишневская.

¹⁵⁵ Вересаев В. Гоголь в жизни. С. 271.

¹⁵⁶ Русская литературная жизнь в анекдотах и потешных преданиях XVIII–XIX веков / под ред. И. А. Книгина. Саратов, 1993. С. 222–224.

¹⁵⁷ Вишневская И. Л. Театр Гоголя : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1974. С. 20.

В. В. Вересаев высказывал предположение, что тяготение гоголевских персонажей к обману и фантазиям нередко было продиктовано схожими свойствами самого сочинителя: «В 1832 году, уже автором “Вечеров на хуторе близ Диканьки” Гоголь приезжает в Москву – и в подорожной своей делает подчистку: вместо “коллежский регистратор” пишет “коллежский ассессор”. И это с тою целью, чтобы под таким чином фигурировать в списке приехавших, публиковавшемся в “Московских ведомостях”. Ну, чем не Хлестаков? В 1833 году уверяет Пушкина, будто три года назад ему, Гоголю, безвестному молодому человеку 21 года, помощнику столоначальника в департаменте уделов, предлагали профессорскую кафедру в московском университете. Это вроде того, как Ноздрев уверял, что руками поймал за задние ноги зайца»¹⁵⁸.

Непростой склад личности Гоголя оставил своеобразный отпечаток на его сочинениях. Особенно это касается драматических произведений, работая над которыми Гоголь приближался к главному увлечению первой половины своей жизни – театру, где давал волю своему воображению и игровому мышлению.

Примечательно, что не сохранилось свидетельств об увлечении Гоголя картами. Напротив, известный анекдот связывает карты с одним из больших разочарований Гоголя: «Тотчас по приезде в Петербург Гоголь, движимый потребностью видеть Пушкина, который занимал все его воображение еще на школьной скамье, прямо из дома отправился к нему. <...> смело позвонил и на вопрос свой: “дома-ли хозяин? ”, услышал ответ слуги: “почивают!” Было уже поздно на дворе. Гоголь с великим участием спросил; “верно, всю ночь работал?” – “Как же, работал, – отвечал слуга, – в картишки играл”. Гоголь признавался, что это был первый удар, нанесенный школьной идеализации его. Он иначе не представлял себе Пушкина до тех пор, как окруженного постоянно облаком вдохновения»¹⁵⁹.

¹⁵⁸ Вересаев В. Как работал Гоголь. М., 1934. С. 7.

¹⁵⁹ Анненков П. В. А. С. Пушкин : материалы для его биографии и оценки произведений. СПб., 1873. С. 360.

Так или иначе, карточная игра для него не является моделью «рока», как чаще всего она отражалась в литературе первой половины XIX века. Зачастую она предстает негативным маркером, характеризующим персонажей или ситуации.

Итак, обратимся к анализу мотивов Игры в гоголевских пьесах. Как нам кажется, в пьесе «Игроки» и произведениях, относящихся к замыслу «Владимира третьей степени», игра изображается как важное свойство социума.

2.1. «ВЛАДИМИР ТРЕТЬЕЙ СТЕПЕНИ»

Неудачная попытка работы над комедией «Владимир третьей степени» стала для Гоголя своеобразной творческой лабораторией для кристаллизации и оттачивания своих собственных узнаваемых драматических приемов. В завершённом виде пьесе было не суждено увидеть свет («Его комедия не пошла из головы. Он слишком много хотел обнять в ней, встречал беспрестанно затруднения в представлении и потому с досады ничего не написал»¹⁶⁰, – сообщал П. А. Плетнев). Одни исследователи видят причиной отказа Гоголя от продолжения работы над комедией возможные проблемы с цензурой, другие – многослойность и запутанность сюжета, обилие сюжетных линий и действующих лиц. Фрагменты ненаписанной комедии впоследствии были переработаны автором в несколько «маленьких комедий» – самостоятельных произведений, помещенных в раздел «Драматические отрывки и отдельные сцены» первого гоголевского собрания сочинений вслед за «Игроками» («Утро делового человека», «Тяжба», «Лакейская», «Отрывок»). К этому же комплексу текстов относятся «Отрывки незаконченной комедии», в которые входят сохранившиеся фрагменты (подчас дословно совпадающие с эпизодами «маленьких комедий»). Эти тексты и фрагменты текстов дают представление об экспозиции и завязке (точнее – нескольких завязках) «Владимира третьей степени» и об основных действующих лицах этой пьесы. Позднее, маскируя фрагменты «Владимира» под отдельные законченные произведения, автор изменял имена персонажей. Однако все желающие реставрировать фабулу ненаписанной пьесы при сопоставлении «маленьких комедий» без труда обнаружат соответствие между действующими лицами этого мини-цикла «драматических отрывков».

Утро делового	Тяжба	Лакейская	Отрывок (сцены из	Владимир третьей
----------------------	--------------	------------------	--------------------------	-------------------------

¹⁶⁰ Плетнев П. А. Сочинения и переписка. СПб., 1885. С. 528.

человека			частной жизни)	степени (отрывки)
<u>Иван Петрович Барсуков</u>	<u>Павел Петрович Бурдюков</u>	<u>Барин (Федор Федорыч)</u>		
<u>Александр Иванович</u>	<u>Пролетов</u>			<u>Александр Иванович</u>
	<u>Марья Петровна Повалищева</u>		<u>Марья Александровна</u>	<u>Марья Петровна</u>
	<u>Христофор Петрович Бурдюков</u>			<u>Хрисанфий Петрович Бурдюков</u>
		<u>Дворецкий Лаврентий Павлович</u>		<u>Дворецкий Лаврентий Павлович</u>
			<u>Собачкин</u>	<u>Закатищев</u>
<u>Лакей</u>		<u>Григорий</u>		
<u>Другой лакей</u>		<u>Иван</u>		
<u>Шрейдер</u>				<u>Шрейдер</u>

Из всего комплекса текстов, относящихся к замыслу комедии «Владимир третьей степени», отрывок «Утро делового человека» кажется нам наиболее насыщенным мотивами Игры (может быть, по этой насыщенности он входит в символическую тройку лидеров вместе с «Ревизором» и «Игроками»). Здесь в сравнительно небольшом объеме текста собрано несколько ключевых и разнообразных мотивов, взаимно дополняющих друг друга и служащих главными способами характеристики главных героев.

В самом начале главный герой сцены (и пьесы в целом) Иван Петрович Барсуков чередует игры. Дразнивший комнатную собачку и чуть не застигнутый

врасплох неожиданным визитом коллеги, он *«бросает поспешно собачку и разворачивает свод законов»* [Г.: V, 102]. То есть молниеносно прячет следы игры-развлечения и разворачивает игру-театрализацию, нацепляя маску компетентного администратора. И несмотря на это, спустя минуту после того как сослуживец Александр Иванович входит в комнату, они вдвоем обсуждают ход вчерашнего виста, возвращаясь к стихии игры-развлечения и превращая мотив карточной игры чуть ли не в доминирующую тему всего фрагмента.

Заявленная в самом начале игра с собачкиным хвостом не только свидетельствует об инфантилизме персонажа (чего стоит только обращение *«Зюзюшка! Зюзюшка! а Зюзюшка! Вот я тебе бумажку привяжу»* [Г.: V, 102]), но и служит основой для контраста с той ролью, которую Иван Петрович последовательно играет перед гостем (и, как можно предположить, перед всеми остальными). Отметим, что карточная игра, о которой речь пойдет ниже, не ставит его взрослость под сомнение, а напротив, ее удостоверяет. Остающийся наедине с собой на позиции «ребенка», для других он претендует на позицию не просто взрослого, а учителя или даже отца, требовательного и бескомпромиссного.

Для усиления эффекта приверженности роли в пьесу введена разбивающая диалог Ивана Петровича и Александра Ивановича сцена с чиновником Шрейдером, которого администратор критикует за неровные края на официальном документе. Этот диалог представляет собой небольшое представление, предназначенное для единственного зрителя, – Александра Ивановича. После того как замысел «Владимира третьей степени» был похоронен, Гоголь в повести «Шинель» использовал схожую сцену показательного распекания должностным лицом собеседника: *«А значительное лицо, довольный тем, что эффект превзошел даже ожидание, и совершенно упоенный мыслью, что слово его может лишить даже чувств человека, искоса взглянул на приятеля, чтобы узнать, как он на это смотрит, и не без удовольствия увидел, что приятель его находился в самом неопределенном состоянии и начинал даже с своей стороны сам чувствовать страх»* [Г.: V, 167].

Эта демонстрация дотошности и предусмотрительности Ивана Петровича предшествует просьбе о содействии в получении ордена. Знающий цену собственной компетентности и пытающийся всех убедить в своем соответствии занимаемому месту, Иван Петрович готов унижить другого человека, чтобы выгодно выделить собственные деловые качества.

Далее бахвальство Ивана Петровича удивительным образом соседствует со смиренной просьбой замолвить о нем словечко: *«Вы себе не можете представить, почтеннейший Александр Иванович, скольких трудов мне стоило привести все это в порядок; посмотрели бы вы, в каком виде принял я нынешнее место! <...> Я вас буду просить, великодушнейший Александр Иванович, так при случае, натурально мимоходом, намекнуть его высокопревосходительству: что у Барсукова-де в канцелярии такой порядок, какой вы редко где встречали, или что-нибудь подобное»* [Г.: V, 107].

Таким образом, игра-лицедейство оказывается в смежной позиции с игрой-интригой. Барсуков не может знать, что своей просьбой он провоцирует Александра Ивановича на активные действия против самого себя. Честолюбивые замыслы Барсукова уже давно не были тайной для его товарища по карточным вечеринкам. До какого-то момента Александр Иванович ограничивался тем, что позволял себе дразнить Ивана Петровича, наслаждаясь тем, как простодушно Барсуков поддается на его розыгрыши и насколько близко к сердцу он их принимает. Раздразнивший любопытство и нетерпение своего собеседника Александр Иванович не ожидал, что хозяин под влиянием минутного разочарования сделает свои общеизвестные и одновременно сокровенные притязания предметом разговора. Причем обратится к самому Александру Ивановичу за помощью.

Это неприятно удивляет Александра Ивановича. Будучи объединенными карточным столом, где каждый выступает только сам за себя, «деловые люди», очевидно, придерживаются подобного же принципа и в служебных делах. И вот Барсуков, с точки зрения Александра Ивановича, нарушает неписанные правила игры, демонстрируя свои карты партнеру, забывая, что перед ним, в первую

очередь, соперник. Это станет причиной того, что Александр Иванович начнет вредить Барсукову и постарается завлечь его в ловушку. Он и раньше относился к коллеге со скрытым пренебрежением, но состоявшийся разговор подтолкнул его искать случая «удружить» Барсукову:

«Александр Иванович (в лакейской, накидывая шубу). <...> Вишь, чего захотел! ордена! И ведь получит, мошенник! получит! Этакие люди всегда успевают. А я? ведь пятью годами старше его по службе, и до сих пор не представлен. Какая противная физиономия! <...> Еще просит, чтобы я замолвил за него! Да, нашел кого просить, голубчик! Я таки тебе удружу порядочно, и ты таки ордена не получишь! не получишь! (Подтвердительно ударяет несколько раз кулаком по ладони и уходит)» [Г: V, 108].

Но прямой возможности повлиять на ход событий у Александра Ивановича нет, как нет и плана, который позволит эту возможность отыскать. Поэтому он будет ждать удобного случая. Такой ему представится в эпизоде, который после прекращения работы над «Владимиром третьей степени» станет основой для самостоятельной сцены «Тяжба». Пока же итогом «Утра делового человека» стало возникновение ситуации «Ожидания Игры» под влиянием нескольких локальных игровых ситуаций, инспирирующих друг друга.

Центральное место в фабуле пьесы «Утро делового человека» занимает мотив карточной игры. Именно она объединяет героев сцены, именно она является единственным искренним и ненатянутым предметом их разговоров. Пока они рассуждают о гомеопатии, цирке и опере, их разговор кажется искусственным. Создается впечатление, что каждый с трудом находит тему для своей следующей реплики, причем собеседник эту тему не подхватывает. Даже когда Александр Иванович начинает беседу с Катериной Александровной, Иван Петрович вмешивается в их разговор и снова заводит общение в тупик.

«Иван Петрович. Чудно, право, как подумаешь, до чего не доходит просвещение. Вот, ты говоришь, Катерина Александровна, про меопатию. Недавно был я в представлении. Что ж бы вы думали? Мальчишка, росту, как бы вам сказать, вот такого (показывает рукою), лет трех, не больше: посмотрели

бы вы, как он пляшет на тончайшем канате! Я вас уверяю сурьезно, что дух занимается от страху.

Александр Иванович. Очень хорошо поет Мелас» [Г.: V, 107–108].

Разве только опера – традиционная для их круга светская тема – создает какое-то впечатление разговора. Гоголь настаивает, что коммуникативная обособленность людей постепенно приводит к утрате навыков общения. Людям оказывается не о чем говорить. К счастью, у них есть карты и театр – игровые категории, которые всегда могут послужить искусственной заменой подлинных, «естественных» тем для разговоров. Гоголь обозначает социально значимую, практически всеобъемлющую проблему и сразу же спешит ее снять с помощью игровых мотивов.

И все-таки вежливое обсуждение оперы, в котором каждый собеседник заранее согласен со словами другого, разительно отличается от заинтересованного спора о ходе карточной партии.

Они расстались после партии в вист несколько часов назад (как именно давно, уточнить невозможно, потому что они после расставания существовали в разных временных режимах) и встретились, чтобы освежить впечатления от партии и особенно от затянувшегося накануне восьмого роббера. Ни один, ни другой еще не переключались из игры в обыденность:

«Иван Петрович. <...> Ну что, каков был вистец, хе, хе, хе?»

Александр Иванович. Хе, хе, хе! Да, признаюсь, мне даже во сне он мерещился» [Г.: V, 103].

Они обращаются к анализу вчерашней игры. И это важно для авторской характеристики героев. О том, что всякая игра имеет свое место и время, общество знало всегда. Обращаясь к историческому опыту человечества, культуролог Й. Хейзинга констатировал: «Игра обособляется от обыденной жизни местом и продолжительностью. <...>. Она “разыгрывается” в определенных границах места и времени. <...>. Игра начинается, и в

определенный момент ей приходит конец»¹⁶¹. Социолог Р. Кайуа вторил ему: «Игра – это занятие по сути своей обособленное, тщательно изолированное от остальной жизни и обычно осуществляемое в строго определенных временных и пространственных рамках»¹⁶². Однако и задолго до них существовало устойчивое разделение игрового и неигрового пространства.

В рассматриваемой же нами сцене игра, уже завершившись, остается незаконченной. Она переносится из «вчера» в «сегодня». Более того, она, вероятнее всего, останется актуальной и «завтра», ибо Иван Петрович и Александр Иванович собираются ехать с визитом к Лукьяну Тимофеевичу, чтобы узнать, была ли у него в руке семерка пик. Скорее всего, анализ и переживания предыдущей игры утихнут только к вечеру следующего собрания, когда вист возобновится. Тем самым можно сказать, что игра практически не прерывается, составляя основной фон жизни «деловых людей» Петербурга.

Для автора в его характеристике «деловых людей» это отношение к картам является одной из доминирующих характеристик: приоритеты в оппозиции «игры» и «серьезного» для этого сообщества смещены, и их полярность заменена обратной. Более того, компетентность в карточной игре является показателем служебной и житейской состоятельности человека:

«Александр Иванович. <...> Впрочем, если посудить, странно, что Лукьян Федосеевич так дурно играет. Ведь нельзя сказать, чтобы он был без ума. Человек тонкий и в обращении...»

Иван Петрович. И прибавьте: больших сведений! человек, каких, сказать по секрету, у нас мало на Руси» [Г.: V, 104]

Эта заочная похвала звучит как утешение, «выглядит иронически, вроде некролога: и знаний <...> уйма, и в обращении тонок, но не козырнул – пустой, значит, конченный человек»¹⁶³. Тем самым утверждается, что игра, которая традиционно считается подражанием действительной жизни, становится ее

¹⁶¹ Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. С. 28.

¹⁶² Кайуа Р. Игры и люди. С. 46.

¹⁶³ Вишневская И. Л. Гоголь и его комедии. М., 1976. С. 72.

моделью. Ценностная система «среднего» петербургского чиновничества перевернута. Те, кто должен осуществлять жизненно важные функции государства (в данном случае – правосудие), живут в своем собственном мире, не соотносясь с окружающей их реальной жизнью.

Игровые имитации разного рода заменяют им реальность. Более того, и внутри этого иллюзорного мира процветают интриги, аферы, конкурентная борьба по дискредитации соперников. Начинаясь как шутка сцена развивается как сатирический памфлет, буквально проникнутый мотивами Игры. Этим «Утро делового человека» схоже с фрагментом «Лакейская», но существенно отличается от отрывка, известном под названием «Тяжба».

Отрывок «Тяжба» не представляет большого интереса для настоящего исследования. Сцена построена на комическом контрасте в общении столичного чиновника и провинциального помещика и рассказе о подлоге. Причем, в отличие от схожей аферы, организованной Павлом Чичиковым в набросках второго тома «Мертвых душ», организация подлога не потребовала переодевания. Такой подлог, лишенный элементов «постановки», признается нами не связанным с мотивами Игры.

В «Тяжке» наше особое внимание обращают на себя два момента:

1. Сближение игры-интриги с карточной игрой. Находящийся в ситуации «Ожидания Игры» Пролетов воспринимает свою будущую интригу и расправу с Бурдюковым как возмездие разоблаченному шулеру: *«С большим наслаждением, признаюсь, нагадил бы ему, хоть сию минуту, да вот до сих пор нет да и нет случая. Что прикажешь делать? А я бы тебя погладил, мазнул бы тебя по губам»* [Г.: V, 110].

Пролетов и Бурдюков (соответствующие действующим в «Утре делового человека» Александру Ивановичу и Ивану Петровичу) – постоянные партнеры в вист и, судя по всему, удачливые игроки. Здесь впервые в гоголевской драматургии обнаруживается смешение и взаимопересечение мотивов некарточной и карточной хитростей («дела» и «дела-карты», пользуясь

терминологией Е. Г. Падериной), которые впоследствии станут сюжетостроительным материалом в пьесе «Игроки».

2. Уподобление в речи персонажа игры-интриги музыкальной игре, исполнению на инструментах. При всем многообразии игровых мотивов в драматургии Гоголя это сближение «дела» и музицирования встречается единственный раз именно в «Тяжбе», в словах Пролетова: *«Постой же, теперь я сяду играть, да и посмотрим, как ты будешь подплясывать. А уж коли из сенатских музыкантов наберу оркестр, так ты у меня так запляшешь, что во всю жизнь не отдохнут у тебя бока»* [Г.: V, 115].

Гораздо большее внимание мы склонны уделить отрывку «Лакейская», также являющемуся фрагментами ненаписанной комедии, сведенными воедино и переработанными в самостоятельное произведение.

«Лакейская» – это, по сути, сатирическое ревю, изображающее петербургское общество через поведение прислуги. Слуги петербургских чиновников и людей света старательно воспроизводят поведение своих хозяев, создавая при этом комический эффект. Художественное новаторство «Лакейской» Гоголя констатировалось Н. А. Котляревским: «Барами наша комедия занималась часто, оставляя в стороне их ближайшего соседа – слугу. В старой комедии он появлялся обыкновенно в двух ролях, очень условных, а именно как резонер, который жаловался партеру на своего хозяина и говорил перед зрителями вслух то, чего не смел сказать своему господину.., или он появлялся на сцене затем, чтобы смешить публику своим невежеством, глупостью и тупостью. Он был одновременно на побегушках и у своего господина, и у автора. Гоголь сразу порвал с этим шаблоном и “Лакейская” – первая и, вплоть до “Плодов просвещения”, единственная картина из жизни барской дворни»¹⁶⁴. После сравнения «Лакейской» с «Отрывком вторым» нам представляется, что в «Лакейской» Гоголем были собраны диалоги с участием слуг, которые первоначально были разбросаны по всей пьесе, служа интермедиями к сценам из

¹⁶⁴ Котляревский Н. А. Николай Васильевич Гоголь. 1829–1842 : очерк из истории русской повести и драмы. СПб., 1911. С. 304.

жизни клана Барсуковых-Повалищевых и создавая комический параллелизм между повадками господ и лакеев.

Лакеи и горничные нескольких великосветских домов готовятся к балу, осуществляемому по подписке («...бал будет на всю руку. По целковому жертвуют и больше. Княжой повар дал пять рублей и сам берется стол готовить. <...> Лиминацию тоже зажгут. Музыка торговали, только не сошлись, баса нет, а то уж было...» [Г.: V, 115]). Моделью для организации приема, естественно, служат балы, на которые ездят хозяева. По тому же принципу подбираются участники будущего события:

«Дворецкий. Нет, Анна Гавриловна, у нас будет общество хорошее. Не могу сказать наверно, но слышал, что будет камердинер графа Толстого, буфетчик и кучера князя Брюховецкого, горничная какой-то княгини... я думаю, тоже чиновники некоторые будут» [Г.: V, 122]

Эта проходная, казалось бы, реплика дает представление практически обо всем устройстве сообщества прислуги в описываемом произведении.

Во-первых, чиновники, то есть дворяне или мещане, в любом случае люди с образованием, в этом мире находятся на одной ступени с лакеями (крепостными по происхождению). Обратившись к «Утру делового человека», мы вспомним, что Шрейдер подает Барсукову бумаги на подпись не в присутственном месте, а в домашнем кабинете Барсукова. Из этого следует, что бумаги или курсируют от департамента до квартиры Барсукова в портфелях чиновников, или некоторые чиновники подобно грибоедовскому Молчалину живут в доме своего начальника, что сближает их с прислугой. Участие чиновников в бале прислуги свидетельствует об ассимиляции государственных служащих со слугами частных лиц. «Лакеизация» служащих происходит одновременно с появлением «элиты» лакейства.

Анонсирование почетных гостей вечера («камердинер графа Толстого, буфетчик и кучера князя Брюховецкого, горничная какой-то княгини») дает вторую важную характеристику этого общества: на прислугу знатных лиц автоматически переносится авторитет их хозяев. Их сообщество становится

проекцией великосветского общества петербургских салонов. Они становятся двойниками или отражениями своих хозяев, конечно, с учетом масштабов общества. И горничная не названной по имени княгини будет на вечеринке играть роль своей госпожи, пользоваться схожим вниманием и будет востребована в общении не в пример Чужому слуге, состоящему у небогатой Анны Петровны.

Литература Просвещения ранее уже ставила вопрос о случайности происхождения человека. На этом фоне особенно сатирически должна была выглядеть подобная строгая иерархия внутри слуг. Верхним пределом этой иерархии являются низведенные до положения лакеев чиновники, нижним – кучера (которых никоим образом не следует путать с конюхами) и камердинеры титулованных особ. Построение лакеями собственного «высшего общества» дискредитирует оригинальную модель и намекает на лакейскую сущность самих господ.

Причем воспроизведение поведенческой модели хозяев происходит, по большей части, неосознанно. По крайней мере, «идеолог» лакейского сообщества дворецкий Лаврентий настаивает на том, чтобы прислуга не выходила из установленных рамок: *«В том-то и есть поведенье, что всякий человек должен знать долг. Коли слуга, так слуга, дворянин, так дворянин, архиерей, так архиерей. А то бы, пожалуй, всякий зачал... я бы сейчас сказал: нет, я не дворецкий, а губернатор, или там какой-нибудь от инфантерии. Да ведь за то мне всякий бы сказал: нет, врешь, ты дворецкий, а не генерал, вот что! твоя обязанность смотреть за домом, за поведеньем слуг, вот что!»* [Г.: V, 121]

Игра в господ происходит не из осознанного желания социальной реабилитации. Поведенческие стратегии бар все время находятся перед глазами слуг, выписанных из деревень. Попав в город, вчерашние крестьянские юноши и девушки берут эти стратегии за норму и пытаются им соответствовать. Главным следствием является безделье, которое, казалось бы, перечеркивает само назначение прислуги.

Барин Федор Федорович из «Лакейской», несомненно, соответствует Ивану Петровичу Барсукову из «Утра делового человека» (где тоже изображены

многочисленные попытки героя дозвониться до своей прислуги и отговорки последней). Сам хозяин, если верить его коллеге-конкуренту, «*ничего не делает, жиреет только, а прикидывается, что он такой, сякой, и то наделал, и то поправил*» [Г.: V, 108]. Его слуги в карикатурном виде повторяют хозяйскую манеру жить. Так лакеям передается его страсть к безделью, дворецкому – павлинье стремление демонстрировать свои незаурядные качества и результаты своей деятельности.

Спящие весь день лакеи объясняют свое безделье не чем иным, как поддержанием лица дома и хозяина. От слуг других господ, перебравшихся из деревни в город раньше них, они заимствовали, очевидно, расхожий в этой среде принцип «*у хорошего барина лакея не займут работой*» [Г.: V, 47]. С его помощью само безделье становится инструментом поддержания господского авторитета. И если хозяин сам не заботится о своем реноме, требуя выполнения каких-то своих указаний, слуга просто обязан подкорректировать его мягким неповиновением, легкой формой саботажа. «Просвещенное безделье» становится предметом спора с Чужим слугой (Андреем), исполняющим в сцене функции резонера. Андрей, пропагандирующий разносторонность слуги, упирает на свою будущую материальную независимость: «*Конечно, я и лакей, да и женский портной вместе. И на барыню шью и на других тоже – копейку добываю. А вы что, ведь вот ничего ж не делаете. <...> Что ж из того, что лежишь весь день, ведь за то ж ни копейки за душой у тебя нет*» [Г.: V, 47].

Но у лакея Григория в качестве ответа есть перед глазами пример, который является травестированной версией популярной экономической теории. Долгое время остававшиеся в моде среди просвещенного класса идеи шотландского экономиста Адама Смита, подобно всякому увлечению, спускались вниз по сословной лестнице, претерпевая разнообразные мутации и обретая вульгаризированные трактовки. Так, сформулированные Смитом положения, легшие в основу теории о разделении труда, в лакейской среде превращаются в организованный саботаж указаний хозяев:

«Григорий. <...> Вон у графа Булкина тридцать, брат, человек слуг одних, и уж там, брат, нельзя так: “Эй, Петрушка, сходи-ка туды”. “Нет” мол, скажет, “это не мое дело; извольте-с приказать Ивану”. Вон оно как. Вот оно что значит, если барин хочет жить, как барин» [Г.: V, 47].

Отметим, что смитовская концепция разделения труда обратила на себя внимание Гоголя. Позднее очередная пародия на ее вульгаризацию появится на страницах комедии «Игроки», где станет достоянием уже не лакеев, а мошенников:

«Утешительный. Есть в одном городе, в каком именно, я не хочу назвать, один почтенный человек, который больше ничем уж и не занимается, как только этим. Ежегодно получает он из Москвы несколько сотен колод <...>. Вся обязанность его состоит в том, чтобы разобрать крап всякой карты и послать от себя только ключ. <...> Это то, что называется в политической экономии распределение работ. Все равно каретник. Ведь он не весь же экипаж делает сам. Он отдает и кузнецу и обойщику. А иначе не стало бы всей жизни человеческой» [Г.: V, 74].

Гоголь, внимательно относившийся к веяниям общественной моды, последовательно фиксировал, как передовые для своего времени идеи с течением времени превращаются в полноценные обоснования безделья или преступного сговора. Разница в том, что в «Лакейской» этот мотив является характеристикой достаточно простодушной лени, а в «Игроках» – напротив, изощренного криминального ума, привязывающего свою практику к тенденциям современной научной мысли.

Как уже было сказано выше, лакеи копируют поведение своего хозяина. Барин, как известно из «Утра делового человека», обожает бессмысленные игры с домашними животными. Развлечения, которыми спасаются от скуки лакеи, не менее бессмысленны:

«Господин. Скажи, что был Невелецагин. Очень, мол, жалел, что не застал дома. Слышишь? не позабудешь? Невелецагин.

Григорий. Лентягин-с.

Господин (вразумительно). Невелецагин.

Григорий. Да вы немец?

Господин. Какой немец! просто, русский: Не-ве-ле-ца-гин.

Григорий. Слышь, Иван, не забудь: Ердацагин!

(Господин уходит)» [Г.: V, 119]

Сама по себе шутка с коверканием имен не очень смешная. Скорее всего, Григорию приятно наблюдать, как недоумение гостя постепенно сменяется гневом. К тому же Григорий только что получил выговор от хозяина и пытается сорвать досаду на его визитере. Вдобавок эта демонстрация собственной безнаказанности является весомым аргументом в дискуссии с Чужим слугой Андреем.

Дворецкий Лаврентий Павлович, будучи ближе к хозяину, перенял от барина стремление подчеркивать собственную значимость. Из «Утра делового человека» известно, что Барсуков постоянно выпячивает свои (скорее всего, мнимые) организационные заслуги, корит за мелочи подчиненных и преувеличивает собственную загруженность делами:

«Александр Иванович. <...> Не помешал ли я вам?

Иван Петрович. О, как можно! Ведь я всегда занят» [Г.: V, 103].

Точно так же и дворецкий Лаврентий стремится постоянно создать иллюзию эффективного управления. Подчиненные уже изучили порядок и даже время его деловой активности:

«Григорий (стоит среди комнаты, чистя пальцем в носу). Ведь вот свободное время. Барин ушел, чего бы, кажется, лучше, – нет, сейчас привалит этот чорт, брюхач-дворецкий.

За сценой слышен крик дворцового <...>» [Г.: V, 120].

Показательно, что дворецкий настаивает на порядке именно после ухода господина. Его игра в образцового управляющего предназначается не для барина (что было бы ожидаемо), а для лакеев и горничных. Именно они, по его мнению, способны оценить его деловые качества по достоинству. На деле горничные его обожают, лакеи же – ненавидят. И это объяснимо, ведь погоня Лаврентия

Павловича за красивым словом приводит к достаточно оскорбительным конструкциям:

«Дворецкий. Ну, вот хоть бы и ты, Петр Иванович! ведь ты, не говоря дурного слова, на свинью похож, ей богу» [Г.: V, 121].

Претендуя на роль златоуста и философа, он, как следствие, оказывается в роли идеолога концепции «просвещенного безделья». Но это противоречит его собственной игре во внимательного управителя. Он выходит из этого противоречия, снижая планку требований к слугам, заставляя их работать, но допуская, что работа будет осуществляться вполсилы:

«Григорий. Да что ж? нешто я не человек, что уж и заснуть нельзя?»

Дворецкий. Да кто ж против этого и слово говорит? Почему ж не заснуть? Но ведь не весь же день спать. Ну, вот хоть бы и ты, Петр Иванович! ведь ты, не говоря дурного слова, на свинью похож, ей богу. Ведь что тебе работы? всего два, три каких-нибудь подсвечника вычистить» [Г.: V, 121].

Именно ему драматург доверяет сформулировать главный принцип мироощущения петербургской прислуги. Но в потоке риторического пустословия дворецкого на передний ряд выходит несущественное, а важное проговаривается между делом. Так, мимоходом, читая чужой горничной лекцию о различии между кучерами и конюхами, Лаврентий Павлович замечает: *«Оно, конечно, так как кучера по обыкновению больше своему находятся неотлучно при лошадях, иногда подчищают, с позволения сказать, кал; конечно, человек простой, выпьет стакан водки, или, по недостаточности больше, выкурит обыкновенного бакуну, **какой большей частью простой народ употребляет**; да, так, оно натурально, что от него иногда, примерно сказать, воняет навозом или водкой, конечно, все это так, да; однакож, согласитесь сами <...>»* [Г.: V, 122].

Высказанная сентенция является логическим продолжением тезиса *«Нет, брат, у хорошего барина лакея не займут работой, на то есть мастеровой»* [Г.: V, 117]. Между «простым народом» и лакейским сообществом существует значительная разница. Игра, базирующаяся на имитации (и по факту – травестии), заимствованные у господ понятия о «светскости» отрывают вчерашних крестьян

от их родной социальной среды и делают их самостоятельным сословием, которое в их представлении стоит выше крестьянства и мещанства, но ниже дворянства и высшего чиновничества. Приблизительно на одной ступени с ними находятся мелкие чиновники (коллежские регистраторы и кабинетские регистраторы), состоящие на службе под руководством Барсукова/Бурдюкова. Игра лакеев создает альтернативную социальную иерархию, которая стремится максимально приближенно воспроизводить отношения, присущие оригинальной структуре.

Так, горничная Аннушка очень ревниво следит за «чистотой» рядов лакейского сообщества:

«Аннушка. Одно только мне очень не нравится, что будут кучера. От них всегда запах простого табаку или водки; притом же все они необразованные, невежи» [Г.: V, 122].

Здесь обнаруживаем параллелизм с аналогичными заботами великосветской дамы Губомазовой, упоминаемой в «Отрывке»: *«Я очень рада, что на придворных балах не пускают штатских. Это такие все *mauves genre*, чем-то неблагородным от них отзывается»* [Г.: V, 124].

В сатирическом зеркале гоголевской «Лакейской» непонятно, не то слуги так образцово научились копировать хозяев, не то господа в своем повседневном поведении проявляют ставшее для них привычным лакейство.

Совершенно иначе мотивы Игры проявляются в «маленькой комедии», первоначально названной автором «Сцены из частной жизни», но по традиции именуемой нейтральным заглавием «Отрывок». В отличие от «Утра» и «Лакейской», где герои сами добровольно примеряют роли и маски, здесь мы наблюдаем, как персонажи заставляют играть других, вынуждая их изображать тех, кем они не являются. Здесь играют судьбами и репутациями других.

Место действия – *«комната в доме Марьи Александровны»*, сестры и, скорее всего, сообщницы «делового человека» Ивана Петровича Барсукова/Бурдюкова, которая в результате подлога завещания их тетки Евдокии получила *«следуемую ей деревню»* [Г.: V, 43].

В разговоре со своим тридцатилетним сыном Марья Александровна приказывает Мише бросить службу в департаменте и поступать в военные, начав движение по карьерной лестнице заново, с нуля. Причиной этому послужили оскорбительные с ее точки зрения высказывания ее соперницы Губомазовой о чиновниках. Стремясь досадить своей противнице и при этом соответствовать моде, мать играет карьерой и судьбой своего взрослого сына, подставляя его под насмешки. Ю. В. Манн в цитируемой ранее главе «Лермонтовской энциклопедии» описывал этот способ реализации мотивов Игры так: «Группа образов, обнаруживающая негативную <...> направленность, характеризует подчинение человеческого поведения воле другого, причем часто воле корыстной, эгоистичной»¹⁶⁵. Живя под деспотической властью маменьки, сыну и так уж слишком часто приходится идти на компромиссы с собой, разыгрывая чуждые ему социальные роли:

«Миша. Я, как дитя, покорен вам во всем. Вы мне велите ехать туды, куды бы мне смерть не хотелось ехать, – и я еду, не показывая даже и вида, что мне это тяжело. Вы мне приказываете потереться в передней у такого-то – и я трусь в передней, хоть это мне вовсе не по сердцу. Вы мне велите танцевать на балах – и я танцую, хоть все надо мною смеются и моею фигурой. Вы, наконец, велите мне бросить службу – и я переменяю службу, в тридцать лет иду в юнкера, в тридцать лет перерождаюсь в ребенка...» [Г.: V, 126]

Марья Александровна, которая сама, очевидно, не в силах воспользоваться какой-либо яркой социальной ролью, эксплуатирует достоинства своего «модного сына». В зависимости от веления моды последний должен становиться то департаментским карьеристом, то гусаром. Переменчивость увлечений маменьки требует от него умения становиться хамелеоном, таким Молчалиным поневоле.

Кратковременная цель Марьи Александровны – любой ценой «отомстить» Губомазовой:

«Марья Александровна. Да, я хочу назло, чтобы мой сын тоже служил в гвардии и был бы на всех придворных балах.

¹⁶⁵ Лермонтовская энциклопедия. С. 305.

Миша. Помилуйте, матушка, из того только, что она дура <...>

Марья Александровна. Нет, уж я решилась. Пусть она себе треснет с досады, пусть побесится <...> я употреблю все старания, и мой сын будет тоже в гвардии. Уж хоть чрез это потеряет, а уж непременно будет» [Г.: V, 125].

В видении Повалищевых-Губомазовых суть службы сводится только к покрою мундира. Понимание реальных функций государевой службы в этой среде давно утрачено. Вопрос только в том, что именно надето на человеке: фрак или мундир. «Нынче» уже никто серьезно не служит – все только играют в служащих. Поэтому не все ли равно, в каком костюме играть.

Не умея играть в обществе, Марья Александровна оттачивает свои актерские навыки в домашней обстановке. После отказа Миши жениться на предложенной ею партии, она умело симулирует приступ: «<...> *И я должна это терпеть от сына, для которого я не щадила жизни!.. Нет, я не переживу этого... Ах! что это? у меня закружилась голова! (Вскрикивает) Ах, в боку колика! Машка, Машка, склянку!.. Я не знаю, проживу ли я до вечера. Жестокий сын!*» [Г.: V, 129]

Игра в умирающую оказывается кратковременной, симуляция заканчивается, когда лакей докладывает о приезде господина Собачкина. Кстати, то, что лакей просто входит и докладывает, а не бросается немедленно спасать госпожу, свидетельствует о том, что обмороки Марьи Петровны – привычное для прислуги дело, в которое не стоит вмешиваться.

Во время истерики могло создаться впечатление, что Марья Александровна не слышала ничего из того, что в свое оправдание пытался ей сказать сын, но во время ее разговора с прибывшим Собачкиным становится ясно, что она не пропустила ни одного слова.

Собачкин, который в этом доме не в чести, спешит заявить о своей лояльности хозяйке и этим завоевывает право остаться в комнате. Он прямо с порога начинает сплетничать, а точнее, клеветать на ненавистную Губомазову и добивается некоторого к себе расположения.

Удалив Мишу, Марья Александровна немедленно берет в союзники того, кого она только что называла причиной всех бед своей семьи («<...> ты либерал; и я знаю, кто тебе все это внушает: все этот скверный Собачкин. Ах, боже мой, какой ужасный человек!» [Г.: V, 127]; «И все это наделал этот скверный Собачкин» [Г.: V, 129]). Собачкин получает задание скомпрометировать возлюбленную Миши и берется за дело, хотя и опасается заслуженных побоев («Да ведь я могу и удрать и если что – в спальню Марьи Александровны и прямо под кровать; и пусть-ка он оттуда меня вытащит!») [Г.: V, 134]

Марья Александровна в своем воображении преувеличивает злокозненность Собачкина. Он привык распространять мелкие сплетни и незначимую клевету, но полноценной интриги с предъявлением доказательств клеветы в его опыте еще не было. Для реализации этой игры он идет по пути наименьшего сопротивления: выбирает из своей коллекции любовных писем то, которое способно сколько-нибудь подходить его случаю:

«Собачкин. Каково обделалось дельце само собою» [Г.: V, 136].

Вернемся к образу Миши – сына Марьи Александровны. Его монолог о судьбе, постоянно меняющейся под влиянием маменькиных капризов, выходит за пределы жанровых границ комедии. Концентрация горечи и при этом узнаваемость ситуации создают впечатление драматичности судьбы персонажа. Миша не просто смешон в своей беспомощности – он жалок. Если бы он появился, скажем, в «Петербургских повестях», он выглядел бы героем, соотносимым по уровню своего «бытового» трагизма с Акакием Башмачкиным из «Шинели».

И если вспомнить, что именно этот персонаж должен был стать одним из «добродетельных» героев «Владимира третьей степени», то можно понять хотя бы часть сложностей, приведших автора к кризису замысла. Серьезность и острота обозначенных проблем делала персонажей, задуманных положительными героями, уязвимыми и малосимпатичными, вызывающими жалость, но не подлинное сочувствие. К формуле сюжета, в котором единственным положительным лицом является смех, Гоголь придет позже, при работе над

«Ревизором». А в период «Владимира» он оказался в сложной ситуации между жанровыми требованиями комедии и беспощадной правдой того мира, который становился предметом его художественного рассмотрения.

Гоголь здесь находится только в начале своего непростого поиска равновесия между «видимым миру смехом и невидимыми миру слезами». После шокирующих признаний Миши анекдотичная ситуация с тридцатилетним юмором уже не смешна, да и выйти из этого кульминационного фрагмента не так-то просто. Поэтому автор (как и в «Утре делового человека») прибегает к игровой ситуации – имитации обморока, домашнему представлению. Оно позволяет если не снять драматический накал ситуации, то, по крайней мере, отвлечь от него читателя/зрителя. Это своего рода искусственный переход от сцены «Марья Александровна – Миша» к сцене «Марья Александровна – Собачкин». Мотивы Игры используются как «буфер», «амортизирующий» наиболее пронзительные, обличительные фрагменты, сводящие на нет комедийный фон произведения.

Так как те сцены «Владимира третьей степени», которые Гоголь читал своим знакомцам, оказались раз и навсегда утраченными, мы не можем с высокой степенью точности восстановить фабулу оригинальной пьесы. Скорее всего, Александр Иванович продолжил свои попытки дискредитировать Барсукова делом о подлоге завещания. А сам Барсуков в это время подбирался к своему триумфу – награждению орденом. М. С. Щепкин вспоминал о прочитанной Гоголем сцене, «в которой герой пьесы, сидя перед зеркалом, мечтает о Владимире третьей степени и воображает, что этот крест уже на нем»¹⁶⁶. Возможно, в той же сцене с зеркалом Барсуков и узнал о разоблачении своего подлога. Финалом должно было стать безумие героя: «он помешался и вообразил, что он-то и есть этот желанный орден»¹⁶⁷.

В этой (предположительно, финальной) сцене Гоголь подошел к очень смелому художественному приему. Взятчик и мошенник, дискредитирующий

¹⁶⁶ Беседы в обществе любителей русской словесности при Императорском Московском университете. М., 1871. С. 140.

¹⁶⁷ Котляревский Н. А. Николай Васильевич Гоголь. 1829–1842 : очерк из истории русской повести и драмы. СПб., 1911. С. 301.

своим бездельем государственную службу, превращался в своем воображении в орден Владимира третьей степени.

Автору было мало показать, что недостойного человека представили к награде; в изображенном им мире (и, возможно, во внетекстовой реальности) это было распространенным случаем: *«И ведь получит, мошенник! получит! Этакие люди всегда успевают»* [Г.: V, 108]. Гоголь пошел дальше и отождествил знак отличия с носителем порока и воплощением злоупотребления. Имело ли это целью снижение уровня чиновничества или демонстрацию, что откровенное зло может подчас прикрываться императорской наградой, – неизвестно. Скорее всего, именно опасения по поводу невозможности цензурного пропуска этой кульминационной сцены побудили Гоголя остановить работу над его первой большой комедией. Очевидно, ставший сам по себе предметом горячих полемических обсуждений «Ревизор» нес в себе меньший сатирическо-обличительный заряд, чем ненаписанный «Владимир третьей степени».

Мы можем выдвинуть также и предположение, что в процессе работы Гоголь столкнулся с противоречием между высоким градусом своего обличительного пафоса и традиционными рамками комедии, в которых он работал. Поэтому, после того как замысел «Владимира третьей степени» был отложен, Гоголь взялся за поиски принципиально новой разновидности комедии, в которой «серьезный» («слезный», обличительный, трагический) содержательный пласт не приходил бы в противоречие с ориентацией на смех. В частности, в установлении последующего баланса «смешного» и «печального» велика роль мотивов Игры, которые уже во «Владимире» начали выполнять функции «предохранительного клапана».

Итак, по комплексу текстов, относящихся к замыслу комедии «Владимир третьей степени», мы можем судить, что уже в своем первом серьезном драматургическом опыте Гоголь определился с набором игровых мотивов, которые найдут отражение в его последующих комедиях и перейдут по наследству другим комедиографам «гоголевского направления» русской комедиографии. Это мотивы карточной игры, по схеме которых между

действующими лицами начинаются игры-интриги с ярко выраженной беспощадной соревновательностью и игры тщеславия. Последние, двигающие поступками Ивана Петровича, его сестры, Собачкина и других, обуславливают то самое «электричество чина, выгодной женитьбы» [Г.: IV, 142], которую ставил в основу интриги современной ему комедии Гоголь. Изображенное Гоголем в этих текстах общество смещается от нормального положения вещей к искаженному игрой полюсу абсурда. А «абсурдное мировоззрение, доведенное до предела, приводит к абсурдному – и уже не смешному, а страшному концу. Барсуков сходит с ума»¹⁶⁸.

Мотив карточной игры, присущий творчеству Гоголя в целом, наиболее ярко проявился в комедии «Игроки», в которой драматург использовал целый ряд новаторских приемов. Именно в «Игроках» последовательно прослеживается процесс «Ожидания Игры», именно в этом произведении автор приоткрывает перед нами свое личностное понимание природы игры и игрового мира, более того – сам вступает в игру с читателями/зрителями.

¹⁶⁸ Гиппиус В. Гоголь // Гиппиус В. Гоголь; Зеньковский В. Н. В. Гоголь. СПб., 1994. С. 131.

2.2. «ИГРОКИ»

В контексте избранной нами темы комедия «Игроки» представляет наиболее обширное поле для исследования: здесь понятие «игра» будет встречаться в наиболее широком спектре своих воплощений. Игра является одной из главных тем пьесы, она даже вынесена в заглавие комедии. Действие строится на сложных взаимоотношениях профессиональных карточных шулеров, перед Ихаревым развертывают представление, где он является зрителем и статистом, и, наконец, фабула комедии изображает искусную, нелинейную интригу, на ходу выдуманную и реализованную неординарным плутом Утешительным.

«Игроки» издавна являлись «проблемной зоной» гоголеведения. Традиционно сложилось так, что именно этой гоголевской комедии отводится наименьшее внимание специалистов по гоголевской драматургии, более сосредоточенных на анализе «Ревизора» и «Женитьбы». Даже материалы, относящиеся к замыслу «Владимира третьей степени», привлекают внимание исследователей куда чаще: в этом пробном для автора произведении гоголеведы видят «творческую лабораторию» художника. Уровень изученности комедии показательно характеризует тот факт, что до сих пор не существует традиционного жанрового определения «Игроков», не принято единой версии о времени начала работы над замыслом и создания основного текста комедии. «Игроков» называют то побочным продуктом работы над «Мертвыми душами», то, наоборот, относят начало работы над ними к 1834–1836 годам.

Во многом восполнением этих лакун стала публикация в 2009 году монографии Е. Г. Падериной «К творческой истории “Игроков” Гоголя: история текста и поэтика», в которой исследователь, помимо прочего, обобщает все написанное в разное время о комедии, в том числе полемически переосмысливает достижения предшественников. Это обстоятельное и внимательное исследование отличает, правда, ряд натяжек, происходящих в основном от излишне личного отношения к персонажам: Е. Г. Падерина восхищается Утешительным и

недолюбливает Ихарева. Эта изначальная установка при анализе сюжета оказывает влияние на целый ряд выводов исследователя.

Если воспринимать Ихарева как главного героя пьесы (а для этого существует множество оснований: он, за исключением IV–VI явлений, постоянно находится на сцене, комедия начинается с его попытки развязать шулерскую акцию и завершается его поражением), то для нас принципиально, что основной линией его существования в сюжете комедии является описанная нами ситуация «Ожидания Игры», руководящая его поступками и во многом определяющая его крах:

«Ихарев. В них нет ничего особенного, как мне кажется. А впрочем... Эх, хотелось бы мне их обчистить! Господи Боже, как бы хотелось! Как подумаешь, право, сердце бьется. (Берет щетку, мыло, садится перед зеркалом и начинает бриться.) Просто рука дрожит, никак не могу бриться» [Г.: V, 68–69].

Ихарев, бравирующий своей мнимой «выдержкой» («*Поверьте, вся штука в том, чтобы быть хладнокровну тогда, когда другой горячится*» [Г.: V, 77]), так стремится сыграть и выиграть во что бы то ни стало, что ограничивается поверхностной разведкой в стане противников и поспешно призывает их за карточный стол, не ответив самому себе на вопрос, предстоит ли ему играть с шулерами или с обычными скучающими постояльцами затрапезного трактира («*В них нет ничего особенного, как мне кажется. А впрочем...*» [Г.: V, 68]). Длительная пауза в игровой практике негативно сказывается на его осторожности. Страсть к игре (даже шулерской) заставляет его участвовать сначала в неосмотрительном поединке с подозрительной компанией, а потом в афере с завидным, но гипотетическим призом:

«Ихарев. Нужно вам знать, что последний мой выигрыш, восемьдесят тысяч у полковника Чеботарева, был сделан в прошедшем месяце. С тех пор я не имел практики в продолжение целого месяца. Представить не можете, какую испытал я скуку во все это время. Скука, скука смертная! <...> Поверишь ли, приходит так, что если бы кто сделал пять рублей банку – я готов сесть и играть» [Г.: V, 78–79].

Швохневское лукавое предупреждение *«Этак проигрывались иногда искуснейшие игроки»* [Г.: V, 79], по сути являющееся схемой дальнейшей фабулы пьесы, не останавливает Ихарева: он рвется в бой, неважно против кого, неважно с кем в союзе. И когда он утоляет первую жажду играть, после банка с «Сашей Гловым», его, пребывающего в эйфории, поддевая к тому же на крючок жадности, убеждают самому отдать свои деньги практически незнакомым людям, планирующим отъезд.

Угадав «голод» Ихарева по активной игре, Утешительный в своей «пьесе» вводит мотив «Ожидания Игры» и в поведение других «персонажей». Саша Глов, легко проигравшись шулерам, стремится продолжать игру во что бы то ни стало и, получив отказ, чуть было не стреляется. Самую просьбу об «одолжении» Утешительный объясняет понятным Ихареву стремлением начать аферу покрупнее:

«Швохнев. Да уж как нам нужно! как нам нужно! <...>

Утешительный (входит с отчаяньем). Черт побери, раньше четырех дней никак не может. Я готов просто лоб расшибить себе об стену. <...> Да знаешь ли, что нас в Нижнем с часу на час ждут? Мы тебе не сказывали еще, а уж четыре дня назад тому мы имеем известие спешить как можно скорее, добывши во что бы ни стало хоть сколько-нибудь денег» [Г.: V, 96].

И, узнав в товарищах «собратьев по несчастью», Ихарев поддается уговорам и вручает свое богатство в обмен на векселя Глова.

«Ожидание Игры» становится ведущим состоянием, которое превращает талантливого по-своему шулера в беспомощную жертву манипуляций Утешительного.

Следует особо подчеркнуть, что в «Игроках» на передний план выходит именно карточная игра, причем ведущаяся не по случаю, время от времени, а становящаяся идеей жизни персонажей комедии, определяющая их прошлое и будущее, влияющая на их выбор. Здесь мы наблюдаем карточную игру как профессию, как судьбу.

Самая заметная и самая очевидная реализация игровых мотивов в пьесе – это карточная игра. Как мы уже сказали выше, она является основным занятием большинства персонажей и формальным поводом развития действия.

Все значимые лица пьесы – карточные шулера, однако слово «шулер» в комедии, по наблюдению Е. Г. Падериной, практически не употребляется. Оно звучит два раза в исполнении Швохнева, причем один раз «в сторону», а другой – во время летучей разведки в разговоре с Кругелем. Сами для себя они предпочитают наименование «игроки»:

«Швохнев. <...> Мальчик одиннадцати лет, сын Ивана Михаловича Кубышева, передергивает с таким искусством, как ни один из игроков!» [Г.: V, 73–74];

«Ихарев. Именно этого не понимают, что игрок может быть добродетельнейший человек» [Г.: V, 76].

Во многом это следование предшествовавшей Гоголю литературной традиции: такой же эвфемизм употреблялся в незавершенной комедии А. А. Шаховского «Игроки», посвященной той же теме и, возможно, ставшей одним из источников гоголевского вдохновения. Словарь В. И. Даля дает несколько значений этого слова: «вообще, играющий в какую-либо игру; || пристрастный к игре, бол. картежник; занимающийся делом этим, как промыслом»¹⁶⁹. В создаваемой Гоголем субкультуре употребляется только третье, «корпоративное» значение слова. Для остальных играющих – потенциальных жертв – в зависимости от контекста отыскиваются различные эвфемизмы:

«Утешительный: Эти люди не понимают игры» [Г.: V, 76];

«Ихарев. Именно, именно, крепости недостает только, на которую бы идти, вот беда!»

Утешительный. Что ж делать? неприятеля пока нет» [Г.: V, 78];

«Ихарев. Улетела птица!» [Г.: V, 84]

¹⁶⁹ Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. Т. 2. С. 4.

Как указывал Ю.М. Лотман, «карточная игра образовывала свой особый замкнутый круг участников, свои манеры поведения и <...> собственный язык»¹⁷⁰.

При безусловной ориентации на шулерство действующие лица искренне увлечены игрой как предметом своей деятельности. Исследуя феномен искажения игры, Р. Кайуа отмечал: «Что же касается нечестного игрока, то он остается в мире игры. Он обходит ее правила, но все-таки делает вид, что соблюдает их. Он пытается их чем-то подменить <...>, он подтверждает и провозглашает действенность нарушаемых им же правил, поскольку ему нужно, чтобы им все-таки подчинялись остальные»¹⁷¹. Так и в рассматриваемом нами случае: нарушая правила, гоголевские шулера подрывают и разрушают саму суть игры, но при этом не перестают ее сакрализировать или, скорее, демонизировать:

«Утешительный. <...> В игре нет лицемерия. Игра не смотрит ни на что» [Г.: V, 76].

Ихарев передегивает – но все равно хочет играть. У персонажей комедии стерта граница между «чистой» игрой и их специфической деятельностью. И в обычном дворянском обществе «граница, отделяющая крупную профессиональную “честную” игру от игры сомнительной честности, была достаточно размытой»¹⁷². Комедийное пространство Гоголя лишь доводит этот релятивизм до крайности. Собственно игра и карточное «плутовство» практически уравниваются в своих правах («*Не садись! здесь все равны*» [Г.: V, 76]), но второе выглядит как нечто, принадлежащее к сфере искусства («*Ведь вот называют это плутовством и разными подобными именами, а ведь это тонкость ума, развитие*» [Г.: V, 75]).

Ю. М. Лотман отмечал, что «игра в карты была чем-то большим, чем стремление к выигрышу как материальной основе. Так смотрели на карту только профессиональные шулера»¹⁷³. Интересно рассмотреть еще один аспект

¹⁷⁰ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). С. 146.

¹⁷¹ Кайуа Р. Игры и люди. С. 77.

¹⁷² Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. С. 148.

¹⁷³ Там же. С. 154.

преданности Ихарева своей страсти. По его собственному признанию, он умеет в игре сохранять спокойствие. Это открывает нам подлинное удовольствие от игры, получаемое Ихаревым. Будучи от природы страстным картежником, он научился сдерживать и контролировать свои эмоции. Более того, стал получать удовольствие от сдерживания своих чувств во время игры. Именно эти ощущения он стремится обрести в игре. Он изменил себя, преодолел свою органическую реакцию на карты, поставил искусство выше страсти. Поэтому ему «открыты» высшие тайны, поэтому ему стало доступно сотворение шедевра в виде «заповедной» колоды Аделаиды Ивановны.

Умело обыгрывая штампы романтических произведений, посвященных «счастью игрока», Гоголь отражает в пьесе широчайший спектр отношений к карточной игре: восхищение, благоговение, восторг, осторожное недоверие, неприятие, проклятие. Начинается пьеса с обещания Ихарева поставить памятник карточной колоде. Завершается бранью в адрес этой же колоды:

«Ихарев (в ярости). Черт побери Аделаиду Ивановну! (Схватывает Аделаиду Ивановну и швыряет ее в дверь. Дамы и двойки летят на пол)» [Г.: V, 100].

При всем вышесказанном очевидно, что карточная игра – лишь формальная тема как для произведения в целом, так и для отношений между персонажами. Е. Г. Падериной принадлежит интереснейшее замечание, что в центральном XVI явлении реализуется «игра в карты, в которую никто не верит, но все изображают <...>»¹⁷⁴. Рассматривая эту имитацию игры, исследователь задается вопросом, являются ли действующие лица шулерами¹⁷⁵.

В своем мошенничестве компания Утешительного выходит за границы «чистого» карточного шулерства. Для «компании» карточное шулерство – это один из инструментов достижения цели. Может быть, наиболее постоянный (а следовательно, наиболее консервативный). В отличие от Ихарева, который является «традиционным» карточным шулером, Утешительный уже «перерос»

¹⁷⁴ Падерина Е. Г. К творческой истории «Игроков» Гоголя. С. 108.

¹⁷⁵ Там же. С. 107.

эту хрестоматийную схему и возглавляет синтетическую мошенническую группировку, ведущую обман в нескольких направлениях. Однако обман Ихарева вполне уместается в понятие «постановки» – традиционную операцию шулеров, в которой участвуют «подсадные» персонажи, чья задача – усыпить бдительность жертвы, установить доверие.

Введение понятия постановки позволяет нам перейти к анализу интриги, игры как состязательного действия, в котором каждый стремится «обыграть», перехитрить противников (*«обмануть всех и не быть обмануту самому – вот настоящая задача и цель!»* [Г.: V, 99])

Ю. В. Манн первым указал на нелинейную, многоступенчатую структуру сюжета «Игроков»: «<...> в основе пьесы – разветвленный образ игры-жизни. Гоголь намечает несколько уровней (игры). Один – честная игра, игра по всем правилам. Ихарев отступает от нее, полагаясь на крап и подлог. Однако на этом уровне нужны своя сметка, ум, хитрость, наконец, долготерпение. <...> Вместе с тем, это и символ определенной устойчивости, ведь там, где делается ставка на ум, хитрость и талант, можно ожидать правильного результата: победит хитрейший и искуснейший <...> Однако Утешительный и его компания обманули Ихарева не на этом уровне, а на другом. Они реализовали некарточную игру, некарточный обман, при котором карты были использованы как вспомогательное средство, как род бутафории. И вновь последним способом игры отменяются все предыдущие»¹⁷⁶.

Мы видим, как мотив Игры влияет в данном случае на сюжетику произведения, как вокруг данного мотива организуется система образов, как, наконец, игра определяет внешний и внутренний конфликт произведения.

Обман, который реализуется сразу на нескольких уровнях, создает интересные взаимоотношения между персонажами, которые в тот или иной момент действия оказывались на разных качественных уровнях «игры-жизни». Подавляющее большинство участников событий (кроме слуг и таинственного

¹⁷⁶ Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. С. 259–260.

Замухрышкина-Мурзафейкина) в разное время оказались и обманщиками, и обманутыми.

Безусловными жертвами выглядят внесценические персонажи пьесы – обыгранные «компанией» поручик Артуновский и князь Шенькин, а также полковник Чеботарев, проигравший Ихареву те самые восемьдесят тысяч, ради которых и была предпринята «постановка» Утешительного.

Во время первой встречи Утешительного, Швохнева и Кругеля с Ихаревым эти трое неожиданно для себя сами оказались в состоянии проигрыша. Допуская, что новый постоялец может оказаться шулером, они все же не подозревали об уровне его владения карточным мастерством, поэтому внезапное поражение за столом их потрясло:

«Утешительный (вскакивает с места, про себя). Черт побери, тут что-то не так. Карты другие, это очевидно. <...>

Швохнев. Позвольте мне эту талию переждать. (Встает со стула, торопливо подходит к Утешительному и говорит скоро.) Черт возьми, брат! И передергивает, и все что хочешь. Шулер первой степени!» [Г.: V, 72]

Утешительный идет на беспрецедентный шаг и отменяет проигрыш своей компании, признаваясь Ихареву в шулерстве, ненавязчиво разоблачая его самого и предлагая сотрудничество. Проиграв в поединке разных картежных школ, компания Утешительного вместе с Ихаревым оказывается на уровне второго порядка, где они – шулера – занимают позицию «обманщиков», а отец и сын Гловы, доверием которых они заручились и после обобрали – позицию «обманутых». Но к концу действия выясняется, что Ихарев лишился и своих восьмидесяти тысяч, и перспективы получить двести семь Гловых, ибо никаких Гловых никогда не существовало: их роли исполняли другие участники постановки. Утешительный не собирался оказываться на одном уровне с Ихаревым – он вместе со всей своей компанией перешел еще выше, на уровень внекарточного обмана, в то время как консервативный Ихарев оставался на втором – карточно-шулерском – уровне, который занимал с самого начала.

Именно он является «проигравшим» во втором столкновении с компанией Утешительного.

Подобные метаморфозы происходят с «Сашей Гловым». Пока Ихарев считает, что обманывает Сашу, тот, в свою очередь, осознанно участвует в ограблении Ихарева: он изображает, что садится играть, проигрывается, грозит самоубийством, исчезает. Он стремится «отыграться» после крупного проигрыша Утешительному. Но «компания» бросает его, не заплатив. И если Саша участвует в игре на третьем уровне – уровне постановки, то по отношению к нему Утешительный оказывается сразу на четвертом уровне, на котором реализуется вероломный обман сообщников по обману.

Более того, логика гоголевского художественного мира позволяет предположить, что и победа Утешительного является временной («*Тут же под боком отыщется плут, который тебя переплутует!*» [Г.: V, 100]). В дальнейших странствиях «компания» имеет все шансы нарваться на более хитроумного противника и заподозрить неладное не так быстро, как в случае с Ихаревым. И. П. Золотусский настаивал, что «компания» ограбила Ихарева, «ничего от этого не выигрывая, потому что на плута низшего ранга и на гения плутовства найдется другой гений, другой надувала, а их вместе надует сама жизнь»¹⁷⁷.

При этом читатель/зритель, который смотрел на изображенные события глазами Ихарева, открывал обман одновременно с героем и понимал, что сам стал «жертвой» авторской хитрости и в течение некоторого времени смотрел/читал совсем не ту пьесу, которую писал автор. Автор и читатель оказываются в отношениях соответственно Утешительного и Ихарева. Подобно Ихареву, уверенный в своей искушенности и информированности читатель считает, что правильно понимает все происходящее в пьесе. Пользуясь его самоуверенной успокоенностью, автор в какой-то момент меняет правила собственного произведения. В финале читатель/зритель обнаруживает концовку, кардинально отличающуюся от той, какую он, ведомый своим читательским опытом, себе представлял.

¹⁷⁷ Золотусский И. П. Поэзия прозы : статьи о Гоголе. М., 1987. С. 13–14.

Примечательно, что обман Ихарева Утешительным и обман читателя автором начинаются практически одновременно. Вначале автор, как умелый шулер, дает читателю «повыигрывать» – создает у него иллюзию всеведения. Читателю слышны все реплики «в сторону» или монологи героев, произнесенные наедине с собой. Это позволяет читателю составить свое представление о потенциале героев, их намерениях и возможностях. Даже не относящееся к основной фабуле мелкое воровство ихаревского слуги Гаврюшки не проходит для него незамеченным. Читатель «слышит» взволнованные переговоры проигрывающихся Швохнева и Утешительного. И к тому моменту, когда Ихарев соглашается на профессиональный союз с «компанией», зритель уже окончательно «расслабляется», полагая, что наблюдает истинную картину событий. Последний «искренний» намек, которым автор «одаривает» читателя, уже скомкан и не завершен.

«Утешительный (Смотря пристально на Швохнева.): Что? у тебя как будто лицо такое, которое хочет сказать, что есть неприятель.

Швохнев: Есть, да... (Останавливается.)

Утешительный: Знаю я, на кого ты метишь» [Г.: V, 78].

Утешительный на ходу придумывает новый план. Швохнев с его подробностями не знаком и растерянно поддакивает. Утешительный сам себя перебивает и провоцирует Ихарева пригласить потенциального неприятеля в свою комнату.

Эта короткая коммуникативная заминка в разговоре между Утешительным и Швохневым чаще всего пропускается «проницательным» читателем. Но именно здесь оказывается принципиальный водораздел в его отношениях с автором. Спустя два явления, пока старший Глов представляется Ихареву, *«Утешительный, Швохнев и Кругель переищтываются между собой» [Г.: V, 80].* Это становится первым «тайным» разговором персонажей, в который читатель оказывается не посвященным. Отныне он смотрит на все происходящее с позиции Ихарева, не замечая «творческой лаборатории» аферы Утешительного. И разоблачается эта афера одновременно и перед Ихаревым, и перед читателем.

Взаимообратимость уровней обмана является особенностью конфликта «Игроков», реализующей интереснейшую версию традиционной конфликтной оппозиции «лукавство – простодушие», выделенной В. В. Прозоровым. Чтобы обострить конфликтное напряжение для своего адресата, автор поставил самого читателя на место обманутого персонажа. После того как истинное положение вещей открывается, читатель может лучше понять изумление Ихарева, ибо сам оказался в практически идентичной ситуации. Читатель/зритель участвует в своеобразной постановке: на его глазах разыгрывается действие, участником которого он неожиданно становится сам. Для автора «Ревизора» и «Игроков» это часто используемый прием, можно сказать – художественный принцип драматического сюжетостроения. Приглядимся чуть внимательнее к излюбленному гоголевскому ходу.

Как и в остальных своих завершенных комедиях, Гоголь использует в «Игроках» принцип «театра в театре». Не сумев ограбить Ихарева в картах, Утешительный стремится своей постановкой завоевать безоговорочное доверие жертвы и подготовить ситуацию, при которой Ихарев сам передаст «компании» свои деньги. Добиться доверия можно, связав Ихарева общим преступлением. Но просто создать иллюзию ограбления Утешительному мало. Он добивается, чтобы внимание Ихарева было сосредоточено на каких-то других людях, а не на нем с партнерами. Поэтому на сцене появляются отец и сын Гловы, а для закрепления эффекта достоверности еще и удивительно убедительный мелкий чиновник Замухрышкин. «Выходы» эти подставных персонажей должны быть оправданы и связаны с общим направлением аферы, завершением которой должно стать обретение ихаревских денег. Так из импровизации рождается «пьеса Утешительного». «Утешительный <...> был автором и режиссером спектакля, разыгранного в пьесе игроками»¹⁷⁸, – писал Е. Е. Слащев.

В основу «спектакля» лег традиционный сюжет «слезных комедий», восходящий к архетипическому сюжету о «блудном сыне». Выступающий в роли директора любительского театра и одновременно актера-премьера Утешительный

¹⁷⁸ Слащев Е. Е. О пьесе Н. В. Гоголя «Игроки» // Учен. зап. Киргиз. ун-та. 1954. Вып. 1. С. 33.

выбирает себе роль злодея. Это позволяет ему вести диалоги с «добродетельными героями», задавать им нужные вопросы, направлять разговор в необходимое русло.

Ихарева, ради которого «спектакль» и затевается, он ставит на роль одного из своих сподвижников: нахождение на одной позиции помогает Утешительному отслеживать реакцию жертвы, контролировать, как усваиваются Ихаревым импровизации его актеров.

Фабула «пьесы Утешительного» описывается следующим образом: «Честный и благородный отец М. Глов оставляет своего сына А. Глова, неопытного молодого человека, завершить начатое дело, делегируя отцовскую ответственность и заботу и сыне (и, соответственно, о деле) – рассудительному <...>, хотя тоже еще совсем молодому человеку Утешительному, который обещает сделать для юноши все, что отец может сделать для сына, но оказывается коварным соблазнителем, “мнимым отцом” и “мнимым другом”. При этом, естественно, поколение отцов предостерегает детей от ошибок своей молодости, а дети, в свою очередь, игнорируют опыт отцов и, полные безрассудства, падки на внешние атрибуты удачи – блеск и богатство мундира, столичной жизни и т. п.»¹⁷⁹.

Пьесу можно разделить на традиционные драматические элементы. Ихареву продемонстрирована завязка (уезжая, отец оставляет сына на попечение мошенников), развитие действия (мошенники, войдя в Сашино доверие, благотворно влияют на развитие дурных наклонностей) и даже кульминацию (проиграв отцовские двести тысяч, Саша готов совершить самоубийство: *«Ну так прощайте господа! Больше вы меня не встретите на этом свете!»* [Г.: V, 90]). Для полной достоверности в кульминационную сцену введен близкий Ихареву мотив «Ожидания Игры»: Саша грозит самоубийством тогда, когда ему не позволяют отыграться, ссылаясь на то, что он проиграл все, что у него было. Логичным продолжением было бы раскаяние Саши Глова и возвращение к

¹⁷⁹ Падерина Е. Г. К творческой истории «Игроков» Гоголя. С. 251.

милосердному отцу, но «пьеса» прервалась, хотя в каком-то виде необходимое для театральной эстетики «наказание порока» все-таки состоялось.

Сюжет достаточно традиционный и, возможно, слишком ходульный. Но он создавался на лету, практически с нуля. Утешительному, искавшему способ обмануть Ихарева, пришел в голову распространенный сюжет водевилей и комедий, в обилии представлявшихся на отечественной сцене. Распространенный и примитивный сюжет облегчал также и задачу «актеров»: им предстояло воспроизвести уже, несомненно, виденные ими в театре типы. Чем неискушеннее актер, тем ярче и показательнее его театральные жесты. Так Саша Глов терпит, как Утешительного бранит его отца и даже в какой-то момент соглашается с ним («*Что мне смотреть на отца!*» [Г.: V, 87]), выражает готовность участвовать в похищении сестры и даже, чтобы очертить границы своей порочности, озвучивает мотивы инцеста:

«Утешительный. Ну, послушай, а хороша сестра твоя?»

Глов. А так хороша... Будь она не сестра... ну, уж я бы ей не спустил.

Утешительный. Bravo, bravo, гусар!» [Г.: V, 86]

Исключение здесь составляет Замухрышкин – это не типичная фигура, она является принадлежностью совсем другой театральной традиции. Эта гораздо более натуралистичная роль и достоверность характера сглаживает ходульность и шаблонность представляемого Ихареву сюжета. Зрители-современники особенно выделяли образ Замухрышкина: «Какими лицедеями оказались в “Игроках” и Иван Климыч Криницын, так прекрасно сыгравший старика Глова; каков режиссер и актер бывший кавалерист Степан Иванович Утешительный, а отставной пехотный штабс-капитан Фрол Семенович Мурзафейкин, так гениально изобразивший чиновника из приказа Псоя Стахича Замухрышкина, что Ихарев после появления сего доблестного служителя приказа общественного призрения окончательно решил отдать свои восемьдесят тысяч за векселя Глова!»¹⁸⁰ – писал театральный критик А. А. Стахович.

¹⁸⁰ Стахович А. А. Ключки воспоминаний. М., 1904. С. 81.

Создавая ощущение молниеносно развертывающегося на глазах Ихарева (и читателя/зрителя) представления, автор позаботился о достоверности изображения «театра в театре». Выход каждого персонажа и каждый поворот в сюжете «пьесы» подготовляются Утешительным. Утешительный постоянно находит убедительные поводы покинуть Ихарева, который остается под ненавязчивым надзором Швохнева и Кругеля. В VIII явлении после заключения договора о сотрудничестве Утешительный вспоминает о намерении обыграть старшего Глова (приписав начало разговору Швохневу) и дает возможность заинтригованному Ихареву уговорить себя привести старика:

«Ихарев. Ну да послушай, нельзя ли как-нибудь увидеться с ним? Может быть, почему знать...

Утешительный. Ну, я тебе вперед говорю, что это будет вовсе напрасный труд. <...>

Ихарев. Приведи его теперь же, пожалуйста.

Утешительный. Изволь, изволь. (Уходит.)» [Г.: V, 78]

Отсутствует Утешительный в течение IX явления. За это время шулер Крыницын подготовлен к роли старшего Глова. Возможно, в это же время Мурзафейкин начинает поиск исполнителя на роль Глова-младшего. К моменту выхода старшего Глова основная сюжетная канва уже сложилась. Не случайно Глов роняет в разговоре: *«Я уж все дело поручаю сыну, который здесь остается»* [Г.: V, 80]. Ихарев не обращает внимания на эту ключевую реплику. Затянувшееся «Ожидание Игры» заставляет его сосредоточиться на уговорах старика играть. Сцена не дает никакого видимого результата, Крыницын не переходит к следующему шагу. Сцена прерывается слугой, уводящим старика. После небольшого перерыва старый Глов вновь возвращается и акцентирует внимание собеседников именно на сыне, прося Утешительного присмотреть за Сашей. Утешительный вызывается проводить Глова и получает возможность снова выйти из комнаты, не вызвав подозрения. Он подготавливает «Сашу Глова» к исполнению роли. Но эта сцена может оказаться проваленной до своего начала: Ихарев по-прежнему не понимает сюжета «пьесы».

«Ихарев. Улетела птица!

Швохнев. Да, а было бы чем поживиться» [Г.: V, 84].

Поэтому отсутствие Утешительного прерывается коротким XIV явлением, где он прямым текстом информирует несообразительного Ихарева, в каком именно представлении тот участвует:

«Утешительный. Остался сын. Отец передал ему и доверенность, и все права на получение из приказа денег и поручил надсматривать за всем мне. Сын молодец: так и рвется в гусары. Будет жатва!» [Г.: V, 85]

После еще одного кратковременного отсутствия в XV явлении Утешительный приводит в компанию Сашу Глова, и разворачивается основное действие пьесы Утешительного. Ихарев наконец-то втягивается настолько, что не реагирует на чрезмерно мелодраматические подробности событий, например на случайно оказавшийся у юноши пистолет. Он немного напуган:

«Ихарев. Еще выйдет история, если этот черт вздумает застрелиться» [Г.: V, 90].

Однако самоубийство имело целью не только отметить точку высшего эмоционального накала. «Спасая» Сашу, Утешительный нашел повод еще для одной отлучки, за время которой он убедился в готовности Мурзафейкина выйти в роли чиновника. После этой блистательной сцены Утешительный и обрывает комедию. В следующую свою отлучку он отдаст распоряжение о скором отъезде «компании» из трактира.

Условность комедийного жанра «Игроков» проявляется в непродолжительности отлучек Утешительного. На то, чтобы наставить актеров и объяснить им дальнейшие повороты сюжета, у него в распоряжении остаются считанные минуты. Однако сама драматургия присутствия/отсутствия Утешительного в поле зрения Ихарева (и читателя/зрителя) не грешит против принципа сообразности.

В отличие от Швохнева, Кругеля и даже Ихарева, которые в структуре «пьесы Утешительного» играют роли самих себя, Крыницын, Мурзафейкин и оставшийся неназванным молодой человек играют других людей с

вымышленными биографиями и при этом представляют определенные убедительные типы. «Гоголь подчеркнул в этой комедии общую способность русских людей вообще передразнивать. <...> Подражательность – первая степень актерской способности, которая так развита во всех слоях русского общества. Вторую степень у даровитых людей является способность создавать тип; развивая эту способность образованием, трудом, вырабатывается актерский талант»¹⁸¹.

Если исполнитель роли Саши Глова воспроизвел перед Ихаревым собственную историю безвинной жертвы шулерского розыгрыша, то Крыницын исполнил роль человека, полностью противоположную ему самому и в биографическом, и в мировоззренческом плане:

«Глов. Так, все так; но, поверьте, в жизни нашей есть столько удовольствий, столько обязанностей, так сказать, священных. Эх, господа, послушайте старика! Нет для человека лучшего назначения, как семейная жизнь в домашнем кругу. Все это, что вас окружает, – ведь это все волнение, ей-Богу-с волнение, а прямого-то блага вы не вкусили еще. Ведь вот я, поверите ли, минуты не дождусь, чтобы увидеть своих, ей-Богу! Как вообразжу: дочь кинется на шею: “Папаш ты мой, милый папаш!” Сын опять приехал из гимназии... полгода не видал... Просто слов недостает, ей-Богу так. Да после этого на карты смотреть не захочешь» [Г.: V, 82].

Заигравшись, старый шулер с идиллическими интонациями расхваливает радости семейной жизни, которых сам по роду своих занятий лишен. Но главный слушатель его монолога – такой же бесприютный «гастролер» Ихарев. Ему оказались созвучны затронутые стариком темы, и он безоговорочно поверил в подлинность и уязвимость старика, практически подготовив этим свой финансовый и мировоззренческий крах.

То, что практически все значимые действующие лица на протяжении пьесы изображают кого-то другого, исполняют роли, наделяет название «Игроки» новым значением. Причем, кроме первого внешнего плана театрализации, на

¹⁸¹ Стахович А. А. Ключки воспоминаний. С. 81.

котором мошенник Утешительный проповедует «долг и обязанности», бродяга Крыницын – «семейную жизнь в семейном кругу», а шулер Швохнев готов обвинить «простодушного Сашу Глова» в плутовстве, Гоголь через разговоры мошенников настойчиво обозначает второй, социально всеобъемлющий:

«Утешительный. <...> помещик Аркадий Андреевич Дергунов, богатейший человек, люди у него воспитаны, камергеры, дом-дворец, деревня, сады – все это по английскому образцу. Словом русский барин в полном смысле слова» [Г.: V, 75].

«Утешительный. Не знаешь, что такое купеческие сынки? Ведь купец как воспитывает сына? Или чтоб ничего не знал, или чтоб знал то, что нужно дворянину, а не купцу. Ну натурально он так и глядит – ходит под руку с офицерами, кутит <...> Да это счастье наше, что купец только и думает о том, чтобы выдать дочь за генерала <...>» [Г.: V, 96]

Таким образом, достаточно частный случай, анекдот, ставший основой для фабулы «Игроков», оказывается развернут на внушительной декорации «империи игр», где купцы играют в дворян, русские дворяне – в англичан, государственные служащие похитрее грабят профессиональных преступников, а доблесть военных ограничивается выпитым вином и проигранными деньгами. На создание глобального образа страны, где все представляются и лгут, указывает восклицание Ихарева: *«Такая уж надувательская земля!»* [Г.: V, 101]. Причем немаловажно, что создание этого образа происходит в результате поединка шулеров. Гоголь тем самым избегает перехода в памфлет, направленный против всего современного уклада общества. Вывод о неестественности сложившихся человеческих отношений и типов поведения приходит сам собой в ходе болтовни между партиями в банк. Игра тут не только организует и дисциплинирует фабулу, она является катализатором сурового разоблачения обмана на самых различных уровнях жизни российского общества.

В этом художественном пространстве создаются благоприятные условия для игры слов, при которой слова обретают новый, сниженный или парадоксальный смысл:

«Ихарев. От тебя не потребуется ничего, как только честности, понимаешь?» [Г.: V, 63] (при подкупе слуги);

«Утешительный. Ого-го гусар на сто тысяч. Замечаешь Швохнев, как у него глаза горят? <...> Вот он героизм!» [Г.: V, 89];

«Замухрышкин. Ну да хоть и вы господа, только разве что придумали названия поблагородней: пожертвования там или так, бог ведает что такое. А на деле выходит – такие же взятки: тот же Савка, да на других санках» [Г.: V, 94];

«Ихарев. Могу заняться тем, что споспешествует к образованию <...> поеду в Петербург, посмотрю театр, Монетный двор, пройду мимо дворца по Английской набережной, пообедаю у Яра. Могу одеться по столичному образцу, исполнить долг просвещенного человека» [Г.: V, 98].

И. Л. Вишневская писала, что «в “Игроках” Гоголь испытывает на прочность многие понятия института общественной морали, получившие уже законченные контуры, отлитые в языковые банальности, в речевую разменную монету, – выдержат ли эти устойчивые представления новую прописку, прописку среди шулеров. Игроки играют всем – и в этом скрытый смысл названия комедии: они играют честью, совестью, словами, понятиями».¹⁸² <...> «В “Игроках”, быть может, в единственной гоголевской комедии, мы найдем пародию на почти все типы речи литературных героев, которыми пользовались до Гоголя другие писатели, которыми пользовался совсем недавно он сам»¹⁸³.

Внутри анекдотичной фабулы можно прочесть «вставной» сюжет – историю всего того, что приключилось с Ихаревым. За этот чрезвычайно насыщенный день у него – одиночки, неприкаянного странника, вечного гастролера – чуть не изменилась жизнь. Неожиданно для себя он попал в круг «своих», «избранных», «посвященных». С ним делились профессиональными секретами. Он стремительно прошел через признание его равенства и даже превосходства, он заслужил уважение, ему предложили дружбу. Впервые изменив

¹⁸² Вишневская И. Л. Гоголь и его комедии. С. 104.

¹⁸³ Там же. С. 102.

своей тактике работать одному, он стал партнером в предприятии (хоть и младшим). Потом он почувствовал себя незаменимым, когда его попросили об одолжении.

Утешительный, угадав слабое место непобедимого на своем поле шулера, подкупил его, дав ему шанс преодолеть свою долю изгнанничества (которую сам Ихарев маскирует под «избранничество»). И давая Ихареву возможность измениться, вывел его из его зоны комфорта – и предал доверившегося ему. Финальный монолог Ихарева можно трактовать не только как жалобу ограбленного вора, а как выражение глубокого разочарования человека, вдруг осознавшего невозможность вырваться из того порочного круга, в который он заключил свою жизнь.

Тут снова намечается преодоление традиционных рамок комедии, возводящее пьесу к притче или аллегории. Ихарев теряет статус комедийного плута и внезапно для самого себя уподобляется Кориолану, сетующему на вероломство и неблагодарность окружающих. Перед нами уже собственная духовная драма человека, вышедшего из своей «раковины» и оказавшегося раздавленным. Внутри комедии об игроках автор помещает еще одну стилизацию – под слезную драму или даже трагедию. Игра позволяет пьесе выйти за авантурный сюжет и при этом сохранить единство комедийного произведения.

Обратимся к подробному анализу игры-интриги, точнее игр-интриг в фабуле «Игроков». Одаренный шулер-одиночка останавливается в трактире неназванного провинциального города (предположительно, находящегося между достаточно условными «Рязанью» и «Казанью»). В этом же трактире по совпадению уже обитает целая компания шулеров во главе со Степаном Ивановичем Утешительным. Точное число участников шайки неизвестно. В «пьесе Утешительного» действуют пятеро плутов. Трое из них – дворяне – находятся на «поверхности» (*Швохнев Петр Петрович, Кругель, полковник, Степан Иванович Утешительный* [Г.: V, 65]). Они проживают в трактире как полноправные жильцы, они знакомятся с приезжими и играют в карты. Еще двое проходимцев (Крыницын и Мурзафейкин) находятся на «нелегальном

положении» и появляются перед потенциальными жертвами мошенничества только в те моменты, когда планируется «постановка».

В отличие от «чистого шулера», верного только классической формуле крапа и передергивания, «компания» использует усложненную, синтетическую систему приемов, при которой непосредственно карточная игра является лишь одним из элементов. При этом «комплексная» манера мошеннической компании является более современной по сравнению с консервативным подходом Ихарева: «Не нужно самому составлять колоду – достаточно заплатить специальному человеку за подобранный ключ. Не нужно с ловкостью подсовывать крапленую колоду во время игры – в ход пускаются специальные агенты. Жулничество становится на широкую ногу, опирается на распределение обязанностей и на своеобразный сценарий, что делает излишним тяжелый индивидуальный труд и терпение»¹⁸⁴. Поражение Ихарева предопределено его неготовностью к новым жульническим схемам и его наивностью в современных схемах обмана.

Глава «компании» Утешительный – плут, опирающийся на незаурядные способности импровизатора и продумывание нестандартных ситуаций. Е. Г. Падерина в своей монографии пыталась из разбросанных по «Игрокам» реплик собрать воссозданную биографию персонажа. Ко всему прочему, исследовательница не подвергала сомнению тот факт, что Утешительный и Швохнев являлись однополчанами. Нам представляется, что Е. Г. Падерина допустила по отношению к Степану Ивановичу излишнюю доверчивость. Утешительный лжет немедленно, искрометно в зависимости от складывающейся ситуации.

Перед первой – неудачной – партией с Ихаревым Утешительный выдает своих компаньонов за случайных знакомцев:

«Утешительный (Кругелю). Помнишь, почтеннейший, как я приехал сюда: один-одинешенек <...> Вдруг судьба послала вот его, потом случай свел с ним <...> Ну, уж как я был рад!» [Г.: V, 70]

¹⁸⁴ Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. С. 260.

Когда в позиции «жертвы» оказывается рвущийся в гусары Саша Глов, изменяется и степень знакомства Степана Ивановича и Петра Петровича:

«Утешительный. <...> Знаешь ли, Швохнев, что мне пришло на ум? Покачаем его на руках так, как у нас качали в полку» [Г.: V, 91].

В сцене «откровенных» разговоров с Ихаревым, когда правда в речах троих участников «компаний» перемежается с импровизационными выдумками, выясняется, что они дружат семьями:

«Швохнев. Говорит мне его зять (указывает на Утешительного), Андрей Иванович Пяткин <...>» [Г.: V, 73].

Швохнев выступает тенью и постоянным собеседником Утешительного. Обладая необходимой для ремесла разветвленного обмана гибкостью, он постоянно поддерживает игру Утешительного. Даже когда он не посвящен в планы своего предводителя, он стремится интуитивно угадать направление, в котором ему нужно поддакивать или оппонировать.

Наиболее показательным эпизодом в пьесе является момент начала интриги Утешительного, когда предводителю необходимо приписать инициативу ограбления Глова Швохневу, а самому выступать противником этой «бесполезной» затеи. Осложняется все тем, что Швохнев не знает и не понимает игры Утешительного:

«Утешительный. Что ж делать? неприятеля пока нет. (Смотря пристально на Швохнева.) Что? у тебя как будто лицо такое, которое хочет сказать, что есть неприятель.

Швохнев. Есть, да... (Останавливается.)

Утешительный. Знаю я, на кого ты метишь.

Ихарев (с живостью). А на кого, на кого? кто это?

Утешительный. Э, вздор, вздор: он выдумал пустяки. Вот видите ли, есть здесь один приезжий помещик, Михаил Александрович Глов. Ну, да что об этом толковать, когда он не играет вовсе? Мы уж возились около него... Я месяц за ним ухаживал; и в дружбу и в доверенность вошел, а все ничего не сделал.

Ихарев. Ну да послушай, нельзя ли как-нибудь увидеться с ним? Может быть, почему знать...» [Г.: V, 78]

Утешительному важно, чтобы идея аферы с Гловыми исходила не от него. Создается впечатление, что идею подал Швохнев, а настоял на ее реализации Ихарев. Швохнев был близок к тому, чтобы вызвать у Ихарева подозрение и с самого начала подорвать игру, но Утешительный, дождавшись реплики согласия, избавил напарника от неловкой ситуации.

Швохнев в «компании» практически всегда занимается наблюдением за потенциальными жертвами. Чтобы расположить партнеров к себе, тройка концентрирует их внимание на «чудаках». Первоначально «чудаком» выступает изображающий идеалиста Утешительный. Кругель его упрекает в доверчивости. Появившийся вместе с ними Швохнев первое время не принимает участие в споре, он наблюдает за тем, как Ихарев принимает их игру. И лишь сделав какие-то выводы, вступает в начавший пробуксовывать диалог партнеров:

«Утешительный. Так, но человек принадлежит обществу.

Кругель. Принадлежит, но не весь.

Утешительный. Нет, весь.

Кругель. Нет, не весь.

Утешительный. Нет, весь.

Кругель. Нет, не весь.

Утешительный. Нет, весь!

Швохнев (Утешительному). Не спорь, брат, ты не прав.

Утешительный (горячась). Нет, я докажу. Это обязанность... Это, это, это... это долг! это, это, это...» [Г.: V, 70]

После того, как «компании» пришлось отказаться от первоначального плана и продолжать общение с Ихаревым в атмосфере полной импровизации, место комичного «чудака» занимает Кругель. Отныне все внутренние шутки (адресованные в основном ушам Ихарева и Глова-младшего) будут направлены на эксцентричного полковника неведомо каких войск:

«Утешительный. Аделаида Ивановна. Немка даже! Слышь, Кругель? это тебе жена.

Кругель. Что я за немец? Дед был немец, да и тот не знал по-немецки» [Г.: V, 76].

Несмотря на то, что все участники разговора – профессиональные мошенники, во лжи пытаются уличить именно недотепу Кругеля:

«Кругель. Я доволен буду и четвертью.

Швохнев. Ну, не ври, немец: захочешь больше.

Кругель. Как честный человек...

Швохнев. Надуешь» [Г.: V, 85].

Над Швохневым при посторонних не смеются никогда. Наименее приметный, он постоянно наблюдает как будто со стороны за тем, как принимается обман, не выпадая при этом из разговора и оставаясь в гуще событий. Войдя в комнату Ихарева в VIII явлении, Швохнев оставит его в XXII явлении последним, прикрывая отступление подельников:

«А тебе советую тоже не засиживаться. Как только деньги получишь, сейчас приезжай к нам. С двумястами тысяч знаешь что можно сделать? Просто ярмонку можно подорвать... Ах, я и позабыл сказать Кругелю пренужное дело. погоди, я сейчас возвращусь. (Поспешно уходит.)» [Г.: V, 97]

В первых явлениях Ихарев и «компания», столкнувшись в трактире, присматриваются друг к другу. Первоначально их действия тождественны: они расспрашивают слуг. В первом действии Ихарев требует подробного отчета от коридорного Алексея:

«Ихарев. Между собой играют?

Алексей. Нет, недавно обыграли поручика Артуновского, у князя Шенькина выиграла тридцать шесть тысяч.

Ихарев. Вот тебе еще красная бумажка! А если послужишь честно, еще получишь. Признайся, карты ты покупал?

Алексей. Нет-с, они сами брали вместе.

Ихарев. Да у кого?

Алексей. Да у здешнего купца Вахрамейкина.

Ихарев. Врешь, врешь, плут!

Алексей. Ей-Богу» [Г.: V, 66].

Интуиция Ихарева, предательски молчавшая в течение основного действия, в самом начале пьесы его не обманывает. Услышав о крупном выигрыше у двоих проезжающих, он заподозрил в тройке постояльцев шулеров и предполагает, что трактирный слуга не мог не участвовать в этом.

Пока Ихарев знакомится с приветливым Утешительным, Швохнев и Кругель проникают в его номер и допрашивают ихаревского лакея Гаврюшку. Кажущийся простачком Гаврюшка сообщает о том, что барин на данный момент в выигрыше на восемьдесят тысяч: *«Да вы полковника Чеботарева не знаете? <...> Недели три тому назад мы (!) его обыграли на восемьдесят тысяч деньгами, да коляску варшавскую, да шкатулку, да ковер, да золотые эполеты одной выжиги дали на шестьсот рублей» [Г.: V, 67–68].*

Но как только расспросы Швохнева принимают конкретное направление, Гаврюшка начинает лукавить. После того, как он понял, что дал Швохневу основания подозревать барина в шулерстве, продолжительность его поездок с Ихаревым немедленно поменялась:

«Гаврюшка. Не могу знать, я с барином всего две недели. С ним прежде все Павлушка ездил» [Г.: V, 68].

После этого разговор скатился в перечисление ихаревской дворни. Уже не в первый раз. Из диалога с Алексеем ясно, что к этому приему Гаврюшка прибегает, когда не хочет говорить правду.

После допроса слуг «компания» предпочитает видеть в Ихареве шулера:

«Швохнев (Кругелю). Думаешь, шулер?

Кругель. И очень может быть» [Г.: V, 68].

А Ихарев еще не до конца определился со своими подозрениями (*«В них нет ничего особенного, как мне кажется» [Г.: V, 68]).*

Несмотря на скрытое или явное недоверие, обе стороны готовятся к игре:

«Швохнев. А попробоватъ все-таки попробуем.

Ихарев. <...> А впрочем... Эх, хотелось бы мне их обчистить! Господи Боже, как бы хотелось! Как подумаешь, право, сердце бьется» [Г.: V, 69].

При этом обоими «лагерями» будущего «сражения» движет разная мотивация. «Компания» ориентирована на конкретную цель – на ихаревские восемьдесят тысяч. Ихареву важен сам факт игры. Его игровая зависимость или нереализованность его творческого способа передергивать делают длительные перерывы между «делами» мучительными. Он во власти «Ожидания Игры» и готов очертя голову броситься в поединок с группой противников, даже будучи готовым видеть в них «конкурентов».

Его первым шагом будет подкуп Алексея:

«Ихарев (продолжая бриться). Послушай! Много они тебе дали?»

Алексей. Кто-с?

Ихарев. Ну, да уж не изворачивайся, говори!

Алексей. Да-с, за прислугу пожаловали.

Ихарев. Сколько? пятьдесят рублей?»

Алексей. Да-с, пятьдесят рублей дали» [Г.: V, 69].

Алексей не собирается быть лояльным исключительно «компании», зная, что они в конечном итоге уедут. Поэтому он готов оказывать услуги любому из постояльцев. При этом он аккуратно ускользнул от вопроса о размере вознаграждения, уточнив, что сумма была не менее пятидесяти рублей. Получив деньги, он в VIII явлении выступает на стороне Ихарева, подложив на стол не карты «компании», а колоду, извлеченную из заветной шкатулки:

«Утешительный (вскакивает с места, про себя). Черт побори, тут что-то не так. Карты другие, это очевидно» [Г.: V, 72].

Но в дальнейшем в ходе «пьесы Утешительного» он снова выступает на стороне «компании», вовремя уводя старика Глова из комнаты. Очевидно, Утешительный успел вновь его перекупить.

«Ихарев. <...> От тебя не потребуется больше ничего, как только честности, понимаешь? <...>

Алексей. Да уж как не понять? Извольте положиться, это уж наше дело» [Г.: V, 69].

«Честность» в понимании Алексея означает преданность тому, кто дал деньги последним. Это делает его наиболее «удачливым» из участников интриг, описанных в комедии. В отличие от большинства других их участников он ни разу не оказывался в положении «обманутого» – вне зависимости от перемещения полюса удачи, он неизменно поддерживал того, кто на тот момент был наиболее близок к успеху.

Несмотря на то, что обе стороны настороженно относятся друг к другу, они не предпринимают мер дополнительной осторожности. И Ихарев, и тройка шулеров ведут себя так, будто перед ними обыкновенные жертвы, а не профессионалы. Ихарев предлагает сесть за карты сразу после официальной процедуры знакомства. Утешительный привычно разыгрывает простака-идеалиста, но в глазах информированного Ихарева его актерствование выглядит кривлянием:

«Утешительный. Не могу, не могу! Если дело коснется обязанностей или долга, я уж ничего не помню. <...> Точно хмель какой-то, а желчь так и кипит, так и кипит.

Ихарев (про себя). Ну нет, приятель! Знаем мы тех людей, которые увлекаются и горячатся при слове “обязанность”. У тебя, может быть, и кипит желчь, да только не в этом случае. <...>

Утешительный (подходя к карточному столу). А вот оно, старина, старина! Слышь, Швохнев, карты, а? Сколько лет...

Ихарев (в сторону). Да полно тебе корчить!..» [Г.: V, 70–71]

Этой неудачной риторикой Утешительный окончательно разоблачает себя в глазах Ихарева. Ихарев окончательно убеждается, что перед ним шулера. Но, уверенный в своем превосходстве, он начинает игру, причем сразу вызывающе задает высокую, «профессиональную» ставку банка, называя ее «маленькой»:

«Утешительный. Хотите вы держать банчик?»

Ихарев. Небольшой – извольте пятьсот рублей. Угодно снять? (Мечет банк.)» [Г.: V, 71]

Утешительный сам предлагает Ихареву выступить в позиции банкомета, чтобы, в свою очередь, подтвердить свои подозрения. К тому же инсценировка с Александром Гловым демонстрирует, что тактика «компании» сначала дает «жертве» возможность выиграть. Но все его планы моментально рушатся: он понимает, что ни он, ни его коллеги не контролируют игру, они начали стремительно проигрывать. Через какое-то время Утешительный прерывает игру, чтобы понаблюдать за ее ходом со стороны. К нему присоединяется «пасующий» Швохнев, в растерянности нуждающийся в консультации. Менее гибкий Кругель остается в игре, но и он не повышает ставок. Он тянет время, давая товарищам возможность принять решение, как выпутываться из этой непривычной ситуации, в которой они неожиданно для себя оказались жертвами, а не грабителями.

У Утешительного уже появилась общая идея новой аферы. Он не делится своими мыслями с напарником – ему предстоит еще многое обдумать. Текущая задача – удержать Ихарева и завоевать его доверие. Они разоблачают и Ихарева, и себя, предлагая сотрудничество. В ходе дальнейшей длительной беседы о шулерских приемах у Утешительного сложилась полная картина будущей «постановки». Можно даже отследить конкретный момент возникновения замысла. После пожимания рук многословный Утешительный, который всегда задает общий тон в разговоре, внезапно передает слово Швохневу. И понимающий его с полуслова напарник импровизирует (или пересказывает) историю о зяте Утешительного и семействе Кубышевых:

«Утешительный. <...> Помнишь, Швохнев, этого необыкновенного ребенка?»

Ихарев. Какого ребенка?»

Утешительный. А вот расскажи!

Швохнев. Подобного события я никогда не позабуду...» [Г.: V, 70]

Это время нужно было Утешительному, чтобы продумать общую канву своей «пьесы». После этого он уже болтает, не утихая, рассказывает анекдоты из жизни шулеров, сватает Кругелю карточную колоду, пытается как можно больше «открыться» Ихареву, распахнув перед ним двери в свою мошенническую «творческую лабораторию» (или воспроизводя общеизвестные сюжеты из книги «Открытие карточной игры»). И, когда ему кажется, что подготовительная часть успешно завершена, начинает игру многозначительным вопросом *«Что? у тебя как будто лицо такое, которое хочет сказать, что есть неприятель»* [Г.: V, 78], который мы рассматривали выше.

Е. Г. Падерина, анализируя сцену визита Глова-старшего, указывала, что в ней происходит состязание между мошенническими приемами Ихарева и Утешительного: «Весь эпизод – испытание на практике только что разрекламированных обеими сторонами шулерских приемов организации своей игры (а на драматургическом уровне, соответственно, проверка состоятельности героя в плане активной функции в формировании событий). Так вот, “грошовый банчик” – последняя стрела из мгновенно опустевшего колчана Ихарева, все шулерские приемы организации игры он исчерпал в первом же трудном случае с неподатливым бывшим игроком (использование крапленых колод не дало ожидаемых результатов уже в первом эпизоде); а Утешительный действовал своим методом, подыгрывая Глову, “в доверие вошел”. Отметим при этом, что в этой сцене Ихарева поддерживает Швохнев, а Кругель молчит, то есть игра ведется “пара на пару” – как с целью уговорить М. Глова играть в карты, чем заняты Швохнев и Ихарев, так и с целью предостеречь Ихарева, дать шанс отказаться от игры, чем заняты Утешительный и М. Глов.

После этой сцены Ихарев окончательно и добровольно уступает права ведущего игрока Утешительному (*“Теперь я понял, зачем он подбирался к отцу и потакал ему. И как все это ловко! как тонко!”* [Г.: V, 85]), а Утешительный перестает изображать услужливого компаньона»¹⁸⁵.

¹⁸⁵ Падерина Е. Г. К творческой истории «Игроков» Гоголя. С. 105.

Утешительный изображает подготовку к «делу», а Ихарев, у которого идет кругом голова от обилия событий, встреч, знакомств и информации, не понимает, как объединенная компания может ободрать Гловых, пока Утешительный, устав от намеков, не перескажет ему свой план «открытым текстом»:

«Утешительный. Ничего, ничего, господа! Уехал, черт его побери, тем лучше! Остался сын. Отец передал ему и доверенность, и все права на получение из приказа денег и поручил надсматривать за всем мне. Сын молодец: так и рвется в гусары. Будет жатва! Я пойду и сей же час приведу его к вам! (Убегает.) <...>

Ихарев. Молодец Утешительный! Теперь я понял, зачем он подбирался к отцу и потакал ему. И как все это ловко! как тонко!» [Г.: V, 85]

В отсутствие предводителя он пытается реабилитироваться перед Швохневым и Кругелем за свою непонятливость. Но уже очевидно, что он потерял инициативу и в «деле Гловых» вынужден лишь подыгрывать Утешительному на вторых ролях, наравне с комичным Кругелем.

Отметим, что в сцене искушения старого Глова карточной игрой ведущая партия принадлежит даже не Утешительному, а самому Крыницыну-Глову. Именно он обращается к теме карт, он инспирирует разговор на проблемную тему:

«Глов. (Обращаясь к Швохневу и Кругелю.) А что ж вы, господа? Я, кажется, вам помешал. Вы чем-то занимались?»

Кругель. Вздор. Это так. От нечего делать вздумали поиграть» [Г.: V, 80].

Сцена не была продумана подробно – на это у «премьера» не было времени. Понадобилось ее прерывать, чтобы перейти к другой части – передаче Утешительному полномочий «опекуна» Саши.

Дальше события развиваются по предсказуемой фабульной схеме «пьесы Утешительного». В партии с Сашей Гловым банк мечет Утешительный. В этой иллюзорной, постановочной игре сначала выигрывают Кругель и Саша – два носителя ампула «простака». Потом все понтеры проигрывают, но только Саша пытается отыгаться, увеличивая сумму своего долга. Эта игра, несмотря на

тщательность ее психологического прописывания автором, содержит одно внутреннее противоречие. Позже, в сцене «прозрения», лже-Саша Глов обвинял Ихарева: *«Но вспомни: ведь ты соединился вместе с ними с тем, чтобы обмануть и обыграть наверно меня. И колоды были твоей же собственной фабрики»* [Г.: V, 100]. Но на деле мечет банк Утешительный, который, как показало VIII явление, не представляет, как управляться с колодами «ихаревской фабрики». То есть, или Утешительный пустил в ход привычные для себя карты, или перед нами еще одна загадка-нестыковка гоголевского текста, которые обильно рассыпаны, например, в многократно переписанном и выверенном «Ревизоре».

Изображая проигрыш, «исполнитель» роли Саша Глова думает, что он участвует в обмане Ихарева, в то время как Ихарев полагает, что помогает ограбить Гловых. Они оба правы, так как под влиянием махинаций Утешительного они оба обманывают друг друга. На самом же деле, обман оказывается скрытым совсем в другой плоскости интриги, и ни одному из них не суждено получить свою долю выигрыша.

После того, как Глов передает шулерам документы на получение денег, те отказываются продолжать игру. Глов грозит самоубийством. До конца остается неясным, было ли это незапланированной «отсебятиной» исполнителя или запланированным элементом, который позволил Утешительному в который раз без подозрений покинуть номер Ихарева.

После неудавшегося самоубийства Саше Глову выдают денег «погулять», причем деньги вручает Ихарев. Жертву прошлой аферы финансирует будущая жертва – здесь в русской пьесе XIX столетия отразился принцип финансовой пирамиды, который полтора века спустя станет приметой определенного периода российской экономической истории.

Сейчас Ихарев, впервые ставший частью команды, находится в эйфории, и Утешительный понимает, что его надо «остудить», а заодно и подготовить финал. Для этого появляется Мурзафейкин-Замухрышкин, сообщающий о проволоке с выдачей денег и вымогающий взятки.

Замухрышкин оказался самым резонансным из персонажей «Игроков», наиболее запомнившимся современникам. Этот художественно убедительный образ выделяется из ряда «плоских», шаблонных персонажей пьесы Утешительного: «<...> если мы сможем, хоть и с трудом поверить, что старый помещик Глов вовсе и не Глов, а <...> шулер <...> то поверить в “несуществование” чиновника Замухрышкина и вовсе нелегко. Гоголь достиг здесь мастерства такой силы, что лицо Замухрышкина кажется даже слишком живым во всей истории с игроками»¹⁸⁶.

Как только Замухрышкин обозначил проблему заминки с выдачей денег, спокойно-вальяжное настроение «компании» сменилось нервным. Они сразу начали куда-то торопиться, несмотря на то что сидели в трактире не меньше недели. Это резкая перемена впервые за всю аферу вызывает у Ихарева тень недоверия:

«Швохнев. Да уж как нам нужно! как нам нужно!

Кругель. Эх, если бы он уломал его как-нибудь!

Ихарев. Да что, разве ваши дела...» [Г.: V, 95–96]

Утешительный наскоро сочиняет про наводку на купеческих сынков, и недоверие Ихарева успокаивается.

Примечательно, что в прошлый раз Ихарев разоблачил ложь Утешительного именно из-за его гипертрофированно показных эмоций. В этот раз Степан Иванович снова изображает экзальтацию:

«Утешительный (входит с отчаяньем). Черт побери, раньше четырех дней никак не может. Я готов просто лоб расшибить себе об стену» [Г.: V, 96].

Но Ихарева это уже не коробит, ведь он отождествил себя с персонажем «пьесы Утешительного», где это преувеличение является неотъемлемым элементом поэтики.

И в этот момент Утешительный вслух заговаривает о том, ради чего и было нужно представление «пьесы» о капиталах семьи Гловых: *«Тебе спешит пока еще незачем. Деньги у тебя есть, восемьдесят тысяч. Дай их нам, а от нас*

¹⁸⁶ Вишневская И. Л. Гоголь и его комедии. С. 108–109.

возьми векселя Глова. Ты верных получаешь полтораста тысяч, стало быть ровно вдвое, а нас ты одолжишь еще, потому что деньги теперь нам так нужны, что мы с радостью готовы платить алтын за всякую копейку» [Г.: V, 97].

Дезориентированный событиями «пьесы Утешительного», Ихарев неожиданно для себя соглашается: *«Извольте, почему нет; чтобы доказать вам, что узы товарищества... (Подходит к шкатулке и вынимает кипу ассигнаций.) Вот вам восемьдесят тысяч» [Г.: V, 97].*

Получив желаемое, «тройка» отступает по одному: Кругеля отправляют «отнести деньги в шкатулку», Утешительный спешит «поискать Глова». А Швохнев внезапно «потерял» Кругеля и отправляется ему вослед.

Уже с полчаса всех членов компании: триумвират, Крыницына и Мурзафейкина – *«дождалась тележка и готовые лошади» [Г.: V, 99].* Так, не попрощавшись ни с Ихаревым, ни с читателем/зрителем, шайка исчезает за кулисами. Впереди – только запоздалое разоблачение, отчаяние и монолог о «надувательской земле» – благотворной питательной среде для игроков, играющих картами, словами, понятиями и судьбами других людей.

«Игроки» завершаются резонерским монологом, точнее стилизацией под таковой. Не выводя на сцену добродетельного героя, вроде фонвизинского Стародума, который бы аутентично выступил в роли рупора авторской позиции, Гоголь вложил монолог в уста Ихарева – обманутого мошенника, горюющего из-за безвозвратной пропажи денег, нажитых нечестным путем. Этим приемом Гоголь в неожиданном ракурсе переосмысляет элементы современной ему драмы. Ю. М. Лотман писал, что в каком-то смысле «Игроки» – это «как бы перевернутая полемика с основными принципами XVIII века»¹⁸⁷.

При этом ни личность, ни род занятий «резонера» не дискредитируют обличительный пафос финального монолога в принципе. Если бы он был вложен в уста какого-нибудь «добродетельного чиновника» или «очень скромно одетого

¹⁸⁷ Лотман Ю. М. О русской литературе : статьи и исследования (1958–1993). СПб., 1997. С. 706.

человека», исчезла бы парадоксальность этого фрагмента и все высказывания прозвучали бы в своем прямом значении, не искаженном шулерским мировоззрением. Подобно тому, как бричка Чичикова в «Мертвых душах» незаметно для читателя превращалась в символическую «тройку-Русь», здесь монолог отчаяния обманутого плута преодолел обстоятельства фабулы и претендует на не зависящую от истории о разорении Ихарева значимость и вес. Но при этом оказывается избавлен от возможных упреков в риторичности и ходульности.

В классической драме положительные герои-резонеры нередко оказывались обделенными зрительским вниманием по сравнению с отрицательными. Так, в непревзойденном «Тартюфе» Клеант с двумя монологами при всем многообразии режиссерских и актерских трактовок остается наименее интересным персонажем (хотя драматургия знает и исключения в виде шиллеровского маркиза Позы и фонвизинского Стародума, ставшими для читателей и литературной традиции воплощением этического идеала).

В рассматриваемом нами случае ни о какой искусственности, неестественности не может быть и речи. По ходу действия пьесы зритель уже изучил подноготную плута Ихарева, видел его и лгущим, и говорящим правду, оценил глубину его падения и прочувствовал степень его разочарования. Поэтому в искренность его слов зритель безусловно верит. Именно в этот момент автор практически подменяет своего героя, даруя ему что-то похожее на лирическое отступление «Мертвых душ». Картежный и плутовской сюжет дал Гоголю возможность завершить пьесу резонерским монологом, лишенным самого резонерства. Тем самым он и выносит обвинительный приговор обществу и при этом придерживается неповторимой иронической, даже саркастической стилистики «Игроков», где значение каждого слова может быть вывернуто наизнанку. Таким образом, игра вновь оказывается формообразующим средством, оказывая влияние не только на содержание, но и на форму гоголевской комедии.

Разбору Игры в плане содержания и в плане выражения мы посвятим следующий параграф нашего исследования, где речь пойдёт о главной, центральной комедии всего гоголевского творчества.

2.3. «РЕВИЗОР»

Гоголевский «Ревизор» – центральная пьеса русской драматургии – отражает горячее увлечение автора театром. Гоголь, предпринимавший попытки поступить на сцену, неожиданно открыл в себе талант драматического писателя. Неудивительно, что в его первой завершенной комедии удельный вес театральных мотивов чрезвычайно высок. Даже мотив игры-интриги реализуется через актерствование, лицедействование и представление.

Рассматривая игру-интригу, в первую очередь имеет смысл сосредоточить внимание на следующих персонажах: Городничем, Хлестакове и зрителе богоугодных училищ Землянике.

Игра Городничего открывает фабулу комедии. Перед Городничим первоначально не стоит задачи улучшить свои позиции: узнав тревожные известия, он спешит сохранить то, что получил за многие годы службы в «сборном городе». Для защиты своей должности и своего благополучия он подготавливает «театральное представление», которое должно убедить петербургского чиновника в профессиональном соответствии градоначальника занимаемой им должности. Хлестаков тоже не планирует мер по качественному улучшению жизни – он мечтает, чтобы оно устроилось само собой. Попав в условия «пьесы Городничего», он принимает ту роль, которую ему по ошибке отвели, и развивает ее до собственного гипертрофированного абсолюта. Игра принимающей и гостящей сторон дополняет друг друга, как сообщающиеся сосуды: «Чиновники ведут свою игру в расчете на ревизора, которым Хлестаков вовсе не является, а он совершенно неумышленно вводит их в заблуждение, потому что в свою очередь заблуждается на их счет (они для него любезные, милые люди, в кругу которых легко и приятно дать волю фантазии, амбициям,

мечтам, всегдашней потребности порисоваться). Но способствует его заблуждению именно их игра, и круг, таким образом, замыкается»¹⁸⁸.

Артемий Филиппович Земляника, по-своему оценив перспективы «ситуации ревизора», попытался в критическом для всех положении играть не командно, а индивидуально, обеспечить карьерный рост за счет доносов и клеветы на и без того уязвимых коллег. «Пьесу Городничего» он использует в качестве экспозиции собственного представления.

Так или иначе, прием «театра в театре» в значительной степени определяет поэтику комедии «Ревизор». В определенном ключе фабулу можно рассматривать как попытку Сквозник-Дмухановского поставить спектакль об Идеальном градоначальнике, которая потерпела неудачу из-за досадного для городских чиновников недоразумения. К похожим выводам приходил В. В. Гиппиус, обнаруживший в «Ревизоре» «ложный сюжет»: «Параллельно с основным сюжетом, который зрителем воспринимается как истинный, намечается другой, внутренний ложный сюжет <...> В этом ложном сюжете есть своя внутренняя система ролей: 1) главные агенты – группа городничего, 2) их враги – группа обывателей и 3) ревизор – с невыясненными ситуационными возможностями <...> Ложный сюжет развивается на основе динамики состязания “добродетельной” группы “ревностных чиновников” с “отрицательной” группой обывателей, т. е. на основе динамики, типичной для догоголевской комедии»¹⁸⁹. Меры, предпринятые партией Городничего в рамках этого ложного сюжета, мы будем считать попытками создания «пьесы Городничего». Городничему предстоит выстроить декорацию, разучить вместе с актерами их роли, а самому выступить премьером, выгодно выделив собственные личные и профессиональные заслуги, которые способны заслонить от проверяющего очевидные недочеты в системе градоуправления. Актерскими способностями Городничий не обделен, наоборот, нередко использует их безо всякой на то надобности, сопровождая свои речи

¹⁸⁸ Маркович В. М. Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор» // Анализ драматического произведения : межвуз. сб. / под ред. В. М. Марковича. Л., 1988. С. 143.

¹⁸⁹ Гиппиус В. В. Проблематика и композиция «Ревизора» // Н. В. Гоголь : Материалы и исследования / под ред. В. В. Гиппиуса. М. ; Л., 1936. С. 188.

мимикой или жестикуляцией. Недостаточность образования и многолетняя служба в полицейской системе привели к тому, что для того, чтобы выразить свою мысль, слов ему не хватает, и он нередко прибегает к языку жестов и гримас: *«Один из них <...> не может обойтись без того, чтобы не сделать гримасу. Вот этак (делает гримасу)»* [Г.: IV, 15]; *«<...> то взашей его так прямо и толкайте. Так его! Хорошенько! (показывает ногой) Слышите?»* [Г.: IV, 56]

«Странное раздробление нового времени разъединяет людей, но “ситуация ревизора” на какое-то время объединила их всех»¹⁹⁰. До начала действия каждый из чиновников и городских помещиков отдавал все силы своей собственной забаве, игре: судья – псовой охоте, почтмейстер – смакованию текстов перлюстрированных писем, Петры Ивановичи – поиску и распространению новостей. (*«Все они заняты хлопотливо, суетливо, даже жарко своим делом, как бы важнейшей задачей своей жизни»* [Г.: IV, 112]). Гоголь в «Предуведомлении для господ актеров» писал о *«главной и преимущественной заботе каждого лица <...>, на которую издерживается жизнь его, которая составляет постоянный предмет мыслей, вечный гвоздь, сидящий в голове»* [Г.: IV, 112]. Эта игровая увлеченность приводит к смещению приоритетов: у этих лиц нет ни времени, ни интереса к исполнению их прямых обязанностей. Произвол и взяточничество – не единственные причины упадка уровня жизни в «сборном городе». Идеологами и рыцарями взятки являются Городничий, Земляника и полицейские чины. Остальные просто заигрались. Однако последствия их увлеченности не менее губительны, чем грабительское поведение полиции.

Угроза ревизии отвлекла их от индивидуальных игр, а Городничий сплотил их в импровизированную труппу для своей пьесы. «Поседевший на службе» Городничий по опыту знает, что только показуха, представление способно отвлечь от опасности (*«Бывали трудные случаи в жизни, сходили, еще даже и спасибо получал»* [Г.: IV, 20]). Ю. В. Манн, исследуя завязку «Ревизора», указывал на исключительно театральную природу ревизии: «Задача ревизующего в том, чтобы установить истину и “наставить”. Ревизуемых – в том, чтобы скрыть

¹⁹⁰ Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. С. 193.

истину и ускользнуть от наказания. Внезапность и тайна – неперемненные атрибуты ревизующего. Осмотрительность и осторожность – средства самообороны ревизуемого. С одной стороны, деятельность подчиненных совершалась в значительной мере “для начальства”, для вида, для ревизора. С другой стороны, и начальству важно было показать подчиненным, что оно все видит, все понимает, что оно бдит. Это был обоюдный обман <...> игра, в которой главное было не сорваться и выдержать свою роль. Проигрывал не виновный, а уличенный, то есть тот, кто по каким-либо причинам выпадал из действия бюрократической машины»¹⁹¹. «Дурным считаются не взяточничество, волокита, неправосудие, а охотничий арапник, то есть форма, причем это “дурное” предлагается устранить только на время»¹⁹², – писал Г. Н. Николаев. А В. М. Маркович однозначно связывал ситуацию проверки с интересующей нас категорией: «На практике ревизия с обеих сторон обычно сводилась к игре в честность и добросовестность, от которых обе стороны в действительности были очень далеки»¹⁹³.

Для служащих «сборного города» главная задача – не быть уличенными. Но, кроме изображения ревностных служак, необходимо перевести приехавшего чиновника на свою позицию. Сделать это можно исключительно с помощью взятки.

Городничий возглавляет работы по обоим направлениям деятельности. Из всех подчиненных и коллег он может положиться лишь на исполнительного, но неинициативного частного пристава Уховертова: смотритель училищ и судья для него не являются стоящими игроками, а попечитель богоугодных заведений должен оставаться на позиции «ассистента» – предоставлять ему свободу маневра в непростой ситуации опасно. Поэтому львиную долю всей работы Антон Антонович Сквозник-Дмухановский берет на себя.

¹⁹¹ Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. С. 206–207.

¹⁹² Цит. по: Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. С.154.

¹⁹³ Маркович В. М. Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор». С. 143.

После получения письма Чмыхова, еще до формального начала действия пьесы, Городничим овладел такой испуг, что он сразу же допустил непростительную ошибку и посвятил в события Бобчинского:

«Бобчинский. Как только имел удовольствие выйти от вас после того, как вы изволили смутиться полученным письмом, да-с, – так я тогда же <...> забежал к Коробкину. А не заставши Коробкина-то дома, заворотил к Растаковскому, а не заставши Растаковского, зашел вот к Ивану Кузьмичу, чтобы сообщить ему полученную вами новость, да, идучи оттуда, встретился с Петром Ивановичем...» [Г.: IV, 18]

Еще до начала активных действий была допущена утечка информации, которая впоследствии привела к осаде дома городничего толпой купцов и мещан, ищущих управу на притеснителей-полицейских.

Потом Городничему удалось взять себя в руки и принять первые меры по возведению декораций (*«Смотрите, по своей части я кое-какие распоряженья сделал, советую и вам»* [Г.: IV, 12]): квартальные были отправлены подчищать тротуар. В общем-то, декорация – одна из самых незначительных забот подготовки будущего спектакля. Городничий хорошо знает, что *«чем больше ломки, тем больше означает деятельности градоправителя»* [Г.: IV, 23], а улучшение внешнего вида города неминуемо приводит к обратным результатам: *«только где-нибудь поставь какой-нибудь памятник или просто забор – черт их знает откуда и нанесут всякой дряни!»* [Г.: IV, 23] Гораздо важнее и принципиальнее для него подготовить актеров, погрузить их в предполагаемые обстоятельства.

Приглашенные на инструктаж Ляпкин-Тяпкин, Хлопов и Земляника получают указания, что им необходимо предпринять в сложившихся опасных условиях. Советы эти раздаются по-разному. В случае с Земляником это просто рекомендации, данные между делом. На это указывает обилие сослагательных наклонений: *«колпаки были бы чистые»*, *«хорошо бы, чтобы их было меньше»*, *«нехорошо, что...»* [Г.: IV, 13] и т. д. Городничий отдает себе отчет, что Земляника – плут, о себе и своем подразделении сможет позаботиться и без его

руководства. Впоследствии именно в богоугодное заведение градоначальник повезет Хлестакова обедать, не нуждаясь в уточнении, удалось ли Артемию Филипповичу замаскировать следы своих злоупотреблений. Напротив, смотрителю училищ Луке Лукичу Хлопову, не способному проявить инициативу, он дает целый ряд конкретных поручений, способных при надлежащем исполнении снизить уязвимость уездной системы преподавания. Но когда Городничий обращается к своему обычному оппоненту Ляпкину-Тяпкину, его интонация меняется. Отмечая слабые места организации судебных присутствий, Городничий настойчиво демонстрирует, что его замечания не связаны с опасностью ревизорской проверки, а могли быть им сделаны и ранее: *«Я и прежде хотел вам это заметить, но все как-то позабывал. <...> Я хотел давно об этом сказать вам, но был, не помню, чем-то развлечен»* [Г.: IV, 13–14].

А закончив перечислять недостатки работы судьи, он и вовсе разрывает связь своих наблюдений с приездом ревизора: *«Впрочем, я так только упомянул об уездном суде <...> вряд ли кто когда-нибудь заглянет туда»* [Г.: IV, 14]. Перед нами – тренировка, репетиция. На «летучке» в кругу своих коллег Городничий примеряет маску внимательного администратора, замечающего все погрешности, которая вскоре должна быть надета перед прибывшим ревизором.

Он старается крепиться, разыгрывает роль хладнокровного и предусмотрительного стратега, способного учесть все опасности и оперативно раздающего указания, но периодически, разрушая эту роль, признается в своем страхе, вызванном инкогнито (*«Так и ждешь, что вот отворится дверь и – шашть...»* [Г.: IV, 17]). Если себя Городничий воспринимает как антрепренера и премьер-министра будущего представления, которое он планирует развернуть для спасения от нависшей опасности, то сам приезжий воспринимается им как зритель, пристрастный и строгий. Но трудно планировать спектакль, при условии что зритель *«может приехать во всякий час, если только уже не приехал и не живет где-нибудь инкогнито»* [Г.: IV, 12]. Неизвестно, в какую сторону развернуть декорацию, откуда ожидать свиста или аплодисментов, нет возможности выстроить «четвертую стену». Вполне вероятно, что именно это неодолимое

подсознательное стремление персонализировать затаившегося где-то зрителя и стало причиной того, что Городничий поверил Петрам Ивановичам, закрепив витающий в воздухе образ ревизора за первым предложенным кандидатом. Плохо скрываемые смятение и растерянность градоначальника делают абсурдную логику единственным возможным методом осмысления ситуации и принятия решений: «...“деталь” с семгой и является, собственно, единственным конкретным аргументом по части признания Хлестакова ревизором. Именно по поводу семги Бобчинский заявляет о Хлестакове: “Такой осмотрительный – меня так и проняло страхом”, – а Городничий восклицает: “Господи, помилуй нас грешных! Где же он там живет?” – то есть вопрос о Хлестакове-ревизоре уже решен положительно и бесповоротно»¹⁹⁴. С другой стороны, в рассказе Петров Ивановичей прозвучало грозное слово «Петербург», а направление движения приезжего уже никакой роли не играет. П. Федоров в статье «Поэтический мир Гоголя» предполагал, что решающим аргументом, по которому в Хлестакове «узнали» ревизора, стал его маршрут: «<...> направления от города к Петербургу и Саратову как бы меняются местами, и подорожная в Саратов является неопровержимым доказательством того, что Хлестаков едет (после ревизии) в Петербург»¹⁹⁵. С этого мгновения и до самого обнаружения письма Тряпичкину никто и не допускает возможности того, что чиновником, приехавшим по именному повелению, может быть не Хлестаков, а кто-то другой.

«Городничий: И давно он здесь?»

Добчинский: А две недели уж» [Г.: IV, 20].

Это становится чувствительным ударом для Городничего. Он выстраивал свои планы, предпочитая думать, что прибытие столичного чиновника – дело будущего. В то время как последние две недели давали проверяющему достаточный опыт наблюдений, необходимый для смещения градоначальника: «*В эти две недели высечена унтер-офицерская жена! Арестантам не выдали провизии, на улице кабак, нечистота» [Г.: IV, 20].* Городничий полагал, что у него

¹⁹⁴ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М., 1959. С. 416.

¹⁹⁵ Федоров П. Поэтический мир Гоголя // Гоголь : история и современность. М., 1985. С. 152.

еще достаточно времени, чтобы закончить декорацию и натаскать актеров, а выяснилось, что зритель давно сидит в зале, рассматривая неприглядную обнаженность кулис. От отчаяния он на несколько мгновений теряет контроль над ситуацией («Позор! Поношение! (Хватается за голову)» [Г.: IV, 20]). Решив, что они лишились руководства, его «актеры» подхватывают инициативу и сами пытаются изобретать следующие драматургические ходы:

«Артемий Филиппович. Что ж, Антон Антонович. Ехать парадом в гостиницу.

Аммос Федорович. Нет, нет. Вперед пустить голову, духовенство, купечество; вот и в книге: Деяния Иоанна Масона...» [Г.: IV, 20]

Подобная «самодеятельность» заставляет Сквозник-Дмухановского вновь вернуться к активному управлению ситуацией. Предложенная Земляникой официальная делегация противоречит правилам иллюзорной ревизии, согласно которым ревизора-инкогнито не только не должны узнавать, но и о самой ревизии знать никто не может (напомним, что об опасности Городничий узнал из частного письма своего осведомленного родственника).

Собирающийся сам ехать в трактир Земляника хочет выгодно показать себя перед приезжим, но это совсем не совпадает с планами Городничего. Предложенный недалеким Ляпкиным-Тяпкиным вариант и вовсе губителен. Купцов Городничий воспринимает как основных противников и, возможно, даже инициаторов проверки, и привлекать их к встрече приезжего недопустимо. Поняв, что усердие коллег способно все еще более усугубить, Сквозник-Дмухановский решает принять удар на себя. Все театральное действие, задуманное им, зависит от итогов их первой встречи с внезапно приехавшим ревизором: *«Позвольте уж мне самому. Бывали трудные случаи в жизни, сходили, еще даже и спасибо получал; авось бог вынесет и теперь»* [Г.: IV, 20].

Городничий догадывается, что созданный им в воображении ревизор *«хочет, чтобы считали его инкогнитом»* [Г.: IV, 33], поэтому маскирует свое представление как частный визит к обычному приезжему. Для опознания гостя он берет с собой Добчинского (тот, как известно, *«немного сурьезнее»* [Г.: IV, 10]).

Перед отъездом из дома он дает частному приставу Уховертову самые срочные задания, связанные с имитацией благоустройства улиц и подготовкой личного состава к «правильным» ответам на возможные вопросы приезжего.

Отметим здесь, что сцена, в которой собирающийся в спешке Городничий надевает себе на голову коробку вместо шляпы, содержит в себе безусловно фарсовый элемент. Это одно из редких вкраплений элементов народного театра в сугубо литературную по своему характеру комедию. Однако это влияние традиционного площадного зрелища интересно нам оттого, что этим жестом, рассчитанным на немедленный кратковременный комический эффект драматург предсказывает нам сюжетную судьбу своего героя в тот момент, когда все еще можно изменить и «ситуация ревизора» может разрешиться без ущерба для городских служащих. Фарсовая коробка, которой венчает себя Сквозник-Дмухановский – это карнавальная отсылка к образу «шутовского короля», которого избирают на время карнавала. Узурпировавший власть полицейский чиновник, который сейчас в спешном порядке пытается изменить образ города, выглядит таким потешным монархом, чье абсолютное на события влияние призрачно и условно и действует только на время «миражной» ситуации. Как писал М.М. Бахтин: «существенным моментом было перемещение иерархического верха в низ: шута объявляли королем <...>. От надевания одежды наизнанку и штанов на голову и до избрания шутовских королей и пап действует одна и та же топографическая логика: переместить верх вниз, сбросить высокое и старое – готовое и завершенное – в материально-телесную преисподнюю для смерти и нового рождения (обновления). <...> Выдвигался момент относительности и момент становления в противовес всяким претензиям на незыблемость и вневременность средневекового иерархического строя. Все эти топографические образы стремились зафиксировать именно самый момент перехода и смены – смены двух властей и двух правд, старой и новой, умирающей и рождающейся»¹⁹⁶. «Наверху» ненадолго окажется «пустейший» и безденежный

¹⁹⁶Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. 1990. С. 94.

коллежский регистратор. В свою очередь Городничий, когда его претензия на всевластие будет дискредитирована, подобно карнавальному шуту-королю будет низвергнут со своего пьедестала. «Снижением и погребением является и карнавальное развенчание, связанное с побоями и бранью»¹⁹⁷. Причем Городничий сам себя подвергнет унижительному поруганию: *«Вот смотрите, смотрите, весь мир, все христианство, все смотрите, как одурачен городничий!»* [Г.: IV, 93].

Главная задача при знакомстве – начать диалог на одном языке. Для обретения общего языка и взаимопонимания необходимо дать петербуржцу взятку. Если ревизор и ревизуемый окажутся на одном уровне игры, то условность вполне будет способна заменить собой реальное положение вещей. Если приезжий относится к тому же типу служащих, что и Городничий или, скажем, Земляника, то взятка будет способствовать перечеркиванию уже составленного ревизором мнения о городе и работе его основных служб. Кроме того, установление взаимопонимания подготовит гостя к восприятию «театрализованной» действительности.

Сложность для Городничего состоит в том, что при общении с незнакомым партнером ему неясно, кто должен стать инициатором взятки. Давно не сталкивавшийся со «столичными штучками», он не уверен в своих приемах, боится не соответствовать «хорошему тону», принятому среди петербургских чиновников. Городничий медлит, ожидая намека на размер взятки. Это ожидание заставляет Антона Антоновича отыскивать мнимый потаенный смысл в том вздоре, который несет перепуганный Хлестаков. «Городничий удивительно недоверчив к правде. Ее он обязательно принимает за ложь, она ему неорганична, каждое слово правды для него будто в тумане. И, напротив, как только Хлестаков лжет, Городничий успокаивается: эта ложь успокаивает его нервы, она кажется ему единственной правдой»¹⁹⁸.

Рассмотрим сцену встречи «визитеров» с Хлестаковым глазами Городничего: приезжий, сохраняя инкогнито, но намекая на свое высокое

¹⁹⁷ Там же. С. 411.

¹⁹⁸ Вишневская И. Л. Гоголь и его комедии. С.153.

положение, жалуется на условия пребывания в трактире: *«Говядину мне подают такую твердую, как бревно; а суп – он черт знает чего плеснул туда <...> Он морил голодом по целым дням»* [Г.: IV, 34].

Есть жалоба – надо реагировать. Городничий пытается сразу наладить «игровые» отношения и расположить к себе приезжего, обеспечив его непосредственную близость к себе: *«Позвольте предложить Вам переехать на другую квартиру»* [Г.: IV, 33].

Хлестаков, опасаящийся долговой ямы, кричит в ответ: *«Я знаю, что значит на другую квартиру: то есть – в тюрьму»* [Г.: IV, 33].

Городничий понимает эту фразу так: «Ревизор вполне недвусмысленно дает понять, что <...> какие бы то ни были личные отношения с городничим означали бы для него, ревизора, <...> сесть в тюрьму»¹⁹⁹. Это означает, что дипломатическая игра осуществляться не может и приезжий чиновник будет действовать в рамках реальной действительности, основываясь на виденных им недостатках, а может быть, на рассказах купцов. Городничий в отчаянии понимает, что маска бравого исправного служаки, на которую он так рассчитывал, не может быть использована. В отчаянии он моментально преображается в «жертву обстоятельств» и молит о пощаде: *«По неопытности, ей-богу, по неопытности. Недостаточность состояния. Сами изволите видеть, казенного жалования не хватает даже на чай и сахар. Если ж и были какие взятки, то самая малость»* [Г.: IV, 34].

К этой роли он не готовился, поэтому сразу ее провалил, разоблачив себя как взяточника. Теперь если приезжий останется на позициях реальной действительности, он имеет признание вины, необходимое, чтобы отдать Городничего под суд. Но Хлестаков неожиданно кричит: *«Я поэтому и сижу здесь, что у меня нет ни копейки»* [Г.: IV, 34].

Антон Антонович воспринимает это, как категоричное требование денег. У него создается впечатление, что ревизор сперва пригрозил Городничему строгим расследованием, а потом внезапно перешел в сферу игры, намекая на взятку и не

¹⁹⁹ Ермилов В. В. Гений Гоголя. М., 1959. С. 286.

оставив Городничему выбора. И Сквозник-Дмухановский, который только что в красках рассказывал, насколько он беден, предлагает приезжему «взаймы». Приезжий берет. С точки зрения Городничего, игровая основа их отношений закреплена. Далее Хлестаков «продолжает изображать» частное лицо, а Городничий – ему «подыгрывать». Но теперь Городничий полагает, что это формальное недоговаривание, прикрывающее их союз, заключенный после «займа». Повторно возникает предложение переехать, которое на этот раз с радостью принимается. Городничий с облегчением понимает, что самая большая опасность миновала. Сцена стала бы «образцом подьяческой дипломатии»²⁰⁰, если бы ее не подпортила неуклюжесть Бобчинского.

После завтрака в богоугодном заведении (которое, как и был уверен Городничий, оказалось в полной исправности) Хлестаков, по мнению хозяина заведения, оказался в состоянии, наиболее выгодном для представления ему заветной маски внимательного администратора. Фраза Хлестакова «*В других городах мне ничего не показывали*» [Г.: IV, 45] воспринята Городничим, как скрытый комплимент: мол, я и в других городах ревизовал инкогнито, но там меня не раскрыли. Услышав это скрытое одобрение, Городничий начинает хвастаться: «*Иной городничий, конечно, радел бы о своих выгодах, но, верите ли, что даже когда ложишься спать, все думаешь: Господи боже ты мой, как бы так устроить, чтобы начальство увидело мою ревность и было бы довольно*» [Г.: IV, 46].

Невиннейшие расспросы Хлестакова о приятных компаниях и картах воспринимаются Городничим как еще одна проверка («*Я и карт никогда в руки не брал, даже и не знаю, как играть в эти карты*») [Г.: IV, 46].

После того как Хлестаков, изумивший всех своим удивительным потоком неумемного воображения, отправляется спать, Городничий тщетно пытается вызнать у Осипа побольше информации о приезжем, ставит у крыльца охрану и бесследно исчезает практически на все четвертое действие. После возвращения он

²⁰⁰ Белинский В. Г. Основная идея и характеристика действующих лиц «Ревизора» // Николай Васильевич Гоголь. Его жизнь и сочинения : сб. ист.-лит. ст. М., 1915. С. 447.

осознает свой крах: купцы и мещане, пробившись к его гостю, завалили приезжего жалобами.

Игра проиграна. Его судьба решена. Теперь при самых дружеских отношениях Хлестаков не имеет права закрыть глаза на ставшие явными злоупотребления городской полиции. «Бюрократическая машина подчас жестоко карает тех, кто по неосторожности попадает под ее колеса»²⁰¹. «Пьеса Городничего» заканчивается совершенно театральным финалом «*deus ex machina*», неожиданным для самого премьера труппы: Хлестаков сватается к Марье Антоновне. «Спектакль Городничего» завершается триумфальным успехом. Задачей постановки было сохранить должность, на деле же игра открыла перспективу повышения. В следующем действии он должен принимать поздравления с премьерой.

«Ситуация ревизора» становится катализатором игровой активности Сквозник-Дмухановского. Но и до возникновения угрозы проверок повседневную жизнь и быт Городничего сопровождала игра-интрига. Причина этого в том, что он более всего озабочен тем, чтобы не пропустить *«того, что плывет в руки»* [Г.: IV, 12], поэтому вынужден все время хитрить и плести козни.

Городничего отличают достаточно любопытные отношения с купцами. (*«Купечество да гражданство меня смущает. Говорят, я им солоно пришелся, а я, вот ей-богу, если и взял с кого, то, право, без всякой ненависти»* [Г.: IV, 16]). Однако они не заключаются исключительно в произволе полиции по отношению к купечеству. Тут более тонкая нелинейная игра. Конечно, он провинился перед купцами, таща из их лавок все, что ни увидит, и наводя из мести солдат к ним в дома. Но и купцы нередко пользуются возможностями Городничего для своих дел:

«Городничий. <...> А кто тебе помог сплутовать, когда ты строил мост и написал дерева на двадцать тысяч, тогда как его и на сто рублей не было? Я помог тебе, козлиная борода! Ты позабыл это? Я, показавши это на тебя, мог тебя также спроводить в Сибирь» [Г.: IV, 84].

²⁰¹ Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. С. 211.

Между градоначальником и купечеством существует определенный договор, позволяющий взаимно «не замечать» прегрешений партнера. Так, купцы могут делать подряд с казною и надувать ее, не опасаясь полицейского надзора, но в свою очередь несут негласную обязанность поддерживать на должном уровне быт Городничего. Эти купеческие «заботы» давным-давно воспринимаются семьей Сквозник-Дмухановских как должное:

«Анна Андреевна. Батист такой, какого никогда еще купцы наши не приносили нам» [Г.: IV, 105];

«Городничий. Проклятый купчишка Абдулин, видит, что у городничего старая шпага, не прислал новой» [Г.: IV, 23].

Купец обязан был «заметить» и вовремя «прислать» подарок, не дожидаясь, пока городничий об этом попросит. Между двумя сторонами созданы условные обстоятельства, регламентированные определенными правилами, следовательно, перед нами опять игра. С этими правилами и связан в I действии выговор Свистуну: *«Что ты сделал с купцом Черняевым? Он тебе на мундир дал два аршина сукна, а ты стянул всю штуку. Смотри! Не по чину берешь!»* [Г.: IV, 23]. Штука сукна – это мера Городничего (*«Сукна увидит штуку и говорит: Э, милый, это хорошее суконце, снеси-ка его мне»*) [Г.: IV, 70].

Однако сторонам часто оказываются тесны рамки правил, и участники договора всегда ищут способ обойти условия. Так, купец Абдулин может забыть о шпаге. В свою очередь, Антон Антонович может брать из лавок «сверхурочные» и назначать себе еще одни «именины». Но, реально смотря на вещи, он понимает, что купцы могут отойти от правил еще дальше (*«Я даже думаю, не было ли на меня какого-нибудь доноса»* [Г.: IV, 16]). Идет соревнование, характер которого Антон Антонович определил так: *«Вот ты теперь валяешься у ног моих. Отчего? Оттого, что мое взяло, а будь хоть немного на твоей стороне, так ты бы меня, каналья, втоптал в самую грязь, еще бы и бревном сверху навалил»* [Г.: IV, 84].

В этой игре участниками владеет стремление перехитрить друг друга; чья сторона возьмет вверх, предугадать сложно. В финале «пьесы Городничего»

донос купцов Хлестакову обернулся против них самих. В силах Городничего теперь уничтожить противников и этим раз и навсегда остановить игру. Но он этого не делает, понимая, что при всем риске, сопровождающем эти взаимоотношения, игра с купцами обеспечивает стабильное поступление в его карман материальных благ (*«Он вдруг простил купцов, замышлявших погубить его, когда те предложили заманчивое предложение»* [Г.: IV, 113]). Он возложил на проигравших материальную сторону подготовки свадьбы Марьи Антоновны, а само состязание может продолжаться дальше, ибо в той системе, которая изображена в «Ревизоре», эти партнеры-соперники уже не могут существовать друг без друга. Игра здесь продиктована уже не столько индивидуальной волей, сколько социально-экономическими условиями.

Люди – не единственные участники игр Городничего. Пожалуй, самую странную игру Городничий ведет с Богом. Злоупотребляя произволом и взятками, Сквозник-Дмухановский заигрывает с Богом, изображая последовательного прихожанина (*«Зато вы в Бога не веруете <...> а я, по крайней мере, в вере тверд и каждое воскресенье бываю в церкви»* [Г.: IV, 14]). В «Предупреждении» Гоголь писал: *«Он чувствует, что грешен, он ходит в церковь <...> даже помышляет когда-нибудь, потом покаяться»* [Г.: IV, 113]. С его точки зрения, Бог, как и приехавший из Петербурга чиновник, требует не «дивной» исправности, а только формы. Бог для Городничего – такой же ревизор, с которым, однако, как он думает, игровые отношения налажены уже давно.

«Городничий. <...> нет человека, который бы за собою не имел каких-нибудь грехов. Это уж так самим Богом устроено, и вольтерианцы напрасно против этого говорят» [Г.: IV, 15].

В своем воображении он творит Бога по своему образу и подобию. Он уверен, что Бог покровительствует уездному суду, то есть лень судейских и их пренебрежение своими обязанностями – Божественный произвол. В «подьяческой» философии Городничего Бог рассматривается как причина всех грехов, поэтому он снисходителен к градоначальнику и даже, возможно, способен помочь в налаживании отношений с земным ревизором (*«дай только, Боже,*

чтобы все сошло с рук поскорее» [Г.: IV, 23]; «авось Бог и вынесет и теперь» [Г.: IV, 20]). Отношения Городничего с Всевышним станут образцом, по которому будут налаживаться связи с петербургским уполномоченным через демонстрацию «исправной» внешней стороны, договоры и пожертвования. Таким образом, отношения на земле становятся отражением отношений с небом. Микрокосм строится по аналогии с макрокосмом. Вершина договорного процесса Городничего с Богом – это его обет: *«Дай только Боже, чтобы сошло с рук поскорее, а там-то я поставлю Тебе такую свечу, какой еще никто не ставил: на каждую бестию купца наложу доставить по три пуда воску» [Г.: IV, 23].*

Городничий обещает отблагодарить Бога за деньги купцов, «надавив» на них, то есть снова согрешив. Богу, с его точки зрения, нет дела до методов. Нужно только аккуратно отправлять обряд, постоянно играть.

Под руководством Городничего руководители всех городских служб объединяются в общей игре, результатом которой должно стать спасение от неприятных результатов ревизии. Активным участником этой общей кампании является смотритель богоугодных заведений Артемий Филиппович Земляника. Выше мы указывали, что на него «руководитель труппы» полагается больше, чем на остальных. Но кроме коллективной Земляника реализует и свою собственную, индивидуальную игру.

В «Замечаниях для господ актеров» Гоголь, для того чтобы охарактеризовать Землянику, прибегает к парадоксу: *«очень толстый, неповоротливый и неуклюжий человек, но при всем том проныра и плут. Очень услужлив и суетлив» [Г.: IV, 10].* За кажущимся противоречием «неуклюжести» и «суетливости» уже подразумевается двуличность, лицедейство. В «Предуведомлении для тех, которые пожелали бы сыграть “Ревизора”» Гоголь трижды обращает внимание на эту двуплановость Земляники: *«человек толстый, но плут тонкий <...> несмотря на необъятную толщину свою, имеет много увертливого <...> Несмотря на неповоротливость и толщину, всегда поворотлив» [Г.: IV, 114].*

Богоугодные заведения в первую очередь оказываются объектом проверки. Но во время «летучки» в доме Городничего Земляника спокоен и как бы небрежен в противовес паникующему Городничему:

«Городничий. Смотрите, по своей части я кое-какие распоряжения сделал, советую и вам. Особенно вам, Артемий Филиппович! Без сомнения, проезжающий чиновник захочет прежде всего осмотреть подведомственные вам богоугодные заведения. <...>

Артемий Филиппович. Ну это еще ничего. Колпаки, пожалуй, можно надеть и чистые» [Г.: IV, 13].

Но после того как Городничий уезжает знакомиться с якобы прибывшим проверяющим, напускное хладнокровие Земляники исчезает и становится ясно, что его видимость спокойствия предназначалась для Городничего. Землянике важно было продемонстрировать свое превосходство перед тем, кто берет на себя обязанность постановщика:

«Артемий Филиппович. Идем, идем, Аммос Федорович! В самом деле, может случиться беда.

Аммос Федорович. Да чего вам бояться? Колпаки чистые надел, да и концы в воду.

Артемий Филиппович. Какое колпаки! Больным велено габерсуп выдавать, а у меня по всем коридорам несет такая капуста, что береги только нос» [Г.: IV, 21].

Именно в больницу Городничий привозит на завтрак «прирученного» Хлестакова. Больница уже готова к «ревизии». Стоило Антону Антоновичу заметить: *«Да и лучше бы, чтобы их (больных) было меньше: тотчас отнесут к дурному смотрению» [Г.: IV, 13]*, как Артемий Филиппович принял меры:

«Хлестаков. А больные выздоровели? Там их, кажется немного.

Артемий Филиппович. Человек десять осталось, не больше, прочие все выздоровели» [Г.: IV, 45].

В доме Городничего Сквозник-Дмухановский и Земляника оспаривают друг у друга внимание приезжего. Поначалу зрителю богоугодных заведений не

удается вставить ни слова в длительные монологи Городничего, рассказывающего о своем служебном рвении. Но вот шанс предоставляется и Землянике: *«На вопрос Хлестакова, как называется съеденная рыба, он подбегает с легкостью 22-летнего франта, чтобы у самого его носа сказать: “Лабардан-с”»* [Г.: IV, 114]. Ему удается обратить внимание зрителя на себя. И некоторое время он находится в центре внимания, затмив Антона Антоновича:

«Артемий Филиппович. <...> С тех пор, как я принял начальство, – может быть, вам покажется даже невероятным, – все, как мухи выздоравливают. Больной не успеет войти в лазарет, как уже здоров» [Г.: IV, 45].

Другой актер остановился бы на этом. Но Артемий Филиппович, наживающийся за счет средств, отпущенных из казны на лекарства, спешит следующей фразой обратить свою слабую сторону в сильную: *«И не столько медикаментами лечат, сколько честностью и порядочностью»* [Г.: IV, 45].

Тут Городничий, возревновав, оттесняет попечителя, и из уст его льется такой поток речей, что Артемий Филиппович, понимая, что с актером такого уровня ему состязаться бесполезно, с завистью замечает: *«Эка, бездельник расписывает, дал же Бог такой дар!»* [Г.: IV, 46]

Но в этом локальном поединке с Городничим поле боя осталось-таки за Земляником, ибо самое яркое впечатление Хлестакова оказалось связано именно с результатом его стараний: *«Лабардан! Лабардан!»* [Г.: IV, 51]

Следующий раз Земляника появляется в обществе собравшихся у двери Хлестакова чиновников и примкнувших к ним городских помещиков. В принципе, особой необходимости в этом персональном визите к петербургскому чиновнику нет: согласно логике партии Городничего Землянике уже ничего не грозит, ведь «лабардан» сделал его фаворитом Хлестакова. Но Земляника реализует собственную игру-интригу, которая базируется на основе «пьесы» Городничего и частично разрушает ее. Его актуальная задача не только сохранить свои позиции, но и получить повышение. «Актеры» Городничего перед выходом к высокопоставленному зрителю разрабатывают стратегию своей игры, и тут Земляника узурпирует место премьера-постановщика:

«Артеми́й Филиппович. <...> Нам нужно бы кое-что предпринять.

Аммос Федорович. А что именно?

Артеми́й Филиппович. Ну, известно что.

Аммос Федорович. Подсунуть?

Артеми́й Филиппович. Ну да, хоть и подсунуть» [Г.: IV, 57].

Земляника вынудил судью первым назвать идею взятки вслух, формально снимая с себя ответственность. Выступая в интересах всех присутствующих, он разрабатывает общий план предстоящей сцены: *«Эти дела так не делаются в благоустроенном государстве. Зачем нас тут целый эскадрон? Представиться нужно поодиночке, да между четырех глаз и того <...> как там следует – чтобы и уши не слышали. Вот как в обществе благоустроенном делается» [Г.: IV, 58].*

«Благоустроенное» общество или государство два раза подряд упоминается вовсе не случайно. Это некое идеальное состояние служебных отношений, совокупность методов, позволяющих всегда оставаться на плаву. Земляника горд тем, что из всего уездного чиновничества лишь он да еще отсутствующий Городничий владеют этими приемами и правилами игры. Чиновники соглашались с его предложениями. Теперь для Земляники принципиально предстать перед Хлестаковым в нужный момент: после всех чиновников и перед частными лицами. Донос необходимо делать, когда петербуржец будет визуально представлять, о ком идет речь. Поэтому Землянике все равно, кто войдет к Хлестакову первым: *«Вот вы, Аммос Федорович, и начните <...> Тогда уж лучше Луке Лукичу как просветителю юношества» [Г.: IV, 58].*

Явившись к Хлестакову, Земляника первым делом напоминает о завтраке в больнице. Но переменчивый Хлестаков еще помнит о лабардане *«А, да! помню. Вы очень хорошо угостили завтраком. Я – признаюсь, это моя слабость, – люблю хорошую кухню» [Г.: IV, 63]*, а вот самого Землянику помнит с трудом *«Скажите, пожалуйста, мне кажется, как будто бы вчера вы были немножко ниже ростом, не правда ли?» [Г.: IV, 63]*. Г. А. Гуковский в книге «Реализм Гоголя» писал: «Хлестаков выпаливает: “Скажите, пожалуйста, мне кажется, как

будто вчера вы были немножко ниже ростом, не правда ли?”. И Земляника, солидный немолодой чиновник, с готовностью признает: “Очень может быть”. Затем, “помолчав”, он подводит и “идеологическую базу” под это неслыханное обстоятельство. Если начальство полагает, что ему следует подрасти за ночь, он подрастет»²⁰².

В своем доносе он намеренно не упоминает Городничего – он не знает, на каком именно уровне доверительности сейчас находятся Сквозник-Дмухановский и Хлестаков, и опасается испортить себе игру, попытавшись их рассорить. Тем самым он остается в основном русле интриги Городничего. Доносы на судью и почтмейстера содержат реальную информацию, а вот донос на смотрителя училищ почему-то оборачивается клеветой:

«Артемий Филиппович. Вот и смотритель здешнего училища. Я не знаю, как могло начальство поверить ему такую должность. Он хуже, чем якобинец, и такие внушает юношеству неблагонамеренные правила, что даже выразить трудно» [Г.: IV, 64].

Гоголь писал о своем герое: *«Он принадлежит к числу людей, которые только для того, чтобы вывернуться сами, не находят другого средства, как топить других» [Г.: IV, 114].* И действительно, донося на коллег, Земляника не упускает случая контрастно выделить свою фигуру (*«конечно, для пользы Отечества я должен сделать это, хотя он мне родня и приятель» [Г.: IV, 64]*).

Хитрость Земляники заключается еще и в том, что после доноса он постарался уйти, не дав взятки, теорию которой развивал перед перепуганными коллегами. Очевидно, в наказание Хлестаков запросил с него не триста, как с остальных, а четыреста рублей. После запоздалого разоблачения Хлестакова Земляника, чтобы не выдать себя, будет говорить о тех же трехстах рублях, как и его товарищи по несчастью.

Если бы город посетила настоящая проверка, доносчик Земляника имел бы шанс добиться повышения. Он пользовался более изощренными приемами. Но зрителем его игры оказался простодушный Хлестаков, не сумевший по

²⁰² Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. С. 436.

достоинству оценить актерский и тактический его таланты и охарактеризовавший его лишь «свиньей в ермолке». Не Земляника, а Городничий выдает за «ревизора» дочь и собирается переезжать в Петербург. «По мнению Земляники, Городничий выиграл. Он ставил на короля, на себя, а взял на даму. Но, как это часто бывает у Гоголя, дама подвела»²⁰³.

Наряду с искусными мастерами интриги Городничим и Земляником, в городе обитают их «простодушные до крайности» коллеги почтмейстер и смотритель училищ. Последний проигрывает и в картах («*А у меня, подлец, вчера выпонтировал сто рублей*» [Г.: IV, 46]), и в интриге – когда оказывается не способен выполнить инструкцию Земляники «*между четырех глаз – и того...*» [Г.: IV, 58], которая самому попечителю кажется простейшей. Даже простодушный и добродушный Хлестаков, входя в роль петербургского сановника, ставит Хлопова в неудобное положение и наслаждается его растерянностью.

В отличие от совершенно неигрового Луки Лукича Хлопова, судья Ляпкин-Тяпкин погружен в игру. Гоголь настойчиво указывает на то, что «*велика его страсть к псовой охоте*» [Г.: IV, 114], а охота – это древнейший спорт, колыбель религиозного и игрового сознания. Игра-охота занимает все помыслы судьи. Даже в ту минуту, когда Городничий ищет средства спасения, с языка судьи срывается: «*<...> А я, признаюсь, шел к вам, Антон Антонович, чтобы попотчевать вас собачонкой. Родная сестра тому кобелю, которого вы знаете. Ведь вы слышали, что Чентович с Варховинским затеяли тяжбу, и теперь мне роскошь: травлю зайцев на землях и того и другого*» [Г.: IV, 17]. Одна мысль, связанная с охотой, цепляется за другую, и вот все уже готово лететь как снежный ком. Сам Аммос Федорович осознает эту свою слабость: «*<...> иной раз увлечешься, говоря о домашней своре или гончей ищейке*» [Г.: IV, 58], – и, похоже, кичится ей.

Впрочем, кичится он не только этим. Он постоянно озабочен тем, как выглядит со стороны, поэтому все время стремится произвести впечатление. Самая частотная его роль – интеллектуал-вольнодумец («*Судья, человек,*

²⁰³ Золотусский И. П. Поэзия прозы. С. 132.

прочитавший пять или шесть книг, поэтому несколько вольнодумен» [Г.: IV, 10]). Эта роль требует определенного эпатажа. Пока его коллеги страшатся попасть под суд за мздоимство, судья делает шокирующее для государственного служащего признание: «Я говорю всем открыто, что беру взятки, но чем взятки? Борзыми щенками. Это совсем иное дело» [Г.: IV, 14]. «Совсем иное дело» – главный тезис в этой мини-сцене. Ляпкину-Тяпкину важно продемонстрировать свое принципиальное отличие от окружающих его провинциальных чиновников. Его потребность быть не таким как все – столь же горячая страсть, как и та, которая заставляет Бобчинского передавать через Хлестакова весть о своем существовании российскому императору. Он обращает на себя внимание, изрекая банальности и несуразности, подчеркивая, что «... сам дошел, собственным умом...» [Г.: IV, 14].

Его роль, избранная для представления на публике, предусматривает постоянное оппонирование Городничему. Несмотря на то, что Сквозник-Дмухановский отмел его версию о связи предстоящей ревизии с войной, он и в следующем явлении продолжает настаивать на этом объяснении. После указания почтмейстеру совершать перлюстрацию Ляпкин-Тяпкин резонерски предупреждает: «*Смотрите, достанется вам когда-нибудь за это*» [Г.: IV, 17]. А уж когда Городничий вскользь упомянул о «вольтерьянцах», судья был просто обязан напомнить Городничему, насколько он – верующий человек – на самом деле грешен: «*А вот <...> если у кого шуба стоит пятьсот рублей, да супруге шаль*» [Г.: IV, 14]. Когда стало известно, что предполагаемый ревизор уже прибыл, судья предлагает проект его торжественной встречи, почерпнутый из книг, а следовательно, совершенно не пригодный в обстоятельствах, где партию Городничего может спасти только житейская хитрость.

Другая попытка узурпировать место лидера совершается судьей в четвертом действии, когда он пытается навязать чиновникам-визитерам свой порядок действий:

«Аммос Федорович (строая всех присутствующих). Ради бога, господа, скорее в кружок да побольше порядку!.. Стройтесь. На военную ногу, непременно

на военную ногу. Вы, Петр Иванович, забегите с этой стороны, а вы Петр Иванович, станьте тут» [Г.: IV, 59].

Однако в глубине души он осознает собственную некомпетентность, поэтому без возражений и даже с некоторым облегчением передает бразды руководства Землянике.

Во время официального визита к Хлестакову самоуверенный и самодовольный судья превращается в двойника Луки Лукича Хлопова. Боясь разоблачения своих злоупотреблений он, «атеист», молится: «*Боже, боже! вынеси благополучно!*» [Г.: IV, 59]. В своем ужасе он наконец-то становится искренним, что обличает во всем его обычном поведении рисовку.

К какой бы то ни было игре он не способен: ужас парализовал его актерские способности. И взятка дается им почти случайно. Однако, когда Хлестаков говорит, что в уездном суде «теперь нет надобности», Аммос Федорович «воскресает». Его самодовольная фраза «*Ну, город наш!*» [Г.: IV, 60] свидетельствует о возвращении его в свой излюбленный образ. Он мнит, что удачно сыграл сцену и доволен собой.

Игра Ляпкина-Тяпкина реализуется, может быть, даже в избыточных порциях, его тяга к игре проявляется и в тех случаях, когда таковая неуместна.

Мы подробно остановились на игровых моделях, воплощаемых в жизнь целым рядом действующих лиц «Ревизора». Теперь обратимся к центральной фигуре гоголевской комедии, наиболее полно отразившей в себе игровую стихию.

При всем разнообразии игровых персонажей и ситуаций в комедии наиболее последовательным воплощением категории игры является Хлестаков. Кроме всего прочего, он – один из любимых героев автора, предмет его постоянной рефлексии («Похоже, что детище по имени Иван и фамилии Хлестаков волновало Гоголя острее других собственных созданий. Писатель постоянно вглядывался в него, словно стараясь объяснить суть образа не только постороннему слуху и глазу, но и самому себе»²⁰⁴).

²⁰⁴ Потапенко С. Н. Иван Хлестаков как «человек играющий» // Н. В. Гоголь и театр : Третьи Гоголевские чтения : сб. докл. М., 2004. С. 157.

Хлестаков не только незаметно для себя исполнил роль петербургского ревизора – он одержим игрой во всех ее проявлениях. Ему неинтересны мастерство и искусность игры, ему важна сама атмосфера свободы, которую она дарит. Игра для него – естественное состояние, в ней он как рыба в воде.

Особенность игрового поведения Хлестакова отмечала И. Л. Вишневская: «<...> в голове его бродит много игривых фантазий. Хлестаков всегда готов к любым авантюрам, к любому удобному случаю порисоваться, покутить, сорвать банчик. Интрижка – одно из любимых слов Ивана Александровича, он заводит ее <...> везде, где удачно ляжет житейская карта»²⁰⁵.

В. Ф. Ходасевич подчеркивал: «Хлестаков <...> по общему мироощущению своему жизнерадостен, у него “легкость необыкновенная” не только в мыслях, но и в чувствах. Он “жуирует жизнью”, то есть над ней не задумывается, ее всерьез не переживает, и даже как-то не очень в ней участвует. Он над нею порхает. Он сделан не из той плоти и крови, что другие персонажи комедии»²⁰⁶. Петербургские интересы Хлестакова ограничивались театром и картами – двумя предельно игровыми способами времяпрепровождения. Именно из-за них он, растратив все деньги, вынужден возвращаться в Подкатиловку:

«Осип. Батюшка пришлет денежки, чем их попридержат – и куды!.. пошел кутить: в театр билет, а там через неделю – глядь и посылает на толкучий продавать новый фрак <...> А отчего? Оттого, что делом не занимается: вместо того, чтобы в должность, а он идет гулять по прешпекту, в картишки играет» [Г.: IV, 27].

Именно из-за карточного проигрыша, совершенного в Пензе, он вынужден был застрять в гостинице уездного города, где его и приняли за лицо с секретным предписанием:

«Хлестаков. <...> Пехотный капитан сильно поддел меня. Штосы удивительно ловко срезывает. Всего каких-нибудь четверть часа посидел – и все обобрал» [Г.: IV, 29].

²⁰⁵ Вишневская И. Л. Гоголь и его комедии. С. 153.

²⁰⁶ Ходасевич В. Ф. Колеблющийся треножник : избранное. М., 1991. С. 575.

Карты настолько занимают его интерес, что он подобно Ляпкину-Тяпкину «иной раз увлекается», толкуя о них:

«Хлестаков. Скажите, пожалуйста, нет ли у вас каких-нибудь развлечений, обществ, где бы можно было, например, поиграть в карты?»

Городничий (в сторону). Эге, знаем, голубчик, в чей огород камешки бросают! (Вслух.) Боже сохрани! здесь и слуху нет о таких обществах. Я карт и в руки никогда не брал; даже не знаю, как играть в эти карты. Смотреть никогда не мог на них равнодушно; и если случится увидеть этак какого-нибудь бубнового короля или что-нибудь другое, то такое омерзение нападет, что просто плюнешь. Раз как-то случилось, забавляя детей, выстроил будку из карт, да после того всю ночь снились, проклятые. Бог с ними! Как можно, чтобы такое драгоценное время убивать на них?»

Лука Лукич (в сторону). А у меня, подлец, выпонтировал вчера сто рублей.

Городничий. Лучше ж я употреблю это время на пользу государственную.

Хлестаков. Ну, нет, вы напрасно, однако же... Все зависит от той стороны, с которой кто смотрит на вещь. Если, например, забастуешь тогда, как нужно гнуть от трех углов... ну, тогда конечно... Нет, не говорите, иногда очень заманчиво поиграть» [Г.: IV, 46–47].

Не менее страстно он увлечен и театром. В знаменитой сцене вранья фраза «С хорошенькими актрисами знаком» [Г.: IV, 48], может быть, самая правдивая. В первой редакции «Ревизора» театральные мотивы были представлены в хлестаковских фантазиях еще подробнее:

«Хлестаков. <...> В театре я каждый день, знаете, как свой. Иногда случается, что занавес этак не поднимается и директор говорит: что это значит. Ну, тут ему сейчас скажут: Ивана Григорьевича нет, и он говорит: а! То есть это не то, что всегда, а в иные даже случаи» [Г.: IV, 180].

В сознании Хлестакова театр является мерилom общественной значимости в петербургском обществе. На основании других редакций мы можем сделать вывод, что и реальную действительность Иван Александрович зачастую воспринимает как театр. Во второй редакции в письме Тряпичкину он писал:

«<...> задолжался до такой степени, что трактирщик хотел посадить меня в тюрьму. Но вообрази, **вдруг сцена переменилась**. Я живу у городничего <..>» [Г.: IV, 348]. Полностью осознавая власть театра над собой, он мечтает о ситуациях, когда он сам может диктовать театру условия или делать ему одолжения:

«Хлестаков. <...> Моих впрочем, много есть сочинений: “Женитьба Фигаро”, “Роберт Дьявол”, “Норма”. Уж и названий не помню. И все случаем: я не хотел писать, но театральная дирекция говорит: “Пожалуйста, братец, напиши что-нибудь!..” И тут же в один вечер, кажется, все написал, всех изумил» [Г.: IV, 48–49].

Хлестаков в любую минуту готов к игре, но завязка «Ревизора» застигает его в период, когда он после досадного проигрыша переживает обострение «Ожидания Игры». Ему нужно во что бы то ни стало отыгаться (пересчитывая полученные деньги, он воскликнет: «Ну-ка теперь, капитан! ну-ка, попадись-ка ты мне теперь! Посмотрим кто кого!» [Г.: IV, 67]). Лучше всего в карты, хотя можно и в любой другой игре. Он уже подготавливает почву, чтобы «блеснуть» перед местными мещанами и девушками («Там в городе таскаются офицеры и народ, а я, как нарочно, задал тону и перемигнул с одной купеческой дочкой» [Г.: IV, 31]). Он так озабочен своим реноме, что даже пугает его не столько факт ареста, сколько форма его проведения:

«Хлестаков. Что, если, в самом деле, он потащит меня в тюрьму? Что ж, если благородным образом, я, пожалуй <...>» [Г.: IV, 31]

Сидя в своем номере под лестницей, он проигрывает в своем воображении идеальную картину своего возвращения в отцовское имение и искренне сердится на придуманного им гуся-помещика, не способного оценить его несуществующий столичный лоск: «<...> а хорошо, черт побери, приехать домой в карете, подкатить этаким чертом к какому-нибудь соседу-помещику под крыльцо, с фонарями, а Осипа сзади одеть в ливрею. Как бы, я воображаю, все всполошились: “Кто такой, что такое?”. А лакей (вытягиваясь и представляя лакея): “Иван Александрович Хлестаков, прикажете принять”. Они, пентюхи, и

не знают, что такое “прикажете принять”. К ним если придет какой-нибудь гусь-помещик, так и валит, медведь, прямо в гостиную» [Г.: IV, 30].

Случай приводит его в чиновничью элиту города. А так как «Ожидание Игры» уже зарядило его мощным потенциалом, то, вдохновленный лестью, угодничанием, вниманием дам и, естественно, винными парами, он разворачивается в полную силу. Представляется он с таким упоением, что не всегда осознает свою ложь и ни на мгновение не задумывается о причинах случившихся в его положении благоприятных перемен.

Первоначально при первом столкновении с Городничим Хлестаков напуган настолько, что и речи идти не может о какой бы то ни было игре. Угроза тюрьмы вызывает у него истерический протест, который в свою очередь пугает и дезориентирует Сквозник-Дмухановского. Все сказанное Городничим Хлестаков воспринимает в контексте долгового заточения. Городничий настолько упорен в своем заблуждении, что ему удастся в чем-то убедить даже Хлестакова. Как писал В. А. Гофман, «Городничий упрямо и смело принимает его за ревизора, <...> всячески содействуя возможности Хлестакова “порисоваться”. И Хлестаков берет предложенный ему тон, хотя до конца не может понять, за кого его принимают и чего от него хотят»²⁰⁷. «Заметив раболепство перед ним Сквозник-Дмухановского, даже не разобравшись в причинах изменения своей судьбы, сразу же приобретает самоуверенность и апломб»²⁰⁸ и начинает разыгрывать оказавшегося в провинции начальника. «Главный спектакль, показавший хлестаковские возможности во всем блеске, состоялся в городе N. когда чиновники сами вывели этого любителя театра на сцену, срежиссировали ситуацию и распределили роли. Хлестаков оказался артистом талантливым. С его появлением все происходящее приобрело характер карнавальной безудержности и неразберихи»²⁰⁹.

Катализатором хлестаковского представления становятся земляникинский «фриштик» и явившиеся дамы. Они вдохновляют его «талант передразнивания,

²⁰⁷ Гофман В. Язык «Ревизора» // Лит. учеба. 1934. № 6. С. 91.

²⁰⁸ Степанов Н. Л. Искусство Гоголя-драматурга. М., 1964. С. 124.

²⁰⁹ Потапенко С. Н. Иван Хлестаков как «человек играющий». С. 165.

переимчивости, актерства»²¹⁰. Монологи Хлестакова, состоящие из его фантазий, моментально срывающихся с языка, были многократно прокомментированы многими авторитетными гоголеведами. «Темы для разговоров ему дают выведывающие. Они сами как бы кладут в рот и создают разговор. Он чувствует только то, что везде можно хорошо порисоваться, если ничто не мешает»²¹¹, – писал Г. А. Гуковский. «Хлестаков вообразил, что именно здесь его ценят, воздают должное бескорыстно, просто как милому “вальяжному” кавалеру»²¹². «Так как он – мальчик, не только пустой и легкомысленный, но в то же время и не лишенный благодушия, а к тому же еще, по привычке маленького человека, искательный, желающий угодить, – то он сейчас, убоготоренный по горло, особенно хочет быть приятным всем этим милым людям, которые так любезны к нему. Он очень хочет угодить им. Он готов сделать и сказать им все самое приятное, все, что они только захотят <...> ловя их желания на лету, он все же готов “соответствовать” и он “соответствует”»²¹³. Указания на развитие и разрастание его игры педантично зафиксированы Гоголем в ремарках:

«Хлестаков (раскланиваясь). Как я счастлив, сударыня...» [Г.: IV, 47];

«Хлестаков (рисуюсь). Помилуйте, сударыня, совершенно напротив» [Г.: IV, 47];

«Хлестаков. <...> Если б, признаюсь не такой случай, который меня... (посматривает на Анну Андреевну и рисуется перед ней) так вознаградил за все» [Г.: IV, 47].

Анна Андреевна практически в одиночку спровоцировала Хлестакова на всю сцену вранья. «Стоит появиться партнеру, едва блеснет надежда на выигрыш – он расцветает, он на коне»²¹⁴. Вся сцена представляет собой диалог Ивана Александровича и Анны Андреевны. Причем, в этом диалоге, как указывал В. А. Гофман, «...косноязычие, автоматичность ответных реплик ухаживающего

²¹⁰ Золотуский И. П. Поэзия прозы. С. 140.

²¹¹ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. С. 423.

²¹² Докусов А. М. Драматургия Н. В. Гоголя // Докусов А. М. Лекция. Л., 1962. С. 26.

²¹³ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. С. 423.

²¹⁴ Золотуский И. П. Поэзия прозы. С. 127.

Хлестакова обнажаются до предела, словесная бедность пустейшего разговора доводится до крайности: “неприятно” – “очень приятно”, “не заслуживаю” – “заслуживаете”. Слова повторяются автоматически “без всякого соображения”»²¹⁵. Каждая фраза Хлестакова представляет собой распространенный ответ на вопрос жены Городничего. При этом, хотя он до сих пор не отдает себе отчета в совершающемся недоразумении, подсознательно он чувствует суть своей роли. Поэтому в его рассказах в соответствующее время появляются истории о том, как его приняли за главнокомандующего и как он заменял директора департамента. Г. А. Гуковский подробно расписывал механизм появления гиперболических образов Хлестакова: «все <...> жаждут услышать о столичных балах, о пышности высшего света; все они *должны* получить от Хлестакова-сановника рассказ о его жизни на вершинах общества. И он должен удовлетворить их ожидания. Но как ему быть? Он никогда не был “в свете”, никогда не видал светского бала и не знает, как там все происходит. Он что-то слышал о роскоши, о новоизобретенных консервах, привоз коих в Россию был запрещен царем; но толком изобразить всю эту роскошь он никак не может. И вот он выходит из положения, так сказать, чисто количественным путем. Он увеличивает количественно то, что ему ведомо из его весьма скромного быта. Его, Хлестакова, лакомство – арбуз, и цена ему пятак. Цена увеличивается непомерно, до семисот рублей, так как придумать другой деликатес Хлестаков не в состоянии. Он, Хлестаков, посылает Осипа за супом на угол, в кухмистерскую: в рассказе о светском великолепии расстояние непомерно увеличивается – до Парижа, откуда везут суп, причем он остается горячим! И слушатели Хлестакова удовлетворены: ведь их воображение тоже не может им ничего подсказать по части петербургских балов, и их ослепляют количества»²¹⁶.

Механизм того, как Хлестаков становится взяточником (или, по Г. А. Гуковскому, его сделали таковым), рассматривался неоднократно: первая взятка берется вроде случайно, при второй просьбе Хлестаков более смел, дальше он уже

²¹⁵ Гофман В. Язык «Ревизора». С. 92.

²¹⁶ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. С. 427.

требует денег и т.д.²¹⁷ От себя только добавим, что в этой череде похожих друг на друга сцен Хлестаковым постепенно овладевает азарт «а даст ли следующий», и он в азарте запрашивает все больше и больше: «двести», «триста», «четыреста», «тысячу». Им уже движет игровая страсть, преодолевается вынужденное «Ожидание Игры».

Любовная интрига, завязанная Хлестаковым, на деле оказывается инспирированной Гоголем пародией на традиционную любовную линию, привычную для комедии первой половины девятнадцатого века. Любовная интрига Хлестакова – одна из самых курьезных и остроумных игр в комедии:

«Хлестаков. <...> А дочка городничего очень недурна, да и матушка такая, что еще можно бы...» [Г.: IV, 59].

Мать и дочь Сквозник-Дмухановские соперничают между собой за внимание приезжего кавалера. Но Хлестаков, ведя интригу с двумя партнершами, действует так, как будто бы перед ним одна.

После того, как Марья Антоновна «случайно» попадает в комнату приезжего мужчины, «ее приход толкает Хлестакова <...> Он франт, она барышня, следовательно, ему должно волочиться за ней»²¹⁸. Хлестаков строго соблюдает последовательность ритуала ухаживания: он «рисуетя», делает комплименты, трижды «придвигается», «целует», «удерживает» и, наконец, падает на колени. Но после того, как Анна Андреевна выпроводила Машу, Хлестаков продолжает исполнение ритуальных заигрываний с того самого места, на котором остановился с дочерью. Так же с возвращением Марьи Антоновны: Хлестаков опять меняет объект, но не меняет действия и просит руки дочери, как только что просил руки матери.

После обручения Хлестаков под влиянием уговоров Осипа поспешно уезжает. По своей инициативе он бы не сдвинулся с места, дождавшись приезда настоящего ревизора и бесславно завершив бы свои игры. В III действии Хлестаков, как бы ни к чему, в разговоре о картах произносит: «Если, например,

²¹⁷ См.: Там же. С. 433–438.

²¹⁸ Белинский В. Г. Основная идея и характеристика действующих лиц «Ревизора». С. 246.

забастуешь тогда, когда нужно гнуть от трех углов...» [Г.: IV, 47]. Едва ли автор добавил эту фразу просто так, она характеризует азартный нрав персонажа: самое трудное для столь азартного игрока – остановиться, в то время когда от него ждут повышения ставок вшестеро. Но на этот раз Хлестаков внял совету Осипа и «отошел от игорного стола» раньше, чем было замечено его «передергивание».

При этом история с недоразумением Хлестакова – это отдельный сюжет о социальной реабилитации. Превращаясь в петербургского ревизора, он на периферии своего сознания постоянно помнит, кем он является на самом деле. Помнит – и при этом пытается оттолкнуться от беспощадной реальности, непрестанно напоминающей ему о его ничтожности, нищете и бесполезности:

«Вы, может быть, думаете, что я только переписываю. Нет, начальник отделения со мной на дружеской ноге. Этак ударит по плечу: „Приходи, братец, обедать“» [Г.: IV, 48];

«Как взбежишь по лестнице к себе на четвертый этаж, скажешь только кухарке: „На, Маврушка, шинель“... Что ж я вру, я и позабыл, что живу в бельэтаже» [Г.: IV, 49].

На периферию своих фантазий он помещает своего альтер-эго («*А там уж чиновник для письма, эдакая крыса, пером только: тр, тр... пошел писать*» [Г IV, 48]), искренне презирая эту «крысу».

Хлестаков – представитель дна жизни – невольно сделал свое появление индикатором тягостного положения вещей в обычном российском городе. И от ужаса, который может вызвать правдоподобие изображенных в комедии злоупотреблений и упадка, спасает только атмосфера игры. Сначала – театрализация, предпринятая Городничим. А затем игра, воплощенная в Хлестакове, захватившая весь город на какое-то время, отвлекает зрительское внимание от общего фона. Только с визитом Жандарма возвращается осознание, в какое именно пространство приехал настоящий ревизор, с чем ему предстоит столкнуться и что может ожидать служащих «сборного города».

Но игровая природа Хлестакова снижает и накал его собственной жизненной драмы – бесперспективной полуголодной жизни, предстоящего «заточения» в Подкатиловке. Один или два дня перед отъездом из «сборного города» стали для него зенитом, самым счастливым моментом жизни, в который он попробовал взять от жизни все, в чем она ему так упорно отказывала. Беспечность, легкомысленность, простодушие и творческая жилка Хлестакова выделяют его из типа «маленьких людей», на которых он нередко становится похожим. Его самоупоенная завиральность примиряет читателя-зрителя с неприглядной правдой о нем. «Низкие истины» забыты ради «возвышающего обмана». Игрок до мозга костей, он в своей игре, в своем воображении, в своем напускном величии растет над ничтожностью своего существования, не замечая ее, исключая ее из поля зрения. И убежденные его вдохновенным враньем, чиновники, купцы и мещане возводят ничтожность на пьедестал, подменяя реальность его игрой. Принципиально, что возвращение к действительности и у команды Городничего, и у самого Хлестакова произойдет только после закрытия занавеса. Немая сцена – это порог перехода от невероятной головокружительной игровой атмосферы к неизбежности служебного расследования. Завязка комедии – начало работы Городничего над его «пьесой», а заканчивается «Ревизор» практически одновременно с разоблачением игры Хлестакова.

Осип в атмосфере общегородского недоразумения, ставшего фабулой пьесы, является наиболее информированным из персонажей комедии, будучи наравне с Земляникой и Городничим прожженным плутом. С последним его роднит привычка сопровождать свои слова оживленной пластикой и играть голосом. Чаще всего он передразнивает своего хозяина: *«(Дразнит его) “Эй, Осип, ступай, посмотри комнату, да лучшую, да обед спроси самый лучший: я не могу есть дурного обеда, мне нужно лучший обед”»* [Г.: IV, 26].

После переезда и особенно после разговоров со слугой Сквозник-Дмухановских он понимает суть произошедшей ошибки и делает передразнивание манеры хозяина частью своих плутичьих: *«Больше всего любит, чтобы его приняли хорошо, угощение чтоб было хорошее <...> Вот уж на что я*

крепостной человек, но и то смотрит, чтобы и мне было хорошо. Бывало заедем куда-нибудь: “Что, Осип, хорошо тебя угостили?” – “Плохо, ваше высокоблагородие!” – “Э, говорит, это, Осип, нехороший хозяин. Ты говорит, напомни мне, как приеду”. – “А, – думаю себе (махнув рукой), – бог с ним! Я человек простой”» [Г.: IV, 55].

Этот диалог, по сути, является мини-пьесой, наскоро сымпровизированной Осипом. В ней тщательно обозначены образы справедливого начальника и его незлобивого, великодушного слуги – ближайшего советника, от обеда которого зависит, кого будут казнить, а кого – миловать. Осип, в отличие от практически бескорыстного Хлестакова, осознает свою сиюминутную выгоду и не стремится получить большего, нежели необходимый и приятный минимум материальных благ. Игра Осипа здесь регулируется крестьянской осторожностью, трезвой оценкой творимых хитростей.

После того, как Хлестаков покидает художественное пространство, «породнившееся» с ним семейство Городничего заполняет образовавшуюся было пустоту: Городничий и Анна Андреевна под влиянием свалившегося на них счастья начинают играть в Хлестакова. Как Хлестаков, Городничий стремительно «растет в чинах».

Фантазии Хлестакова и семьи городничего во многом идентичны. Так, в них можно без труда разглядеть «гурманские» гастрономические мотивы (у Хлестакова: *«На столе стоит арбуз – в семьсот рублей арбуз. Суп в кастрюльке прямо на пароходе приехал из Парижа»* [Г.: IV, 49]; у Сквозник-Дмухановского: *«Да, там говорят, есть две рыбицы: ряпушка и корюшка, такие, что только слюнка потечет, как начнешь есть»* [Г.: IV, 83]) и мотивы светского престижа (у Хлестакова: *«У меня дом первый в Петербурге»* [Г.: IV, 49]; у Анны Андреевны: *«Я не иначе хочу, чтобы наш дом был первый в столице...»* [Г.: IV, 83])

В игре воображения и Хлестаков, и Антон Антонович помещают где-то на задворках воображения «альтер эго» – свой истинный статус, от которого они, фантазируя, отталкиваются:

«Хлестаков. Я только на две минуты захожу в департамент, с тем только, чтобы сказать: “Это вот так, это вот так!” А там уж чиновник для письма, этакая крыса, пером только тр, тр... пошел писать» [Г.: IV, 48];

«Городничий. И там на станциях никому не дадут, все дожидаются: все эти титулярные, капитаны, городничие, а ты себе в ус не дуешь. Обедаеть где-нибудь у губернатора, а там – стой городничий... (Заливается и помирает со смеху.)» [Г.: IV, 82]

Кажется, весь художественный мир комедии изменился после вторжения в него Хлестакова: «герои заражаются от Хлестакова, начинают играть под него <...> К концу пьесы весь город <...> играет по нотам, которые оставил им Хлестаков»²¹⁹. В начале пьесы город административным порядком погружали в игровую стихию, и выбраться он из нее уже не может («появление Хлестакова – впредь до появления “настоящего ревизора” – перевернуло и всполошило застойную жизнь городка»²²⁰). Если внезапно усилием извне, например явлением настоящего, еще не подкупленного ревизора, оборвать их игру, то может произойти катастрофа. Всеобщее окаменение. Немая сцена.

Немая сцена – своеобразная вершина игрового айсберга, наивысшая точка сюжетного напряжения. Разумеется, автор использует сцену без слов для самого, быть может, красноречивого своего обращения к читателю/зрителю. Обращения почти напрямую. Это тот момент, когда игра, в том числе игра автора со своей публикой, завершается. И даже единственный положительный герой комедии Смех сходит на нет. И все же авторская игра, как нам представляется, занимает в «Ревизоре» важнейшее место.

Неординарная личность Н. В. Гоголя, склонного к мистификациям и постоянным розыгрышам окружающих, наложила яркий отпечаток на его главную комедию. «Ревизор» демонстрирует нам пример неоднозначного взаимодействия автора с читателем/зрителем, который, подобно обитателям «сборного города», незаметно для себя оказывается обманутым, поставленным

²¹⁹ Золотуский И. П. Поэзия прозы. С. 139.

²²⁰ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. С. 422.

перед необходимостью верить в совершенно неправдоподобный порядок вещей, отраженный в комедии. Причем речь идет не об уровне фабулы, а о куда более причудливых допущениях, странных жестах и ситуациях.

Текст «Ревизора» содержит много загадок, противоречий и нестыковок. Легче всего их можно было бы объяснить недоработками или рассеянностью драматурга. Так, Андрей Белый убеждал, что «Гоголя не интересует точность; с него довольно: в некоторое время, в некотором пространстве»²²¹.

Однако объяснению противоречий и нестыковок авторской небрежностью противоречит сама творческая история комедии. Первая редакция была создана в 1835 году и уже весной 1836 года была представлена на сцене. Уже после начала сценической истории Гоголь перерабатывал текст пьесы. Второе издание комедии увидело свет в 1841 году, но спустя год в собрании сочинений была опубликована еще одна, более поздняя версия пьесы. Последние изменения, внесенные в текст «Ревизора», датируются 1851 годом. При такой тщательной работе над текстом и многократной его переделке трудно предположить, что от внимания вечно неудовлетворенного результатом драматурга ускользнули какие-то случайно закравшиеся нестыковки. Мы полагаем, что нарушения естественного порядка вещей являются художественными элементами мира «Ревизора», подчеркивающими абсурдность этого пространства, необходимость его «ревизии», а возможно, и коренного изменения к лучшему.

Самые странные «фокусы», инспирированные авторской волей, в мире «Ревизора» происходят с сотрудниками городской полиции, в частности с квартальными надзирателями и Городничим. Полицейские разных чинов у Гоголя имеют обыкновение пропадать и появляться самым необъяснимым образом.

Автор в списке действующих лиц называет трех квартальных, действующих в пьесе: Свистунова, Пуговицына и Держиморду. Двое из них упоминаются в первом же явлении первого действия: ремарка сообщает, что в комнате, кроме всех прочих, находятся два квартальных. Их имен Гоголь пока не называет, да это и не очень нужно – до третьего явления они ведут себя безмолвно. Но во время

²²¹ Белый А. Мастерство Гоголя : исследование. М. ; Л., 1934. С. 84.

подготовки городничего к отъезду в гостиницу на нас неожиданно обрушивается недоразумение:

«Городничий. <...> Эй, Свистунов!

Свистунов. Что угодно?

Городничий. Ступай сейчас за частным приставом; или нет, ты мне нужен. Скажи там кому-нибудь, чтобы как можно поскорее ко мне частного пристава, и приходи сюда. (Квартальный бежит впопыхах.)» [Г.: IV, 20]

Странно, что при двух присутствующих квартальных некого послать за частным приставом. Свистунов, которого дальше ремарки не называют по фамилии, возвращается в четвертом явлении.

«Городничий. Ступай на улицу... или нет, стой. Ступай, принеси... Да другие-то где? неужели ты только один?» [Г.: IV, 21]

Это открытие Городничий делает одновременно с читателем, который также не заметил, каким образом из двух квартальных на сцене остался только один и почему ему придется работать за двоих.

«Городничий. ...неужели ты только один? Я ведь приказал, чтобы и Прохоров был здесь. Где Прохоров?»

Квартальный. Прохоров в частном доме, да только делу никак не может быть употреблен» [Г.: IV, 21].

То есть второго квартального вообще в комнате не было, а ремарка отражает не столько реальное положение вещей, сколько то, каким хотел бы его видеть Городничий. Так или иначе, верить этой первой ремарке нельзя. И остается непонятным, каким образом Гоголь «потерял» полицейского.

Много позже, когда Хлестаков уже поселился в доме Сквозник-Дмухановских, Городничему снова потребовалась помощь квартальных:

«Городничий. <...> Мишка, позови квартальных Свистунова и Держиморду: они тут недалеко где-нибудь за воротами» [Г.: IV, 52].

Снова загадка: автор рекомендует читателю забыть первую ремарку пятого явления второго действия: *«Квартальные открывают обе половинки дверей. Входит Хлестаков»* и т.д. [Г.: IV, 45]

Снова перемещения квартальных произошли помимо авторских указаний, помимо читательского внимания. Однако Пуговицын все-таки пропал. Под своим именем он на сцене так ни разу и не появляется. Пуговицын остается внесценическим персонажем, не покидая при этом списков действующих лиц во всех изданиях и редакциях «Ревизора». Известно, что на петербургской премьере роль Пуговицына исполнял актер Чайский. Как актер существовал на сцене, остается только догадываться. Но все чудеса, происходящие с квартальными, меркнут на фоне странных перемещений Городничего.

Городничий, уложив Хлестакова спать, инструктирует квартальных: *«Никого не впускать в дом стороннего, особенно купцов»* [Г.: IV, 56] – и... исчезает. Ни одно существующее исследование не отвечает на вопрос, где находится Антон Антонович до XV явления четвертого действия. Дома его быть не может, иначе бы он лично проконтролировал процедуру представления чиновников Хлестакову и успел бы вовремя вмешаться в тот момент, когда крыльцо его дома начали осаждать купцы и мещане с челобитными. Просители ведут себя так, как будто уверены в отсутствии хозяина дома. Поступая последовательно, Городничий должен был неотступно находиться при «важной персоне». Однако его нет в пьесе почти все четвертое действие. За это время чиновничество «задобрило» петербургского гостя, горожане сделали на Городничего несколько доносов и, наконец, Хлестаков успел завести интригу с его женой и с дочерью. При попытке отыскать хоть какие-то следы Городничего мы натываемся лишь на незаконченную фразу Марьи Антоновны: *«<...> (вдруг вбегает). Маменька, папенька сказал, чтобы вы... (Увидя Хлестакова на коленях, вскрикивает.) Ах, какой пассаж!»* [Г.: IV, 76] Но и этот обрывок фразы ничего нам дать не в силах, потому что неизвестно, действительно ли Марья Антоновна хотела что-то передать или же она выдумала этот повод для того, чтобы нарушить уединение маменьки и Хлестакова. В следующем явлении Городничий «впопыхах» вернется из небытия, уже осознав свершившуюся в его отсутствие катастрофу.

Здесь перед нами опять субтекстовая игра автора с читателем. Автор понимает, что, если следовать логике развития сюжета, позиции Городничего сейчас неуязвимы. Но при этом фабула требовала, чтобы Сквозник-Дмухановский на какое-то мгновение почувствовал себя на краю гибели. Для этого автор на время просто «забыл» о персонаже, самовольным авторским вмешательством удалил его из действия.

«Ситуация ревизора», ставшая завязкой действия комедии, способна поколебать полицейское всевластие. Городничий надеется на благоприятное разрешение трудностей. Несмотря на обилие жалоб и доносов, с его точки зрения опасность снова миновала. И над городом повисает угроза новой волны полицейского террора:

«Городничий. Постой же, теперь я задам перцу всем этим охотникам подавать просьбы и доносы. Эй, кто там?»

Входит квартальный.

А, это ты, Иван Карпович! Призови-ка сюда, брат, купцов! <...> Запиши всех, кто только ходил бить челом на меня, и вот этих больше всего писак, писак, которые закручивали им просьбы» [Г.: IV, 81].

Отметим, что, хотя мы по-прежнему не знаем, кто именно из квартальных появился на сцене, к служащему этого ранга впервые обращаются по имени-отчеству. Ранее в тексте такой чести удостоивался только частный пристав, стоящий по званию гораздо выше. Смена в звательной форме фамилии на имя-отчество может означать перемену условий, при которой квартальный надзиратель становится куда более значительным лицом, чем был до ревизии. Купцов Городничий «прощает». А вот мещанам на снисхождение рассчитывать не приходится. Опасность полицейского диктата отменяется только финальным явлением «бога из машины».

Постоянные «исчезновения» сотрудников полиции частично компенсируются столь же неожиданным появлением офицера жандармерии. Многократно была указана особая роль Жандарма, который предвестником будущего возмездия возникает перед героями в последнем явлении, несмотря на

то, что совершенно не предусмотрен списком действующих лиц. Он явно не принадлежит к изображаемому художественному миру, а приходит в него извне, разрушая его, и с его приходом останавливается время (впоследствии остановившаяся История как реакция на явление чего-то иномирного станет финалом «Истории одного города» М. Е. Салтыкова Щедрина»).

Еще одной загадкой списка действующих лиц можно назвать купца Абдулина. Его фамилия часто упоминается в доме Сквозник-Дмухановских; очевидно, он в силу каких-то договоренностей с Городничим берет на себя благоустройство его быта:

«Анна Андреевна. Эту записку ты отдай кучеру Сидору, чтоб он побежал с ней к купцу Абдулину и принес оттуда вина» [Г.: IV, 43].

Его записку зачитывает вслух Хлестаков еще до того, как купеческая делегация предстала перед «ревизором»:

«Хлестаков (принимает из окна просьбы, разворачивает одну из них и читает). “Его высокоблагородному светлости господину финансову от купца Абдулина...” Черт знает что: и чина такого нет!» [Г.: IV, 69]

И даже когда купцы толпой заваливаются в комнату Хлестакова, нет никаких указаний на то, что таинственный Абдулин находится среди них. Все реплики купцы произносят «кучно», уподобляясь хору из античной трагедии. И даже когда из хора выделяется «корифей», пытающийся договориться с Хлестаковым, то ремарка уточняет, что это никакой не Абдулин, а просто «Один из купцов». После короткого монолога корифей отступает в толпу своих товарищей. Дальше и одаривать Хлестакова, и в следующем действии просить у Городничего прощения они будут только хором.

Таким образом, купец Абдулин наряду, например, с Андреем Ивановичем Чмыховым или Иваном Тряпичкиным остается внесценическим персонажем, занимая при этом место во всех изданиях и редакциях комедии. Гоголевский текст в числе других новаций ревизует на устойчивость многие традиционные элементы драматургии, в том числе список действующих лиц, вводя в него

внесценических персонажей и не упоминая действительно появляющихся перед зрителем/читателем.

Много неясностей содержит в себе художественное время, в которое происходят события фабулы. Уже давно указано, что день Василия Египтянина, в который Хлестаков приехал в город за две недели до своей встречи с Городничим, – это гоголевская мистификация. Но не менее запутанным является вопрос о продолжительности действия комедии.

С первого взгляда перед нами традиционная комедия в пяти действиях, отвечающая всем формальным требованиям классицизма: все события начинаются утром, когда Городничий получает письмо от Чмыхова, и завершаются вечером, когда после отъезда Хлестакова семья Сквозник-Дмухановских устраивает импровизированный прием. Встреча Городничего и Хлестакова происходит в районе полудня, после чего они запоздало завтракают у Земляники. Сцена вранья происходит ближе к середине дня, просыпается Хлестаков во второй половине дня и уезжает ближе к вечеру – простая линейная, привычная для комедии временная организация.

Но все так просто только на первый взгляд. В тексте комедии существует загадочная «линия перемены дат» – десятое явление третьего действия, когда Городничий оставляет квартальных на крыльце оберегать сон Хлестакова и, как было указано выше, исчезает неизвестно куда. Для большинства персонажей сон Хлестакова занимает несколько часов, за которые городские чиновники завершили свои дела по маскировке действительного положения дел во вверенных им учреждениях, переоделись в вицмундиры и явились на поклон к Хлестакову.

Однако проснувшийся Хлестаков уверен, что сейчас уже «завтра» по отношению ко дню его знакомства с Городничим:

«Я, кажется, всхрапнул порядком. <...> Кажется, они вчера мне подсунули чего-то за завтраком: в голове до сих пор стучит» [Г.: IV, 59].

После визита чиновников и Петров Ивановичей в короткое мгновение озарения он размышляет: *«Мне кажется, однако ж, что они меня принимают за*

государственного человека. Верно, я вчера им подпустил пыли. Экое дурачье!»
[Г.: IV, 67]

Вокруг Хлестакова вроде бы ничего не изменилось (если не считать никем не замечаемое отсутствие Городничего). Даже Держиморда по-прежнему стоит на часах у дома градоначальника. Конечно, одиозность персонажа позволяет предположить, что он вполне может оставаться на часах в течение суток, но в этом случае автор, скорее всего, не преминул бы как-то обозначить эту гипертрофированную выносливость Держиморды и еще более раскрасить этот эпизодический, но ставший центральным для российской культуры образ.

В этой связи становится понятной растерянность Земляники после хлестаковского вопроса *«Скажите, пожалуйста, мне кажется, как будто бы вчера вы были немножко ниже ростом, не правда ли?»* [Г.: IV, 63]. Земляника машинально соглашается со всемогущим петербургским чиновником, но продолжает разговор «помолчав» – после того, как переварил информацию о возможных изменениях размерах собственного тела и припомнил, когда же именно они в прошлый раз виделись с Хлестаковым – вчера или все-таки сегодня. Не найдя точного решения этой умозрительной проблемы он, выждав определенную паузу, переходит к тому, ради чего пришел, – к доносам.

Интересно, что в условиях сдвинутого времени оказывается не один только Хлестаков. Так же – в завтрашнем дне – себя ощущает Осип:

«Осип. Да так. Бог с ними со всеми! Погуляли здесь два денька – ну и довольно. Что с ними долго связываться? Плюньте на них!» [Г.: IV, 68]

«Два денька» – это день знакомства с Городничим и переезда в его дом и день приема просителей и отъезда. Никто, кроме Хлестакова и Осипа, после «линии перемены дат» никак не обозначает свое чувство времени, поэтому противоречие двух версий временной протяженности оказывается скрыто под стремительно развивающимся действием.

Исследуя «странное раздробление нового времени»²²², Гоголь подчеркивает, насколько глубока охватившая всех душевная глухота, насколько не способны оказываются люди понять друг друга. В этих условиях недоразумение с мнимым ревизором – не самое показательное явление. В условиях диалога глухих вольные и невольные обманщики живут по законам своего собственного, персонального времени, отличного от хода часов тех, кто оказался под влиянием их лжи. Впрочем, что такое лишние сутки для автора, который «способен спутать хронологию на целые столетия, просто не отдав себе отчета, в какую же эпоху происходит действие»²²³.

Наблюдая за авторской игрой в «Ревизоре», мы имеем возможность не ограничиваться анализом непосредственно текста самой комедии. Гоголь не только многократно возвращался к редактированию и переделке своей главной комедии (оставляя при этом, как было сказано выше, загадочные нестыковки-мистификации), но и предпринимал попытки истолковать, интерпретировать свою пьесу в контексте актуальных для него в те моменты эстетических и мировоззренческих понятий. Эти комментарии, пояснения и дополнения он нередко оформлял в виде новых драматических произведений. Так что, выше указав на актуальность в применении к «Ревизору» приема «театра в театре», мы можем также сделать вывод, что вокруг комедии сосредоточен комплекс пьес-сателлитов, где используется тот же авторский подход.

Чрезвычайно любопытно в этом отношении обратиться к экспериментальным произведениям Н. В. Гоголя – к пьесам «Театральный разъезд» и «Развязка “Ревизора”».

«Театральный разъезд» – интереснейший творческий эксперимент не только для гоголевского творчества, но и для всей русской драматургии. Но эксперимент этот заключается не в форме – ее в русскую практику ввел М. Н. Загоскин, заимствовав из французских дивертисментов.

²²² Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. С. 193.

²²³ Гиппиус В. Гоголь. С. 63.

Небольшая пьеса представляет собой декамероновский поток зрителей, выходящих из зрительного зала после премьеры сатирической комедии (подразумевается, скорее всего, «Ревизор»). Основное содержание произведения – это художественный дайджест критических и зрительских впечатлений о пьесе, перерастающий в авторское выступление, в котором Гоголь практически от своего лица декларирует принципиально важные для себя тезисы о предназначении и инструментарии сатирической комедии. Попытка осмыслить и каталогизировать зрительские реакции на пьесу превратились в акт серьезнейшей творческой саморефлексии, позволившей автору самому для себя сформулировать многие положения его творческой концепции.

Поражает широта диапазона «откликов», свидетельствующая о внимательном и вдумчивом отслеживании автором печатных и устных рецензий. При работе над «Разъездом» одинаково учитывались и профессиональные, и любительские выступления зрительской критики. Так, в пьесу вошли и чуть переиначенные тезисы Ф. В. Булгарина (ставшего прототипом кричащего, пытающего привлечь к себе внимание Еще Литератора), и неузнанных знакомых Гоголя, отраженных в собирательных образах Первой и Второй дам. Гоголь, неприятно озадаченный непониманием массовой публикой его оригинального замысла, проводит в этом сочинении собственный анализ истоков этого непонимания. Его выходные персонажи персонализировали типичные группы зрителей, выдвигавших к пьесе «Ревизор» и – шире – ко всей российской драматургии определенные требования, продиктованные их представлением о вкусе и задачах театра.

Нам представляется, что основная часть реплик выходящих персонажей и венчающий пьесу финальный монолог вышедшего из укрытия Автора относятся к разным временным этапам работы над сценой. Поначалу, как нам кажется, Гоголь вкладывает в уста своих персонажей отдельные реплики, проясняющие его собственную позицию. Так, Второму любителю искусств Гоголь делегировал оправдание завязки, построенной не на любовной интриге. Господин Б. защищает принцип типичности в сатирическом изображении. Второй зритель

сформулировал принцип условности места и времени действия (и даже упомянул про «погрешности и анахронизмы» обсуждаемой пьесы). Господин А. и Очень скромно одетый человек, выведенные похожими на классицистических резонеров, транслировали ряд этически-моральных установок гоголевского творчества.

Но в процессе работы над художественной обработкой голосов извне и собственных идей, препорученных другим персонажам, Гоголь постепенно сам для себя формулировал важнейшие принципы своего сатирического творчества и окончательно вывел формулу очищающего смеха. Как мы полагаем, под конец работы над пьесой он решился заговорить от своего лица, выведя в буквальном смысле скрытого Автора на авансцену. Монолог Автора стал манифестом, идеологией русской реалистической комедии, драматургии «гоголевского направления» русской литературы. Принципам, провозглашенным в этом монологе, будут следовать лучшие представители отечественной комедиографии: А. Н. Островский, М. Е. Салтыков-Щедрин, А. В. Сухово-Кобылин, Н. А. Некрасов, И. С. Тургенев, Н. Р. Эрדман, М. А. Булгаков и даже (сам того не осознавая) В. В. Маяковский.

Еще более интересную игру представляет собой небольшая пьеса под названием «Развязка “Ревизора”». Творческая эволюция Н. В. Гоголя стала причиной ослабления его интереса к методу сатирического обличения как способу нравственного воздействия на человеческую душу. От изображения отрицательного примера он стремился перейти непосредственно к установлению ориентиров нравственного идеала. Его новой излюбленной формой стало прямое обращение к читателю, стилизованное под учительство, местами напоминающее проповедь. Но менялся сам писатель, а его написанные ранее произведения оставались прежними – созданными по принципам предыдущей парадигмы, которую автор, по его мнению, уже преодолел как раннюю. И приобретенная «Ревизором» и первым томом «Мертвых душ» слава сатирика, им самим же закрепленная и обоснованная в «Театральном разезде...», стала причиной определенной внутренней дисгармонии. И автор идет на беспрецедентный шаг –

ревизию наследия «Ревизора». Предпринятая им в «Развязке» попытка глубокого творческого анализа собственного произведения знаменовала окончательный и бесповоротный переход на новую творческую ступень. При этом он остался тем же самым Гоголем и применял ту же манеру авторской игры. Его задачей стало изменить определенные условия литературной жизни теми же средствами, как он изменял художественный мир своих произведений. Гоголем была задумана пьеса, дающая «ключ» к новой (для Гоголя – «подлинной») интерпретации «Ревизора», а на деле дающая возможность полного его переосмысления: новое вино наливалось в старые мехи.

Из предполагаемой игры с новым смыслом комедии был принципиально исключен образ Автора. Автор в качестве персонажа художественно-публицистической пьесы был уже задействован в «Театральном разъезде...», где им была провозглашена концепция очищающего сатирического смеха, которую сейчас Гоголь хотел отодвинуть на периферию внимания аудитории. На позицию трибуна-резонера он выдвигает Первого комического актера Михаила Семеновича, который не просто напоминает М. С. Щепкина, но и должен был совпадать с ним: *«Пьеса под заглавием Заключение Ревизора предназначалась в прощальный бенефис одному из лучших актеров нашего театра. А потому не мешает помнить, что первый комический актер, который есть главное лицо в этой комедии, взят в ту минуту, когда, прослуживши законное число лет, сходит он со сцены, прощаясь навсегда с публикою, которую занимал так долго, и с товарищами, которым уж больше не товарищ»* [Г.: IV, 137].

Предоставление Гоголем «Развязки...» в бенефис М. С. Щепкина, с нашей точки зрения, призвано было способствовать полному отождествлению вымышленного Комического актера с реальным премьером русского театра. Тем самым авторитет реального Щепкина призван был убедить театральную публику в необходимости пересмотра традиционного воззрения на «Ревизора». На деле же М. С. Щепкин обнаружил категорическое неприятие нового – аллегорического – толкования пьесы, главную роль в которой он исполнял много лет. Пьеса не была

поставлена на сцене, а впервые опубликованной оказалась только после кончины Н. В. Гоголя.

Во многом задачей «Развязки» стала отмена многих достижений «Театрального разезда». Гоголь переносит действие в реальность, которая не знала «Театрального разезда». Несмотря на то, что в течение многих лет Первый комический актер исполнял роль Городничего, претензии к пьесе повторяются в точности те же самые, что и высказывались на премьере, изображенной в «Театральном разезде»: обилие неприглядных героев, отсутствие полезности для общества. И конечно же, в этом художественном мире не существовало финального монолога Автора в «Разезде», который оправдывал беспощадность и нравственную функцию сатиры. Вместо этого дается альтернативное толкование: «ключ» пьесы, интуитивно уловленный Первым актером и открытый им труппе и почитателям в день окончания им актерского поприща.

Не желая при этом грешить против истины, Гоголь признавал, что эта интерпретация не сопровождала написание комедии. Но само это признание он замаскировал под реплики оппонентов Первого актера, помещенные во вторую редакцию окончания «Развязки “Ревизора”»:

«Федор Федорыч. Сознаюсь вам, Михал Михалч, откровенно, несмотря на то, мысль не дурна и могла бы послужить даже предметом сочиненья художественного; но я не думаю, чтобы автор ее имел в виду.»

Николай Николаич (решительно). Вздор! Он и в помысленьи этого не имел!» [Г.: IV, 134]

И далее, оставаясь верным художественной правде, он вынужден признать риски восприятия, связанные с новопринятым им художественным методом:

«Михал Михалч. Да разве я вам говорю, что автор имел ее в виду? Я вам вперед сказал. Автор не давал мне ключа. Я вам предлагаю свой. Автор, если бы даже и имел эту мысль, то и в таком случае поступил бы дурно, если бы ее обнаружил ясно. Комедия тогда бы сбилась на аллегория, могла бы из нее выйти какая-нибудь бледная, нравоучительная проповедь» [Г.: IV, 134].

Но это признание опасности непонимания было «вырезано» Гоголем из основного текста «Развязки». Помещенное в текст авторское сомнение было способно разрушить игру, затеянную автором.

«Театральный разъезд» и «Развязка “Ревизора”» находятся друг с другом в полемических отношениях, оставаясь при этом памятниками тонкой, порой беспощадной саморефлексии автора. В ключевые моменты своей литературной деятельности он, чтобы прояснить свою художественную позицию публике (а возможно – и самому себе), предпринимал попытку создания драматических произведений, в центре внимания которых находилась проблематика главной пьесы его жизни – «Ревизора».

Создав на страницах «Ревизора» воплощение самоупоенной бескорыстной игры и легкомыслия – Хлестакова, Гоголь надолго оказался под влиянием своего персонажа. Тень Хлестакова нередко заглядывала и в другие произведения автора. В «Театральном разъезде» мимо притаившегося в ожидании непосредственных зрительских реакций Автора одними из первых проходят двое двойников Хлестакова – франтов-шерамыжников:

«Светский человек, щеголевато одетый (сходя с лестницы). Плут портной, претесно сделал мне панталоны, все время было страх неловко сидеть. За это я намерен еще проволочить его, и годика два не заплачу долгов. (Уходит.)»

Тожже светский человек, поплотнее (говорит с живостью другому). Никогда, никогда, поверь мне, он с тобою не сядет играть. Меньше как по полтора ста рублей роберт он не играет. Я знаю это хорошо, потому что шурин мой, Пафнутьев, всякий день с ним играет» [Г.: IV, 139].

И именно после их ухода, автор, как будто узнав знакомые лица, прерывает молчание («И все еще никто ни слова о комедии»), после чего замолкает уже до самого своего финального монолога.

Мы сказали о двойниках Хлестакова в «Театральном разъезде», но правомерно задуматься и над тем, насколько влиятельным оказался этот образ для русской драматургии, для отечественной словесности в целом.

В начале первого тома «Мертвых душ» Гоголь изображает символическую встречу Чичикова с еще одним хлестаковским двойником: *«Да еще, когда бричка подъехала к гостинице, встретился молодой человек в белых канифасовых панталонах, весьма узких и коротких, во фраке с покушеньями на моду, из-под которого видна была манишка, застегнутая тульской булавкою с бронзовым пистолетом. Молодой человек оборотился назад, посмотрел экипаж, придержал рукою картуз, чуть не слетевший от ветра, и пошел своей дорогой»* [Г.: VI, 7].

Кроме того, литературоведами неоднократно указывалось на периодически проявляющееся в поведении Чичикова его родство с Хлестаковым: «У героя “Мертвых душ” в этом есть предшественник – Хлестаков, который также прибегает в своей речи к литературным оборотам и, перенося их в свои реплики и стремительные монологи, девальвирует, снижает тот смысл, который вкладывала в них предшествующая традиция»²²⁴.

Подобно Хлестакову сначала проигрывается, а потом участвует в головокружительной игре персонаж «Игроков», талантливо и вдохновенно исполняющий роль Саши Глова.

Образ Хлестакова, ставший нарицательным и вошедший в культурный багаж русской нации, со временем стал оказывать влияние и на творчество более поздних драматургов, став для них своеобразным источником вдохновения для создания собственных удачных и самобытных персонажей. Причина – в присущем Хлестакову удивительно удачном сочетании пошлости и обаяния, необходимым для того, чтобы публика заметила и запомнила героя.

Известно, что «Смерть Тарелкина» первоначально разрабатывалась А. В. Сухово-Кобылиным под названием «Хлестаков, или Долги». И в набросках «Дела» главный герой обозначался «Хлестаков». Впоследствии Сухово-Кобылину удалось оторваться от диктата заимствованного героя и создать глубоко индивидуальную и при этом глубоко типичную фигуру петербургского чиновника, скрывающегося от кредиторов за полями своего тарантаса. Однако целый ряд генеалогических «хлестаковских» черт у него сохраняется. Еще ранее

²²⁴ Анненкова Е. И. Путеводитель по поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души». М., 2011. С. 115.

Сухово-Кобылин, используя схожую смесь безусловной пошлости и обаяния, создал полюбившегося многим картежника-неудачника Расплюева, также во многом напоминающего гоголевского Ивана Александровича. Расплюев в свободном творческом порыве может актерствовать, завираться, актерски представлять былые события, экзальтированно реагировать на происходящее. Но, когда перед ним стоит конкретная задача кого-то обмануть, весь этот апломб пропадает и болтун выглядит косноязычным. Все дело в его явно «хлестаковском» происхождении. Обман у хлестаковского героя чаще всего произволен и бескорыстен.

В сатирической драме М. Е. Салтыкова-Щедрина «Тени» нас встречает целая группа персонажей-«хлестаковичей». В центре внимания демагог и самозванец Клаверов, во имя карьеры и благосостояния озабоченный созданием впечатления собственной значимости у представителей государственной машины. Но для того чтобы подчеркнуть его подлинную природу, Салтыков-Щедрин наделяет его «наперсником», неотличимым от него, столь же безликим, но куда менее удачливым фатом Набойкиным. «Сверху» Клаверова «опекает» еще один пошляк – заносчивый светский франт Тараканов-младший. При этом все эти деловые люди презирают неслужащих петербургских бездельников – «младенцев» Апрянина и Камаржинцева – знатоков витрин городских кондитерских, до крайности простодушных сплетников и пустопорожних болтунов. Памятуя о влюбленности Хлестакова в Петербург, Салтыков-Щедрин превращает общество столичных служащих средней руки в максимально «охлестаковленное» пространство, где каждому нужно приложить усилия, чтобы доказать свою индивидуальность. Ниже нами будет рассмотрено, каким образом архетипическая фигура Хлестакова преломлена в первой пьесе Салтыкова-Щедрина «Смерть Пазухина».

А. Н. Островский, продолжая на новом уровне традиции реалистического театра, заложенные Гоголем, не раз пользовался хлестаковской традицией, создавая своих типажных и ярких молодых героев: «Неудачник Бальзаминов, жаждавший, как Хлестаков, попасть на вершину жизни <...> проявится потом в

самых разных вариантах, в характерах литературных героев: от демонического Феликса Круля Томаса Манна до Остапа Бендера Ильфа и Петрова»²²⁵; «Следование Островского за Гоголем проявляется и при сопоставлении Хлестакова и Недопекина. В “Утре молодого человека” молодой Островский осваивает уроки Гоголя. Это проба пера, поэтому в главном персонаже много черт, присущих гоголевскому герою. <...> В “Утре молодого человека” хлестаковство – наследуемое героями качество, Островский здесь учится у Гоголя-комедиографа»²²⁶.

В. Ш. Кривонос в статье о Гоголе, написанной для «Энциклопедии Островского», заявлял, что «прямое воздействие Г. заметно лишь в ранних опытах молодого Островского, учившегося у него вниманию к обыкновенным и повседневным формам действительности и усваивавшего гоголевскую традицию, преломленную в правке натуральной школы»²²⁷. Однако это не исключает возможности «непрямого» воздействия, выраженного во влиянии образа Хлестакова на способы создания персонажей пьес Островского. Так, во многом по лекалам Хлестакова был создан Егор Глумов (подробнее об этом речь пойдет в главе о мотивах Игры в драматургии А. Н. Островского).

Создав своего Хлестакова, Гоголь начал традицию «играющего и заигрывающегося героя», вокруг которого события начинают развиваться стремительно, захватывая всех окружающих. «Хлестаковствующий герой» становится нередким атрибутом комедии, фабула которой связана с игрой-интригой. Хлестаковы становятся воплощением интриги – неважно, участвуют ли они в ней или просто присутствуют в том же художественном пространстве. Образ Хлестакова как гениальное обобщение стал выдающимся творческим открытием, перекроившим всю последующую российскую комедиографию.

²²⁵ Зорин А. Н. «Держась за голову, прыгает от радости»: о некоторых аспектах формальной конструкции пьес А. Н. Островского бальзаминового цикла // Вестн. Адыг. гос. ун-та. Сер. Филология и искусствоведение. 2009. № 3. С. 19.

²²⁶ Музалевский Н. Е. Гоголевское начало в сценах А. Н. Островского «Утро делового человека» // Щелыковские чтения – 2011. А. Н. Островский и его эпоха: сб. ст. / науч. ред., сост. И. А. Едошина. Кострома, 2012. С. 144.

²²⁷ А. Н. Островский: энциклопедия / гл. ред. и сост. И. А. Овчинина. Кострома, 2012. С. 109.

«Хлестаковствующий герой» русской комедии берет какие-то черты у своих общеизвестных предшественников: комедийного простака и ведущего интригу плута, – при этом разительно отличаясь от того и от другого.

Мы считаем важным подчеркнуть, что традиция «играющего и заигрывающегося героя», соотносимая прежде всего с образом Хлестакова, закладывалась Н. В. Гоголем и в более ранних комедиях. В данном случае мы имеем в виду в первую очередь комедию «Женитьба», в которой Игра проступает сквозь призму не столько социальных, сколько личных отношений. И тем не менее конфликт «Женитьбы», система образов, стиль общения персонажей – все в комедии так или иначе связано с мотивом Игры.

2.4. «ЖЕНИТЬБА»

В отличие от «Ревизора», «Игроков» и незавершенного «Владимира третьей степени», за репликами и жестами персонажей которых угадываются важные социальные обобщения, «Женитьба» намеренно погружена в частную жизнь. Но перенос внимания с общественно значимых проблем на интимно-частные вопросы человеческого состояния не отменяет традиционного для Гоголя-сатирика повышенного содержания в тексте комедии игровых мотивов.

Существующая исследовательская традиция усматривает в качестве сюжетообразующего элемента комедии прием «театра в театре». И. Гальперина находила в «Женитьбе» «сюжет и уровень “пьесы о том, как делаются пьесы”, – попытки Кочкарева поставить пьесу»²²⁸. В. В. Прозоров исследует жанровую природу кочкаревской «пьесы»: «На наших глазах осуществляется постановка некоей волшебной сказки о женитьбе, где все “вдруг” <...> Это театр в театре. Постановочное искусство Кочкарева столь восхитительно, что простодушные зрители следят уже не самую пьесу, а кочкаревский в ней сюжет и исполнены сочувствия к бесподобному художеству гоголевского героя»²²⁹.

В то же время фабула «Женитьбы» дает нам возможность наблюдать за состязанием двух «свах»: Феклы и Кочкарева. Однажды узурпировав обязанности Феклы Ивановны, Кочкарев продолжает поддерживать градус их противостояния, не давая сопернице забыть о бесславном изгнании из дома Подколесина. Фекла в долгу не остается, в результате между этими двумя всегда чувствуется напряжение, «незримый бой»:

«Кочкарев (толкает Феклу и говорит ей тихо). С которых сторон понабрала ворон, а?»

Фекла (вполголоса). Тут тебе ворон нет, все честные люди.

²²⁸ Galperina I. Critical relativism : Gogol's "Marriage", a multifaced play or playing in the play // Rus.lit. Amsterdam. Vol. 28. № 2. P. 155–174. – Реф. : Социальные и гуманитарные науки: Отечественная литература : реф. журн. Сер. 7, Литературоведение. 1993. № 3–4. С. 64.

²²⁹ Прозоров В. В. До востребования. С. 65–66.

Кочкарев (ей). Гости-то несчитанные, кафтаны общипанные.

Фекла. Гляди налет на свой полет, а и похвастаться почем: шапка в рубль, а щи без круп.

Кочкарев. Небось твои разживные, по дыре в кармане» [Г.: V, 30].

В этом диалоге – состязании в хуле – Кочкарев начинает говорить сплошным потоком поговорок. На всем протяжении пьесы он не часто использует фразеологизмы, полагаясь на фразы собственного изобретения, емкие и нередко обидные. Узурпировав обязанности свахи Феклы и повстречав ее в доме невесты, Кочкарев решает, что в отношении соперницы ему следует себя вести «как сваха», подтверждая этим обоснованность своих «профессиональных притязаний». Ритуальный обмен злословием призван не только взаимно дискредитировать кандидатов в женихи – это, по большей части, испытание, призванное решить, кто из них больше подходит на роль свахи. Примечательно, что начавший перепалку Кочкарев первым же ее и обрывает, очевидно сообразив, что он ввязался в поединок по злословию, не представляя потенциал своей соперницы. Поэтому он переводит разговор на другую тему, увлеченный новой мыслью, внезапно пришедшей к нему в голову. От ругани он мгновенно переходит к подглядыванию:

«Кочкарев. Небось твои разживные, по дыре в кармане. (Вслух.) Да что она делает теперь? Ведь эта дверь, верно, к ней в спальню? (Подходит к двери.)

Фекла. Бесстыдник! говорят тебе, еще одевается.

Кочкарев. Эка беда! что ж тут такого? Ведь только посмотрю, и больше ничего. (Смотрит в замочную скважину.)» [Г.: V, 30]

Ситуация состязания-поединка «свах» имитируется Гоголем до самого финала. Пьеса завершается репликами Феклы, добивающей потерпевшего тактическое поражение самозванца и уличающей его в некомпетентности: *«Что? А вот он тот, что знает повести дело! без свахи умеет заварить свадьбу! Да у меня пусть такие и эдакие женихи, общипанные и всякие, да уж таких, чтобы прыгали в окна, – таких нет, прошу простить. <...> Дела-то свадебного не*

знаешь, что ли? Еще если бы в двери выбежал – ино дело, а уж коли жених да шмыгнул в окно – уж тут просто мое почтение!» [Г.: V, 61]

Существование в комедии Кочкарева и Подколесина, воплощающих столь противоположное отношение к стихии игры и природу вовлеченности в нее, уже делает пьесу интересной для настоящего исследования.

На первый взгляд может показаться, что Кочкарев и Подколесин противопоставлены друг другу как герои игровой и неигровой. Что Подколесин стремится уйти от активного действия, в то время как Кочкарев в своем игровом азарте преображает людей, пространство и время, всех подминая под себя, и всех заставляет плясать под свою дудку. Кочкарев не просто имитирует пьесу, он старается превратить действительность в таковую. Он пытается воссоздать условную реальность, в которой действуют три единства и в условиях которой знакомство и свадьба влюбленных героев могут произойти в один и тот же день.

Кочкарев удивительно поверхностен, приблизителен, неконкретен. Прописывая общее направление игры, он редко опускается до подробностей: *«А рейнвейн – черт с ним, не правда ли?»* [Г.: V, 17]; *«что-то было: или вышла замуж, или переломила ногу»* [Г.: V, 32]; *«родственник <...> право не знаю: как-то тетка моей матери что-то такое ее отцу или отец ее что-то такое моей тетке»* [Г.: V, 42]; и, наконец, вершина его неопределенности – *«распознать нельзя, что такое белеет: женщина или подушка»* [Г.: V, 30]. Ему нет дела до незначущих подробностей. Он многие вещи оставляет недосказанными, не выясненными до конца, позволяя собеседнику домысливать свои варианты значения его шквалообразной болтовни. Когда игра охватывает его, он увлекается настолько, что практически забывает, с чего все началось.

Кочкарев – удачливый лжец, хотя и не слишком изобретательный. Прописывая ложь Кочкарева, Гоголь использовал знакомую схему, изобретенную им при работе над образом Хлестакова. Собеседники Кочкарева «сами как бы

кладут в рот и создают разговор»²³⁰. Он не успевает придумывать ответы, их ему подсказывают оппоненты:

«Кочкарев. Однако ж припомните. Вы меня, верно, где-нибудь видели.

Агафья Тихоновна. Право, не знаю. Уж разве не у Бирюшкиных ли?

Кочкарев. Именно, у Бирюшкиных» [Г.: V, 31].

Впрочем, эта схема «ответ, подсказанный самой формулировкой вопроса плюс импровизация, содержащая причудливые подробности» заставляет вспомнить не только Хлестакова, но и другого любителя карточной игры, придуманного Гоголем: *«На вопрос, точно ли Чичиков имел намерение увезти губернаторскую дочку и правда ли, что он сам взялся помогать и участвовать в этом деле, Ноздрев отвечал, что помогал и что если бы не он, то не вышло бы ничего, – тут он и спохватился было, видя, что солгал вовсе напрасно и мог таким образом накликать на себя беду, но языка никак уже не мог придержать. Впрочем, и трудно было, потому что представились сами собою такие интересные подробности, от которых никак нельзя было отказаться: даже названа была по имени деревня, где находилась та приходская церковь, в которой положено было венчаться, именно деревня Трухмачевка, поп – отец Сидор, за венчание – семьдесят пять рублей, и то не согласился бы, если бы он не припугнул его, обещаясь донести на него, что перевенчал лабазника Михайла на куме, что он уступил даже свою коляску и заготовил на всех станциях переменных лошадей. Подробности дошли до того, что уже начинал называть по именам ямщиков» [Г.: VI, 209].*

В фабуле «Женитьбы» Кочкарев выглядит всемогущим. Он ко всем умудряется втереться в доверие и всеми манипулировать. Командами, обещаниями или мольбами он от каждого собеседника добивается желаемого результата.

Гоголь не жалеет художественных средств, чтобы стилизовать своего героя под представителя нечистой силы вроде Басаврюка из «Вечера накануне Ивана

²³⁰ Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. С. 423.

Купалы». Впервые в пьесе с Подколесиным он встречается, набрасываясь сзади и становясь причиной разбивания зеркала:

«Кочкарев (подкрадываясь сзади, пугает его). Пуф!

Подколесин (вскрикнув и роняя зеркало). Сумасшедший! Ну зачем, зачем...»

[Г.: V, 15]

Взамен разбитого Кочкарев обещает какое-то странное «*другое зеркало*», которое, скорее всего, «*целым десятком кажет старше, и рожка выходит косяком*» [Г.: V, 15]. Похожим образом он является и Агафье Тихоновне – из-за ее спины в тот момент, когда она гадает, то есть становится уязвимой для неведомых сил. Он пытается поженить Ивана Кузьмича и Агафью Тихоновну против всех церковных правил во время Великого поста. Ему готов служить достаточно зловещий «*придворный официант: так, собака, покормит, что просто не встанешь*» [Г.: V, 17]. А один раз он почти «проговаривается» о демонической своей сущности: «*Из какого же дьявола, из чего, из чего я хлопочу о нем, не даю себе покою, нелегкая прибрала бы его совсем? А просто черт знает из чего!*» [Г.: V, 55]

Напоминающий нечистого духа Кочкарев в своем истерическо-фантазмагорическом кураже на ходу творит волшебную сказку, где сам выступает в позиции «волшебного помощника» героя, который к началу действия не только практически лежит на печи, но и ко всему прочему носит имя Иван.

Схема у творимой Кочкаревым сказки достаточно традиционна. Следуя функциям, описанным В. Я. Проппом, мы бы схематически очертили бы ее так: «недостача – обретение помощника – указание пути – испытание – реакция на испытание – согласие на действие – отъезд – борьба – победа – притязание ложного героя – разоблачение ложного героя и его изгнание». Следующий ход, по логике, – это «герой вступает в брак и воцаряется». До свадьбы остаются считанные минуты, а в воображении Подколесина он растет до сказочного царя, готового женить всех своих подданных. Но тут сказка лопается – Подколесин прыгает в окно, спасаясь от манипулирующего им Кочкарева.

Но так ли однозначны роли Кочкарева и Подколесина? Ивана Кузьмича Подколесина ни в коем случае нельзя вычеркивать из числа игровых персонажей. Дело в том, что он обожает игру, которая больше проходит в его воображении, в мечтах, нежели в реальной жизни. Подколесин, не вставая с дивана, «примеряет» на себя роль жениха. Он осведомляется о степени готовности тех атрибутов, которые (в каком-то отдаленном будущем) могут сопровождать исполнение им ритуалов молодожена. Играет он с необычайным для себя удовольствием, растягивая процесс расспросов, разбивая его на последовательные, но идентичные фрагменты. Степан, возможно, безо всякого умысла поддерживает игру барина. Он отвечает лаконично, что дает Подколесину возможность задавать все новые и новые вопросы. Этот процесс расспрашивания служит Подколесину имитацией действия, которого ему обычно не хватает, помогает ему убеждать самого себя в собственной заинтересованности. Ему даже неудобно, что он так тянет («*Право, самому как-то становится совестно*» [Г.: V, 9]). Но он настраивает себя на мысль, что переходить непосредственно к сватовству нельзя, пока все до мелочей не будет к этому готово («*Да, это вещь... вещь не того... трудная вещь*» [Г.: V, 12]). Понятно, что если Подколесина не тревожить, это состояние подготовки может растянуться у него до бесконечности. Всегда найдется что-то, что будет необходимо доработать или переменить: или вакса окажется рыжей, или сапоги станут натирать мозоли, или фрак не передаст всей значимости фигуры надворного советника. Подколесин играет «вовнутрь», исключительно для себя самого, в то время как женитьба – дело, требующее участия не одной только стороны. «Сватовство» Ивана Кузьмича никак не может состояться, он уже сросся с «игрой-для-себя» в жениха. При этом сама идея женитьбы его привлекает. Рассуждая о семейной жизни, фраке и сапогах, он готовится к маячащему где-то впереди сватовству. Иными словами, пред нами ситуация «Ожидания Игры». И Подколесин выглядит здесь уникальным героем.

Обычно «Ожидание Игры» переживают персонажи, стремящиеся к социальной или личностной реабилитации. «Ожидание Игры» подразумевает ситуацию, когда герой готов, очертя голову, решиться на изменение своей жизни,

но внешние обстоятельства не дают ему такой возможности: *«Только бы мне вот Силу да Случай, да я таким бы взяточником стал, что с мертвого снял бы шкуру; право, бы снял – потому нужда! Так вот что удивительно: нет вот мне ни Силы, ни Случая»* [С.-К.: 93]. Подколесин же в ситуации «Ожидания Игры» чувствует себя как рыба в воде и напротив, когда обретает Силу и Случай в лице «волшебного помощника», начинает сопротивляться и капризничать. Всех остальных комедийных героев, оказавшихся в подобной ситуации, мучает страстью азарт. Подколесина же она не тяготит. И в этом его неповторимое своеобразие.

Обратим также внимание и на то, что добродушный, выглядящий тюфяком Подколесин играет с окружающими не хуже своего «демонического» приятеля. Чтобы его игра не разрушалась, Степан должен бесчисленное количество раз входить в комнату и выходить. Сваха Фекла – самостоятельное лицо и сильная личность – совершает однообразные визиты к Подколесину, произнося, очевидно, один и тот же текст, расхваливающий Агафью Тихоновну. Подколесину нравится слушать рассказы свахи и сердить ее своим нежеланием запомнить имя гипотетической невесты. Он вынуждает ее снова и снова по несколько раз в неделю повторять свои визиты:

«Подколесин. Подумаем, подумаем, матушка. Приходи-ка послезавтра. Мы с тобой, знаешь, опять вот эдак: я полежу, а ты расскажешь...»

Фекла. Да помилуй, отец! уж третий месяц хожу к тебе, а проку-то ни насколько. Все сидит в халате, да трубку знай себе покуривает» [Г.: V, 13].

Даже всемогущий Кочкарев, который до поры до времени направляет Подколесина, сам не замечает, как, связавшись с этим «байбаком», начинает действовать повторяющимися циклами. Сперва он долго уговаривает Подколесина на какой-нибудь шаг, после этого совершает для него какой-то очередной головокружительный кульбит, а потом, увидев, что Подколесин сдал назад, снова начинает упрашивать, умолять, возвращать. Даже в финале пьесы он убегает со сцены, бормоча *«я побегу к нему, я возвращу его»* [Г.: V, 61].

Подколесин, так же как и Кочкарев, во имя своей игры или просто под влиянием собственной флегматичности манипулирует людьми, заставляя их действовать сообразно его представлению о мире. При этом зачатки лидера, точнее покладистого тирана, в нем, несомненно, есть, хоть и глубоко скрыты. В какой-то момент наедине с собой он обнаруживает свою деспотическую (и при этом доброжелательную) сущность: *«Если бы я был где-нибудь государь, я бы дал повеление жениться всем, решительно всем, чтобы у меня в государстве не было ни одного холостого человека!..»* [Г.: V, 58]

В качестве подтверждения нашего предположения обратим внимание, что Подколесин заявлен в списке действующих лиц как «служащий, надворный советник». При этом он не находится на службе, а лежит дома на диване. На дворе не выходной, ибо Иван Павлович Яичница опасается, как бы его отсутствие не заметил начальник: *«Пожалуй, пождать – пождем, как бы только не замешкаться. Отлучился ведь только на минутку из департамента. Вдруг вздумает генерал: “А где экзекутор?” “Невесту пошел выглядывать”. Чтоб не задал он такой невесты...»* [Г.: V, 25]

А вот Подколесин на службу не торопится. Потому что, очевидно, им уже устроено все таким образом, что дела шли «сами собой», не требуя его личного присутствия на рабочем месте. Точнее, не он это устроил, а все устроилось, опять-таки само собой. Кочкарев, расхваливая своего кандидата в женихи, убеждает Агафью Тихоновну, что он *«один почти управляет всем департаментом»* [Г.: V, 33]. Конечно, он употребляет спасительное «почти», но вряд ли он начал бы привирать об этом, будь служебное положение Подколесина ненадежным. Впрочем, Подколесин и сам замечает: *«Я ведь **каждое утро** хожу в должность»* [Г.: V, 51], – как будто забывая, что он каждое утро лежит на диване, изводит лакея и принимает сваху.

Подколесин оказывает на окружающих такое воздействие, что они начинают сами подстраиваться под него. При этом он не затрачивает на обеспечение этого процесса столько энергии, как Кочкарев. И это еще один повод для Кочкарева быть недовольным своим приятелем.

Кочкарев и Подколесин реализуют и воплощают собой два различных типа Игры. Кочкарев суетливо и даже нервически реализует линейную игру, направленную на изменение условий вокруг. Перемены ради перемен – его девиз. «Зла хочет Кочкарев Подколесину? Нет. Добра? Тоже нет. Чего же тогда добивается? Действия! Ускорения! Перемены! Передряги! Сдвига! Обвальнокартинного, постановочно-дивного эффекта!»²³¹ Подколесина же вполне устраивает игра его воображения. Он с удовольствием мечтает о женитьбе и счастлив этой своей мечтой. «Наружу» его игра прорывается в виде закольцованных, циклических действий, в которые он вовлекает практически всех, кто пытается с ним взаимодействовать.

При столь несовместимых игровых стратегиях их партнерство в условиях комедийного сюжета невозможно, поэтому автор дает Кочкареву шанс временно доминировать, а его типу игры – стать основным двигателем фабулы. Кочкарев выдергивает Подколесина из его мечтаний и претворяет их в быль. Подколесин, будучи не в силах сопротивляться, уступает уговорам или бесцеремонному напору Кочкарева и худо-бедно в один день переживает знакомство, ухаживание, сватовство и даже выражает готовность ехать к венцу.

И вот за считанные минуты до счастливого заключения брака Кочкарев, лично контролирующий все приготовления к свадьбе, ненадолго оставляет его одного. Преисполненный радости Подколесин в эйфории упивается восторгом и даже мечтает осчастливить всех. Его воображение обретает гипертрофированную форму, одновременно очищая персонажа от кочкаревского морока и возвращая нам Подколесина-мечтателя. Мечтать – это его естественное состояние, атрибут его циклической игры, не предусматривающей кардинальных и необратимых изменений. И, вернувшись к своему подлинному «я», он возвращается из невестиного дома к себе через окно.

Его попадание в «пьесу-сказку» началось с разбитого зеркала – своеобразного окна в волшебный мир, где он под влиянием своего приятеля выполнял чуждую ему роль героя-искателя, добывающего невесту. Возвращается

²³¹ Прозоров В. В. До востребования. С. 66.

в привычное бытие он также через окно: «Его прыжок можно понять как отрицание сказочного сюжета, его невозможность в современной жизни»²³². Л. Е. Ляпина указывала: «Исторически в лирико-поэтическом петербургском тексте окно появляется вместе со стремлением противопоставить внутреннее (домашнее) и внешнее (городское) пространства»²³³. Отнюдь не поэтический, а насквозь комедийный Подколесин использует окно для странного перемещения: формально через него выпрыгивая на петербургскую улицу, он, как ни странно, возвращается домой, в привычный ему не-игровой мир.

Оба способа существования игры, реализуясь через фабульное существование Кочкарева и Подколесина, оказываются одинаково разрушительными для окружающих. Макиавеллиевское презрение Кочкарева к людям и ограниченное эгоистическое равнодушие Подколесина к чувствам других обладают одинаковым негативным потенциалом. Их игры, направленные на удовлетворение их капризов и сиюминутных желаний, нарушают течение жизни других людей и, не принося никаких положительных изменений, оставляют после себя ощущение сумятицы и конфуза. Максимально делая комедию похожей на бытовой анекдот, Гоголь прививает ей определенные черты притчи с широким полем интерпретаций.

Закладывая жанровые основы русской реалистической комедии, Гоголь в том числе наметил основные принципы развития игровых мотивов, которых впоследствии будут придерживаться наиболее заметные драматурги-приверженцы «гоголевского» направления русской литературы.

1. В теме карточной игры у Гоголя намечается постепенный перенос внимания от непосредственного изображения игры к игровому, по-картежному состязательному характеру бытового или социального поведения героев: или азартно-бесшабашному, или шулерски-вороватому. Интрига у Гоголя строится по принципу карточного поединка, где каждый участник «темнит», прячет правду,

²³² Дубинская А. И. А. Н. Островский. М., 1951. С. 172.

²³³ Ляпина Л. Е. Мир Петербурга в русской поэзии : очерки исторической поэтики. СПб., 2010. С. 63.

при этом периодически «заигрываясь». Так, А. В. Сухово-Кобылин, выводя в своей дебютной пьесе профессиональных шулеров Кречинского и Расплюева, сознательно откажется от изображения их «в деле». Он привлечет внимание зрителей к иной, бытовой стороне их социального существования, подчеркивая при этом их безусловную принадлежность игровой категории.

2. Мотивацию поведения комедийных персонажей во многом определяет ситуация бездейственного напряжения, которое мы определяем, как ситуацию «Ожидания Игры». Это некомфортное, порой мучительное состояние вынужденного бездействия, при котором герой, существующий в предельно регламентированных и императивно предписанных реалиях Российской империи, уповает на внезапное изменение ситуации, которая позволит ему раскрыться и компенсировать свое жизненное невезение или социальное бессилие. Связано оно чаще всего с нелогичным, случайным, произвольным или даже чудесным изменением внешних обстоятельств в лучшую сторону. Ожидаемое состояние обычно характеризуется предвосхищением азарта, восторга, страсти. Хлестаков и Ихарев ожидают следующего карточного поединка, в какой-то момент обретая иллюзорное признание, поддержку, искреннее, как им кажется, внимание и дружбу. У последователей Гоголя ситуация «Ожидания Игры» станет еще более судьбоопределяющей и приобретет еще более высокую долю социального наполнения. Примечательно, что, зафиксировав классическую (почти архетипичную) реализацию ситуации «Ожидания Игры» в сюжетном существовании Хлестакова и Ихарева, Гоголь представил и исключение в виде Подколесина. В случае последнего состояние «Ожидания Игры» и связанное с ним внешнее бездействие оказывается более предпочтительным, нежели активное действие, пусть даже сопряженное с минимальной долей самостоятельных поступков. И если формула «Ожидания Игры» по образцу Хлестакова и Ихарева впоследствии будет заимствована и развита более поздними драматургами, то «формула Подколесина» практически не будет воспринята драматургией, хотя к ней неоднократно будет обращаться русский реалистический роман.

3. Повышение удельной доли «театра в театре». Во всех трех завершённых гоголевских комедиях («Ревизор», «Женитьба», «Игроки») интрига разворачивается как попытка одного из активных участников действия поставить спектакль, в который оказываются вовлечены его предполагаемые соперники. Театрализует действительность Городничий, стремясь изобразить вверенный его попечениям город благоустроенным местом, а себя самого – внимательным и успешным руководителем. И именно благодаря этой театрализации вовлеченный в игровое действие Хлестаков, начав играть по предложенным правилам, обнаружил незаурядный полет фантазии и способности импровизатора, узурпировав при этом главную роль. Устраивает постановку (и в картежном, и театральном смысле) Утешительный, привлекая к участию в своем спектакле приглашенных «артистов» и помещая Ихарева – своего главного зрителя – в самый центр действия – правда, всего лишь в роли статиста. Превращает все вокруг себя в стремительно развивающееся представление Кочкарев, одержимый маниакальным намерением во что бы то ни стало женить своего упрямого и инертного приятеля. Далее интрига в сатирических комедиях нередко будет обращаться к приему театрализации действительности.

Новаторский образ Хлестакова был оценен не сразу, но впоследствии он оказал огромное влияние на русскую культуру, журналистику и, конечно же, литературу. Вслед за шиллеровским маркизом Поза или Доном Джованни, впервые литературно описанным Тирсо де Молина, Хлестаков стал прецедентным персонажем – прототипом для других литературных героев. В русской драматургии после Гоголя создается практика введения в действие «хлестаковствующих героев». Примечательно, что никто из последователей гоголевского метода не пытался воссоздать хлестаковский образ достаточно близко к оригиналу. «Хлестаковствующий герой» позднего времени наследовал или обаятельную непосредственность, при этом обнаруживая несвойственный оригиналу злой умысел (Расплюев), или неумное стремление к широкому жесту и самозабвенной театральной аффектации (Тарелкин, Глумов), или внезапный стремительный взлет самомнения и связанную с этим метаморфозу (Прокофий

Пазухин). Хотя нередко сродство с Хлестаковым обнаруживали второстепенные «пустейшие» петербургские чиновники, или дворяне, или московские бездельники (Набойкин и «младенцы», Недопекин).

Фигура Хлестакова оказалась настолько многогранной, что разные ее приметы стали дополнительной подпоркой для создания принципиально разных блистательных образов русских драматургов.

Неиспользованным у последователей Гоголя остался тот пласт интерактивных элементов гоголевского текста, который мы называем «авторской игрой», – искусственная делогизация художественного пространства и времени, имеющая целью мистифицировать читателя, лишить его возможности применять к изображаемым на сцене событиям лекало формальной логики, погрузить в условные обстоятельства. Лукаво вводя читателя в заблуждение, Гоголь создает совершенно особый мир, управляемый совершенно особой логикой.

В XIX веке такие отношения с читателем практически не были заимствованы другими драматургами. Пьесы А. Н. Островского, А. В. Сухово-Кобылина и М. Е. Салтыкова-Щедрина логически выверены, соотнесены с реальным, привычным зрителю течением вещей. Авторская игра Гоголя с читателем/зрителем предвосхитила свое время. После Гоголя она вновь стала использоваться в литературе модернизма и в полной мере отразилась в драматургии еще одного поклонника таланта Гоголя – М. А. Булгакова.

После творческой неудачи, приведшей к прекращению работы над комедией «Владимир третьей степени», Гоголь, опираясь на лучшие достижения творчества Фонвизина и Грибоедова, продолжил развитие жанра, который бы отвечал его эстетическому, духовному и социальному идеалу. Он оказался у истоков жанра русской сатирической комедии, радикально отмежевавшейся от своих водевильных предшественников. Объединив в складывающемся жанре «видимый миру смех» с «невидимыми миру слезами», он предпринял целый ряд усилий, чтобы «слезы» в своем драматическом начале не оттесняли приютивший их «смех» на периферию. Одним из важнейших способов такого жанрового саморегулирования стали мотивы Игры. Игра, как универсальная, общепонятная

и доступная каждому категория оказалась способна снижать полемический, разоблачительный и проповеднический элемент в комедиях, служа своего рода «предохранительным клапаном» в их сюжете. При этом авторская игра Гоголя являлась не жанровым свойством гоголевской драматургии, а логичным продолжением определенных черт личности автора. Именно поэтому ей выпало продолжить свое существование в российской комедиографии лишь после значительного перерыва.

Гоголевские пьесы задали эталон реализации мотивов игры в комедии. Игровые мотивы совершенно по-разному, своеобразно раскрылись в творчестве других русских драматургов XIX века. Обратимся к творчеству тех из них, для кого игра стала постоянной художественной величиной.

3. МОТИВЫ ИГРЫ В ТРИЛОГИИ А. В. СУХОВО-КОБЫЛИНА

Пьесы А. В. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского», «Дело» и «Смерть Тарелкина», объединенные самим автором в трилогию с подцензурным названием «Картины прошедшего», наполнены изображением интриг, афер подковерных махинаций, шантажа и шулерства. Это делает их чрезвычайно интересными для нашего исследования, посвященного мотивам Игры.

Первая пьеса цикла начинается с интриги картежника-афериста Кречинского, желающего выгодно жениться, третья завершается провалом попытки функционера Тарелкина шантажировать своего успешного начальника. Фабулу каждой из пьес трилогии составляет какая-либо афера, видная читателю/зрителю, и каждая пьеса завершается в момент ее успешного или безуспешного окончания. Нам представляется, что в основе пьес трилогии лежит какая-то завершенная игра, инициированная одним («Свадьба Кречинского», «Смерть Тарелкина») или группой персонажей («Дело»). Причем исход каждой игры становится причиной начала следующей: обстоятельства разоблачения Кречинского провоцируют следствие против Лидии Муромской, а отказ Варравина взять в долю Тарелкина становится поводом для мести последнего. Отметим, что эта преемственность и становится центральной соединительной чертой трилогии, ибо в художественном мире Кобылина нет персонажа, который действует во всех трех комедиях. Таким образом, мы предполагаем, что категория Игры является не только атрибутом сюжетов каждой из сухово-кобылинских пьес, но и во многом – категорией, объединяющей их в цикл.

3.1. «СВАДЬБА КРЕЧИНСКОГО»

Формально тема карточной игры как наиболее заметного воплощения феномена Игры возникает только в комедии «Свадьба Кречинского». Собственно, всех персонажей «Свадьбы Кречинского» можно разделить на две группы: персонажи-игроки, вовлеченные в карточную сферу, и «неигровые». Мы употребляем здесь определение «игровые», а не «играющие», из-за отнесения к этой группе Федора – камердинера Кречинского. Сам он не принимает участия в карточной игре, но имеет отношение к деятельности шулерского предприятия, возглавляемого Кречинским, подготавливая колоды, которые использует Расплюев. Для нас здесь будет иметь значение не столько сам факт погружения персонажа в акт игры, сколько соотносимость его со всеми принадлежащими к категории игры процессами.

Кроме Федора к этой группе мы отнесем Кречинского, Расплюева, купца Щебнева – кредитора Кречинского. К «неигровым» причислим Петра Константиновича Муромского, Лидочку, Атуеву и Нелькина:

«Атуева. Ну кто нынче не играет? Нынче все играют.

Муромский. Игра игре рознь. А вот Нелькин карт в руки не берет» [С.-К.: 13]²³⁴.

Отметим, что в качестве активной позиции в сюжете произведения «игровые» используют лукавство, а «неигровые» – простодушие. Таким образом, принадлежность к карточной игре становится принципом маркирования персонажей пьесы.

«Игровые» персонажи постоянно находятся в движении, подстегивая фабулу. Кречинский пытается провернуть интригу со своей женой, Расплюев и Федор по мере сил ему помогают, Щебнев с циничной вежливостью, игнорируя

²³⁴ Тексты А.В. Сухова-Кобылина цитируются по изданию: Сухово-Кобылин, А. В. Картины прошедшего / А. В. Сухово-Кобылин / Изд. подгот. Е. С. Калмановский, В. М. Селезнев ; АН СССР. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1989. – 360 с. – (Лит. памятники). Здесь и далее ссылки приводятся в тексте в квадратных скобках с указанием страницы арабскими цифрами.

соображения порядочности, требует у Кречинского долг. Оружие «игровых» персонажей – хитрость или подчеркнута вежливая наглость:

«Кречинский (вскакивая со стула). Обыкновенное для вас, да необыкновенное для меня. Я всю жизнь свою расплачивался честно и аккуратно и на вас, именно на вас, милостивый государь, ждал по три месяца деньги. Помните?..

Щебнев. Это точно-с, Михайло Васильич! мы вам всегда благодарны. А уж вы теперь не беспокойте себя, сделайте одолжение, прикажите получить. А то что ж делать? Необходимость» [С.-К.: 34];

«Расплюев. Постой, пусть, пусть, пусть, говорят! Что ты? (толкает Федора от двери) да что ж ты?

Федор (отводя его рукой). Извольте, сударь, остаться. Слышали, не приказано-с» [С.-К.: 43].

Простодушный Нелькин, пытаясь защитить Муромских от козней Кречинского, тоже старается затеять интригу. Только он использует принципиально иную позицию. Его цель – открыть правду, и он исключает из инструментария своей интриги всякую хитрость, идя напролом и к Муромскому, и в полицию со своим видением этой правды.

Игровое поведение в фабуле пьесы становится площадкой, которая объединяет героев. До вовлечения семьи Муромских в игровую стихию герои находятся в разных, не пересекающихся мирах. «Игровые персонажи» живут в атмосфере риска, обмана, условностей и двойных стандартов. «Неигровые герои» – в патриархальном помещичьем мире. «Игровые» герои и по природе своей, и по роду своих занятий склонны к аванюре, «неигровые» (в первую очередь, Муромский и Нелькин) – к резонерству. В этом первоначальном состоянии «игровые» герои не в силах причинить никакого вреда Муромским и их окружению: они обитают в принципиально разных пространствах.

Статус-кво отменяют дамы. Атуева и Лидочка, погрузившись в атмосферу балов и вечеринок, нарушают свое «неигровое» статус-кво. Атуева пытается играть роль светской дамы, Лидочка – светской барышни. Они примеряют на себя

новые роли с большим увлечением. Атуева даже видоизменяет пространство дома Муромских, внося туда «светские», т. е. игровые элементы (швейцар, колокольчик и т. д.). Провинциальное понимание «светскости» создает комический эффект и обнаруживает в дамах низкий, начальный уровень погруженности в игру.

Атуева берет поверхностно понимаемый ею светский образ жизни за поведенческую модель, к которой должно стремиться: «Главная мечта Атуевой – чтобы дом ее был “первый в городе”. Главный ее жизненный принцип – чтобы все было так, “как принято”, “как у всех”. Этот принцип она упорно противопоставляет всем реальным жизненным фактам и соображениям. “Нынче везде так”, “во всех домах так”, “у всех людей так”, вот ее постоянный припев, вот ее лейтмотив. Если “нынче все играют” значит, играть в карты хорошо»²³⁵.

Лидочка следует любовному ритуалу «по книжке», чем дает возможность начитанному Кречинскому манипулировать ею. «Книжное воспитание сближает Лидочку с пушкинской Татьяной»²³⁶.

В литературоведческой традиции принято описывать Михаила Кречинского как шулера. Однако это утверждение нуждается в ряде уточнений. «Правильный» игрок в России XVIII–XIX веков играл для провождения времени, для удовольствия, во имя непреодолимой страсти к игре или «стремления прочь от рациональной действительности в Царство Случая <...> игра в карты была чем-то большим, чем стремление к выигрышу как материальной выгоде. Так смотрели на карту только профессиональные шулера. Для честного игрока пушкинской эпохи (а честная карточная игра была почти всеобщей страстью, несмотря на официальные запреты) выигрыш был не самоцелью, а средством вызвать ощущение риска, внести в жизнь непредсказуемость <...>. Игра вносила в жизнь случайность»²³⁷.

²³⁵ Рудницкий К. Л. А. В. Сухово-Кобылин : очерк жизни и творчества. М., 1957. С. 112.

²³⁶ Клейнер И. М. Драматургия Сухово-Кобылина. М., 1961. С. 73.

²³⁷ Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. С. 154.

Михаил Кречинский пытается совместить обе эти «мировоззренческие» позиции, хочет служить одновременно и своему богу (т. е. игре), и мамоне. Ему в принципе свойственен дуализм. При своей кажущейся цельности он удивительно переменчив: «Кречинский – и подлинный (открытый) и в маске (скрытый) – и он, и не он!»²³⁸

Он возглавляет шулерскую компанию, слегка напоминающую ту, что была изображена Н. В. Гоголем в «Игроках», только куда малочисленнее. Федор готовит крапленые колоды, Расплюев выбирает «жертв», меняет колоды и (по замыслу) их обыгрывает, Кречинский распоряжается средствами.

Но Кречинский, по словам автора, – «страстная натура, игрок, легкомысленный прожигатель денег»²³⁹. Он гнушается замарать свои руки шулерством. Он, правда, постоянно играет, но в основном проигрывает. Действие его застает утратившим поместье и имеющим большие долги, неспособным заплатить даже за дрова. Его игра «для удовольствия» постоянно подрывает деятельность его предприятия. Более того, шулерское предприятие начинает работать над обеспечением его возможности играть дальше, т. е. работать не на доход, а в убыток. Иными словами, Кречинский – мошенник, не желающий быть шулером, игрок, ставящий на кон в «честной» игре деньги, добытые шулерством Расплюева. Эту схему он планирует сохранить и после планируемой выгодной женитьбы. «Трудно уже верить, чтоб он стремился к миллиону в единственном желании поправить свои дела и спокойно доживать до старости в общем уважении, хотя он и говорит это. Дайте Кречинскому два миллиона – он будет играть на четыре»²⁴⁰.

²³⁸ Клейнер И. М. Драматургия Сухова-Кобылина. С. 59.

²³⁹ Цит. по: Гроссман Л. П. Театр Сухова-Кобылина. М. ; Л., 1940. С. 16.

²⁴⁰ Корреспондент. Московская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. 1856. № 7. 10 января. С. 33.

«Кречинский несерьезен по отношению ко всему, кроме игры и азарта. Деньги для него – не конечная цель, а средство, открывающее путь к большой игре»²⁴¹, – отмечает исследователь творчества Сухова-Кобылина Хам Ень Джун.

Кречинский не скрывает своего презрения к Расплюеву. Ежедневно отправляя его добывать передергиванием деньги, он не прощает Ивану Антоновичу, что тот ради куска предал идеалы Игры. Под влиянием барина даже Федор относится к ремеслу Расплюева со снисходительным осуждением («*В карты, сударь, играть – не лапти плесть. Вот и поучили!.. В чужой карман лезете, так – как не резнуть: всякий резнет...*» [С.-К.: 30])

Кречинский и Расплюев – шулеры-неудачники. Кречинский не имеет возможности расплатиться за проигрыш, а Расплюев появляется на сцене избитый разоблачившими его партнерами по игре.

Неудачливые игроки ранее появлялись в «Игроках», но там их неудача была позиционной: они уступали своим соперникам, находившимся в более выгодных условиях. В «Свадьбе Кречинского» шулеры неудачливы с момента своего выхода на сцену и до финала, знаменующего фиаско их махинаций как с солитером, так и с выигрышной женитьбой предводителя компании.

Мы можем предполагать, что ранее, когда Кречинский был более свободен в средствах, шулерская компания была многочисленнее и включала в себя более удачливых «катал», нежели Иван Антонович:

«Федор. Хорошие-то товарищи, то есть бойцы-то, поотстали, а вот навязался нам на шею этот Расплюев. Ну что из него толку-то?» [С.-К.: 29]

Мы допускаем, что под словом «бойцы» имеются в виду «отчаянные игроки». Как мы видим, и более выигрышный состав шайки не принес Кречинскому успеха, если в начале пьесы он предстает перед нами без средств и ресурсов.

Это непривычно для нравственных установок русской драматургии. Данный род занятий ранее не выглядел комично. О нем писали с укором,

²⁴¹ Хам Ень Джун. Проблемы поэтики драматургии А. В. Сухова-Кобылина : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. СПб., 1994. С. 6.

осуждением и неприятием. Но смешны были жертвы карточного проигрыша, выигравшие же – практически никогда. Комичным шулер предстал только после победы добродетельных героев над ним. Шулер изображался или как злодей, или как орудие Судьбы, становящееся испытанием для героев-искателей. Здесь же, напротив, шулера жалуются на судьбу:

«Расплюев. Деньги... карты... судьба... счастье... злой, страшный бред!.. Жизнь...» [С.-К.: 30]

Сухово-Кобылин в своей первой комедии окончательно десакрализует карточную игру, пародируя ту синонимию Игры и Рока, которую использовали А. С. Пушкин в «Пиковой даме» и М. Ю. Лермонтов в «Маскараде». Гоголевские «Игроки» освобождены от сопереживания картежникам. Видно, что их автор не разделяет священного трепета своих персонажей перед картами, но он объективно фиксирует приметы их восприятия игры как культа. Диалоги Утешительного, Швохнева и Ихарева дают представление о «мире игроков», противопоставленном всему остальному человечеству. Правда, финал перечеркивает наметившееся было у читателя/зрителя представление о шулерах как о замкнутой касте: оказывается, адепты «высших тайн» легко готовы ограбить собственного коллегу. Сухово-кобылинский Расплюев в похожем развитии событий не сомневается, он уверен, что при первой же возможности Кречинский сбежит, сделав ответственным за все именно его, Расплюева:

«Расплюев. <...> Ведь сейчас полиция придет, сейчас хватятся!.. Нет, ушел, непременно ушел. Что ему, о нас, что ли, думать?» [С.-К.: 43]

Сухово-Кобылин сдирает последнюю романтическую накидку, не оставляя ничего от загадочного флера рыцарей игры. Кречинский, правда, все еще мечтает помчаться *«под четырьмя ветрами: бубновым, трефовым, пиковым и червонным, по треволненному житейскому морю»* [С.-К.: 39], но сам образ его жизни дискредитирует и сводит на нет всю его состоятельность как игрока. Его обаяние и неординарность остаются не востребованными из-за его привязанности. Игра не только не помогает ему стать хозяином жизни, она лишает его всякой

возможности социального самоутверждения. На поверхность выпячивается неприглядная изнанка жизни, нищета, бездомность и уязвимость «игроков»:

«Расплюев. Так это, стало, в двадцать четыре часа по две трепки. Ведь так жить нельзя (поднимает пуговицу), так всякая собака со двора сбежит...»
[С.-К.: 36]

Шулеры у Сухово-Кобылина жалки. Эта комедия знаменует определенное снижение популярности карточной темы в русской литературе. Даже Расплюев, спустя много лет появившись в «Смерти Тарелкина» в мундире квартального надзирателя, ни на мгновение не вспомнит о страсти былых лет, лишь намекнет, и то так, чтобы понятно было лишь посвященным, т. е. хорошо помнящим обстоятельства, описанные в первой пьесе:

«Тарелкин. А что, вы, стало, страдали?»

Расплюев (подмигивает публике). Таки бывало. А вы?» [С.-К.:153]

На всем протяжении «Смерти Тарелкина» Расплюев ни разу не упомянет ни про карты, ни про игру. На исходе 1860-х годов карточная тема отходит на периферию литературных интересов.

Интриги, изображенные в «Свадьбе Кречинского», «прорастают» одна из другой, возникая как будто случайно. Грезящий о Большой Игре Кречинский невзначай знакомится с Лидией Муромской и начинает разыгрывать партию удачной женитьбы. А ставшая основой фабулы история подлога ювелирного украшения – это «вынужденная» интрига, призванная устранить финансовые проблемы, способные помешать женитьбе. Она первоначально не замышлялась Кречинским и используется им как единственная возможность преодолеть неблагоприятные стечения обстоятельств. Кречинский – игрок, человек, исповедующий культ Случая, – оказывается особенно уязвимым для случайных обстоятельств. Его остроумные расчеты постоянно нарушаются действиями других лиц. Чрезмерно сосредоточенный на своей персоне, он никогда не берет в расчет других людей, рассчитывая, что их поведение и поступки будут соответствовать его ожиданиям. Отчасти так и происходит: сказывается его неплохое знание человеческой природы. Муромский, Лидочка и Атуева

полностью следуют прописанному им сценарию. «Муромский – главный объект стремительной, ловкой атаки Кречинского»²⁴², поэтому все внимание Кречинского сосредоточено на нем, на перемене его настроений. Кречинский не мог предугадать ни беспардонности Щебнева, ни упорства правдоискателя Нелькина, но и не усомнился в безупречности своего плана. Каждое вмешательство третьих лиц в течение его интриги обескураживает его, на время «вышибает» из игры. «Разумно относившийся к миру персонаж был побежден достаточно несерьезным для него противником, на стороне которого был случай»²⁴³.

В интриге Кречинский – не импровизатор, он старается следовать заранее составленному плану. Травестирующий и пародийно его оттеняющий Расплюев, который гипертрофированно повторяет многие его поведенческие черты, в беседе с Муромским также обнаружит трудности с придумыванием на ходу. Л. Гроссман отмечал, что «в минуту опасности <...> тонкой расчетливости шулера не хватило, чтобы довести до конца сложную игу и скрыть от партнеров свою натуру гнусного стяжателя»²⁴⁴. Плуты и жулики, они не приучены врать на ходу, им требуется запас времени.

Несмотря на это, Кречинский остается незаурядным человеком и игроком. Его незаурядность объясняется попыткой в своих действиях соблюсти некий этический минимум, им самим над собой признаваемый. Та брезгливость, которая не позволяет ему самому передергивать в картах, удерживает его от простых мошеннических ходов.

При этом интересно, что единственный человек, чьего осуждения он боится, – это он сам. Пересуды о нем в обществе способны его тронуть только накануне предполагаемой свадьбы. Для него «честь» – это, в первую очередь, самоуважение. Зная цену своим достоинствам, он объединяет понятие «честь» со своими интеллектуальными ресурсами (*«Все – ум, везде – ум! В свете – ум, в*

²⁴² Рудницкий К. Л. А. В. Сухово-Кобылин : очерк жизни и творчества. С. 93.

²⁴³ Хам Ень Джун. Проблемы поэтики драматургии А. В. Сухово-Кобылина. С. 6.

²⁴⁴ Гроссман Л. П. Театр Сухово-Кобылина. С. 14.

любви – ум, в игре – ум, в краже – ум!» [С.-К.: 41]). Лежащие на поверхности примитивные мошеннические ходы не отвечают его понятиям о «чести» и разумности:

«Кречинский. <...> Ничего, дурак, не понял. Он думает, что я красть хочу, что я вор. Нет, брат: мы еще честью дорожим; мы еще вот в этом кармане (показывает на голову) ресурсы имеем» [С.-К.: 40].

«Словом, есть она, граница между полной бессовестностью и некими соблюдаемыми правилами»²⁴⁵, – подчеркивал С. Б. Рассадин. Приложимые только к себе самому понятия Кречинского о границах честности и мошенничества приводят его к социальной изоляции. Сам он презирает профессиональных шулеров, а правдоискатели, вроде Нелькина, не видят между ним самим и шулерами разницы:

«Нелькин. <...> в вашу честную семью, как змея, ползет картежник, разорившийся шулер и вор!..» [С.-К.: 56]

Обиднее всего для Кречинского, что ни те, ни другие не замечают той постоянной внутренней борьбы, которую он ведет ежедневно, пытаясь одновременно и обеспечить себя, и не скатиться к *примитивному* жульничеству. И Нелькин, и Расплюев подозревают его в намерении украсть солитер, тогда как он замышляет остроумный, по его мнению, подлог. В иерархии плутовства он всегда на уровень выше представления о нем, подобно Фигаро, который мог быть лучше своей репутации. Поэтому он мстит им обоим: Расплюева пугает опасностью полицейского преследования, а Нелькина, который перешел по отношению к нему в открытую конфронтацию, выставляет за порог.

Поняв суть подлога, Расплюев приходит в восторг, на который Кречинский, очевидно, в глубине души и рассчитывал:

«Расплюев. Наполеон, говорю, Наполеон! великий богатырь, маг и волшебник! <...> ростовщика оболванил и великую по себе память оставит» [С.-К.: 48].

²⁴⁵ Рассадин С. Б. Гений и злодейство, или Дело Сухово-Кобылина. М., 1989. С. 99.

В обязанности Расплюева, вероятно, входит и прославление хозяина. «<...> Расплюев необходим Кречинскому не только как “помощник”, но и как “аудитория”. Презирая Расплюева, он, однако, нуждается в этом жалком пособнике, прежде всего, потому, что каждую его “победу” Расплюев готов просмаковать и восславить. И Кречинский с нескрываемым удовольствием красуется перед ним, с наслаждением слушает его подобострастные речи»²⁴⁶. В свою очередь, Расплюев в случаях удачного выполнения заданий остается даже без словесного поощрения:

«Расплюев (жалобно). Кажется, я все дело делаю, а вам вот никогда не угодно мне и одобрение дать.

Кречинский. Да черт тебя одобрит? видишь, какой пень уродился!..» [С.-К.: 49]

Кречинский никогда не хвалит своего пособника, оттого что сам чувствует себя «обделенным» похвалой и признанием. Отсюда и завышенная самооценка персонажа. Речами и поступками Кречинского руководит постоянное самолюбование, проскальзывающее в репликах, обращенных и к себе самому, и к другим персонажам:

«<...> С меня, приятель, взятки гладки; я подковы гну <...>» [С.-К.: 49];

«Я всю жизнь свою расплачивался честно и аккуратно и на вас, именно на вас, милостивый государь, ждал по три месяца деньги» [С.-К.: 251].

Постоянное самолюбование объясняет наличие отточенных поз в его поведении. При разоблачении он является единственным спокойным, даже хладнокровным лицом на сцене. Представив себя и Расплюева, он более не произносит ни слова, слышного другим персонажам.

В то время как другие демонстрируют удивление, гнев, отчаяние и радость, он находит возможным размышлять и вслух проводить аналогии:

«Кречинский (в сторону, стоя к публике). А ведь это хорошо! (Прикладывает руку ко лбу.) Опять женщина!» [С.-К.: 64]

²⁴⁶ Рудницкий К. Л. А. В. Сухово-Кобылин : очерк жизни и творчества. С. 99.

Нарочитая отстраненность и лаконичность – это поза, во многом предназначенная для самого себя. Возможно, тут сказался еще и опыт игрока, привыкшего проигрывать достойно.

Самолюбование заставляет его внимательно анализировать не только свои удачи, но и трудности. Сочиняя письмо Лидочке и не в силах справиться со слогом, он разговаривает с собой: *«Надо такое письмо написать, чтобы у мертвой жилки дрогнули, чтобы страсть была. Ведь страсть вызывает страсть. Ах, страсть, страсть! где она? (Усмехается.) Моя страсть, моя любовь... в истопленной печи дров ищу... хе, хе, хе!»* [С.-К.: 39]

С. Б. Рассадин предлагал собственный анализ фрагмента с письмом: «Это искусственное самовозбуждение профессионала. Так, к примеру, писатель, пишущий не то, что думает, не то, что ему чувствуется, взывает за помощью к набитой руке, к нажитым навыкам изощренного стилиста, к инерции, еще сохраняющейся от процесса творчества – и, бывает, добивается своего (вернее, чужого, чужевнушенного), создает-таки иллюзию искренности и истинности»²⁴⁷.

Сцена создания письма демонстрирует нам Кречинского, ведущего игру со стилем, создающего не то стилизацию, не то пародию на типичные образцы романтической эпистолярной литературы. Более того, погружившись в эту работу, он на какое-то мгновение «примеряет на себя» избранную стилистику и между делом напоминает себе об «остывшем чувстве», чтобы на минуту почувствовать себя героем романа – разочарованным, отверженным, не нашедшим применения своим способностям. Но все-таки он – герой комедии, и поэтика ситуации понятна даже ему самому. Отсюда и смешок героя.

Навык не выказывать эмоций во время игры позволяет ему идти до конца в своей интриге. После изгнания Нелькина из своего дома он осознает все опасности сложившегося положения и, возможно, предугадывает развязку:

«Кречинский (задумывается, в сторону). Он бросился теперь к Беку» [С.-К.: 60].

²⁴⁷ Рассадин С. Б. Гений и злодейство, или Дело Сухово-Кобылина. С. 63.

Однако и в этой ситуации в его речах и движениях нет торопливости. Он приближает сроки свадьбы без суеты и хлопотливости. Используя скандальное столкновение в своих интересах, он навязывает всем план дальнейших действий и даже подготавливает засаду для Нелькина. Он проигрывает всего несколько минут – и то только потому, что не мог предусмотреть полицейского вмешательства. «Против него выступил еще и Случай в чистом виде. Решающую роль в крушении планов героя сыграли обстоятельства ничем, кроме случайности, не мотивированные»²⁴⁸.

Идя вслед за Гоголем – своим идеалом писателя, – Сухово-Кобылин выстраивает конфликт комедии по уже известной схеме столкновения лукавства и простодушия. Воплощающий лукавство Кречинский в конечном итоге терпит поражение от Нелькина, к которому на протяжении всего действия относился то снисходительно, то высокомерно. Воспринимая Муромских и их окружение как честных и бесхитростных людей, Кречинский не ожидал встретить соперника своей интриге. Поэтому он не взял в расчет Нелькина, комичного даже в резонерской позе:

«Нелькин. Боже мой! Сон это? Жив я? (Щупает себя, горько.) Правда, правда! где ж твоя сила? (Растерянный выходит вон.)

Расплюев (затворяя за Нелькиным дверь). Вот чего захотел! Поищи правду-то, милый; ты еще молод, поищи!» [С.-К.: 60]

Однако Кречинский, сам себе кажущийся хитроумным и ловким, не в силах преодолеть собственной увлекающейся природы игрока. «Решившись на аферу, Кречинский <...> ощущает нечто вроде прилива вдохновения, он “творит”, творит увлеченно, темпераментно, страстно, он охвачен радостным подъемом. <...> Он угрожает, требует, распоряжается, поет, “философствует” – и все это проделывает азартно, горячо. Тут, в этой афере, все его надежды, все его будущее, – другой бы, может быть, осуществлял рискованную аферу осторожно, рассудительно, трепетно, но те таков Кречинский! Готовясь обмануть ростовщика фальшивым бриллиантом, он полон веселой отваги, он испытывает своеобразное

²⁴⁸Хам Ень Джун. Проблемы поэтики драматургии А. В. Сухово-Кобылина. С. 6.

“упоеание в бою”. Риск его волнует, будоражит, наполняет его жизнь смыслом, красотой»²⁴⁹. В первом действии, увлекшись захватившим его весельем от удачно складывающихся обстоятельств, он, сам того не замечая, провоцирует Нелькина на противодействие своим слишком громким «размышлением»:

«Кречинский. Как два к трем. Гм! надо полагать, женюсь... (утвердительно) женюсь! (Уходит.)

Нелькин (в изумлении). Женюсь?! Господи! не во сне ли я? На ком? на Лидии Петровне... Ну нет» [С.-К.: 23].

Скорее всего, этот подслушанный разговор – лишь дань сценической условности. Но эта ситуация прекрасно вписывается в противоречивый образ жизни Кречинского, способного мошенничать и проигрывать, презирать подручного и доверять ему во всем. Так и здесь, готовя для Муромских паутину, он забыл про осторожность, ненароком предупредил своего соперника и дал ему фору для маневра. С одной стороны, «Кречинский показывает себя тонким психологом. Изучая нравы окружающей его среды и приспособляясь к людям, он талантливо эксплуатирует их слабости себе на пользу»²⁵⁰. С другой – он сам вручает противнику оружие против себя. Лукавство и простодушие вполне сочетаются в его образе. «Традиционный в драматургии конфликт здесь оказывается мнимым. Кречинский борется не с людьми, а с обстоятельствами, и главной проблемой пьесы становится соотношение случайного и закономерного»²⁵¹.

Расплюев, комический спутник и кривое зеркало Кречинского, гиперболизирует это сочетание. Можно образно сказать, что Расплюев и Кречинский отражаются в зеркале Игры. Их отражения и похожи, и нет. Шулер, т. е. «элитный мошенник» по профессии, лгущий почти постоянно («*не ври: у тебя во вранье всегда передел бывает*» [С.-К.: 40]), обнаруживает поразительную доверчивость к каждому слову Кречинского. Тем самым он дает повод к частым

²⁴⁹ Рудницкий К. Л. А. В. Сухово-Кобылин : очерк жизни и творчества. С. 98.

²⁵⁰ Клейнер И. М. Драматургия Сухово-Кобылина. С. 65.

²⁵¹ Хам Ень Джун. Проблемы поэтики драматургии А. В. Сухово-Кобылина. С. 6.

розыгрышам и обманам, подчас жестоким. Для фабулы и развития действия не очень важна сцена паники Расплюева, уверенного, что его патрон украл булавку с бриллиантом и выставил виноватым его. Автору понадобилось вогнать Расплюева в состояние ужаса, чтобы предоставить ему возможность раскрыться во всем своем малодушии и мелочности. Но таким образом придается еще один штрих правдивому описанию отношений внутри мошеннической компании. В «Игроках» Гоголя шулеры обманывали друг друга только с целью ограбить. Для развлечения они выбирали достаточно невинное подтрунивание. Например, Утешительный часто вспоминает о происхождении своего товарища («*Аделаида Ивановна. Немка даже. Кругель, это тебе жена*» [Г.: V, 76]). Предполагая «ритуальный брак» провинциального шулера с колодой карт, Утешительный, возможно, намекает на бездомность Кругеля, чья профессия делает почти невозможным создание нормальной семьи. Кругель отрицает свою принадлежность к немцам. В дальнейшем шутка на немецкую тему звучит еще дважды, и адресат шутки ее игнорирует, не обнаруживая никакой обиды. Сухово-кобылинские «игроки» подшучивают друг над другом желчно, мстительно, подчеркивая исключительно деловой характер своего взаимодействия и вынужденность своего сотрудничества. От такой «игры» никому нет удовольствия, она никому не добавляет веселости. Она подчеркивает неуспех шулерского сословия, выражает его озлобленность. Только злыми шутками и издевательствами Кречинский отвлекается от грустных мыслей о незавидном состоянии своих дел.

Но вернемся к Расплюеву. Нам представляется, что при работе над этим персонажем Сухово-Кобылин черпал вдохновение из образа Хлестакова. «Расплюев везде, как везде Хлестаков»²⁵². Автор позаимствовал из хлестаковского арсенала простодушие и гипертрофированную потребность рисоваться, но поставил своего героя в принципиально иные по сравнению с «прототипом» обстоятельства. Верящий в каждое произносимое им слово Хлестаков ни разу за время действия «Ревизора» не пытается никого обмануть.

²⁵² Театр и искусство. 1903. № 12. С. 256.

Расплюев же поставлен в такие социальные и житейские условия, что само его существование полностью зависит от обмана. Таким образом, Расплюев выглядит «порочной» модификацией Хлестакова.

В отличие от полностью погруженного в повседневную игру Расплюева, его покровитель Кречинский идет на лицедейство неохотно, как будто заставляя себя. Для того чтобы действовать активно, ему необходимо постоянно себя мобилизовать. Вот он силится придумать, как решить финансовые проблемы: «*В каждом доме есть деньги... непременно есть... надо только знать, где они... где лежат... (задумывается и шевелит пальцами) гм! где лежат... где лежат... (ударив себя в голову). А!!!*» [С.-К.: 36]

Вот он настраивает себя на создание эффективного текста любовного письма: «*Не то! (Рвет бумагу, опять пишет.) Не туда провалил. (Еще рвет, опять пишет.) Эка дьявольщина! Надо такое письмо написать, чтобы у мертвой жилки дрогнули, чтобы страсть была... (Сочиняет письмо, перечитывает, марают, опять пишет.) Вот работка: даже пот прошиб*» [С.-К.: 39].

Вот он сам себе признается в отсутствии органического куража, в определенной вымученности всех своих усилий: «*Моя страсть... в истопленной печи дров ищут...*» [С.-К.: 39]. «Теперь же он напрягает все усилия. Силы молодости явно изменяют ему»²⁵³.

Полностью отдаваясь своей карточной страсти, Кречинский настороженно относится к игре другого рода, в том числе лицедейству. При любом удобном случае он стремится перепоручить такую работу приспешнику. Эта деятельность не вызывает у него вдохновения, искреннего увлечения, поэтому и остается на периферии интересов Михаила Васильевича. Все первое действие игра ведется как будто вполсилы. Он жалеет и бережет свои силы.

Чуть позже, когда обстоятельства заставили его придумать остроумный план и поехать для его реализации, он возвращается домой со словами: «*Экой день... а?... первый раз в жизни устал; видно, старо стало...*» [С.-К.: 48] Но вряд

²⁵³ Гроссман Л. П. Театр Сухово-Кобылина. С. 15.

ли дело в возрасте. Такое впечатление, что Кречинский – глава шулерской компании – настолько не привык осуществлять обманные действия самостоятельно, что эта работа кажется ему утомительной. Перед нами не только шулер, который не подтасовывает, но и мошенник, который, кажется, сам старается никого не обманывать. Барская леность Кречинского, ставшая причиной его разорения, мешает ему и в криминальной удаче.

Объяснение этому отчасти лежит в психологии играющего человека. Будучи не практикующим шулером, а «честным» игроком, он не прикладывает усилий для того, чтобы обеспечить выигрыш: карта или приходит, или не приходит. Как человек, посвятивший свою жизнь Игре, он доверяет участию Судьбы в своей жизни, поэтому склонен терпеливо дожидаться, когда все сложится само. Многочисленные неудачи, разорение, потеря компании «прежних молодцов» вроде бы поколебали этот фатализм и побудили его перейти к активным действиям. Но то, что ему самому кажется активной деятельностью, для гоголевского Степана Ивановича Утешительного выглядело бы полным бездействием. Активность в рамках мошеннической игры для Кречинского тяжела не самими трудовыми затратами, а необходимостью решиться самостоятельно «исправлять ошибки Судьбы». Каждое движение в этом направлении для него связано с коррекцией мировоззрения. Он прекрасно понимает, что *«в каждом доме есть деньги... надо только знать, где они... где лежат»* [С.-К.: 36], но без крайней необходимости предпочтет не искать их. Будучи «хищником» и «предпринимателем», он, в первую очередь, остается игроком и, как следствие, фаталистом. Эта «леность», возможно, спасала от его вмешательства многие жертвы до Муромских, и именно она служит причиной того нестабильного финансового состояния, в котором он находится.

Это не может не влиять и на манеру его притворства. Он готов искренне признаваться в своем лукавстве:

«Атуева. Неужто вы точно любите деревню?»

Кречинский. Кто? я? что вы! Да я нарочно.

Атуева. Как нарочно?

Кречинский. Да почему же не повеселить старика?» [С.-К.: 21]

За исключением этого незначительного «саморазоблачительного» пассажа он в своей интриге исповедует тактику, которой прежде Гоголь наградил Хлестакова, а позже Островский подарит Глумову: угадывать ожидания каждого собеседника и «соответствовать» им.

В разговоре с Муромским он восторженно отзывается о деревенской жизни: *«Да я обожаю деревню... Деревня летом – рай. Воздух, тишина, покой!.. Выйдешь в сад, в поле, в лес – везде хозяин, все мое. И даль-то синяя и та моя! Ведь прелесть. Встал рано, да и в поле. В поле стоит теплынь, благоухание... Там на конный двор, в оранжереи, в огород...» [С.-К.: 20]*

Беседуя с Атуевой, Кречинский напускает на себя светский лоск и не забывает вовремя употребить французское выражение: *«Будь теперь у вас мужчина, знаете, этакий ловкий, светский, совершенный comme il faut, – и дом ваш будет первый в городе... Я долго жил в свете и узнал жизнь» [С.-К.: 22].*

И наконец, перед Лидочкой он прочувствованно «играет любовь», с романтической скрытой печалью, с дидактичностью любовных романов:

«Кречинский (берет у Лидочки руку и целует). За то, что вы ревнивы, целую вашу ручку; а несправедливой быть нехорошо.

Лидочка. Отчего же несправедливой?

Кречинский. Я сказал: мне надо жалеть; а между тем, что надо и что есть, – большая разница» [С.-К.: 50].

И зритель, и сам Кречинский понимают, что сам по себе этот диалог бессмыслен. Но в следовании любовному романтическому ритуалу не смысл речей, а ореол вокруг них несет информацию. Кречинский, ловя томное настроение Лидочки, с готовностью затуманивает смысл слов, которыми они обмениваются: это избавляет его от необходимости обманывать ее «прямым текстом» – тем более если именно такая манера будет способствовать дальнейшему погружению жертвы в состояние влюбленности.

Именно в этом «любовном» направлении притворства он по-настоящему убедителен: он привык имитировать чувства. Федор вспоминает: *«Какое*

количество у него их перебивало, так этого и вообразить не можно! По вкусу он им пришелся, что ли, только просто отбою нет. Это письма, записки, цыдулии всякие, а там и лично. И такая идет каша: и просят-то, и любят-то, и ревнуют, и злобствуют» [С.-К.: 29]. В остальных темах (особенно в буколической) его притворство поверхностно, речи банальны, словно списаны с второсортных литературных образцов.

В какой-то момент этот обманщик «заигрывается». Подыгрывая Лидочке в ее любовных речах, нашептывая ей именно то, что она готова слышать, он на какое-то мгновение сам готов если не увлечься ею, то проникнуться атмосферой «любовного диалога»:

«Лидочка. Послушайте, Мишель; я хочу, чтоб вы меня ужасно любили... без меры, без ума (вполголоса), как я вас люблю.

Кречинский (берет ее за обе руки). И душою и сердцем.

Лидочка. Нет, я хочу сердцем.

Кречинский (в сторону). Да какая она миленькая бабеночка будет!» [С.-К.: 51]

Последняя реплика, обращенная «в сторону», т. е. самому себе, – это первая положительная оценка его «невесты», которую он, так или иначе, озвучил на протяжении пьесы. Наедине с собой он достаивал Лидию Муромскую куда более презрительными характеристиками: «<...> эта Лидочка – черт знает что такое! какая-то пареная репа, нуль какой-то!..» [С.-К.: 33]

Даже когда она спасает его от тюрьмы, он не находит для нее ни одного хорошего слова. Но сейчас, шепча соблазнительные речи, он чуть ли не сам верит в то, что говорит. Все это выдает в нем «неорганичного обманщика», человека, который хоть и владеет искусством бытового актерствования, игры, притворства, но не расположен к ней по своей природе.

Камердинер Кречинского Федор и в шулерской компании, и в интриге, разворачивающейся вокруг семьи Муромских, выполняет исключительно второстепенные, технические функции. На протяжении всей пьесы он практически не выражает заинтересованности во всем происходящем: Расплюеву

он задает вопросы более из вежливости, для поддержания разговора. Сдержанность его реакций едва ли свидетельствует о том, что он переживает за судьбу «предприятия». Монолог, с которым он появляется на сцене, подчеркивает его разочарованность в делах барина и глубокую апатию по отношению к ним. Единственная яркая эмоция проскальзывает у него в первом действии третьего явления, когда Расплюев собирается поведать ему смысл подлога солитера:

«Расплюев. <...> А ты знаешь, как он эту вещь обделал?»

Федор. Почем мне знать! Признаться вам сказать, дураком не был, а тут и ума не приложу; меречаю и так и этак, ну нет: просто разум не берет» [С.-К.: 47].

При этом его заинтересованность во многом объясняется не столько счастливым оборотом дел, сколько ловкостью и находчивостью внезапно изумившего его барина.

А читатель/зритель мало-помалу начинает задумываться о состоянии дел дома и рода Муромских. За комичными ситуациями, розыгрышами и флиртом постепенно проступает угроза социального риска, вносимая в общество Игрой и игровыми персонажами. Эта угроза лишь обозначается, не становится лейтмотивом всей комедии, но все же звучит вполне отчетливо. Игра сопряжена с рисками, и играющие зачастую подвергают риску неиграющих.

Действительно, сама по себе открытость ситуации Игры ставит под сомнение исконную безопасность «территории рода», делает ее доступной для соблазна и обмана. Отметим, что роковое знакомство Лидочки с Кречинским произошло во время самой что ни на есть игровой ситуации – во время танца (*«Глупый тур вальса завязывает самое пошлейшее волокитство» [С.-К.: 33]*). Глава рода пытается сопротивляться вторжению Игры (*«К чему вы ее готовите? чему учите? а? вертушкой быть?» [С.-К.: 12]*), но остановить развитие событий он уже не в силах. Игра в своем движении сильнее положения «вне Игры». При обращении к ней задействуются все поведенческие ниши. Через какое-то время искренний и непреклонный Петр Константинович Муромский под натиском дочери вынужден, скрепя сердце, «заигрывать» с нелюбезным женихом, идти на

те самые светские условности, за которые в начале критиковал Атуеву. Он сам вынужден перейти на территорию Игры, чтобы избежать опасности оказаться с любимой дочерью в разных пространствах.

Сопrotивляется игровой экспансии и Нелькин. Он не идет на компромисс, ища правды. Поэтому при первом же открытом столкновении с Кречинским он изгоняется. Кречинский с помощью Игры реализует свою аферу с выгодной женитьбой (доходы от которой впоследствии готов направить опять-таки на Игру). Но Игра как общее, господствующее в обществе состояние реализуется через Кречинского, «захватывая» еще один дом, воцаряясь еще в одной семье.

С самого первого своего появления на сцене Петр Константинович Муромский стремится противостоятъ Игре во всех ее проявлениях: светских приемах, нелепых новациях в быту. Он симпатичен зрителю/читателю, поэтому последний готов извинять ему некоторые перегибы. Зритель/читатель, знакомый с жанровыми приметами комедии нравов, изначально маркирует его как положительного героя и разделяет его позиции. Зрителю/читателю видно, как сопротивление Муромского проникновению игровой стихии в его дом постепенно и последовательно терпит неудачу на бытовом, поведенческом и этическом уровнях. Его сопротивление основано на традиционных представлениях о помещичьей этике и не учитывает отраженные в комедии современные реалии. Неподготовленность к игровому поведению делает его излишне доверчивым: он готов верить даже неуклюже врущему Расплюеву, не замечая произносимых последним несуразностей. «Сухово-Кобылин лепит Кречинского в нарастающем изобретении крючков, которыми он поддевает Муромского за живое»²⁵⁴. Муромский оказывается беспомощным перед лукавством «городских». Его слабость, его уступки чуждой силе оборачиваются семейной катастрофой, позором, а позднее судебным преследованием и гибелью. Атмосфера Игры как атрибута городской жизни, культурного знака русской цивилизации середины XIX века вторгается в жизнь российского дворянства не только благодаря, но и вопреки его воле.

²⁵⁴ Клейнер И. М. Драматургия Сухово-Кобылина. С. 65.

Иван Антонович Расплюев находится в атмосфере Игры почти каждую минуту своего сценического существования. Он пресмыкается перед Кречинским, умоляет Федора, важничает перед Муромским, торжествует над Нелькиным. Непосредственность, эмоциональность и богатое воображение делают его гипертрофированным индикатором той среды, в которой он находится. Игровой природой отмечены даже его отношения с патроном («Сухово-Кобылин строит отношения между Кречинским и Расплюевым как игру-демонстрацию публике, призывая публику в арбитры»²⁵⁵).

Подобно Хлестакову, он интуитивно способен моментально угадывать и поддерживать тон ведущегося с ним разговора. Знающий это Кречинский «играется» со своим подручным, заставляя его внезапно впадать в состояния страха, восторга, изумления. Расплюева отличает «примесь простодушия и наивности, привязывающая к нему внимание зрителя. Расплюев одинаково искренне поражен бывает и необыкновенною силою руки, которая несколько раз прошла по его бокам, и гениальностью покровителя в самых плутовских его проделках»²⁵⁶.

Постоянно представляющийся Расплюев исполняет какую-то странную, понятную, может быть, ему одному роль, в связи с чем неустанно лжет о себе. Полную правду о нем самом восстановить невозможно: он одновременно и дворянин, и мещанин, и кормящий отец, и бездетный бобыль. «Расплюев же местами говорит умно, местами глупо, иногда толкует о вещах, известных только образованному человеку, а иногда не знает очень обыкновенного. Разговорный язык его слишком низок для плута и игрока. Это лицо в комедии не привлекает сочувствия и не поселяет к себе отвращения»²⁵⁷, – писал в 1856 году корреспондент «Музыкального и театрального вестника». Он настолько увлечен собственной игрой, что потерял себя настоящего: «Расплюев – то ли бывший барин, то ли всегдашний плебей. Ни то, ни се»²⁵⁸. И это снова роднит его с

²⁵⁵ Там же. С. 85.

²⁵⁶ Русский вестник. 1856. № 1. С. 58.

²⁵⁷ Музыкальный и театральный вестник. 1856. № 21. С. 392.

²⁵⁸ Рассадин С. Б. Гений и злодейство, или Дело Сухово-Кобылина. С. 306.

Хлестаковым, который на поверку также оказался «ни то, ни се, черт знает что» [Г.IV.90]. «Пьеса кончается трагедией не только Муромского, но и Расплюева. Оказывается, что он более всех неустроен на свете: живет без фамилии»²⁵⁹. Но глубокого сочувствия или жалости у зрителя обездоленный Расплюев не вызывает – и не только оттого что не достоин жалости. Просто он – персонаж играющий, и подобно тому, как игра отвлекает зрителя/читателя от излишней аффектации и эмпатии, персонаж, ее воплощающий, неминуемо будет обделен зрительским сочувствием, даже если это любимый публикой Расплюев. Игра служит своеобразным маркером тех, кого публике не должно быть жалко. Сочувствуют неигровым персонажам – Муромским.

Как и Хлестаков, Расплюев ярок только в непреднамеренной игре, когда лжет по необъяснимому велению души («*Я привру, Михайло Васильич, я охотно привру*» [С.-К.: 40]). Когда от его лжи зависит успех – его собственный или предприятия Кречинского – все меняется. У обычно свободного и раскрепощенного Расплюева вдруг проявляется неожиданная скованность. В преднамеренном обмане он на редкость беспомощен – неорганичен («*Нет, не ври: у тебя во вранье всегда передел бывает*» [С.-К.: 40], – предупреждает его Кречинский). Вынужденный в присутствии Муромского исполнять роль провинциального помещика, он с трудом выдавливая из себя ответы, постоянно обращается за подмогой к Кречинскому («Он лгать не умеет, он пугается от первого вопроса», – еще в 1855 году отмечал анонимный фельетонист²⁶⁰), допускает нелепые ошибки или расписывается в собственном неведении:

«Муромский (тоже смеется). А степные-то помещики каковы? Скажите: умолот как у вас бывает?..

Расплюев (в сторону). Да он нарочно... (Подняв глаза.) Господи, что ж это будет?.. (Обтирает пот.) Ну... об умолоте я вам не скажу ничего, потому...»
[С.-К.: 53]

²⁵⁹ Клейнер И. М. Драматургия Сухово-Кобылина. С. 87.

²⁶⁰ Н. Н. (Назаров Н. С.) Фельетон. Московская летопись // С.-Петербург. ведомости. 1855. № 275. С. 1481.

Позже он снова «расправляет крылья», но это связано уже не с его заданием (изображать помещика), а с его обидой на нацию англичан – изобретателей бокса. Иными словами, как только он отвлекается от того, что ему надо делать, его скованность пропадает, появляются некое риторическое вдохновение и хлестаковская фантазия, с узнаваемым вниманием к подробностям и причудливыми причинно-следственными связями:

«Расплюев. А вот я так знаю... Да! у них нет никакой нравственности! любовь к ближнему... гм, гм, нет, уж как с малолетства вот этому научат (делает жест рукой), так тут этакое ближнего любить не будешь. (Поправляет на себе фрак.) Нет, уж тут любви нет. Впрочем, и извинить их надо; ведь они потому такими и стали, что у них теснота, духота, земли нет» [С.-К.: 54].

Расплюев не способен лгать нарочно. Ему может поверить предельно простодушный Муромский, но хитрого Федора он уже провести не в силах. Наверное, этим и можно объяснить несостоятельность Ивана Антоновича на шулерском поприще. Он и сам знает свои слабые места («Возмездие приходит не за воровство, а за неловкость. Он жалуется на судьбу, жалуется горько и пространно, но только потому, что сознает свою неумелость, неловкость в шулерстве, в жульничестве, а вовсе не потому, что ему приходится заниматься этими грязными делами»²⁶¹).

Комический разговор Расплюева со стариком-отцом несет в комедии еще одну функцию: он снимает напряжение зрителя, нетерпеливо ожидающего исхода аферы и результатов стараний Нелькина: «сорвется» или нет остроумный план Кречинского. Нелепые притязания Расплюева выступить полноценным игроком становятся интерлюдией перед финалом с его конфузом и беспощадным крушением надежд.

Как это ни странно, игрок Кречинский и не-игрок Муромский объединены общим вектором: и жизнь Кречинского катится под откос, и родовые устои дома Муромского, его рода вот-вот пошатнутся. Тем временем на авансцене

²⁶¹ Рудницкий К. Л. А. В. Сухово-Кобылин : очерк жизни и творчества. С. 106.

комического действия и самой истории появляются персонажи, у которых свои представления об Игре.

Коротко остановимся на последнем «игровом» персонаже – купце Щебневе, сопернике Кречинского по карточной игре. Ему автор выделяет одну сцену, в которой успевает создать яркий образ настоящего «хищника», с которым идеалисту Кречинскому никогда не сравниться. Возможно, Сухово-Кобылин ввел в комедию этого персонажа именно для того, чтобы в сравнении с ним насколько возможно «обелить» своего любимца Кречинского. Щебнев пришел требовать уплаты карточного долга. Кречинскому деваться некуда – «ни одно нарушение закона так строго не преследуется, как нарушение постановления о карточных долгах. Иногда долг, сделанный в клубе, заставляет задолжавшего прибегать к крайним мерам»²⁶².

Щебнев реализует яркую коммуникативную игру. Он «слышит» только выгодную ему информацию и игнорирует то, что хотят донести до него другие. Успешный предприниматель (*«одет по моде, с огромной золотой цепью, в бархатном клетчатом жилете»* [С.-К.: 33]), он давно выработал манеру общения с должниками (а возможно, и с кредиторами). Эти «ограниченный слух» и «ограниченное понимание» ставят собеседника (в данном случае Кречинского) в невыгодное положение. Кречинский не успевает принять для своей речи такие же правила игры и остается на уровне традиционного «бытового» общения, на котором он слышит все реплики своего собеседника. Щебнев направляет и разговор, и все последующие события. Понимая, что становится жертвой манипуляции, Кречинский выходит из себя, пытается с жаром объяснить Щебневу невозможность немедленной отдачи карточного долга. Но от этого становится только хуже: между ними воцарилось еще и эмоциональное неравенство: Кречинский выведен из себя, в то время как Щебнев сохраняет полное хладнокровие, поэтому оказывается «<...> как агнец беспомощен перед щебневской мертвой хваткой»²⁶³. Тем самым Кречинский еще более проигрывает

²⁶² Вистенгоф П. Ф. Очерки московской жизни. М., 2011. С. 114.

²⁶³ Рассадин С. Б. Гений и злодейство, или Дело Сухово-Кобылина. С. 96.

в разговоре. Загнанный в угол, он ежесекундно меняет интонацию («развязно», «с беспокойством», «вскакивая со стула», «наступая на Щербнева», «быстро берет его за руку» и, наконец, «кротко» [С.-К.: 34–35]). Реакции Щербнева намного однообразнее («встав», «кланяется», «помолчав», «раскланивается и уходит к двери», «хочет уйти», «вздыхает», «кланяется и проползает тихо в дверь» [С.-К.: 34–35]). Он максимально дистанцируется от излишних эмоций собеседника, как бы подчеркивая, что они никак не связаны с ним. Его тактическая задача – вывести должника из равновесия, растревожить его. Обеспокоенный должник начнет более интенсивно искать средства для уплаты долга.

Это и происходит с Кречинским. До визита Щербнева он просто осознавал недостачу средств для завершения аферы с женьшеньбой. Щербневский ультиматум подвиг его на усиленные раздумья, в результате чего на свет и появился план подлога солитера.

Мы предполагаем, что Сухово-Кобылин изобразил в этой сцене не разовый случай, а реализацию традиционного способа ведения дел Щербневым. Источником для этого эпизода могли послужить и личные наблюдения автора, и эпизод из поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души», который изображает переговоры Чичикова с Коробочкой. Только в данном случае «дубинноголовость» является не следствием мыслительной ограниченности, а, напротив, ее хитроумной имитацией. Хитрый персонаж прикидывается предельно кротким и простодушным, добиваясь своего любыми целями. Автор, похоже, в какой-то момент забеспокоился, не примут ли читатели «наивность» Щербнева за искреннюю, поэтому снабдил его яркой, «говорящей» прощальной ремаркой «проползает тихо в дверь» [С.-К.: 35]. «Так искусно драматург выписывает зрительно осязаемую фигуру кулака, поймавшего в свои сети великосветского хлыща, который в свою очередь ловит в свои сети доверчивых богатеев»²⁶⁴. На каждого хитреца находится еще больший хитрец.

²⁶⁴ Клейнер И. М. Драматургия Сухово-Кобылина. С. 92.

Щебнев в пьесе выступает не в качестве полноценно действующего персонажа. Он, как мы выше отметили, является то катализатором размышлений Кречинского, то персонификацией абсолютного лукавства. Он, как и Расплюев, полностью принадлежит миру игры, плутовства. Причем, в отличие от Расплюева он в этом мире не теряется, а, напротив, надежно занимает свое место. В мировоззренческой середине между Щебневым и Нелькиным Кречинский стремится отыскать свою собственную позицию, которая позволила бы ему добиться материального процветания и одновременно сохранить свою (хоть и своеобразно понимаемую) дворянскую честь. Щебнев для него не может быть объектом подражания. Щебнев – купец, не понимающий дворянской деликатности (*«Жид! (Помолчав.) Запишет! Как пить даст, запишет; вlepит своим хамским почерком имя мое в книгу»* [С.-К.: 35]). Вынужденный хитрить и мошенничать, Кречинский все равно держит себя в рамках, опасаясь уподобиться в своих махинациях Щебневу.

У Кречинского слишком много причин, чтобы не быть хорошим плутом. Игра Кречинского обречена с первого его появления на сцене. Только ни зритель, ни сам он до поры об этом не догадываются.

Повторим: «Свадьба Кречинского» – история падения не только дома Муромских, но и самого заглавного героя. Однако карточная эстетика и комизм нелепого мошенника Расплюева отвлекают зрительское внимание от преступного сговора, возвращают к водевильному характеру представления.

Несколько иным художественным принципам следует автор в продолжении своей трилогии – комедии «Дело». Много переживший, столкнувшийся с бездушной машиной государственного аппарата, с коррупцией в судебной системе, с человеческой непорядочностью, с почти ничем не маскируемым мздоимством, Сухово-Кобылин, не забыв про семейство Муромского, создает типаж совершенно иного плана – со смещенными координатами представлений о морали и нравственности и с совершенно другими играми.

3.2. «ДЕЛО»

Вторая пьеса трилогии А. В. Сухово-Кобылина представлена как продолжение «Свадьбы Кречинского». В основе фабулы комедии – усилия генерала от юстиции Максима Кузьмича Варравина и его доверенного лица Кандида Касторовича Тарелкина, предпринимаемые для вымогательства взятки у помещика Муромского, который «перешел» в пьесу из «Свадьбы Кречинского» вместе со всем своим многочисленным окружением. Благодаря стечению обстоятельств и собственной ловкости Варравин умудряется не только не «погибнуть» в критической ситуации, но и остаться единственным выигравшим в этой непростой и жестокой интриге.

В организации фабулы пьесы мы, как и в случае со «Свадьбой Кречинского», наблюдаем сильное влияние на драматурга гоголевских традиций. В частности, напрашиваются аналогии с комедией «Игроки». Леонид Гроссман писал: «Следует отметить особенное воздействие на драматургию Сухово-Кобылина гоголевских “Игроков”. Тонкий шулер ограблен гомерическим мошенником. Борьба двух негодяев завершается сокрушительной победой последнего из них»²⁶⁵. У Гоголя также описана ситуация, в которой хитроумный мошенник считает, что участвует в групповом сговоре по ограблению патриархального семейства. В финале он тоже неожиданно для себя и для зрителя понимает, что остался ни с чем, оскорбленный и униженный. И «Игроки», и «Дело» заканчиваются брошенными в бессильной злобе проклятиями:

«Ихарев. Ведь существуют же к стыду и поношенью человекoв эдакие мошенники. И концы все спрятаны! И жаловаться даже не могу! Хитри после этого! Употребляй тонкость ума! Изоцряй, изыскивай средства!.. Чорт побери, не стоит просто ни благородного рвенья, ни трудов. Тут же под боком отыщется плут, который тебя переплутует! мошенник, который за один раз подорвет строение, над которым работал несколько лет» [Г.: V, 188];

²⁶⁵ Гроссман Л. П. Театр Сухово-Кобылина. С. 61.

«Тарелкин: Дело! Люблю!!.. Всякую глупую бабку учить надо. Мало того: по-моему, взять (берет шляпу), да кулаком в ослиную морду ей и сунуть (сует кулаком в шляпу) – дурак, мол, ты, искони бе чучело – и по гроб полишинель!! (Надевает помятую шляпу и оборачивается к кабинету.) А! Ограбил. Всех ограбил!.. Я говорил, что оберет он меня, оберет как липку – и обобрал!! <...> Нет на свете справедливости, нет и сострадания: гнетет сильный слабого, объедает сытый голодного, обирает богатый бедного! Взл бы тебя, постылый свет, да запалил бы с одного конца на другой, да, надемши мой мундиришко, прошелся бы по твоему пепелищу: вот, мол, тебе, чертов сын» [С.-К.: 138].

Группы персонажей противопоставлены в этой пьесе по принципу, сформулированному в тех же «Игроках»: *«Эти люди не понимают игры»* [Г.: V, 76]. Действующие лица вновь разделены на посвященных, знающих, как дела делаются, и на «этих людей» – всех прочих. В число «посвященных» входят служащие «какого ни есть ведомства» и опытные люди вроде Ивана Сидорова, которые не раз оказывались в зоне их внимания. «Посвященные» и реализуют игровое поведение, связанное с ритуалом правильного вручения взятки или имитации непростого труда по обеспечению правосудия. Более того, в своей игре они соревнуются и друг с другом. Тут действуют «виртуозы, поэты взятки и кляузы. Кляуза и прижимка возводятся в некий спорт, являются предметом состязания на резвость, изобретательность и остроумие взяточничества»²⁶⁶.

Приобретший ранее своих героев тяжелый опыт пребывания под следствием, автор понимающе сочувствует Петру Константиновичу, которому тяжело дается исполненная намеков и расчетов наука «ябеды»:

«Муромский. Что ты!! – Что ты!

Иван Сидоров. Да как же, сударь? – ехать хотите – а колес не мажете!..»
[С.-К.: 85]

Спасая дочь, Петр Константинович пытается «учиться», старается принять нелегкие правила просительского этикета, но его бескомпромиссная природа и

²⁶⁶ Театр и искусство. 1903. № 12. С. 256.

обостренное чувство справедливости постоянно вырываются наружу, не только перечеркивая его собственные старания, но и ставя под удар его мучителей.

В драме «анатомируется вся государственная система, где все определяется волей даже не первого лица, а круговой чиновничьей порукой»²⁶⁷. Вскрывая мир «блюстителей закона», Сухово-Кобылин обращает внимание на смущенность ориентиров в их игровом поведении. В «Свадьбе Кречинского», жульничая и мошенничая, шулера отдают себе отчет в природе собственных действий («Федор. Гм... разбой? В чужой карман лезете, так – как не резнуть: всякий резнет...» [С.-К.: 30]). Чиновники «какого ни есть ведомства» в своих этических ориентирах продвинулись намного дальше шулеров, которых, по идее, должны были осудить: понятия лукавства и простодушия у них поменялись друг с другом.

В первом действии опытный крепостной Иван Сидоров учит Петра Константиновича Муромского, как правильно понимать намеки Тарелкина, который намечает вехи к вожделенной взятке. Тарелкин комментирует его попытки одобрительно: «Люблю я простой, русский ум: ни в нем хитрости, ни лукавства» [С.-К.: 85]. И это несмотря на то, что его собеседник сейчас продемонстрировал именно эти качества, распознав в нейтральном, казалось бы, разговоре приглашение к обсуждению условий подкупа.

В этой странной системе координат, где лукавство означает простоту, а простота – глупость, игра идет уже между лукавыми героями. Мы с самого начала осведомлены о намерениях Варравина поживиться за счет Муромского. Мы также догадываемся, что Варравина не прельщает перспектива делиться кушем с Тарелкиным, взявшим на себя черную работу. Чувствует подвох и Тарелкин. В том, что взятка попадет в руки Варравина, зритель/читатель не сомневается, главная интрига для него состоит в том, как именно разберутся с этой щекотливой ситуацией Варравин и Тарелкин.

Варравин в «Деле» – главный «игровой» герой, плут и лицедей, соревнующийся и с Муромским, и с Тарелкиным, и даже с Князем и с Восьма

²⁶⁷ Селезнев В. М. Слово о «Деле» // Сухово-Кобылин А. В. Дело : драма в пяти действиях. М., 2015. С. 178.

важным лицом. Все «Дело» – эта игра кукловода Варравина. С. Б. Рассадин характеризовал всю варравинскую линию как своеобразно понимаемый акт творчества: «<...> Варравин – мастер и гений, по старинным цеховым законам таковой обязан создать и предъявить свой шедевр. Сотворение шедевра увлекательно всегда. Этот шедевр – капкан для Муромского <...> взятка, которую Варравин берет тогда, когда всем, и даже многоопытному Тарелкину, кажется, что взять решительно нет никакой возможности»²⁶⁸.

Поставленный в непростые для осуществления своих замыслов условия, в которых, кроме всего прочего, нужно соблюдать видимую благопристойность и образцовое поведение, Варравин не всегда имеет возможность заранее планировать свои шаги. Так, финальная хитрость Варравина, связанная с исключением Тарелкина из доли, изображается автором как импровизация. Первоначально Варравин не собирался обманывать Тарелкина, скорее даже не думал о нем. Внезапная новость о смерти Муромского и пафос требований Тарелкина, а главное, объем запрашиваемого им вознаграждения подстегнули генерала идти в своем стяжательстве до конца:

«Тарелкин (с форсом). Кто тут радел, кто действовал?.. Извольте оценить... Я отсюда без того не выйду – оцените!.. (Дерзко.) Мое участие на половину простирается.

Варравин (вспыхнув). На половину... (В сторону.) Вот я тебя выучу. (Вслух.) Что ж, на половину, так на половину...» [С.-К.: 136].

Возможно, попроси Тарелкин долю поскромнее, он не остался бы обманут. Тем более он по неосторожности сам подсказал генералу, что «все крючки и петельки потонули» [С.-К.: 136], т. е. что Варравин может не опасаться неудобных свидетельств. Более того, с точки зрения Варравина, Тарелкин «не наработал» на половину суммы. И здесь генерал, скорее всего, прав.

Варравин – главный и единственный двигатель интриги. Тарелкин, будучи посредником в его переговорах с Муромским, действует исключительно в соответствии с его указаниями. Служебные полномочия Тарелкина не оставляют

²⁶⁸ Рассадин С. Б. Гений и злодейство, или Дело Сухово-Кобылина. С. 218.

ему возможности вести собственную игру. Кандид Касторович сам осознает свое бессилие, но до последнего не признается в нем даже самому себе, выстраивая перед окружающими и в собственных мыслях иллюзию своей значимости и самостоятельности.

Варравин единолично разрабатывает план всех этапов своей аферы: направляет к Муромскому парламентаря; обозначает перед просителем размер «подношения»; чтобы сломить последнее сопротивление, рекомендует ему обратиться к Князю; получает деньги; устраняет неприятные последствия и избавляется от притязаний своего помощника на заслуженную долю.

Варравина и Кречинского роднит общий замысел: перед ними стоит задача ограбить Муромского. То, что не удалось аферисту-идеалисту, совершает генерал юстиции. И Кречинскому, и Варравину в осуществлении их интриги мешает случай. Варравин не мог предугадать, какое влияние окажет упрямство Муромского на самочувствие и деловой настрой Князя. И уж совсем неожиданным для него стало явление Очень Важного лица и Важного лица в момент, когда Муромский потерял сознание в присутственном месте.

Но в отличие от Кречинского, Варравин находит силы противостоять случаю. Он успевает получить деньги вопреки приказу Князя направить дело на переследование, а присутствие высшего начальства в скандальной ситуации не приводит к позорному разоблачению, а, напротив, позволяет ему представить себя в самом выгодном свете. В самом финале случай даже идет генералу навстречу: Муромский умирает, унеся с собой в могилу правду о взятке.

Варравин в построении своих планов небезупречен. Во втором действии он не соглашается с предложением Муромского и запрашивает с него вдвое больше. Это оборачивается долгой дорогой к получению денег, двукратным оправданием перед начальством, опасностью краха. Тарелкин упрекает патрона за несговорчивость, которая способна погубить всю интригу:

«Варравин (с досадою). И что же! Вздумал предложение делать на третью долю.»

Тарелкин. Однако предложение таки сделал. Эхма, Ваше Превосходительство! махнуть бы вам рукой.

Варравин. Я сказал, нельзя» [С.-К.: 202].

Эти замечания повторяются неоднократно:

«Тарелкин. Вот не угодно было согласиться на первое предложение Муромского» [С.-К.: 117].

В конечном итоге алчность Варравина, изначально нацеленного на большой доход, оказывается вознаграждена.

Образ Варравина лишен целостности, неоднозначен. Возможно, работая над ним, автор не пришел к единому видению своего героя. С одной стороны, по тексту раскиданы обильные намеки на «антихристовскую природу» Максима Кузьмича, а с другой стороны, герой в своем внутритекстовом поведении наделен способностью совершать ошибки, сомневаться, даже испытывать страх, т. е. вести себя как обыкновенный человек. Создавая страшный мир судебных присутствий, автор поставил Варравина в двоякую ситуацию, в которой он одновременно является и не является воплощением антихриста. Как явление, как типичный представитель судебной коррумпированной бюрократии, он, несомненно, является зловещей апокалиптической фигурой, однако в условиях драматического сюжета Варравин все-таки человек, который, так же как и его «жертвы», может стать объектом судебного преследования («...у меня от этих порядков дух захватило... Гм, гм... Следствие?» [С.-К.: 135]).

Опутывая семейство Муромских паутиной угроз и шантажа, Варравин сделал серьезную ошибку, позволив Петру Константиновичу познакомиться с Князем: *«Стало, все в порядке; ну так пусть его к Его Сиятельству и едет. Хорошо бы, братец, если б его так направить, чтобы он явился к Князю утром, ранехонько, пока тот по залам разминается да пьет... Да чтоб он в самую содовую попал!.. А если попадет, то он неизбежно там напорется... и как только Его Сиятельство на него хорошенько крикнет, так он опять у нас и будет» [С.-К.: 204].*

Осознает эту ошибку Варравин слишком поздно («*Азартный человек – опасен*» [С.-К.: 117]). После сцены у Князя дело отправлено на переследование. И именно в это время Варравин получает деньги.

Первоначально взятка способна повернуть ход дела или даже полностью снять с Лидочки обвинение. Но на деле Варравин берет деньги именно тогда, когда не в силах оказать какого-то влияния на события. Вместо планировавшегося злоупотребления служебным положением он идет на откровенное мошенничество. Причем этот переход не вызывает у него никакого дискомфорта, он только с досадой замечает: «*Если взять, а дела ему не сделать – он, пожалуй, скандал сделает. В нем совсем нет той скромности, как вот прочие просители*» [С.-К.: 117]. Несмотря на угрозу «скандала», он все-таки идет на риск.

Внезапное появление «Начальств» над телом бесчувственного Муромского должно было обернуться для Варравина катастрофой, но он выкрутился и тут. Даже маячащая впереди угроза расследования его не очень пугает – он изнутри знает механизм этих процедур:

«Варравин. Пожалуй, помещик-то и при следствии такой же жар окажет! – Или, может быть, к тому времени и поохолодает; потому он преспокойно показать может, что я-де действительно деньги эти на столе по неосмотрительности оставил, а что действительный статский советник Варравин принял их за подкуп, в том не виновен. Да если и горшее предположить: оставят в подозрении – эка штука! Я много кого оставил – все здоровы, еще и кланяться приказывают...» [С.-К.: 135]

О том, что его вина может быть признана и его осудят, он и не думает – такое развитие ситуации он считает невозможным. Система не выдает своих, что делает его до какой-то степени неуязвимым. Самое плохое, что может с ним случиться, – он прервет службу:

«Варравин. Что ж, уберусь в свою и я... княжеская была... Сахарный завод поставлю – помещик буду, звание почтенное... Конечно, не сановник – а все же почтенное» [С.-К.: 136].

Ни в разговорах с Тарелкиным, ни наедине с собой Варравин не вспоминает о других своих аферах. Но это почти мимоходом брошенная недоговорка – «княжеская была» – свидетельствует о уже имевшемся у генерала опыте взяток в крупных размерах. Иначе откуда у него, вышедшего из низов служаки, «своя» деревня?

Сухово-Кобылин и в этом отношении сохраняет свое двойственное отношение к герою: ему может и не может угрожать опасность, он одновременно и боится разоблачения, и уверен в его невозможности.

Варравин рискует и выигрывает, но автор тут же пытается снизить долю риска, обосновывая защищенность генерала. Игра Варравина не до конца понятна автору. Для биографического автора «Дела» Варравин – личный враг, воплощение бездушной и коррупционной машины, сломавшей жизнь самому Сухово-Кобылину. Слишком многое пытался воплотить автор в этом образе. Поэтому и теряется цельность Варравина, поэтому постоянно обнаруживаются в его поведении противоположные, взаимоисключающие черты. Чтобы сделать образ абсолютно четким и однозначным, автор должен понять его психологию. Но, судя по всему, Сухово-Кобылин не хотел заглядывать в душу деятелей «судопроизводства, переходящего в светопредставление». Служащие уровня Тарелкина – малоинициативные исполнители – ему были понятны, высокопоставленные сановники вроде Князя были ему лично знакомы («Фигура Важного Лица, Князя весьма отчетливо напоминает, например, самого министра юстиции николаевских времен графа Панина, принимавшего участие в деле Сухово-Кобылина и хорошо знакомого драматургу»²⁶⁹). А вот варравины, похоже, так и остались для автора загадкой.

Варравины – лицедеи, но другой, нежели Кречинский, формации. Даже Щербнев, принадлежащий душой и телом миру Игры, не идет с ними ни в какое сравнение. И все же образ Варравина, глубоко антипатичный автору по понятным причинам, также не лишен игровой природы.

²⁶⁹ Рудницкий К. Л. А. В. Сухово-Кобылин : очерк жизни и творчества. С. 182.

В сюжетном строе драмы «Дело» отсутствуют мотивы карточной игры, которая полностью исключена из быта чиновников. Эта социальная группа не верит в силу Случая. Описывая мотив карточной игры в русской литературе конца XVII – начала XIX века, Ю. М. Лотман писал: «Пересечение принципов “регулярной государственности” и пронизывающего все здание общества произвола создает ситуацию непредсказуемости. Образом государственности становится не “закономерная” машина, а механизм азартной карточной игры»²⁷⁰. В драме «Дело», события которой отнесены к середине XIX века, мы наблюдаем безусловную реабилитацию «закономерной машины». Чиновники «какого ни есть ведомства» – реалисты и циники. Они не верят в счастливое стечение обстоятельств. Для этих чиновников каждое событие, происходящее у них на глазах, лишь подтверждает их общие воззрения на общество. Шило, склонный к резонерству, не грезит о тех временах, когда подлецы не будут успешны в карьере. Будучи честным, он фаталистически принимает свою судьбу изгоя и даже бравивирует своей нищетой:

«Шило. Хочу к купцу идти.

Чибисов. В прикащики сальными свечами торговать.

Шило. Сальными свечами, да не сальными делами» [С.-К.: 92].

Отсутствие карточной игры компенсируется у чиновников другими развлечениями. Общим для большинства является увлечение театром, в частности Итальянской оперой:

«Тарелкин (сидит за своим столом и напевает арию из “Elisir”). Si-e-lo-si-ri-o-to-sir...

Ибисов (с другого стола). Тарелкин, вы вчера в Итальянской-то были?

Тарелкин (качает головой и заливается). Si-si-si-non-ci-e-do...

Тарелкин (та же игра). Si-si-si-non-ci-e-eeee.... – тьфу, опять не вышло!

Ибисов. Как, бывало, Сальви валял эту арию в Москве – так мое почтение.

Вы что там ни толкуйте, а Марио до него далеко» [С.-К.: 88];

²⁷⁰ Лотман Ю. М. Беседы о русской словесности. С. 142.

«Шило (громко). Кандид Касторыч, вы составили записку по делу Муромских?

Тарелкин (поет и бьет такт). Не состааааа-вил... не состааааа... не состааааа-вил...

Ибисов также подхватывает. Хор» [С.-К.: 89].

В. М. Селезнев, обнаруживший и исследовавший «оригинальную», доцензурную публикацию «Дела» и сравнивавший ее с окончательным вариантом, отмечал, что и в этом, на первый взгляд, малозначащем фрагменте обозначается конфликтное напряжение персонажей: «...несмотря на всеобщую увлеченность итальянской оперой, ее главными зрителями были господа из высшего петербургского общества. Чиновникам средней руки, а тем паче низшим классам и простолюдинам было слишком накладно часто услаждать свой слух пением великих итальянских мастеров. Потому-то и разливается завистью Ибисов: Тарелкин-то в Итальянскую оперу хаживает, <...> не сегодня завтра сам сановником именоваться будет. Потому-то и отмахивается от него Розалион Касторыч, ему ль <...> всерьез толковать с каким-то Ибисовым»²⁷¹.

Оперные и музыкальные образы появляются у Тарелкина и в сцене переговоров с Иваном Сидоровым («Сухово-Кобылин выписал эту встречу как музыкальный дуэт»²⁷²).

Увлечение театром, причем наиболее условной его разновидностью – оперой, совпадает с повседневными заботами служащих, ежедневно изображающих активную полезную деятельность, честность и неподкупность. На это указывает даже список действующих лиц: «Драматург <...> уже на начальных страницах пьесы описывает характеры и общественную принадлежность персонажей, напомнив об игре как форме существования и о незыблемых сословных правилах, регламентирующих жизнь чиновничества»²⁷³. Следование иерархическим условностям, выработанному десятилетиями служебному ритуалу

²⁷¹ Селезнев В. М. Слово о «Деле». С. 216–217.

²⁷² Клейнер И. М. Драматургия Сухово-Кобылина. С. 183.

²⁷³ Зорин А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков: дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2010. С. 244.

театрализирует их жизнь. Оттого появление Шила, который без особенной надобности, в течение обыденных разговоров пытается разрушить Игру изнутри, их раздражает. Тарелкин уже во втором действии пытается избавиться от нарушителя Игры. Скорее всего, его старания оказываются удачными: среди действующих лиц «Смерти Тарелкина» Шила уже нет. А. Н. Зорин дает другое толкование оперному мотиву в «Деле»: «Исключительный мелодраматизм сюжета, почти восточная красота музыки влекли в оперу толпы тех, кто претендовал на титул истинного ценителя искусства. Но чаще всего влекла мода, которой так называемый средний класс (чиновники) всегда был подвержен более других. Используя оперную ремарку, Сухово-Кобылин с ее помощью усиливает конфликт»²⁷⁴.

Относящийся к «старшему» поколению служащих, Варравин видит в оперном хобби свидетельство упадка должностных способностей его подчиненных (*«А вы что? Белоручки, перчаточники, по театрам шататься, шалберить да балагурить, а деньги чтоб силой в карман лезли...»* [С.-К.: 94]).

Однако он сам не может и даже не пытается противостоять тому, что в определенные моменты само присутственное место обращается в сцену музыкального театра, правда, не оперного, а балетного. В педантично подробной, еще непривычно «эпичной» для русской драматургии ремарке Сухово-Кобылин скрупулезно расписывает движения чиновников при отбытии Князя:

«В эту минуту двери кабинета размахиваются настезь; показывается Князь; Парамонов ему предшествует; по канцелярии пробегает дуновение бурно; вся масса чиновников снимается с своих мест и, по мере движения князя через залу, волнообразно преклоняется. Максим Кузьмич мелкими шагами спешит сзади и несколько боцит, так, что косиною своего хода изображает повиновение, а быстротою ног преданность. У выхода он кланяется князю прямо в спину, затворяет за ним двери и снова принимает осанку и шаг начальника. Чиновники садятся» [С.-К.: 91].

²⁷⁴ Зорин А. Н. Там же. С. 250.

Театральность сильно вошла в плоть и кровь чиновников, даже не любящие театр как развлечение обращаются к его средствам для поддержания ежедневного порядка, соблюдения субординации.

Отметим также, что приведенная выше ремарка фиксирует не только мизансцену, но и настроение. Авторское указание *«по канцелярии пробегает дуновение бурно»* невозможно осуществить на сцене настолько, чтобы это дуновение было прочувствовано зрителем. Это «бурно» сродни композиторской или дирижерской пометке на полях нотного листа. Оно позволяет исполнителям даже на ассоциативном уровне представить эту непростую сцену, читатель в своем воображении воссоздает стремительность произошедшей перемены. В. М. Селезнев указывал, что в первоначальном варианте «Дела» «музыкальных аллюзий» было больше, но избавление от них свидетельствует о последовательном отказе автора от этого направления внутритекстовых игр»²⁷⁵.

Недовольство генерала объяснимо. Разница между ним и его молодыми подчиненными огромна. Сухово-Кобылин изобразил их поклонниками оперы. Они по натуре не игроки, а зрители, пассивные наблюдатели в мире интриги. Варравин же, напротив, не зритель, а актер. Более того, он единственный лицедей в драме. Именно с ним связаны практически все реализации игры-лицедействия в тексте «Дела». Кроме него, тут не актерствует никто. Это его монополия. Генерал разыгрывает «сцены», вымогая деньги у Муромского, представляясь перед Князем, выпутываясь из непростых ситуаций. В его мировоззрении театр – неотъемлемое качество службы, средство заработка, но никак не способ развлечения, получения удовольствия.

Его театрализация жизни – не словца красного ради, как это было, допустим, в случае с Хлестаковым, не в идеалистическом смысле, не для эстетического наслаждения, не по причине азарта, а исключительно в практических целях. Особенно показательным практическим варравинское лицедействие в IV явлении II действия комедии «Дело» – сцене торгов Варравина с Муромским. Она лучше всего демонстрирует «театральное поведение» генерала

²⁷⁵ Селезнев В. М. Слово о «Деле». С. 225.

Варравина, его умение вести переговоры, запутывая и запугивая собеседника. Автор снабдил эту сцену обширным ремарочным комплексом, открывающим подноготную варравинской дипломатии.

«Дуэлью ремарок можно назвать сцену разговора Муромского с Варравинным»²⁷⁶. Вот Муромский, которого предупредили о необходимости взятки, входит в кабинет Варравина. «Автор, характеризуя поведение Муромского, использует, в основном, короткие эмоциональные ремарки, состоящие из наречий или деепричастий. Они создают впечатление наивности, неопределенности и замешательства»²⁷⁷. Ранее не сталкивавшийся с такого рода служебными отношениями, он уже чувствует себя неловко и растерян. Эти ощущения усугубляет то, что Варравин, как кажется, не проявляет никакой заинтересованности в явлении платежеспособного просителя. Перед приходом Петра Константиновича он *«окладывает себя кипами бумаг»* [С.-К.: 94], и когда Муромский появляется в кабинете, Варравин *«уткнувшись в бумаги, пишет»* [С.-К.: 94]. Этим он демонстрирует нежелание быть формальным инициатором разговора, который, как ожидается, закончится уговором о размере взятки. Разговор должен начинать Муромский. Это еще больше дезориентирует ярославского помещика. Отсюда дважды употребленная ремарка *«молчание»* – до и после того, как хозяин кабинета предложил просителю стул.

Общавшиеся ранее через посредника, оба собеседника отдают себе отчет о целях предстоящего разговора. Но перед этим они должны выполнить все формальности и обговорить сложность и неординарность рассматриваемого дела. Молчание в самом начале переговоров, по мнению Варравина, должно настроить Муромского на такой режим общения. Варравин до формального начала беседы сразу поспешил как можно больше снизить ожидания посетителя:

«Варравин. Едва ли в чем могу быть полезен.»

Муромский. Благосклонный ваш взгляд всегда полезен.»

²⁷⁶ Зорин А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков. С. 252.

²⁷⁷ Там же. С. 252.

Варравин (пишет). Ошибаетесь. В ведомстве нашем ход делопроизводства так устроен, что личный взгляд ничего не значит» [С.-К.: 94].

Последняя фраза как будто взята из лексикона Князя (сравните с княжеским «я защиты, сударь, делать не могу; я могу только рассматривать дело» [С.-К.: 109]). Эта позиция является официальным реноме «какого ни есть ведомства» и в официальной обстановке, очевидно, воспроизводится служащими всех уровней при взаимодействии с представителями «внешнего мира». Выполнив необходимый ритуал, Варравин решает начать основную часть разговора:

«Варравин (Поворачиваясь к Муромскому и закрывая бумаги). Впрочем... в чем состоит просьба ваша?» [С.-К.: 94]

Варравин не знаком лично с Муромским, и ему нужно время на то, чтобы изучить собеседника, подобрать верный тон и настрой разговора. Поэтому в течение какого-то времени он будет повторять действия и интонации посетителя:

«Муромский (очень мягко). Вам, конечно, известно дело о похищении у меня солитера губернским секретарем Кречинским.

Варравин (помягче). Оно находится у нас на рассмотрении и несколько залежалось» [С.-К.: 95].

В первоначальном («лейпцигском варианте») эту реплику Муромского сопровождала ремарка «Очень мягко и льстиво»²⁷⁸. Позднее она исчезла – она искажала образ Муромского и не могла быть скопирована Варравинным.

Пересказывая события, описанные в «Свадьбе Кречинского», Муромский неоднократно вздыхает. Варравин «также вздыхает» дважды.

В перерывах между этим подражанием он даже спешит извиниться перед просителем за волокиту, сопровождающую дело:

«Варравин (помягче). Оно находится у нас на рассмотрении и несколько залежалось. Не взыщите. Дел у нас такое множество, что едва хватает сил. Со всех концов отечества нашего стекаются к нам просьбы, жалобы и как бы вопли угнетенных собратьев; дела труднейшие и запутаннейшие. Внимание наше, разбиваясь на тысячи сторон, совершенно исчезает, и мы имеем сходство с

²⁷⁸ Сухово-Кобылин А. В. Дело : драма в пяти действиях. С. 64.

Титанами, которые, сражаясь с горами, сами под их тяжестью погибают (оправляется с удовольствием)» [С.-К.: 95].

Произнеся эту громоздкую тираду, Варравин в самом финале не выдерживает и «оправляется с удовольствием», тем самым обозначая свою игру. Он, человек без хорошего образования, сумел сложить вполне литературную, по его представлениям, фразу. Он доволен собой и даже ждет одобрения от воображаемого зрителя. С. Б. Рассадин полагает, что это актерство направлено, в первую очередь, на удовлетворение тщеславия, служит генеральскому самолюбованию: «...ложь, но по своему вдохновенная, и актерство нельзя сказать, чтобы дурное... по крайней мере у одного зрителя, у себя Варравин, несомненно, имеет успех, а он отчасти для себя и играет. Он увлечен, как всякий актер, но очень нравится себе в роли Титана, стало быть, в некотором роде даже искренен. Он играет роль законника, слуги неумолимого правосудия; играет со знанием дела»²⁷⁹. Мы склонны полагать, что восхищение собой в роли «Титана», конечно, имеет место. Однако нам кажется, что оно вторично: это – неожиданный эффект, проявившийся при реализации основной цели – психологической обработке Муромского.

Однако зритель из Муромского получился неблагодарный: он слишком озабочен собственными неприятностями, к тому же направляет все свое внимание на поиск скрытого смысла варравинских речей. Не снискав признания за свой риторический пассаж, Варравин возвращается к предыдущей «игре»: повторению, точнее, передразниванию.

После фразы «*Стало, мы тут, как младенцы какие, ровно ничего и не подозревали*» [С.-К.: 95] Муромский третий раз *вздыхает*. Варравин опять произносит: «*верю*», но уже не сопровождает это слово отраженным вздохом. Прошедшего с начала сцены времени ему оказалось достаточно, чтобы изучить Муромского и приблизительно сформулировать линию своего дальнейшего разговора с ним. Следующая реплика начнется с того же самого «*верю*», даже двоекратного, но маска меняется. Участливый собеседник теперь превратился во

²⁷⁹ Рассадин С. Б. Гений и злодейство, или Дело Сухово-Кобылина. С. 222.

внимательного и готового пояснять «толкователя». В этом своем воплощении Варравин должен объяснить Муромскому, как обстоятельства скандала с Кречинским выглядят со стороны и почему юридические условия складываются не в пользу просителя:

«Варравин. Верю, почтеннейший, верю... однако замечу, что некоторые обстоятельства дела вы опустили» [С.-К.: 95].

Варравин в своих объяснениях нетороплив и подробен. Он стремится открыть Муромскому максимально полную картину его затруднений. Муромский на свалившиеся открытия реагирует эмоционально: *«тревожно, смешавшись, со страданием, с жаром, бьет себя в грудь» [С.-К.: 96].* Варравин, соблюдая доброжелательное отношение, провоцирует его на проявления эмоций, очевидно, чтобы после перехода к главному предмету разговора можно было обойтись без них. Он разговаривает *«с усмешкою, лукаво» [С.-К.: 96].* Пока разговор идет в задуманном направлении, и он позволяет проявить еще один театральный, исполненный самолюбования, жест:

«Варравин. <...> где же истина, спрашиваю я вас? (Оборачивается и ищет истину.) Где она? где? Какая темнота!.. Какая ночь!.. и среди этой ночи какая обоюдюострость!..» [С.-К.: 97]

Очевидно, собственные риторические и актерские способности его удовлетворяют. Но посетитель не разделяет его восхищения собой, более того, позволяет себе высмеивать разыгранную перед ним мини-сцену:

«Муромский (с иронией). Темнота... Среди темноты ночь, среди ночи обоюдюострость... (Пожав плечами.) Стар я стал, – не понимаю!..» [С.-К.: 97]

Варравина это задело, и он спешит продемонстрировать Муромскому его юридическое бесправие. При этом его тон, ранее предельно доброжелательный, внезапно меняется:

«Варравин (с досадою). А вот поймете. (Твердо.) В глазах, сударь, закона показания первых двух свидетелей имеют полную силу. Показание госпожи Атуевой, как тетки-воспитательницы, не имеет полной силы, а ваше собственное никакой» [С.-К.: 97].

Напомнив Муромскому, кто является хозяином положения, Варравин снова возвращается в благодушное настроение («улыбаясь»), а заодно решает завершить подготовительную часть разговора:

«Муромский. <...> (Покачивая головой.) Стало, по вашему закону шулеру Расплюеву больше веры, чем мне. Жесток ваш закон. Ваше Превосходительство.

Варравин (улыбаясь). Извините, для вас не переменим. Впрочем... пора кончить; я затем коснулся этих фактов, чтобы показать вам эту обоюдуюстрость и качательность вашего дела...» [С.-К.: 97]

После того как он объяснил просителю уязвимость положения последнего, Варравину пора объяснить и свою роль в сложившейся ситуации:

«Варравин. <...> закон-то при всей своей карающей власти, как бы подняв кверху меч (поднимает руку и наступает на Муромского; – этот пятится), и по сие еще время спрашивает: куда же мне, говорит, Варравин, ударить?!» [С.-К.: 97]

Это, конечно, противоречит недавним уверениям о незначительности в ведомстве личного мнения, но сейчас собеседники находятся уже на иной степени взаимопонимания. Чтобы помочь Муромскому окончательно перейти на этот новый уровень, в ход идет недвусмысленный намек:

«Варравин. Вот это самое весами правосудия и зовется. Богиня-то Правосудия, Фемида-то, ведь она так и пишется: Весы и меч!

Муромский. Гм... Весы и меч... ну мечом-то она, конечно, сечет, а на весах-то?..

Варравин (внушительно). И на весах, варварка, торгует.

Муромский. А, а, а... Понял...

Варравин. То-то (с иронией), а говорите, стар стал – не пойму...» [С.-К.: 97]

Даже простодушный Муромский понимает, что разговор следует направить в другое русло. «Муромский вдруг испытывает даже облегчение, обнаруживая возможность выхода из ситуации, которая только что казалась безвыходной для

него»²⁸⁰. Но резкого поворота сразу не получается. Он еще мыслит категориями предыдущего диалога: *«Уж я и не знаю, излагать ли мне вам мои опровержения»* [С.-К.: 97].

Слово «опровержения» наталкивает Варравина на мысль, что проситель хочет оспорить необходимость взятки. Поэтому спешит отменить все возможные возражения: *«Достопочтеннейший, к чему? был и я молод, любил и я диспутоваться; теперь минуло; познал я жизнь; познал я и существенность»* [С.-К.: 98].

Теперь самый щекотливый момент: идет обсуждение условий подкупа. Открытым текстом Варравин говорить не будет. Но он уже придумал эвфемизм, который позволит нормально вести переговоры: *«Вы старину-то вспомните... простую, задушевную... Вот время-то было! об нем и в стихах так складно сказано: Там, где сердце нараспашку. Наголо, как в старину!..»* [С.-К.: 98]

Муромский принимает игру, и переговоры идут уже на предложенном языке:

«Муромский. В старину легко было дело-то устраивать. В старину мы жили в палатах, приказные – в комнатах; ныне мы живем в комнатах, а приказные – в палатах.

Варравин. Ну, а сколько б, вы думали, в старину взял бы приказный с вас за это дело?» [С.-К.: 98]

Дальше идет конкретное обсуждение суммы. Оба переговориваются «с особенной мягкостью», дорожа достигнутым взаимопониманием. Запрошенные тридцать тысяч серебром выглядят для прижимистого помещика слишком большой суммой, и Варравин изящным движением оформляет скидку:

«Варравин. ...Время все изменяет: ныне люди и помягче стали... (смотря ему в глаза). Утверждают... философы... будто они на... на двадцать процентов мягче стали...» [С.-К.: 98].

Ремарка «*смотря ему в глаза*» [С.-К.: 98] сигнализирует читателю и герою о том, что Варравин озвучил свою последнюю цену и далее торга уже не будет.

²⁸⁰ Рудницкий К. Л. А. В. Сухово-Кобылин : очерк жизни и творчества. С. 164.

И. М. Клейнер, рассматривая эту сцену, также подчеркивал ее игровую природу: «Своего апогея это состязание сторон достигает в момент определения суммы взятки, где стороны то сходятся, то расходятся, то сближаются, то отдаляются»²⁸¹. Муромский отказывается: *«По чести, Ваше Превосходительство, приказный бы этого не взял»* [С.-К.: 99].

Далее ремарки снова внимательным образом описывают взаимоотношения героев. Варравин *«нежно»* пытается убедить гостя в оправданности названной суммы, Муромский *«твердо»* отказывается, Варравин *«сухо»* прощается, Муромский *«мягче»* пытается назначить свою цену, Варравин *«кланяясь, резко уходит в кабинет»* [С.-К.: 99].

Варравин завершает свою игру и возвращается в образ заваленного работой администратора, в котором он и встречал посетителя. Попытки Муромского вернуться к сумме в десять тысяч он просто игнорирует. Представление окончено к взаимному неудовольствию обоих его участников. После этого Варравин и Тарелкин направят Муромского на прием к Князю, где и начнется история гибели Муромского.

Пятое действие представляет кульминацию плутовского искусства генерала Варравина. По приказу Князя дело Муромских направлено на переследование. Варравин уже бессилён что-либо изменить в его ходе. Несмотря на неудачу, он торопит события, пытаясь получить деньги до того, как проситель поймет, что Максим Кузьмич уже ничего не решает.

После скандального знакомства Муромского с Князем Варравин считает возможным получить деньги, ничего не выполнив: Князь считает Муромского сумасшедшим, поэтому на его возможные жалобы не будет обращено много внимания. Варравин заранее считает себя неуязвимым, полагая возможным безнаказанно творить самые рискованные аферы. Более того, он разработал план действий. Придерживаясь его, он не берет на себя какие-либо обязательства – он все равно не в силах их выполнить.

²⁸¹ Клейнер И. М. Драматургия Сухово-Кобылина. С. 219.

Тарелкин, с которым не поделились новыми планами («*Как же это?... Дело идет к переследованию; с Начальством сладить не можем, – а деньги дай!.. Не понимаю...*» [С.-К.: 118]), с удивлением воспринимает дополнительные распоряжения, поступающие от генерала:

«Варравин. Да смотрите, как я приказывал, позовите сейчас эскутора!.. (Уходит в кабинет.)»

Тарелкин (бросается к своему столу, садится и листует бумаги). На какого черта ему эскутор? – Зачем ему эта скотина эскутор?.. Не понимаю...» [С.-К.: 126]

Сейчас Варравин и Тарелкин находятся на разных уровнях Игры. Тарелкин полагает, что продолжается та бюрократическая афера, в которой он участвовал в начале действия пьесы. Он предвосхищает будущий доход и поэтому не думает, каким образом ему – посреднику – придется объяснять Муромскому, почему с Лидочки не сняты обвинения.

Он по мере сил поддерживает Муромского. Его даже хватает на обещания: *«...он уж все сделает – будьте покойны»* [С.-К.: 127], хотя прекрасно понимает сомнительность своих увещеваний. В то же время он уже привык скрываться от кредиторов, поэтому предполагает каким-то образом ускользнуть и от ответственности перед Муромскими.

Тарелкин провожает Муромского в кабинет начальника, где Варравин еще раз напоминает ему о необходимости вызова эскутора:

«Тарелкин. Опять об эскуторе? Что же он такое сделать-то хочет?.. (Думает.)... Нет, стало, глуп, не понимаю... однако позвать надо» [С.-К.: 128].

Растерянность Тарелкина объяснима – эскутор решает исключительно хозяйственные вопросы и не используется при ведении интриг.

От зрителя скрыт разговор Муромского и Варравина, происходивший в кабинете. Мы видим только сцену их прощания:

«Варравин. (Раскланиваясь в дверях с Муромским.) Будьте уверены, я рассмотрю ваше дело с полным вниманием (кланяется), с полным вниманием. (Уходит в кабинет.)» [С.-К.: 128].

Варравин «уходит» в кабинет, игнорируя эзекутора Живца, присутствия которого так последовательно добивался.

Спустя несколько минут Варравин выскакивает из кабинета, с помощью курьера возвращает Муромского и обвиняет в попытке дать взятку:

«Варравин. Да, – вас! Вы оставили у меня в кабинете вот этот пакет с деньгами (показывает пакет), – так ли-с?.. Мне нужно заявить ваш поступок, вот – при свидетелях... Вы меня хотели купить, так ли-с? Так знайте, что я денег не беру! Вы меня не купите! Вот они, ваши деньги! (Кидает ему пакет на пол.) Возьмите их! И убирайтесь вон с вашим пасквильным делом!..» [С.-К.: 130]

Муромский пытается апеллировать к Тарелкину. Тарелкин, в свою очередь, совершенно теряется – он не готов к такому повороту событий и не может понять логику поведения Варравина. Это очень непростой момент для Варравина. Лишнее слово Тарелкина способно испортить варравинский замысел. Поэтому генерал «не замечает» ни упоминания своего помощника, ни реплик его самого. Он говорит, не останавливаясь, возвращает просителю пакет, в котором уже нет той суммы, которую Муромский оставлял на его столе. Отповедь Муромского читается в присутствии эзекутора Живца и курьера Парамонова – эти двое вполне могут выступить свидетелями. Здесь же присутствует и Тарелкин, но его Варравин из числа «случайных свидетелей» исключает из-за заинтересованности в происходящих событиях. Кроме того, следует предполагать, что Варравин с самого начала планировал не очень щедро вознаградить своего подручного. Поэтому в такой ответственный момент он не рискнул полностью положиться на его лояльность:

«Варравин. Угодно вам взять эти деньги, или я прикажу вот эзекутору» [С.-К.: 130].

Живец нужен был Варравину в двух целях: чтобы тот выступил свидетелем и в установленной форме засвидетельствовал поступление «спорных денег». Как только настал момент, Варравин неожиданно «заметил», что Живец находится тут же. Впоследствии Живец, поняв, чего от него ожидают, будет докладывать Начальствам, что прибыл в канцелярию «*по долгу службы*», оттого что он «*по*

долгу службы должен всегда быть в видимости» [С.-К.: 134], и «не вспомнит», что его специально вызывали в определенное место к определенному времени.

Муромский замечает исчезновение своих денег. Варравин пытается его выпроводить. Теперь все становится ясно не только Тарелкину, который погружен в эту аферу с самого начала, но и Живцу – совершенно новому лицу, не знакомому с обстоятельствами дела Муромского:

«Муромский (ощупавши пакет, выбегает на авансцену). Что это? А? – А? Где же деньги?.. (Разворачивает пакет и быстро смотрит деньги.)» [С.-К.: 130].

Варравин стоит с правой стороны, Тарелкин с левой. Живец позади Муромского, все смотрят на него с напряженным вниманием.

«Варравин. Извольте идти, или я прикажу вас вывести.

Живец и Тарелкин (переглянувшись и вместе). А-а-а! – вот оно!» [С.-К.: 130]

Отметим, что Живец и Тарелкин *переглядываются*, несмотря на взаимную неприязнь, удивление от сделанного открытия на мгновение сблизило их.

Когда Муромский теряет сознание, у Варравина внезапно образовывается новая, совершенно неожиданная проблема – экзекутор Живец. Понимая, что Варравин нуждается в его помощи, чтобы безнаказанно ограбить человека, он намерен и сам извлечь какую-то выгоду. Поэтому он стремится к пакету с деньгами. Варравин, который, скорее всего, оставил в пакете какую-то ровную сумму, пытается препятствовать этому мародерству. Но Живец сопротивляется: в результате получается совершенно отвратительная сцена:

«Варравин (порывая пакет к себе). Прошу...

Живец (то же). Прошу...

Варравин. Я должен сосчитать.

Живец (указывая на его карман). Вот тут-то сосчитайте!

Варравин. Что вы осмеливаетесь?..

Живец. И не осмеливаюсь... Не дам! – Сам власть имею.

Варравин. Угодно вам молчать?

Живец. Почему же? – (Запускает руку в деньги и тацит пук ассигнаций.)

Варравин. Что вы делаете?

Живец. Молчу. – А как бы вы думали? (Сует деньги в карман.) Вот так-то»
[С.-К.: 132].

После того как Тарелкину удастся их разнять, Варравин постарается этот эпизод забыть. Живец свои деньги отработает и представит Начальствам именно ту версию, которая нужна была Варравину. А генерал, в свою очередь, порекомендует Живца Начальствам как *«весьма ревностного»*.

Последнее затруднение, которое встретит Варравин, станет для всех присутствующих непростым испытанием. Происшествие не удалось оставить в тайне. Каким-то образом в канцелярии оказались Важное лицо и Очень Важное лицо. Для впечатлительного Тарелкина такой оборот показался *«Страшным судом»*. Варравин же сумел сохранить хладнокровие и при помощи Живца и при неожиданной поддержке Князя сумел оправдаться и даже выставить себя в выгодном свете.

То, что Начальства обнаружили бесчувственного просителя в присутственном месте, – это крайне неприятная *«нештатная»* ситуация. Всем присутствующим понятно, что система карает несоблюдение *«формальных»* правил, нарушителей игры. *«Бюрократическая машина подчас жестоко карает тех, кто по неосторожности попадает под ее колеса»*²⁸².

Отметим, что активную роль в нейтрализации щекотливой ситуации играют только Варравин и Живец, т. е. те, которые смогли в той или иной степени поживиться деньгами Муромского. Курьер Парамонов и Тарелкин бездействуют. Молчание Парамонова объяснимо, он чаще всего обделен правом голоса. Тарелкин же дезориентирован валом свалившихся на него противоречивых чувств: страхом перед возможностью разоблачения, удивлением от ловкости Варравина и неловкостью перед обманутым Муромским. Поэтому он не *«отрабатывает»* единственную реплику, которой от него ожидало Начальство:

«Важное лицо. Да он не в своем виде! (Тарелкину.) Что, от него пахнет?»

Тарелкин (обнюхивает Муромского). Пахнет, Ваше Превосходительство.

²⁸² Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. С. 211.

Важное лицо. Чем?

Тарелкин (смешавшись). Не, не, не... могу...

Важное лицо (с нетерпением). Чем?!!

Тарелкин. А-а-а-а (смешавшись) рыбой...

Живец (быстро вывертывается из-за Варравина, подходит к Муромскому и обнюхивает его). Спиртуозностию, Ваше Превосходительство» [С.-К.: 134].

Если бы остатки совестливости не помешали Тарелкину засвидетельствовать перед министром нетрезвость Муромского, это дало бы в намечающемся следствии неоценимую поддержку Варравину. Но Тарелкин ее не реализовал. Варравин не мог не заметить этого промаха. Конечное решение обделить Тарелкина, возможно, базировалось, в частности, на результатах этой проверки.

Показания Живца прояснили Важному лицу картину происшедшего. Все могло оказаться спущенным на тормозах и ограничиться только рапортами генерала и экзекутора. По крайней мере, всем становится ясно, что лично Варравину ничего уже не угрожает. «В безнадежном положении Варравин выиграл вдвое: схватил вождеденный куш и явил перед высшим начальством свою замечательную неподкупность»²⁸³, – комментировал эту сцену С. Б. Рассадин.

Однако в последнюю минуту Князь, до сего времени оказывающий поддержку Варравину и дискредитировавший Муромского, ни с того ни с сего озвучивает предложение «*А там – не нарядить ли следствие, Ваше Превосходительство?*» [С.-К.: 135], которое министр одобряет. И вместо полного снисхождения разговор заканчивается рекомендацией «*и строжайше, строжайше*» [С.-К.: 135]. Едва ли Князь вдруг стал подозревать Варравина – своего доверенного представителя. Просто непредсказуемость его идей давно стала нормой для служащих «какого ни есть ведомства» («*Пойдет он его вертеть; взойдет ему на ум самая противуестественная блажь – а ты, говорит, исполни!..*» [С.-К.: 114]).

²⁸³ Рассадин С. Б. Гений и злодейство, или Дело Сухово-Кобылина. С. 221.

Очень Важное лицо все-таки назначил следствие по делу о попытке дачи взятки – согласно Положению о наказаниях, дача взятки расценивалась как преступление. Но Варравин сдержанно относится к возможным осложнениям. Принесенная Тарелкиным новость о кончине Муромского окончательно успокаивает его. Его игра сыграна.

В традиционной фабуле авантюрной комедии демонстрируется, как герой-обманщик (вроде Скапена и Фигаро), преодолевая затруднения и комические совпадения, добиваются успеха. Зритель со стороны наблюдает все усилия героя и проникается к нему сочувствием. Причем, цели, которые преследует обманщик, чаще всего относит его к положительным героям. В «Деле» же зрители со стороны наблюдают как путем интриги сквозь препятствия до успешного завершения проходит безусловно отрицательный, отталкивающий персонаж. Это переосмысление канонического комедийного сюжета вполне можно считать не только новаторством А.В. Сухова-Кобылина, но и проявлением авторской игры.

В художественном мире «Дела», где в зависимости от отношения к чиновничьим стяжательствам и взяткам герои делятся на «лукавых» и «простодушных», Важное лицо – Князь – занимает совершенно особую позицию. Формально он не принадлежит к орде взяточников. Уже по своему рождению он свободен от забот, связанных с обеспечением своей жизни. Он служит из-за некоего смутно представляемого долга. Положение вознесло его на такую «высоту», что он не обнаруживает взаимопонимания с людьми не своего круга. По долгу службы он нисходит до чиновников, а с просителями вроде Муромского общается на принципиально разных языках. «Князь, например, не берет взяток и, может быть, по существу – человек, искренно желающий добра. Но князь – “чиновник”: у него каждый день сотни просителей – с одинаковыми жалобами с одинаковыми словами, которыми они ищут доступа в его душ и которые для него звучат, как бесконечные и надоевшие повторения. Князь не может “брать сердце”: у него для этого не хватает времени и это было бы бесплодно»²⁸⁴.

²⁸⁴ Ярцев М. П. Театральные заметки // Театр и искусство. 1903. № 39. С. 714.

С одной стороны, Князя нельзя упрекнуть в идеалистическом отношении к своим подчиненным: он отдает себе отчет, что взятки в его ведомстве берутся. Но он безразличен к масштабам злоупотреблений. Кроме того, ближайшие подчиненные последовательно убеждают его, что он способен контролировать этот процесс:

«Князь. <...> Подперли его там в суде-то, что ли? Ведь там порядочная орда.

Варравин. Конечно, вымогательства с их стороны бывают; но Вашему Сиятельству известно, что решения их без рассмотрения вашего никакой существенности не имеют. Так что же – пускай их пишут, ведь они вреда не причиняют.

Князь. То-то, чтоб они у меня вреда не причиняли! Никак!..» [С.-К.: 114]

При этом фактически Князь остается управляемой фигурой, чаще всего зависящей от того же Варравина. «Прямые подсказки Варравина Князю, то, что Князь пользуется случайными и нелепыми выражениями Варравина (такими, например: “несвязность в речах и черножелчие”), как готовыми и неизменными формулами, – все это подчеркивает зависимость Князя от его “правителя дел”²⁸⁵.

В какой-то момент он проявляет самостоятельность, но тем только играет своему помощнику на руку. Это относится к сцене после посещения Муромского, когда он на время отходит от своей «объективности» и желает насолить надоедливому просителю: «...Князь, расвирепевший после бунта Муромского, домогается от Варравина новых обвинений против Муромских, отмечая юридические нормы.... И так, сначала отказ от чувств ради законности, а потом – от законности ради справедливости, как ее понимает министерское начальство»²⁸⁶.

В конфликтной схеме «лукавство – простодушие» мы отведем Князю позицию «простодушного» персонажа. Однако в конфликте «Дела» простодушные герои оказываются жертвами или потенциальными жертвами

²⁸⁵ Рудницкий К. Л. А. В. Сухово-Кобылин : очерк жизни и творчества. С. 183.

²⁸⁶ Селезнев В. М. Слово о «Деле». С. 254.

«лукавых» чиновников. В случае Князя все наоборот: его предельное простодушие доставляет чиновникам большое количество хлопот. Его случайные, мимолетные распоряжения или реплики, нередко обусловленные его физическим состоянием, становятся для подчиненных обязательными к исполнению. При нормальном течении дел Варравин ненавязчиво «направляет» мысль Князя в нужное чиновникам русло. Однако случаются и исключительные случаи, тогда варравинская коррекция оказывается бессильна:

«Варравин. Приказал; вы его нрав знаете.

Тарелкин. Однако это всегда в ваших руках было.

Варравин. И приступу нет. Один раз так на меня глянул, что я и отступился; черт, мол, с тобой» [С.-К.: 117].

Нам кажется, что в этом образе простодушного, но деспотичного начальника Сухово-Кобылин возвращается к уже известной русской драматургии схеме «Ревизора». В гоголевской комедии также чиновники на какое-то время оказываются зависимыми от бездумно брошенных фраз «управляющего департаментом», который понимает, в какой момент он должен что-то сказать, но не успевает сформулировать что-то значащее, поэтому интересуется, выгодно ли быть судьей, кто собеседнику больше симпатичен – брюнетки или блондинки и был ли кто-то из них вчера выше ростом. Он легко соглашается посетить богоугодные заведения (главное, что не тюрьму) и принимает на веру отчет о правильной работе уездного суда, с одинаковым интересом собирает и доносы, и просьбы. Этот набор случайных данных чиновники уездного города принимают как заданные условия, в которых они и пытаются существовать.

Эту схему Сухово-Кобылин насыщает конъектурами: все-таки служащие Князя не обманываются относительно его компетентности и заинтересованности, однако они также зависят от «легкости в мыслях необыкновенной», которую он с удивительной частотой обнаруживает. Подобно уездным обитателям, Варравину и присным нужно подстраиваться под эту хлестаковщину, согласно кивая: *«Очень может быть»*.

Отметим, что именно Князь является наиболее зависимым от игры персонажем. Одним из названных в пьесе способом разрешения залежалых дел является воздействие на Важное лицо через бильярдного маркера:

«Атуева. А вот что: этот маркер, мой батюшка, такой игрок на бильярде, что, может, первый по всему городу... Пойдите... и, играет он с одним важным, очень важным лицом, с кем – не сказал. <...> А играет это важное лицо потому, что дохтура велели: страдает он, видите, геморроем... желудок в неисправности – понимаете?... Этот теперь маркер во время игры-то всякие ему турысы на колесах да историйки и подпускает, да вдруг и об деле каком ввернет, – и, видите, многие лица через этого маркера успели» [С.-К.: 73].

В отсутствие карточных забав игра становится для петербургских чиновников и сановников такой экзотикой, что профессиональные игроки начинают оказывать влияние на сам процесс судопроизводства. Они предлагают людям, попавшим в сложное положение, свои услуги и превращают свою игру с высокопоставленными лицами в дополнительный заработок. Это несвойственно для порядка Варравина, при котором даже полное бездействие контролируется и является частью долгосрочного плана. Но, очевидно, это принимается служащими канцелярии спокойно – ведь Тарелкин не пытается отговаривать Муромских от услуг маклера. Скорее всего, постороннее влияние на Князя входит в перечень обыкновенных рисков, связанных с его вмешательством в дела канцелярии.

Князь тяготеет к игре, возможно, как и к другим страстям *«там и здесь до пресыщения»* [С.-К.: 67]. Игра могла бы обнаружить иррациональный элемент, который бы хоть частично компенсировал его излишне регламентированную жизнь. Но на деле она становится для него еще одним предписанием, необходимым к исполнению (*«играет это важное лицо потому, что дохтура велели»* [С.-К.: 73]). Игра в небольших дозах назначается высокопоставленным лицам в качестве лекарства. Этим образом автор доводил «серьезность» и «искренность» петербургских администраторов до некоего предела.

По отношению к игре как бюрократической и коррупционной интриге Кандид Тарелкин занимает неоднозначную позицию. Мы уже отмечали, что Варравин в «Деле» является единственным активным игроком. Тарелкин только выполняет его распоряжения. Варравин практически не оставляет ему поля для маневра. Даже Расплюев в комедии «Свадьба Кречинского» выглядит куда более активным и самостоятельным «приспешником» – его отправляют добывать деньги (и одалживать, и выигрывать), именно Расплюев забирает булавку с солитером из дома Муромских, ему поручают усыплять внимание Петра Константиновича и т. д. В «Деле» Варравин доверяет Тарелкину только одну функцию – быть посредником между ним и Муромским, причем принципиальный вопрос размера передаваемой суммы Варравин все-таки предпочитает обговаривать самостоятельно. Тарелкин просто должен обеспечивать своевременное прибытие Муромского в присутственное место для общения то с Варравиным, то с Князем.

Тарелкин внутренне не согласен с ограниченностью своей роли. В собственном воображении он воспринимает свои заслуги значимее, чем в реальности: *«Признаться, вижу я дело горячее – хватил тридцать!.. А он и сдался! Стало, дело-то сделал я, ей-Богу, я, – а не он!»* [С.-К.: 126]

Именно эта потеря реальной самооценки и заставила Кандида Касторовича требовать половину всей полученной от Муромского прибыли, и, как следствие, остаться ни с чем.

Тарелкин был бы рад вести самостоятельную игру, но *«нет ни Силы, ни Случая»* [С.-К.: 93]. В условиях «какого ни есть ведомства» он практически лишен возможности самостоятельно обирать частных лиц, вся работа тут предельно централизована и замкнута лично на Варравине.

Нам представляется принципиально важным одно рассуждение С. Б. Рассадина: «Почему Варравин – гений взятки, а Тарелкин – нет? Потому что, смешно сказать, в нем, как в Кречинском, который пасовал перед свободным от всех разновидностей чести купцом Щебневым, есть еще предрассудки, которых лишен Варравин, личность также беспредельно свободная. <...> его рядовое

сознание не совсем готово отказаться от формулы “деньги – товар”. Диалектик Варравин берет – и дела не делает, не то чтобы нарушая круговой закон воровской общины, но преодолевает, перерастает его. Чует логику движения вперед, которую кому же и постигать первым, как не гению в своем деле. Он реформатор, новатор, революционер»²⁸⁷. Иными словами, Тарелкин не обладает способностью менять уровень Игры: он – человек традиции, его удел – реализовывать устойчивые схемы, идущие от тех самых патриархальных «приказных», о которых вспоминали Варравин и Муромский.

В отечественном литературоведении встречалась, правда, и полярно противоположная точка зрения. К. Л. Рудницкий называл «новатором» именно Тарелкина: «Тарелкин вовсе не уступает Варравину в изобретательности, изворотливости, в измышлении самых изощренных способов вымогания денег у просителей. Скорее даже напротив – там, где Варравин действует по давно усвоенному и привычному шаблону, употребляя то один, то другой из своих проверенных “оборотов”, там Тарелкин способен проявить своеобразную инициативу, выдумку, если хотите – “новаторство”. Человек ожесточенный, гонимый жадностью и кредиторами по пути стяжательства, он способен и самого Варравина натолкнуть иной раз на безошибочный способ лихоимства. Это именно Тарелкин дает Варравину такой козырь, как угроза пригласить врачебную управу для медицинского освидетельствования Лидочки. Это именно Тарелкин тщательно подготавливает для Варравина такие изысканные “мнения” по делу Муромских, как “не-не-вероятно. что мог оказаться и ребенок”, и т. д.»²⁸⁸. Мы позволим себе не согласиться с аргументацией К. Л. Рудницкого: идея медицинского обследования, как следует из разговора Тарелкина и Варравина, принадлежит одному из экспертов-судебников, по результатам следствия составившему особое мнение:

«Тарелкин (спохватясь). Ах – да! (листуется дело, указывает и продолжает тихо)... изволите видеть: по вопросу о незаконной связи дочери с Кречинским

²⁸⁷ Рассадин С. Б. Гений и злодейство, или Дело Сухово-Кобылина. С. 220–221.

²⁸⁸ Рудницкий К. Л. А. В. Сухово-Кобылин: очерк жизни и творчества. С. 190.

выискался один артист, да и отмочалил (говорит громко) мнение: принимая, говорит, во внимание то и то, а с другой стороны обращая внимание на то и то, мнением полагаю (тихо) пригласить врачебную управу для медицинского, говорит, освидетельствования... хи, хи, хи...» [С.-К.: 90]

Смешок указывает, что в этот момент Тарелкин не воспринимает этот поворот дела как перспективный. Он делится им с мотающим все на ус Варравинным, как курьезом. Потом схожая идея самостоятельно появится у Князя, после чего Варравин введет ее в оборот. Мысль про «не-не-невероятность» тоже принадлежит экспертам. Тарелкин в этом случае не является инициатором. Он озвучивает Варравину выигрышные ходы, сам не понимая их важности для будущего использования.

Вне ведомства Тарелкин набивает себе цену, исполняя роль всеведущего мудрого наставника неофитов Муромских. Он пытается убедить их в том, что сам имеет влияние на рассмотрение дела:

«Иван Сидоров (понижив голос). Дело-то, батюшко, наше у вас?

Тарелкин (тоже понизив голос). У нас.

Иван Сидоров. Его-то превосходительство, Максим Кузьмич, ему голова, что ли?

Тарелкин. Он голова, я руки, а туловище-то особо» [С.-К.: 84].

Нам кажется, что наставническое, покровительственное общение Тарелкина с кругом Муромских восходит к одной цитате из «Мертвых душ»: «*“Вот, он вас проведет в присутствие!”* сказал Иван Антонович, кивнув головою, и один из священнодействующих, тут же находившихся, приносивший с таким усердием жертвы Фемиде, что оба рукава лопнули на локтях и давно лезла оттуда подкладка, за что и получил в свое время коллежского регистратора, прислужился нашим приятелям, как некогда *Виргилий* прислужился Данту, и провел их в комнату присутствия» [Г.: VI, 144].

Конечно, Тарелкин не коллежский регистратор, а коллежский советник, но все равно гоголевская фраза может рассматриваться как прототипическая схема этой сюжетной линии. Гоголевского Ивана Антоновича и кобылинского Максима

Кузьмича роднит некая внешняя общность – «кувшинное рыло» («Природа при рождении одарила его кувшинным рылом» [С.-К.: 67]). И гоголевский, и кобылинский начальники назначают в проводники героев небогатых и непорядочных («приносивший с таким усердием жертвы Фемиде, что оба рукава лопнули на локтях и давно лезла оттуда подкладка» [Г.: VI, 144]). Тарелкин, как и безымянный коллежский регистратор, играет роль «Вергилия», являясь проводником к кабинетам Варравина и Князя, обучая Муромского, как преодолеть преграждающего путь швейцара, объясняя логику круговорота дел в бюрократической природе. Как и Вергилий Данте, Тарелкин является проводником в «ад», в «царство смерти», где властвует «антихрист – действительный статский советник». Более того, на эту мнимую демоничность Тарелкина автор намекает, заставляя героя озвучить вслух его представления о покое: «Укачу в матушку-Москву – город тихий, найму квартирку у Успенья на Могильцах, в Мертвом переулке, в доме купца Грובה, да так до второго пришествия и заночую» [С.-К.: 126].

Отметим также, что именно Тарелкин провожает Муромского в последний путь – Петр Константинович скончался именно под присмотром своего «проводника».

Тарелкин «играет в Вергилия», но не столько исходя из художественной логики, заложенной в поэтике произведения, сколько по воле автора, вдохновленного гоголевской сатирой. Тарелкин становится инструментом текстовой переклички Сухово-Кобылина с Гоголем. Кобылин «вытаскивает» из одного гоголевского предложения, которое по биографическим причинам стало для него значимым, главную сюжетную линию своей пьесы, развивая и иллюстрируя гоголевский образ в кардинально новых исторических условиях.

На всем протяжении действия «Дела» Кандид Тарелкин находится в ситуации «Ожидания Игры». Имея перед глазами убедительный пример служебного и личностного успеха в виде Варравина, он рассчитывает при первой же возможности уподобиться своему начальнику. Именно самоуверенного и

обстоятельного Варравина он изображает, когда объясняет Атуевой правила поведения в канцелярии и особенности бумагооборота.

Однако, находясь в подчинении Варравина, он вынужден занимать позицию «простодушного» персонажа. Если обращаться к исконной для русской комедиографии традиции знаковых имен, то мы не можем не обратить внимания на имя Тарелкина. Кандид – имя заглавного героя романа Вольтера «Простодушный» – стало нарицательным и использовалось для человека повышенной наивности, не понимающего условностей внешнего мира и испытывающего проблемы с существованием в социуме. Но и тут мы склонны усматривать интертекстуальную связь: присвоенное после неоднократных перемен имя «простодушного» Кандида, возможно, происходит оттого, что в черновиках «Лизоньки» (так первоначально называлась драма) герой назывался фамилией «простодушного» Хлестакова.

Тарелкин, которого можно принять за хитроумного бюрократа и взяточника, сам находится в зависимом положении и от своих многочисленных кредиторов, и от начальника, подачками которого он может с ними иногда расплачиваться. «Бедность Тарелкина, понятно, относительная – сравнительно с его загребушим начальством и неутоленным аппетитом»²⁸⁹, – писал В. М. Селезнев.

А. В. Сухово-Кобылин демонстрирует, что те, кто способствуют обману, продвигают его идеи и обеспечивают его торжество, сами являются жертвами. Хотя, скорее всего, это временное состояние. По воспоминаниям Варравина, таким же «зависимым лицом» при легендарном Креке он находился сам, прежде чем стать управителем канцелярии. Варравин требует от Тарелкина терпения, рассчитывая в будущем передать свои дела ему. Иными словами, он рассчитывает, что Кандид Тарелкин, подобно вольтеровскому герою, будет покорно «возделывать свой огород».

²⁸⁹ Селезнев В. М. Министр или император? (О Весьма важном лице в «Деле» А. В. Сухово-Кобылина) // Русская литература. 1961. № 2. С. 25.

Тарелкин сам по себе – герой страдающий. В обращенных к зрителю монологах он пытается вызвать жалость к себе, тем самым оправдывая свое участие в грабеже и злоупотреблении. Его нужда, «тарантас», непрекращающиеся побеги от кредиторов могли бы вызвать сочувствие. Но, во-первых, отвращение побеждает, во-вторых, как и в случае с Расплюевым, он, как представитель «играющих» героев, оказывается недостойным жалости.

Тарелкин устает жить в «Ожидании Игры» и пытается перевести свою потенциальную игровую способность в кинетическую. Этот переход станет основой фабулы пьесы «Смерть Тарелкина».

3.3. «СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА»

Трилогия А. В. Сухово-Кобылина, обладающая несомненной смысловой, содержательной и социальной целостностью, предлагает читателю убедительную иллюзию собственной разомкнутости, эпизодичности. Каждая из трех пьес своеобразна, уникальна и кажется чем-то противопоставленной двум остальным. В «Свадьбе Кречинского» наиболее сильны водевильные влияния. По сравнению с более мрачными второй и третьей частью она, лишенная социальных обобщений, выглядит более «легковесной» и однозначно более «частной». В «Деле» сильнее, чем в «чисто-комедийной» «Свадьбе» и фарсовой «Смерти», разработан драматический элемент, сгруппированы многочисленные фрагменты, представляющие (или имитирующие) высокий пафос. Тема страдания, размышления о человеческом достоинстве делает «Дело» наиболее «серьезным» звеном трилогии.

А «Смерть Тарелкина» отличается, в первую очередь, своим бросающимся в глаза фантасмагоризмом. Кажется, именно здесь характерная для комедийного жанра условность окончательно подменила собой требования оправданности, правдоподобия, логичности. Автор погружает читателя/зрителя в намеренно невозможные обстоятельства, которые самими героями воспринимаются

достаточно обыденно. Переодетого Тарелкина никто не узнает, зато все неожиданно начинают узнавать в нем Копылова. Все посетители тарелкинской квартиры, в том числе искушенный в обмане Варравин и никому не доверяющий Расплюев, готовы поверить, что набитая рыбой кукла и есть усопший. После возвращения бумаг находящийся под стражей Тарелкин чудесным образом уходит из комнаты на свободу, как-то минуя Расплюева и Оха, которые должны были его остановить и вновь предать следствию. Автор заранее попытался снять все возникающие противоречия, обозначив жанр пьесы как «комедия-шутка». Однако невинное слово «шутка» скрывало яростный протест против произвола властей.

Анализировать это произведение непросто – оно изображает типичные характеры в условных обстоятельствах. Элементы высокой литературной комедии оказываются здесь неразрывно слитыми со стихией народного театра. Балаганная грубость уравнивается тщательно продуманными и выстроенными образами. «Карнавальная», фарсовая стихия уже неоднократно заявлялась в «Деле» (имеются в виду физиологические причины служебного рвения Князя и комическое погребение Варравина под «самонужнейшими» документами). Но там балаганные фрагменты уравнивались резонерскими речами Разуваева и Нелькина, выстраданными монологами Муромских. Здесь же, в «Смерти Тарелкина», «книжные» герои отсутствуют. Все действующие лица носят фантасмагорический, гротесковый, карикатурный оттенок. В этом контексте хорошо выписанные и знакомые зрителю по «Делу» Варравин и Тарелкин могли бы выглядеть несколько инородно. Для того чтобы они органично смотрелись в карнавальных воплощениях, автор наделил их альтер-эго в лице Полутатарина и Копылова. «Переодевание и есть первородность любого театра, самая сущность лицедейства, даже его сугубая концентрация, сцена на сцене, актерство в актерстве, игра в игре»²⁹⁰. Поэтому в третьей пьесе «Тарелкин

²⁹⁰ Рассадин С. Б. Гений и злодейство, или Дело Сухово-Кобылина. С. 241.

превращается в Копылова, а Варравин – в Полутатарина. Это идет от театра марионеток, от уличных зрелищ, от ярмарочного спектакля»²⁹¹.

А сцена панихиды Тарелкина в этой пьесе, много почерпнувшей из арсенала площадного действия, стоит особняком. Перед нами разворачивается совершенно карнавальная ситуация: Тарелкин в маске Копылова произносит надгробную речь над куклой, изображающей его мертвое тело. Рядом с ним абсолютно растерянный Варравин, который вскоре нагрянет к нему в личине Полутатарина, среди безликих масок-кредиторов и мошенник Расплюев в полицейском мундире. Мнимая смерть объединила этих ряженных в единый пародийный обряд. Торжествующий Тарелкин своей прощальной речью высмеивает своего начальник и предрекает собственную новую жизнь. Это напоминает описанный М. М. Бахтиным народно-праздничный смех, который «включает в себя момент победы не только над страхом перед потусторонними ужасами, перед священным, перед смертью, – но и над страхом перед всякой властью, перед земными царями, перед земным социальным верхом, перед всем, что угнетает и ограничивает»²⁹².

На широко представленную балаганную эстетику критики и литературоведы указывали многократно, каждый раз, впрочем, находя аргументы для ее использования. Критик начала XX века подчеркивал: «Автор, видимо, задался простою целью памфлетически-карикатурно изобразить известные явления жизни, и осуществил свою задачу в форме в свое время очень распространенной комедии с переодеванием. При таком взгляде находят оправдание и приемы мольеровского комизма (битье палкой по голове, падение на пол четырех персонажей за один раз и т. п.), и грубоватость диалога, и шутливость дурного тона»²⁹³.

Игра-интрига в «Смерти Тарелкина» организована по принципиально иной композиции, чем в двух других пьесах. И в «Свадьбе Кречинского», и в «Деле»

²⁹¹ Гроссман Л. П. Театр Сухово-Кобылина. С. 79.

²⁹² Там же. С. 60.

²⁹³ Изм А. Открытие спектаклей // Биржевые ведомости. 1900. № 252. С. 2.

игра была способом обобрать семью Муромских. Она была однополярна. В первом случае жертвы обмана не понимали игру. Во втором случае они пытались соответствовать ее правилам, но не поспевали за переходом игры на новые уровни. Субъектами игры были Кречинский и Варравин, а Муромский и его окружение – объектами или даже жертвами. В «комедии-шутке» переиграть друг друга стараются два активных соперника («Полиция бьет Тарелкина; Тарелкин бьет Полицию тем, что морочит ее»²⁹⁴). Для каждого проигрыш означает гибель, и каждый в меру своих стратегических сил пытается перехитрить другого («“Смерть Тарелкина” вовсе не мелочное фельетонное обличение дореформенных дурных чиновников и полиции, а грандиозная арена игры сшибающихся больших сил»²⁹⁵). Однако специфика интриги состоит в том, что до поры каждый из них убежден, что именно он – единственный игрок на поле. Тарелкин, инсценировавший свою кончину и намеревающийся шантажировать Варравина, полагает, что тот будет бездействовать, пока Тарелкин покинет город, и покорно превратится в беспомощную жертву вымогательства. Варравин же, в свою очередь, считая Тарелкина мертвым, не ожидает с его стороны новых шагов и, переодевшись, является к нему на квартиру, чтобы нейтрализовать уже нанесенный ущерб. Ни один из них не рассчитывает на присутствие другого, именно поэтому какое-то время они не узнают друг друга, загримированных в Копылова и Полутатарина. Это игра вслепую, поединок в абсолютной темноте.

Тарелкин, неоднократно признававший превосходство генерала Варравина над собой, пытается осуществить реванш. Варравин превзошел самого себя, содрал с Муромского совершенно невозможную взятку. Тарелкин поставил перед собой цель превзойти его, достигнув зенита своего искусства. Отметим, что ему удалось если не переиграть, то, по крайней мере, подняться до уровня своего начальника. Оба они действуют одинаковыми средствами: переодеваются и выдают себя за других лиц. На какое-то время создается впечатление, что равные друг другу по силам бойцы замерли в клинче.

²⁹⁴ Беляев Ю. Н. Веселые расплюевские дни // Новое время. 1900. № 8820. С. 4.

²⁹⁵ Садко. «Смерть Тарелкина» у Мейерхольда // Правда. 1922. № 272. С. 5.

Но Варравин вновь демонстрирует неординарность и новаторство своих приемов: как только Тарелкин убедился в новоприобретенной способности самостоятельно осуществлять свой собственный обман и пытается следовать своему хитроумному плану, Варравин уничтожает все его старания, не усложняя свой обман, а, напротив, обратив его в абсурд, нелепость, в неправдоподобную даже для неправдоподобного мира «пьесы-шутки» версию о зловещем мертвце:

«Варравин. ...он уже мертвый... Похоронен и в землю зарыт.. Но, естественно, он хочет жить... он покидает теперь свое жилище, могилу – там что, – и ходит... Но питаться злаками или чем другим не может, ибо это уже будет пищеварение; а какое же у него там, черт, пищеварение; а потому и питается он теплою... человеческою крррровью – потому готовое кушанье» [С.-К.: 164].

Там, где «острота ума» не способна принести явного превосходства, в дело идет нелепица, малопонятная, а потому пугающая и провоцирующая третьих лиц (в данном случае, Расплюева) на активные действия. В результате квартальный Расплюев сам не заметил, как пленил неуязвимого оборотня и стал универсальным оружием в расправе Варравина над Тарелкиным.

Отметим, что афера Тарелкина не снабжена подробным продуманным планом. Его хватило только на «завязку» – инсценировку собственной смерти, организацию похорон и планируемое бегство. Дальнейшего плана не существует:

«Тарелкин. Как сообразить мои дальнейшие поступки? Куда направить путь? Где пригреть местечко? Долго ли выжидать и потом как нагрнуть? Каким приемом выворотить из Варравина деньги? (Весело.) Какими кушами, большими и малыми?» [С.-К.: 148]

Как можно увидеть, им заранее не был проработан ни один из принципиальных вопросов. Афера осуществляется импровизационно, на ходу. Поэтому, сталкиваясь с экстренными мерами, предпринятыми Варравиным, она рассыпается на части. Именно то, что Тарелкин не предусмотрел возможность контратаки со стороны Варравина, стало главной ошибкой в его и без того уязвимой стратегии.

Варравин же снова подтвердил свою репутацию блестящего стратега. Явившись на квартиру «усопшего», он организует похороны и, будто бы ощущая какой-то подвох, даже демонстративно участвует в них (*«Пришлось до кладбища промолоть, – сам генерал Варравин провожал»* [С.-К.: 154]). Сразу же после погребения он (уже в образе Полутатарина) смешивается с толпой кредиторов и возвращается на тарелкинскую квартиру. Успех его действий был обусловлен не столько самим фактом маскировки, сколько стремительностью, с какой она была произведена. Тарелкин, узнав от Расплюева, что Варравин только что был на кладбище, не мог ожидать его скорого появления и оказался бессилён перед напористой наглостью «Полутатарина».

Принципиально важным моментом является то, что скорость варравинских действий интуитивна. Он пока, кажется, не подвергает сомнению факт смерти своего подчиненного. Но пропажа компрометирующих документов делает его еще подозрительнее, чем раньше, и мотивирует на более решительные поступки. На кладбище он идет, чтобы убедиться, что Тарелкина действительно похоронят. В квартиру он возвращается, чтобы учинить собственный, неполицейский обыск. Он, как и Тарелкин, движется наощупь. Разница в том, что у подчиненного была фора, за время которой он мог проработать свою интригу тщательнее. Варравин же напуган, смущен неожиданностью и действует в стесненных обстоятельствах. Поэтому, оставаясь в этих условиях «на уровне», он выглядит более состоятельным игроком. Узнав Тарелкина (по большей части случайно), он умудряется не только свести на нет все усилия соперника, но и на ходу начать собственную игру. Конечно, предание о волкодлаке звучит достаточно нелепо, но оно придумывается на лету и имеет одну-единственную цель – произвести впечатление на Расплюева.

Варравин – администратор с опытом – сразу угадал разрушительный потенциал Расплюева и решил сделать из него главное орудие в борьбе против Тарелкина. Варравин опекает Расплюева и самолично, и в обличье Полутатарина. Поддержка «двух» таких харизматичных лидеров повышает самомнение Расплюева. Он исполнен решимости и готов на «свершения». Когда

Варравин способствует решению о назначении Расплюева следователем, тот чувствует себя счастливым. Он, который трепетал от ужаса в ожидании полиции в «Свадьбе Кречинского», сам становится двигателем полицейского дознания, в своем произволе единолично «назначая» виноватых.

При этом нам все-таки остается непонятным, для чего Варравину потребовалось бить Расплюева палкой:

«Варравин. Подкараулив теперь вас, он избирает в голове вашей место (выбирает у него в голове место), да хоботом-то как кокнет (кокает Расплюева по голове костылем). Ну, стало, и этим самым повергает вас в беспамятство – понимаете, в беспамятство.

У Расплюева занимается дух, он делает знак, что понимает» [С.-К.: 165].

В этой сцене Варравин уже понимает, что лояльность и заинтересованность Расплюева – залог его успеха в деле возвращения опасных документов, но все равно не может побороть искушения стукнуть по голове несимпатичного квартального поручика. Данный момент может быть объясним с точки зрения затекстового автора – это позволит Расплюеву чуть позже стукнуть палкой Оха. Но с точки зрения логичности поведения персонажей это выглядит крайне непоследовательным для продуманного во всех остальных отношениях генерала.

Варравину Расплюев нужен для того, чтобы его руками сломить сопротивление Тарелкина. Если бы Тарелкин вернул генералу бумаги еще на квартире, Варравин сам бы поспешил замять дело, не доводя до ареста и тем более следствия. Но Тарелкин упорствует, поэтому Варравин инспирирует следствие как прикрытие для пыток (*«а потому не давать воды ему ни капли»* [С.-К.: 172]). Он, конечно, не принимал личного участия в событиях «Свадьбы Кречинского», но по материалам дела и по беглому знакомству смог понять, что исполнитель из Расплюева далеко не идеальный. Однако Расплюев превзошел его ожидания и до возвращения генерала сумел «успешно» с точки зрения процессуальных норм, необходимых для «судопроизводства-светопредставления», завершить следствие (*«Два свидетельские показания – полное доказательство!!»* [С.-К.: 183]). Варравин оказывается сам вовлечен в

действие, которое инспирировал. Логика происходящего требует от него участия в новом повороте интриги. Чтобы еще более укрепить доказательную базу, он неожиданно сам дает показания об оборотничестве своего подчиненного:

«Ох. Следствие производим, ваше превосходительство; два показания уже приобрели, – свидетели показывают!..»

Варравин. <...> Вы имейте в виду, что я как свидетель могу вам сделать очень важное касательно Тарелкина показание. Еще будучи в живых, он вдруг с глубоким огорчением объявил мне, как начальнику, что иногда он бывает зайцем!..» [С.-К.: 185]

Игра, начатая как прикрытие, оказывается серьезнее и масштабнее, чем задумывалась. Более того, Варравин в какой-то момент сам становится потенциальной ее жертвой. Обещая способствовать назначению Расплюева, он дает ему совет: *«<...> начинайте с маленьких да мленьких – тихонько да легонько, а там и развивайте, и подымайтесь выше да шире, шире да выше, да когда разовьется да запутается – так тут и лови! Только хватай да руки подставляй; любое выбирай: хочешь честь или хочешь есть» [С.-К.: 171].*

Особой нужды в этой инструкции не было – Варравин не очень заинтересован в результатах следствия, ему как раз и нужно *«дело держать в секрете»* [С.-К.: 171]. Но Расплюев и Ох взяли его слова на вооружение: сначала привлекли прачку и дворника, окоротили помещика, а потом добились свидетельства, позволяющего допросить и самого Варравина:

«Расплюев. Однако – когда сам арестант показывает: целая, говорит, партия – будто и генерал Варравин тоже из оборотней... Вы, говорит, его освидетельствуйте, – генерала-то...»

Ох. Ну что же?

Расплюев. Будем свидетельствовать, ха, ха, ха!

Оба хохочут» [С.-К.: 174].

Борясь против восставшего Тарелкина, Варравин непроизвольно создает себе будущего противника, который в перспективе способен одолеть его самого. *«“Оба хохочут”*, – отметит в ремарке Сухово-Кобылин, вовсе не принудивший

Оха испуганно или гневно укоротить Расплюева, который замахнулся уже и на Варравина. Мысль о том, что и генерала можно “освидетельствовать”, т. е. придавить, припереть, а коли удастся, то и взять с него, пожалуй, кажется ему странной, но тешащей сердце и даже не невозможной. Не утопической»²⁹⁶. Следующий шаг полицейской мысли напрашивается сам собой: «Всю Россию потребуем» [С.-К.: 174]. Не удивительно, насколько бессилён оказался перед нарождающимся чудовищем сам мнящий себя хитрецом Тарелкин. Были ли у него на это основания?

Завязка «Смерти Тарелкина» базируется на традиционном для европейской комедии желании героя-хитреца, находившегося до начала действия на периферии внимания (как правило, слуги), перехитрить уверенного в себе и не дающего жить остальным «хозяина жизни», чаще всего собственного хозяина. Известно влияние на творчество Сухова-Кобылина французских комедиографов, поэтому очевидно близкое знакомство Александра Васильевича с лучшими пьесами Мольера и Бомарше.

В европейской комедии, изыскивая неординарные средства достижения целей, ловкий слуга-дзанни выстраивает интригу, которой посрамляет «старика». Французская комедия постоянно подпитывалась за счет влияния комедии дель арте – наиболее популярной разновидности итальянского народного театра.

Так, знаменитые мольеровские обманщики Скапен («Плутни Скапена») и Ковьель («Мещанин во дворянстве») обязаны своим происхождением итальянским маскам Скапино и Ковиелло.

Таким ловким «дзанни» видит себя Тарелкин в начале пьесы. Долгое время будучи подчиненным, наперсником – практически слугой, живущим на подачки «хозяина», – он задумал восторжествовать над Варравиним. Правда, он торопится с выражением своего торжества: прячась за ширмой, он комментирует прощальные слова генерала, злословит, импровизирует стихи. Впрочем, его дальнейшие неудачи показывают все самозванство, необоснованность претензий на амплу «ловкого слуги».

²⁹⁶ Рассадин С. Б. Гений и злодейство, или Дело Сухова-Кобылина. С. 299.

Увлеченный театрал, знаток отечественного репертуара Сухово-Кобылин понимал всю искусственность переноса «французского» сюжета на почву российской социальной действительности. В условиях «веселых расплюевских деньков» никакая инициатива частного хитреца не может увенчаться успехом. Поэтому источником стилизации становится не столько французская комедия, сколько русский фольклорный театр. «После комедии и драмы классического типа Сухово-Кобылин обратился к “неправильному” виду народных представлений»²⁹⁷. И дело тут не только в заимствовании площадных шуток и стилистической сниженности юмора.

Герой французской литературной комедии (вслед за дзанни из комедии итальянской) просто обречен на победу – это такое же неотъемлемое правило европейской комедиографии, как, скажем, необходимость присутствия в фабуле пьесы любовной интриги. А русский народный театр изначально не слишком оптимистичен – и исполнители, и зритель помнят, что «плетью обуха не перешибешь». Протагонист русского народного театра гораздо более уязвим, чем дзанни и французский обманщик-слуга. Кукольный Петрушка мог быть безнаказан в своем распутстве, он смело издевался над Доктором, Немцем или Татаринцом, но легко оказывался побежден Квартальным²⁹⁸ (!) или Капралом, а в финале представления получает кару в виде схватившей его за нос Собаки. Внешне непривлекательный и необаятельный Петрушка, совмещающий в себе и хитрость, и простодушие (то самое, которое «хуже воровства»), вполне мог быть одним из «предков» Кандида Тарелкина. Но и Расплюев с его гипертрофированным аппетитом, нереализованным сластолюбием, неспособностью понимать многие из обращенных к нему реплик с первого раза тоже весьма близок к герою балагана.

Народный театр любимым своим элементом считает палочные побои. Именно из площадных представлений этот элемент перешел в мольеровскую драматургию, в первую очередь в возмутившие Н. Буало «Плутни Скапена». В

²⁹⁷ Гроссман Л. П. Театр Сухово-Кобылина. С. 82.

²⁹⁸ Фольклорный театр. М., 1988. С. 258.

«Смерти Тарелкина» этот непритязательный элемент не только широко используется (Варравин бьет костылем Расплюева, Ох грозит Расплюеву щеткой, в ответ Расплюев бьет его по голове), но и доводится до абсурда расплюевской «механики» (*«Качала режет Шаталу – Шатала Пахомова – Пахомов вскидывается на воздух и валится на Расплюева. Они падают один на другого и катятся по полу»* [С.-К.: 181]). В фольклорном театре очень важен принцип последовательного появления перед главными героями «выходных» персонажей разного сословия, которые становятся жертвами или соперниками протагониста. Так и в «Смерти Тарелкина» к дознавателю Расплюеву по очереди являются прачка, барин, купец и дворник. Весьма схематично, в духе народного театра набросан Крестьян Крестьянович, являющийся одновременно и «Доктором», и «Немцем». А конфликт Петрушки с Квартальным, который в наказание за преступление отправляет героя в солдаты, в рассматриваемой нами системе соответствует столкновению Тарелкина с квартальным Расплюевым, арестовавшем его за подлог и «кровопийство». В одной из версий «петрушечного представления» мы находим такой фрагмент: «Из-за ширмы показывается Квартальный, и Петрушку берут в солдаты; он протестует и говорит, что горбат – служить не может. Квартальный возражает: “Где ж у тебя горб? У тебя нет горба!” Петрушка кричит “Потерял!”»²⁹⁹ Расплюев тоже арестовывает Тарелкина только после того, как неожиданно отыскиваются в комодке «потерянные» зубы и волосы, избавившись от которых тот собирался изображать Копылова.

Достойными внимания кажутся и роли, исполняемые главными героями. Из троих персонажей, внедренных в стихию Игры, двое – Тарелкин и Варравин – по ходу действия пьесы исполняют роли других людей: вполне реального, но уже скончавшегося управляющего Копылова и совершенно вымышленного капитана Полутатарина.

Отметим здесь, что лукавый автор обнаружил собственную внутритекстовую игру и поместил Копылова и Полутатарина в список действующих лиц, причем сам же свел эффект от своей мистификации на нет,

²⁹⁹ Фольклорный театр. С. 259.

объединив соответственно Тарелкина-Копылова одной фигурной скобкой, а Варравина-Полутатаринава другой с примечанием «одно лицо». Мы предполагаем, что здесь Сухово-Кобылин снова обнаруживает свою приверженность приемам Гоголя, который в списке действующих лиц «Ревизора» указывал персонажей, которые так на сцене и не появляются, а некоторых действующих персонажей загадочным образом из списка исключил. Создавая не столько комедию-шутку, сколько комедию-нонсенс, автор ввел парадоксальный, абсурдный элемент в самое начало текста – в вершину перечня действующих лиц.

У Гоголя, правда, этот прием не использовался в случаях, когда персонажи играли роль других: так, в «Игроках» список действующих лиц отсутствует именно для того, чтобы читатель не догадывался об истинном положении вещей, о том, кто же «на самом деле» является в комнату Ихарева. Сухово-Кобылин взял на вооружение один из самых загадочных и труднообъяснимых приемов и придал ему «оправданность» и «обоснование», наделил художественной функцией. Кстати, сухово-кобылинская модификация приема оказала влияние на позднейших драматургов. Так, в списке действующих лиц пьесы М. А. Булгакова «Бег» числится *«Барабанчикова, дама, существующая исключительно в воображении генерала Чарноты»*³⁰⁰.

Варравин, изображая Полутатаринава, меняет не только костюм: он примеряет на себя иную речевую культуру. Его манера говорить напоминает риторические упражнения, звучавшие в драме «Дело», во время торгов с Муромским о размере взятки. Тогда он актерствовал более для себя, теперь этот прием пригодился ему в общении с другими. Тарелкину, хорошо изучившему привычки генерала, эта манера малознакома – она была предназначена исключительно для просителей при конфиденциальных разговорах. Варравин в своих речах экспрессивен, но придерживается разговорной лексики, Полутатариннов пародирует книжную речь, привлекая старославянизмы и риторические восклицания.

³⁰⁰ Булгаков М. А. Собр. соч. : в 5 т. М., 1990. Т. 4. С. 217.

Тарелкин играет роль Копылова менее аккуратно. В сцене панихиды Тарелкина так распирает торжество от того, что его обман удастся, что постоянно «ходит по краю», дразня Варравина и рискуя вызвать подозрения:

«Тарелкин. Своим присутствием он чтит... слугу, который уносит с собою даже и в могилу собственные, сокровеннейшие интимнейшие его превосходительства...»

Варравин (с движением). Что такое?!!

Тарелкин (продолжает). Слезы... (Варравину.) Я о слезах ваших говорю, ваше превосходительство.

Варравин делает утвердительный знак и медленно выходит» [С.-К.: 152].

Совсем по-хлестаковски Тарелкин позволяет стихии самолюбования захватить его перед лицом серьезной опасности. Вынужденный отложить свое полное торжество над Варравиним на «год-два», он не может отказать себе в хотя бы поверхностном злорадстве над противником и практически публично раскрывает свой обман: *«<...> И что пред нами? Пустой гроб, и только... Великая загадка, непостижимое событие. К вам обращаю я мое слово, вы, хитрейшие мира сего, – вы, открыватели невидимых миров и исчислители неисчислимых звезд, скажите нам, где Тарелкин?.. гм... (Поднимая палец.) То-то!..» [С.-К.: 151]*

В этой же надгробной речи он навязывает Тарелкину, которым уже не является, роль индикатора общественных процессов. Может быть, слишком чувствительного индикатора: *«Когда несли знамя, то Тарелкин всегда шел перед знаменем; когда объявили прогресс, то он стал и пошел перед прогрессом – так, что уже Тарелкин был впереди, а прогресс сзади!» [С.-К.: 151]*

Поверхностные, приблизительные представления об общественных реалиях, помноженные на гипертрофированные формулировки, и «высокий» пафос высказывания заставляют вспомнить сцену вранья Хлестакова в «Ревизоре» Гоголя.

Впервые появляясь перед Варравиним в копыловском облики, Тарелкин «говорит не своим голосом». Он настроен на встречу с начальником и старается быть неузнанным. На поминках в обществе Расплюева он, очевидно, не так

внимательно следит за голосом – ведь он не ожидает визита никого из близких знакомцев. Поэтому, когда переодетый Варравин описывает приметы Тарелкина, Расплюеву приходит в голову сходство их с копыловскими:

«Варравин. А голос – слышите ли голос.

Расплюев. Худая балалайка – так! так!!

Варравин. Так, – совершенно так!

Расплюев (та же поза). Вы его как бы Рафаелевой кистью описали» [С.-К.: 161].

Поверхностный Тарелкин остается таковым и в своем «актерстве». Практически не изменяется его манера говорить. Это привело к тому, что его игра оказывается разоблаченной Варравиным еще до обнаружения парика и зубов. Ремарки Сухово-Кобылина не дают понять, в какой момент Варравин узнает в Копылове Тарелкина. Однако шестое явление второго действия представляет для нас интерес уже потому, что в ней оба антагониста действуют «в образах», актерствуя одновременно. Именно в шестом-седьмом явлении решается, кто из них выйдет победителем.

Итак, на поминки по Тарелкину, которые справляют «Копылов» и Расплюев, является «Полутатарин» – переодетый Варравин. Он вернулся из полицейского участка, где вместе с кредиторами осмотрел вещи «покойного» и теперь ищет случая устроить обыск в квартире, в надежде обнаружить украденные бумаги.

В самом начале сцены переодетые противники «осматривают друг друга» и не узнают, хотя сразу начинают испытывать взаимную неприязнь:

«Тарелкин (в сторону). Да это жулик какой-нибудь?

Варравин (в сторону). Что за мошенническая рожа» [С.-К.: 159].

Варравин представляется кредитором, у которого Тарелкин перед смертью одолжил часы. Возмущенный Тарелкин совершает первую в этой сцене ошибку:

«Варравин. Я кредитор покойного.

Тарелкин. Да у него никогда такого кредитора не было!..» [С.-К.: 159]

Этим своим восклицанием он чуть себя не выдает – откуда сосед по квартире может помнить всех многочисленных заимодавцев Тарелкина? Скорее их всех может помнить только должник. Но пока Варравин не обращает на эту реплику должного внимания – он опасается, что его обман может раскрыться, и все усилия направляет на поддержание легенды о Полутатаринове:

«Варравин. А как вы, сударь, смеете? Я – я капитан – капитан Полутатаринов, я – видите? (показывает хромую ногу) кавказский герой, – я Шамиля брал.

Тарелкин (горячится). А я все-таки говорю...» [С.-К.: 159]

Тарелкин не останавливается, он уже готов себя разоблачить. И в руки он себя берет только после того, как Расплюев их разнимает. С этого момента он не пытается разоблачить самозванца и вынужден терпеть его присутствие.

Варравин, вживаясь в образ кредитора, злословит в адрес «покойника». Тарелкин наперекор своей роли «дальнего знакомца» выходит из себя и пытается остановить хулу:

«Варравин. Вот свинья-то была.

Тарелкин (Варравину). Однако, милостивый государь, замечу вам, о мертвых говорить так нельзя.

Варравин. Ну как же прикажете свинью-то назвать?» [С.-К.:159].

Встретив такое сопротивление, Варравин, которому везде мерещатся заговоры («*Теряюсь, – говорит он, – всего жду; все подозреваю. Страшусь...*» [С.-К.: 150]), продолжает свои проклятия, надеясь, что, выведя из себя Копылова, он сможет хотя бы чуть-чуть приблизиться к заветной переписке:

«Варравин (с жаром). Так! И не удивлен! Верите ли – какой он был от природы или уже по рождению пройда! Верите ли, что он на то только и бил, чтобы занять и потом естественно, чувствуя, что ему умереть надо, то, следовательно, не отдать. Всемилосердый господи! Если бы он теперь мне в лапу попался, да я бы его, мошенника, в лапу искрошил...

Тарелкин (с негодованием). Однако позвольте!

Варравин (Расплюеву). Верите ли, благородный человек, что по этим обстоятельствам ему неоднократно и в рожу-то плевали.

Тарелкин (теряя терпение). Да это невыносимо.

Варравин. Вот выносил же.

Тарелкин. Вы, наконец, мое нравственное чувство оскорбляете» [С.-К.: 160].

Обостренно реагируя на злословие, Тарелкин постепенно разрушает свою игру, Варравин же, напротив, убеждает всех в подлинности своего капитана. Едва ли Варравин уже разгадал маскировку Тарелкина, но уже начал подозревать какой-то обман.

Во всем разобраться ему нечаянно помогает Расплюев. После того как Варравин описывает карикатурный портрет Тарелкина, квартальный перебивает: *«Стойте!! Дело – хитрейшего свойства! Эти приметы, что вы с такою ясностью изложили, приходятся как раз на Силу Копылова» [С.-К.: 160].*

Реплика повергает в изумление обоих расплюевских собеседников. Оправившись от него, Варравин произносит: *«А у меня вот предчувствие, что я свои бумаги, то бишь – часы, отыщу – непременно отыщу» [С.-К.: 161].* С помощью нечаянной подсказки он разгадал маскарад Тарелкина. Тарелкин же по-прежнему его не узнает. Теперь Варравин не торопится: размышляя, как бы ему разделаться с «ожившим мертвецом», он не отказывает себе в удовольствии покуражиться над ним:

«Расплюев (подпирается в боки и становится насупротив Тарелкина). Первое – лицо. (Варравину.) Ну что? По-моему, лицо, можно сказать, неприятное.

Варравин. Гм! – лицо? Скажите, что это рожка, что это рыло, но лицом – нет, лицом не зовите – вы меня возмущаете!» [С.-К.: 161]

Тарелкин пугается, но он еще не понимает всей опасности, которая над ним нависает. Для него Полутатариннов – все еще докучный кредитор-самозванец, ищущий того, кто бы ответил за мифические взятые в долг часы. Пока Тарелкин пытается решить возникшее затруднение немедленно:

«Тарелкин (с жаром). Однако, милостивый государь: не угодно ли принять на вид более фундаментальные приметы. (Варравину.) Что вы воздухом и запахом стали доказывать! (Расплюеву.) Покойный Тарелкин имел прекрасные волосы и превосходнейшие зубы; а я – как видите, и без волос (показывает совершенно лысую голову), и без зубов (открывает рот) а... а... а... а...»

Расплюев. Ну вот это так – это так!.. Молодец, Сила Силич, срезал. (Варравину.) Что, милостивый государь? Стало, домой идти» [С.-К.: 161].

У Варравина сложился план: разоблачить Тарелкина и арестовать его как несостоятельного должника, после чего вынудить его вернуть документы. Но Расплюев, только что оказавший генералу услугу, неожиданно становится препятствием:

«Варравин. Нет, – я иду далее и говорю: дайте ему волосы и дайте ему зубы... и тогда...»

Расплюев. Э... э... Капитан – зарпортовался. Ни, ни. Воспрещено и воспрещаю!.. Волосы и зубы в паспорте стоят, их, брат, колом не выворотишь, – а Антиох Елпидифорыч так говорит: их и царь не дает – их, говорит, дает природа... Да...» [С.-К.: 161].

Варравин «несколько сбит». Скорее всего, не тем, что у Копылова нет волос и зубов, а тем, что они стали препятствием. В то же время, Варравин понимает, что Тарелкин тоже стеснен в своих поступках. Пока он изображает Копылова, он не может воспрепятствовать Полутатарину рыться в ящиках. Это мог бы запретить Расплюев, но он занят принятием благодарностей от Тарелкина. И спустя мгновение Варравин обнаруживает парик и вставные зубы в комод. Самозванство Тарелкина рухнуло. Варравину остается только переубедить Расплюева, который твердо знает, что Тарелкин по документам умер. Для этого нужен решительный аргумент. Кстати прибывшая депеша с предписанием описать имущество умершего Копылова позволяет ему придумать кровожадного мертвеца. Теперь игра Тарелкина окончательно обезврежена – называйся он что одним, что другим, официально он остается мертвецом.

Только сейчас Варравин позволяет раскрыть перед плененным соперником свое инкогнито:

«Варравин (подходя в это время тихо к Тарелкину). Теперь, змея, ты у меня в руках!..

Тарелкин (с ужасом). Варравин!!» [С.-К.: 164]

В ужасе Тарелкин совершает еще одну ошибку:

«Варравин (бросается к Тарелкину и затягивает ему руки. Тихо). Отдай, злодей, мои бумаги!

Тарелкин. Не отдам!!

Варравин (затягивая ему крепче руки). Берегись!» [С.-К.: 165]

Последним шансом для Тарелкина могла бы стать версия, что он ничего не знает о бумагах. Тогда бы мистификацию можно было свести к побегу от долгов. Но он признает, что украденные документы у него. Именно это, по его мнению, должно стать гарантией его безопасности. Пока письма не возвращены Варравину, он имеет хоть какое-то влияние на него. Но сейчас он в руках даже не Варравина, а полиции.

В этой центральной сцене каждый из героев-антагонистов реализует игру в двух ее направлениях: ведет свою интригу, которая так или иначе направлена на попытку обыграть соперника (Тарелкин продолжает убеждать петербуржцев в своей смерти, готовясь к будущему шантажу генерала, Варравин на ходу придумывает фигуру капитана Полутатарина и с ее помощью пытается разобраться в истории с украденными бумагами), и исполняет роль другого лица. И в той, и в другой игре Тарелкин, считающий, что он провел своего начальника, заметно уступает Варравину. В своем актерствовании он изображает Копылова не очень старательно, более того, он выдает себя, реагируя на хулу в адрес Тарелкина. В интриге он не выработал даже приблизительный долгосрочный план своих действий, в то время как его оппонент сотворил свою интригу почти на полной импровизации, основываясь на уязвимости Тарелкина и простодушности симпатизирующего Полутатарину Расплюева. К тому же Тарелкин не смог оценить уровня сложности игры своего противника: он

воспринимал визитера исключительно как самозванца-мародера, пытающегося поживиться за счет покойника, и даже не предположил, что незнакомец может иметь отношение к его интриге и противодействовать ей. Характер Тарелкина в разных пьесах практически не изменяется: в «Деле» его самонадеянность заставила предъявить завышенные требования к гонорару, что привело к полному провалу. В «Смерти Тарелкина» он, будучи упоен своим кратковременным успехом первой стадии аферы, не подготовился к возможным встречным шагам противника.

После этой сцены поединок Варравина и Тарелкина практически завершен. Тарелкин выбывает из активного фабульного действия. Варравин тоже не очень активен: когда Расплюев сплетет вокруг Тарелкина паутину, он вернется к угрозам и пыткам – и в этот раз преуспеет.

Однако отметив, что в поединке Варравина и Тарелкина выигрывает тот, кто перешел на более искусный уровень игры, мы не забываем, что рассматриваем «комедию-шутку», в которой царствует перевернутая логика. «Смерть Тарелкина» – это царство гротеска и оксюморона, в котором шулер-полицейский ведет следствие по делу живого мертвеца под руководством своего начальника Антиоха Оха. Говорить о большом хитроумии можно, только полностью приняв эту логику. Со стороны же может создаться впечатление, что оба антагониста состязаются в несообразностях: Тарелкин выдает за свое тело куклу, набитую рыбой, а Варравин арестовывает его по обвинению, что он – даже не «вурдалак», а «вуйдалак». Противопоставление «лукавство – простодушие» оказывается здесь обратимым. По правилам народного театра, любая небылица или любая условность тут становится реальностью, с которой всем действующим лицам приходится считаться.

Примечательна финальная сцена комедии. После того как письма снова вернулись к Варравину, игра считается законченной. Искренне ненавидящие друг друга Тарелкин и Варравин, совсем недавно желающие друг другу горьких мук, вдруг в одно мгновение переходят на ту стадию отношений, которую мы наблюдали в драме «Дело»: Тарелкин клянчит денег, Варравин нехотя дает. Он,

конечно, ругает Тарелкина, но когда заходит речь об изъятых у последнего поддельных документах, они *«подходят оба к столу и роются в бумагах»* [С.-К.: 188]. И прощение Тарелкин просит не униженно, а, скорее, смущенно, будто стесняясь своей неловкости: *«<...> ну не сердитесь – будьте отцом родным. (Кланяется.) Простите! Ну что делать; не удалось – ну ваша взяла... (Смеется.)»* [С.-К.: 188].

И Варравин это принимает. Поношения в адрес бывшего подчиненного не утихают, но дела говорят лучше слов. Оба понимают: между ними была игра, серьезная, даже смертельная. Но сейчас ее законы не действуют, и они продолжают зависеть друг от друга. Варравин даже не стал протестовать, когда Тарелкин позволил себе объявить его своим почтальоном. Несмотря на исчерпанность сюжета, автор позволил себе сделать финал открытым, оставить возможность для продолжения этой истории.

Остановимся еще на одном фрагменте. Измученный и почти сломленный пытками Тарелкин, не то испытывая раскаяние, не то собираясь насолить своим мучителям, обвиняет себя, Варравина и Расплюева (а заодно совершенно не причастного Оха) в гибели Муромского. Кажется, автор задумывал здесь некое откровение, патетический фрагмент, способный поднять образ Тарелкина до какого-то трагического уровня. Но этого не происходит: ярмарочная стилистика, так последовательно созданная, в частности благодаря насаждению игровых мотивов, не дает персонажу возможности прыгнуть выше собственной «петрушечности». Публика жалеет страдающего Тарелкина, но по-прежнему не сочувствует ему. В этом случае мотивы Игры и их функция «эмоционального буфера» не столько помогли автору в раскрытии его замысла, сколько послужили препятствием.

Третьим «игровым» персонажем «комедии-шутки» является Расплюев, совершивший головокружительную метаморфозу: от неудачливого шулера в «Свадьбе Кречинского» до исправляющего обязанности квартального надзирателя в «Смерти Тарелкина». В русском литературоведении изредка поднимались вопросы об идентичности двух этих Расплюевых. Так, С. Б.

Рассадин, создавший художественно-публицистическую биографию А. В. Сухово-Кобылина, размышлял: «Тот или не тот Расплюев, что был в “Свадьбе Кречинского”? Как будто – не тот. И – тот. У того Ивана Антоновича была своя эстетика. Тот дорожил украшением своей бедной и безалаберной жизни. Каким-никаким, на трактирном уровне, не выше желудка, но украшением. У этого происходит, так сказать, разрушение эстетики»³⁰¹. Большинство персонажей А. В. Сухово-Кобылина (исключая разве только Варравина и Тарелкина) обнаруживают изменения в своих чертах, облике, манере поведения. Комментарии автора в списке действующих лиц «Дела» как раз и посвящены подобным изменениям:

«Петр Константинович Муромский. <...> В последние пять лет поисхудал, ослаб и поседел до белизны почтовой бумаги.

Анна Антоновна Атуева. Нравственно попустилась; физически преуспела.

Тишка, и он познал величия предел! После такой передраги спорол галуны ливрейные» [С.-К.: 68].

Ко времени событий «Дела» такой цельный и законченный в своей отделке персонаж, как Кречинский, испытывавший определенные проблемы с посланием Лидочке, смог стать автором пространного и мудрого письма, которое явилось для Муромского запоздалым комментарием ко всему происходящему с ним. Расплюев, побывав подозреваемым, лжесвидетелем и чудесным образом оказавшийся на государственной службе, также мог пережить внутренние перемены. О том, что перед нами именно *тот* Иван Антонович, свидетельствует авторская подсказка, на которую нельзя не обратить внимания:

«Тарелкин. <...> (Берет Расплюева за руку.) А что, вы, стало, страдали?

Расплюев (подмигивает публике). Таки бывало» [С.-К.: 153].

Он подмигивает зрителям, которым хорошо знаком уже не один десяток лет. Но этот жест несет еще одну интересующую нас смысловую нагрузку. С. Б. Рассадин сравнивает обращение Тарелкина к публике с игрой на публику: «Как бы то ни было, такая игра на публику и тем более с публикой, обращение к ней,

³⁰¹ Рассадин С. Б. Гений и злодейство, или Дело Сухово-Кобылина. С. 320–321.

заговаривание с ней, уже есть признак того, что автор смотрит на своего героя не без симпатии, пусть сколько угодно относительно»³⁰². Расплюев в своих взаимоотношениях со зрителями занимает намного более изощренную позицию: Тарелкин с самого начала, глядя в зрительный зал, делится с ним своим планом о шантаже Варравина. Расплюев своим жестом показывает, что у него с публикой есть общая тайна, которую он бы не хотел сейчас афишировать и просит зрителей выступить его покровителями. Тарелкин может положиться только на кухарку Маврушу, Расплюев берет в союзники всю публику. Это внефабульный уровень Игры, он базируется во многом на многолетней сценической славе Расплюева – героя «Свадьбы Кречинского». И этот герой хорошо осведомлен о своей театральной известности и использует ее для своего существования в другом произведении. Прием «театр в театре», который щедро обнаруживает себя в «комедии-шутке», здесь достигает своего высшего воплощения.

Однако перемены происходят с Расплюевым и по ходу действия «Смерти Тарелкина». В первом действии он, хоть и уверенно, все же только исполняет роль полицейского. К третьему он становится полицейским. В сценах, которые происходят на квартире Тарелкина, он еще относительно скуп на сценические движения, максимально пытается соблюдать протокольные формальности, подвластен ограничениям, которые налагает на него устав. Он достаточно формален в своем поведении и стремится вести себя сообразно своей должности. После назначения следователем он как будто оживает, к нему возвращаются расплюевская эмоциональность и резкая смена настроений. Специфическое косноязычное красноречие становится основной речью, а богатое воображение помогает ему в его работе. Ему удалось объединить свою должность и свою органику – он перестал исполнять роль, соединившись со своей ролью. Так же по воле Гоголя уверовал в свою роль и Хлестаков, уверовал настолько, что стал собирать подношения и выслушивать просителей. Правда, Хлестаков исключительно «миловал», а Расплюев предпочитает «казнить».

³⁰² Рассадин С. Б. Гений и злодейство, или Дело Сухово-Кобылина. С. 288.

Кстати, автор внимательно акцентировал сам процесс обретения идентификации. Первоначально Расплюев оказывается настолько распаленным авансами «Полутатарина» («*Какая честь, полиции честь – вам честь!.. Вам крест – непременно кррррест!!!*» [С.-К.: 165]), что впадает в аффект. Эмоции бушуют в нем:

«Расплюев. Я взял – я! При сильнейшем сопротивлении (бьет себя в грудь), с опасностью жизни!.. (вышедши на авансцену). Я Шамиля взял!!!... (вскакивает). Кррррест мне – кррррест – Георгиевский...» [С.-К.: 167]

В более-менее вразумительное состояние он возвращается только под угрозой палочных побоев. Опасаясь палки, Расплюев пытается докладывать по форме, но восторг постоянно прорывается наружу:

«Расплюев (руки по швам). Сего числа и дня арестован мною бродяга, беспаспортный вуйдалак, при сильнейшем сопротивлении... (оживляясь) с опасностью жизни... (Бьет себя в грудь.)

Ох (подымая палку). А это?

Расплюев. Что ж? Человека обидеть можно... (Докладывает.) Арестовав, имею честь представить» [С.-К.: 168].

Прослышав о возможном повышении, он буквально пускается в пляс:

«Расплюев (начинает перебирать плечами). Здррррр... ааствуй, милая, хорошая моя – чернобровая... похожа на меня. (Зло проходится трепаком; в финале кричит.) Ура!! Все наше!.. Всякого теперь могу взять и посадить в секрет...» [С.-К.: 172]

Иными словами, нечаянная радость выдает в нем его подлинную сущность – деклассированного завсегдака кабаков. Однако после официального назначения внешние проявления восторга становятся суше, речь приобретает большую «книжность» – он «врастает» в новую роль:

«Расплюев (кладет на стол бумагу). Великий день! (Хлопает по бумаге.) Вот и предписание!.. Я следователь, я!.. Строжайшее следствие буду производить я!.. Подробнейшее розыскание произведу я. Все мышинные норки, все лазейки буду выворачивать наружу – я» [С.-К.: 173].

В квартире Тарелкина квартальный экономил свои усилия. Даже связал подозрительного квартиранта не по своей инициативе, а по наущению «Полутатарина». В третьем же действии его энергия льется через край: он собирает свидетелей, отправляет их в темную, изобретает сложную механику для воздействия на допрашиваемых и собственных подчиненных, причем перспективы намечают геометрическую прогрессию этой энергичности: *«...Я всякого подозреваю; а потому следует постановить правилом – всякого подвергать аресту... Правительству вкатить предложение: так, мол, и так, учинить в отечестве нашем поверку всех лиц: кто они таковы?»* [С.-К.: 174]

Подобный полет мысли обнаруживает влияние гоголевской гиперболизации, причем вспоминается не только Хлестаков из «Ревизора» (*«Меня завтра же произведут сейчас в фельдмаршал...»* [Г.: V, 50]), но и Подколесин из «Женитьбы» (*«Если бы я был где-нибудь государь, я бы дал повеление жениться всем, решительно всем, чтобы у меня в государстве не было ни одного холостого человека!»* [Г.: V, 158]). И Подколесин, и даже Хлестаков – достаточно безобидные персонажи, а расплюевская гиперболизированность обещает катастрофичные последствия (*«Всю Россию потребуем»* [С.-К.: 174]). Примечательно, что если гоголевские персонажи преувеличивали достаточно бескорыстно, то Расплюев с самого начала ставит все на меркантильную стезю: *«Вот так пошла бы ловля!.. С одних купцов что можно взять!..»* [С.-К.: 174] Но при этом в нем еще живет определенный личностный конфликт, которого лишен был Хлестаков: борются в нем «всех подозреваю» и «всему верю».

Как было сказано выше, Иван Хлестаков в XIX веке стал архетипической фигурой, оказывающей влияние, в частности, и на создание других персонажей в литературных произведениях авторов «гоголевского направления». Постоянно обнаруживающий перед Гоголем признаки «ученичества» (формулировка К. Л. Рудницкого), Сухово-Кобылин придавал собственным персонажам черты знаменитых гоголевских героев («Различные образы Гоголя отсвечивают здесь на

целом ряде персонажей»³⁰³). Например, в монологе камердинера Кречинского современники усматривали аллюзии на «Ревизор» («<...> монолог лакея, имеющий целью ввести зрителя в положение Кречинского, и слишком уже отзывающийся подражанием известному монологу Осипа <...>»³⁰⁴). Кроме того, известно, что «тень Гоголя маячила <...> в создании третьей пьесы, условное название которой “Хлестаков” заменяется “Смертью Тарелкина”»³⁰⁵.

На протяжении этой главы мы неоднократно подчеркивали, что образ Хлестакова послужил источником вдохновения для создания двух персонажей трилогии: Расплюева и Тарелкина. Расплюев близок к Ивану Александровичу Хлестакову своей феноменальной непосредственностью и причудливой комбинацией простодушия и лукавства: наивный и доверчивый, он в силу социальных и житейских обстоятельств становится обманщиком. В отличие от Хлестакова, у Расплюева этот выбор был осознанным, но и он, как его предшественник Иван Антонович, убедителен в своем обмане только тогда, когда не преследует никаких корыстных целей, когда представляется «из любви к искусству», из необоримого стремления выгородить себя напоказ. Всякий раз, когда его ложь является не целью, а средством, он теряет апломб.

В комедии «Смерть Тарелкина» он обнаруживает и сюжетную общность с Хлестаковым: подобно тому, как Городничий и его товарищи делают из Хлестакова важного сановника, Варравин убеждает Расплюева в том, что он может быть самостоятельной фигурой в полицейско-судебной системе. И подобно тому, как справляется со своей внезапно обретенной ролью Хлестаков, преуспевает на новом поприще и Расплюев. В обоих ограниченных по своей сути персонажах обнаруживаются широкие горизонты активной деятельности. Интересно, что имя и отчество Расплюева совмещают в себе имена главных героев «Ревизора» – Ивана Хлестакова и Антона Сквозник-Дмухановского. Сухово-Кобылин присвоил Расплюеву это имя задолго до замысла «Смерти

³⁰³ Гроссман Л. П. Театр Сухово-Кобылина. С. 61.

³⁰⁴ Театральные заметки // Рус. вестн. 1856. № 1. С. 64.

³⁰⁵ Клейнер И. М. Драматургия Сухово-Кобылина. С. 242.

Тарелкина», но при работе над третьей пьесой это сближение обрело новый смысл: похожий на Хлестакова персонаж внезапно обретает право творить произвол в стиле Городничего, арестовывать «по ошибке» и пытаться задержанных жаждой.

Кандид Касторович Тарелкин в черновиках «Дела» именовался «Хлестаковым» (и действовал совместно с «Тряпичкиным», позднее получившим фамилию Варравин). Замысел своей третьей комедии Сухово-Кобылин первоначально называл «Хлестаков, или Долги». С Хлестаковым Тарелкина роднит, прежде всего, образ жизни – петербургский чиновник, испытывающий денежные затруднения в основном из-за приверженности к театру и хорошей одежде. Тарелкин продолжает тему петербургского чиновничества, начатую гоголевскими произведениями. Вслед за Хлестаковым Тарелкин демонстрирует, как неприметный петербургский чиновник на благодатной почве российской действительности становится причиной фантасмагоричного карнавала.

Примечательно, что фабула «Смерти Тарелкина» сталкивает обоих «хлестаковичей», делает их ситуационными противниками. В этом противостоянии соблюдается заложенный Гоголем хлестаковский принцип: побеждает более простодушный. Тарелкин хитрит, выдавая себя за другого, Расплюев в рамках исполняемых им обязанностей предельно искренен, в следствии по делу оборотня движим подлинным энтузиазмом разоблачить злоумышленников, даже взятку с купца Попугайчикова получает Ох, а не сам Иван Антонович. Этот «внутрихлестаковский» конфликт становится еще одной фантасмагорией чудовищного художественного мира «Смерти Тарелкина».

В фабулах «Свадьбы Кречинского» и «Дела» Расплюев и Тарелкин выглядят практически двойниками. В обеих изображенных интригах вокруг денег помещика Муромского каждый из них находится в положении «сподвижника» главного двигателя аферы (соответственно Кречинского и Варравина). Оба по поручению своих патронов идут на сближение с Муромским (Расплюев – в его беседе на деревенские темы во время обеда в доме Кречинского, Тарелкин – в своих частых визитах в дом Муромских). Оба сподвижника не в чести у их

предводителей: Кречинский откровенно презирает Расплюева, Варравин ненавидит Тарелкина. Но в сложившихся обстоятельствах у «старших» нет под рукой более выгодных исполнителей: Расплюев – единственный из шулеров, который согласен работать под началом Кречинского. В случае Варравина в «каком ни есть ведомстве» Тарелкин является «лучшим из худших» – наиболее подходящим на место сподвижника, своей активностью выделяющегося на фоне аморфных чибисовых и ибисовых. Поэтому обоим «предводителям» приходится кормить своих «приспешников». Кречинский в прямом смысле кормит Расплюева в своем доме, Варравин постоянно подбрасывает Тарелкину небольшие суммы, чтобы тот как-то справлялся с долговым бременем.

Отметим при этом, что если нищета Расплюева очевидна и Кречинский его спасает (в обмен на работу), то Варравин последовательно поддерживает Тарелкина в нищенском положении, стимулируя его активную деятельность. Варравин упрекает Тарелкина: *«А деньги чтоб силой в карман лезли... Нет, дружище, без работы не придут. Так что же выдумал: вы мне, говорит, чины-то дали, а состояния, говорит, не дали»* [С.-К.: 94]. Но при этом он неискренен. Тарелкину нравственные качества отнюдь не мешают брать деньги, напротив, это его мечта: *«Только бы мне вот Силу да Случай, да я таким бы взяточником стал, что с мертвого снял бы шкуру; право, бы снял – потому нужда!»* [С.-К.: 93] И нет Силы и Случая благодаря Варравину, который создает видимость опеки над Тарелкиным, но фактически не дает ему приблизиться к реальным доходам, тем самым держа его на коротком поводке.

Кречинский жестоко издевается над Расплюевым, заставив его поверить в свой побег и в скорый арест. В ответ на требование Тарелкина равной доли в грабеже Варравин его исключает из дележа, угрожает и произносит лицемерную проповедь о совести.

Ни Расплюеву, ни Тарелкину до конца не понятны те хитроумные способы добычи денег, до которых додумались их «предводители». Расплюеву Кречинский сам рассказывает о подлоге солитера, Тарелкин понимает, как Варравин присвоил деньги, уже после того как все совершилось. Обоих

сподвижников используют «вслепую», воспринимая их не иначе как средства ведения интриги. Поэтому чрезвычайно примечателен сюжетный поворот в «Смерти Тарелкина», когда оба двойника сталкиваются в одном сценическом пространстве и вступают в конфликт: Расплюев становится тюремщиком Тарелкина. Их двойничество при этом не оказывается мнимым: совершенно очевидно, что Тарелкин поступил бы с Расплюевым так же, будь удача на его стороне.

Во-первых, двойничество Расплюева и Тарелкина появляется из ограниченного числа способов организации авантюрной интриги, находящихся в арсенале начинающего автора, каковым на период создания «Дела» оставался Сухово-Кобылин. Правда, это вполне могло быть и намеренным авторским допущением, изображавшим таким образом типичность и шаблонность русского грабежа и максимально сближавшим шулеров и судейских по способам реализации их замыслов.

Во-вторых, оба эти персонажа – своеобразное следование традиции создателя Хлестакова, модернизированные версии прототипического образа. Эволюция черт прототипического образа во многом оказалась связана с жанровыми особенностями «пьесы-шутки».

В заключение обратим внимание на взаимное влияние мотивов Игры и жанровой природы трилогии. Спектр категории Игры в «Деле» выглядит уже, чем в других пьесах цикла. Несмотря на то, что реализация игры-интриги выглядит чрезвычайно подробно и последовательно, мы не найдем в этом тексте мотива карточной игры, которая была в центре внимания «Свадьбы Кречинского». Игра-актерство также здесь является атрибутом одного только Варравина, причем служит одним из инструментов его актерства. Все остальные, в том числе и плутоватый Тарелкин, никого не изображают, презентуя себя такими, какие они есть. Как было выше сказано, Варравин – единственный актер в обществе зрителей.

Объяснить это снижение удельной доли конкретных реализаций мотивов Игры можно, в частности, жанровой природой пьесы. В отличие от «комедии в

трех действиях» и «комедии-шутки» она заявлена драматургом как «драма» (хотя часто и напоминает трагикомедию или даже трагедию). Разорение и гибель семейства Муромских являются центром фабульного действия. Именно поэтому мотивы Игры в пьесе представлены в достаточно скромном количестве. Содержание «Свадьбы Кречинского» (разорение богатого помещика) и «Смерти Тарелкина» (беспардонный произвол ощутивших свою безнаказанность полицейских офицеров) тоже драматично, но оно вписано в традиционные комедийные рамки. Отсюда и многочисленные мотивы Игры, комические недоразумения, переодевания и неумелое самозванство персонажей – эта игра снижает трагический накал изображаемых событий.

Примечательно в этом контексте отсутствие в «Деле» образа Расплюева (напомним, Расплюев упоминается как внесценический персонаж). Будучи, подобно Хлестакову, персонификацией игры, он своим появлением превратил бы памфлет в карикатуру, травестировал трагизм ситуации. Более того, как обаятельный герой и любимец публики, он привлек бы симпатию к мучителям помещика Муромского. Его заменил близкий к нему по моральным качествам, низменности устремлений и мелочности, но напрочь лишенный обаяния Тарелкин.

Игра сглаживала углы полемических выступлений, обрамляла злободневную сатиру как элемент комедийного произведения, строго охраняя природу жанра.

4. МОТИВЫ ИГРЫ В ПЬЕСАХ М. Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

Драматургия М. Е. Салтыкова-Щедрина изучена намного меньше, чем его знаменитая сатирическая проза. Некоторые исследователи даже склонны ставить под сомнение существование «щедринской драматургии» как цельного эстетического феномена. Однако нельзя отрицать, что немногочисленные драматические тексты Салтыкова-Щедрина представляют собой своеобразную «творческую лабораторию», обращение к которой позволяет судить о смене этапов художественной эволюции писателя. Так, «Смерть Пазухина» завершает «крутогорские» произведения, подводя итог периоду «Губернских очерков», а драматическая сатира «Тени» стала полигоном, подготавливающим писателя к сатирическому погружению «в среду умеренности и аккуратности» господ Молчалиных.

Феномен Игры у Салтыкова-Щедрина – интересный индикатор, характеризующий человека на пересечении его персонально-этических качеств и социально-политической позиции. В игре, и в первую очередь игре-интриге, щедринские персонажи чрезвычайно красноречиво обозначают взаимоотношения «личного» и «общественного». Неестественность и позерство – неотъемлемые черты обитателей сатирического мира Салтыкова-Щедрина. Предметом нашего рассмотрения стали две «большие» пьесы: комедия «Смерть Пазухина» и драматическая сатира «Тени».

4.1. «СМЕРТЬ ПАЗУХИНА»

Первая щедринская пьеса интересна в свете избранной нами темы тем, что ее фабула полностью посвящена интриге, в которой участвуют родные и близкие купца Ивана Прокофьевича Пазухина. Мы, конечно, разделяем мнение Д. Золотницкого, что автор «был чрезвычайно далек от того, чтобы борьбу за наследство сделать “основным и единственным” стержнем действия»³⁰⁶, однако нельзя отрицать, что на уровне фабулы противостояние плутов разного уровня и социального положения составляет главный предмет изображения. А там, где несколько человек пытаются обмануть, переиграть друг друга, легко усматриваются вынесенные на зрительское/читательское обозрение мотивы Игры. Мы склонны полагать, что мотив Игры – один из важнейших элементов организации фабулы «Смерти Пазухина», тем более что даже Д. Золотницкий признавал, что «мотив погони за наследством сразу выступает активной завязкой сюжета»³⁰⁷. В представленных обстоятельствах он часто сопутствует мотиву Игры как поиска средств достижения желаемого.

Изображенная в пьесе интрига осуществляется по принципу «все против всех»: активно действующие персонажи вне зависимости от степени родства с Пазухиным ищут возможности максимально нажиться после его преставления. При этом сам Пазухин еще жив и надеется, что смерть встретит не скоро. В дразгах вокруг возможного наследства вскрываются самые темные и неприглядные стороны родных и знакомцев Пазухина-старшего. Показательно уже то, что пожилой купец, составивший громадное состояние мошенничеством и манипуляциями, сам поражен, в каком кольце злобы и лицемерия он оказался:

«Иван Прокофьич. Господи! да неужто ж и в самом деле вы, как праздника светлого, ждете-не дождетесь, пока я издохну? Откупаться мне, что ли, от вас надобно, чтобы вы в глаза мне не смотрели да над душой-то у меня не сидели?»

³⁰⁶ Золотницкий Д. Щедрин-драматург. М. ; Л., 1961. С. 92.

³⁰⁷ Там же. С. 93.

Ведь вы, чай, и умереть-то мне порядком не дадите, так тут и передеретесь все... (Задыхающимся голосом.) Да отстаньте, отстаньте вы от меня, черти этакие!» [С.-Щ.: IV, 111]³⁰⁸

В этом контексте находящийся на пороге смерти плут выглядит пассивным, а потому едва ли не самым «порядочным» лицом, выведенным в комедии. Всю свою долгую жизнь хитривший («в Черноборске исправник пытал его за браду трясти: “Не мошенничай, говорит, не мошенничай!”» [С.-Щ.: IV, 66]), он в последние недели получает возможность со стороны рассмотреть, чем именно оборачивается избранный им способ устраивать жизнь. Его гнев короток и узконаправлен: он полностью сосредоточен на «блудном сыне» Прокофий Ивановиче, а обиды на Семена Фурначева и на Анну Живоедову, пытающихся в момент его приступа подписать духовное завещание, у него быстро испаряются. Он как будто забывает о них.

Интрига комедии в лучших традициях гоголевской драматургии остается «миражной». Здравый смысл еще с начала действия пьесы подсказывает, что, скорее всего, наследником станет сын Ивана Пазухина. Именно он таковым и становится, совершив, конечно, на пути к желанному капиталу целый ряд болезненных ошибок и неоднократно оказавшись в ущемленном и униженном положении. В какой-то момент действие упирается в вопрос, не кто именно станет наследником, а что останется от наследства. Но до последнего акта, где Прокофий Иванович неожиданно для других персонажей, зрителя и, может быть, себя самого становится активно действующей силой, события свершаются практически самостоятельно, независимо от попыток персонажей на них влиять. Герои злословят в адрес друг друга, заключают друг с другом союзы, тут же их нарушают и терпеливо ждут кончины Ивана Прокофьевича. Много сил потрачено, много слов сказано, а в результате все свершилось так, как и должно

³⁰⁸ Тексты М. Е. Салтыкова-Щедрина цитируются по изданию: Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. : в 20 т. М., 1965–1977. Здесь и далее ссылки приводятся в тексте в квадратных скобках с указанием тома римскими и страницы арабскими цифрами.

было свершиться: капитал унаследовал сын, остальные остались ни с чем: *«Господи! чего боялись, то и случилось! все к сиволану перешло!»* [С.-Щ.: IV, 120]

Азартные игры в «Смерти Пазухина» не изображены, как, впрочем, и в «Тенях». С. А. Макашин в первом томе щедринской биографии упоминает, что приобретенную в Вятке привязанность к карточным играм писатель пронес через всю жизнь. Но, так или иначе, в «больших пьесах» эта его привычка никак не отражена. В рамках пьесы «Смерть Пазухина» мы понимаем понятие «игра» в двух значениях:

- игра-интрига, сложные дипломатические или мошеннические действия, направленные на достижение успеха в борьбе за долю наследства умирающего миллионщика;

- игра-лицедейство, намеренное «представление» персонажами каких-либо ролей перед другими и (в случае Фурначева) даже перед самим собой. В контексте фабулы комедии игра во втором значении зачастую является средством осуществления игры в первом значении.

В борьбе за наследство все еще живого Пазухина-старшего принимают участие его пребывающий в опале наследник Прокофий Пазухин, зять купца, статский советник Семен Фурначев, экономка-сожительница умирающего Анна Живоедова и его друг – отставной генерал Андрей Лобастов. Первые двое являются родственниками миллионщика и законно претендуют на ту или иную долю наследства. Живоедова ожидает, что умирающий вознаградит ее за годы, проведенные в «грехе» с ним. Лобастов ни на что претендовать не может, но и он прилагает усилия, чтобы устроить судьбу своей дочери и одновременно добиться получения некоей доли пазухинского капитала.

Предпосылкой самого возникновения интриги становится конфликт отца и сына Пазухиных. Это и дает остальным надежду на успех в махинациях вокруг потенциального наследства. В борьбе за наживу участники интриги, даже противники и соперники, заключают друг с другом стратегические союзы, которые легко предают.

Лобастов в первом действии заключает договоренность с Прокофием Пазухиным. По условиям этой договоренности Лобастов обеспечивает невозможность составления духовного завещания, которое способно лишить Прокофия наследства. В свою очередь, Прокофий должен устроить брак своего сына Гаврилы с дочерью Лобастова и передать сыну не то треть, не то четверть наследства. Союз этот рушится из-за ложного слуха о том, что духовная уже составлена. Прокофий запаниковал, разуверился в способности Лобастова отстаивать его интересы и бросился заключать союз с Фурначевым, чем перечеркнул все договоренности. Кстати, предложенная Лобастовым схема выглядела по сравнению со всеми последующими наиболее эффективной. Если бы Прокофий Иванович придерживался ее, он бы избежал нескольких неприятных моментов, но действие комедии потеряло бы остроту.

Фурначев во втором действии сговаривается с Живоедовой. Она должна сделать слепок с ключа от сундучка умирающего и сразу по смерти Ивана Прокофьевича вызвать Фурначева, чтобы он опустошил сундук до появления законного наследника. Фурначев убеждает Живоедову, пугая ее возможным изгнанием из дома Пазухина без средств к существованию. Сам он обещает ей сумму, необходимую для устройства жизни и приданного, но вслух доли Живоедовой не обозначает. Этот союз обречен с момента своего возникновения. Во-первых, Фурначев изначально планирует обмануть Живоедову и отделаться от нее мизерной частью награбленного. Во-вторых, Живоедова, испугавшись собственного согласия на участие в уголовном преступлении и не веря в обещания Фурначева, раскрывает его намерения Лобастову.

Стремясь дискредитировать Прокофия Ивановича, Фурначев заключает кратковременный союз с Лобастовым, делая его свидетелем попытки заговора Прокофия. При этом Фурначев, не знающий о союзе 1, даже не представляет, насколько уязвлен и поражен открывшимся Лобастов. Союз крайне недолговечен, потому что осторожный Лобастов не спешит твердо держаться ни одной из сторон. Поэтому он отказывается свидетельствовать против Прокофия Ивановича:

«Фурначев. Ты говоришь: не было... А кого я вчерашнего числа при Андрее Николаиче уличал? Кого я вчера перед целым светом страмил? Андрей Николаич! говорите, ваше превосходительство! при вас это было?»

Лобастов. Не знаю я, сударь; моя изба с краю, что и слышу, так не знаю!»
[С.-Щ.: IV, 109]

Демарш Лобастова ничего не меняет. Фурначеву удастся сорвать примирение отца и сына, однако и новая вспышка гнева Ивана Прокофьевича не становится причиной изменения завещания.

Живоедова и Лобастов заключают союз против Фурначева. Живоедова открывает генералу планы Фурначева ограбить новопреставленного и обещает после кончины Ивана Прокофьевича предупредить Лобастова прежде Фурначева. При Фурначеве она должна продолжать разыгрывать роль его сообщницы до тех пор, пока Лобастов не поймает Фурначева с поличным. Примечательно, что Лобастов добивается лояльности своей сообщницы теми же самыми аргументами, что и Фурначев: угрозами, запугиванием, вызыванием жалости к себе. Естественно, они не собираются возвращать деньги в сундук. Лобастов и Живоедова планируют поделить их самостоятельно, т. е. присвоить себе результаты действий Фурначева. Лобастов претендует на «третью часть» добычи. Иными словами, речь не идет о том, чтобы полностью лишить Фурначева плодов кражи. В планах у новой группировки поделить все украденное между посвященными. Косвенно их действия направлены и против Прокофия Ивановича, но, увлекшись составлением плана, они даже не вспоминают о прямом наследнике. Союз не успевает распаться, потому что планы срывает Прокофий Иванович.

Решивший действовать самостоятельно и решительно, Прокофий Иванович заручается поддержкой «холопа» Баева, интуитивно сделавшего свой выбор приживала Живновского и невесть откуда взявшегося деклассированного чиновника Пряникова – несамостоятельных участников игры вокруг наследства. С их помощью он последовательно разбивает все усилия союзов 2 и 3.

Подобная беспринципность в образовании соглашений и готовность к их разрушению показывают неспособность участников «дележа» к сотрудничеству. Каждый из них не доверяет никому из своих потенциальных «союзников» и ищет способ предать их ради собственной выгоды. Исключение здесь составляет Живоедова, искренне доверившаяся Лобастову. В сговоре с Фурначевым она не выступала инициатором, а была поставлена перед необходимостью коалиции и не нашла возможности отказаться. Затем по робости, подозрительности и жадности она сама выходит на сговор с Лобастовым, который неожиданно для себя обнаруживает способ добраться до денег Ивана Прокофьевича без помощи Прокофия (союз 1, как мы помним, развалился при разоблачении неудачной попытка сговора сына с зятем).

В остальных случаях взаимная неприязнь и зависть к возможному успеху делают «соревнователей» одиночками в их играх. Лобастов, Прокофий Пазухин и Фурначев стремятся переиграть друг друга, опередить, преуспеть, не дать остальным никакого шанса. Эта борьба во имя единоличного утверждения не предусматривает партнеров – только приспешников и пособников. Сами «активные» игроки не видят себя в ролях «приспешников», стремясь в «наполеоны». Каждый сговор между ними грозит обернуться первым шагом к предательству («Необходимо отметить важную роль в композиции пьесы такого именно диалога – беседы двух персонажей с глазу на глаз, когда никого, кроме них, на сцене нет. Это всегда диалог-заговор, диалог-провокация, если не то и другое вместе»³⁰⁹).

Ключевой фигурой в борьбе за долю наследства Пазухина является его «экономка» и сожительница Анна Петровна Живоедова. Сама она не может выступать как полноценный участник интриги из-за своей некомпетентности:

«Живоедова. Вот и взяла бы, да куда я с ними денусь? Все равно обыскивать станут, только воровкой еще назовут... Да где еще и деньги-то по ним получать? Конечно, кабы мужское мое дело было, взял бы, наплевал на всех, да и поехал прямо в казну: “Пожалуйста, мол, по билетам денежки”, а то к кому

³⁰⁹ Золотницкий Д. Щедрин-драматург. С. 94.

я с женскою своею простотою пойду? Еще спросят, пожалуй: где билеты взяла, или вот озорник какой-нибудь привяжется: “Дай, мол, скажет, голубушка, билетики посмотреть!”, возьмет да и убежит с ними!» [С.-Щ.: IV, 104]

Но при этом она является стратегически важным союзником, лояльности которого ищут и Фурначев, и Лобастов. Анна Петровна – единственный человек, которому умирающий Иван Петрович доверяет. Это немного странно, потому что она неоднократно предпринимала попытки вынудить его подписать духовную. Она воспринимается своими новоиспеченными подельниками, как оперативный информатор и пособник в ограблении.

Прокофий Иванович не ищет союза с Живоедовой, так как считает ее своим главным противником. Трудно восстановить роль Анны Петровны в истории конфликта отца и сына Пазухиных, но большинство действующих лиц уверены, что именно она является зачинателем ссоры:

«Живоедова. Хорошо, кабы на сем-то, Семен Семеныч, а то вот Прокофий-то Иваныч думает, что и раздор-то весь промеж них через меня вышел» [С.-Щ.: IV, 81];

«Баев. Что хорошего-то будет, как чужие да наемщики только и будут кругом тебя, как владыка небесный к тебе по душе пошлет! С чем ты, с какими молитвами к нему, к батюшке, на Страшный его суд предстанешь? Куда, скажет, девал ты Прокофья-то? А я, мол, его на наемницу да на блудницу променял!..» [С.-Щ.: IV, 105]

Сама Живоедова свою поджигательскую роль отрицает: *«А разве я виновата тут? Разве виновата я, что он не захотел сермяжником остаться, да и сына обнатуриться нудить стал? Разве не говорила я в ту пору Прокофию-то: подари ты ему мочалку-то свою! да не женись на Маврушке!» [С.-Щ.: IV, 81]*

Но эти уверения противоречат ее поведению: она вместе с Лобастовым пытается препятствовать встрече отца и сына, когда Прокофий Иванович выполнил, наконец, требования родителя:

«Лобастов. Ты видишь, Прохорыч, что Иван Прокофьич в здоровье слаб.

Живоедова. Да я и не допущу; разве уж через мое грешное тело перейдет Прокофий Иванович!» [С.-Щ.: IV, 104]

Контекст этой реплики следует изучить особенно: когда Баев приносит весть о визите Прокофия Ивановича, против свидания с отцом активно возражает только Настасья Ивановна. Живоедова молчит, не зная, какую позицию ей занять. Иван Прокофьевич обращается за советом к Лобастову, но тот пытается сохранить видимость своего нейтралитета: *«Как хочешь, любезный друг!»* [С.-Щ.: IV, 103] Живоедова же настаивает на ответе: *«Да ты что же, сударь, на все стороны егозишь? А ты прямо говори, принимать или нет!»* [С.-Щ.: IV, 103]

Понятно, что она изначально ждала мнения Лобастова, чтобы его поддержать. Только что заключив договор с, как ей кажется, надежным союзником, она предпочитает держаться его позиции во всем. И когда Лобастов (возможно, назло слишком уж разболтавшемуся Баеву) решается возразить против визита, она сразу же оказывается согласна с ним, превосходя по горячности. Живоедовой, притом что она создает впечатление домашнего самодура, удобнее петь с чужого голоса и реализовывать продуманный кем-то другим замысел. На протяжении пьесы она поочередно помогает Фурначеву (изготавливает слепок ключа), Лобастову (открывает ему замысел Фурначева и первым извещает его о кончине Пазухина) и Прокофию Ивановичу (принимает участие в публичном разоблачении и шельмовании Фурначева). Скорее всего, при такой несамостоятельности она едва ли стала причиной раздора между отцом и сыном. Возможно, во время ссор она опять-таки кому-то вторила (предположительно Ивану Прокофьевичу или Настасье Ивановне), но окружающие обвинили во всем именно ее.

Живоедова пользуется репутацией интриганки и мошенницы незаслуженно. Только Пазухин-старший слепо доверяет ей и после ее многочисленных попыток составить завещание. Подозревая и сына, и Фурначева, он не ждет удара со стороны Анны Петровны. Сама же «Живоедиха» склонна приписывать ему подозрительность на свой счет: *«А ну как он в ту пору спросит: “Ты чего, мол, дрожишь, Аннушка? ты, мол, верно, меня обокрала?”»* [С.-Щ.: IV, 81]

Тем самым никто из действующих лиц не оценивает потенциал участия Живоедовой в интриге объективно. Большинство преувеличивает ее способности хитрить, а Иван Прокофьевич о них и не подозревает.

С игрой Живоедовой связан один жест, вынесенный на периферию трактовки этой пьесы. Кажущаяся всем обманщицей, Живоедова настолько не умеет лгать, что, будучи уличенной, она, ломая «четвертую стену», пытается переложить вину на сообщника, обращаясь к зрителям (!), которые прекрасно осведомлены о ее участии в двух планах ограбления:

«Живоедова (Лобастову). Говорила я тебе, сударь, что богу всякое греховное дело противно! так оно и вышло. (К публике.) Шутка сказать, что он задумал! мертвого человека ограбить!» [С.-Щ.: IV, 116]

Однако при всем этом кажущемся полифонизме разворачивающихся интриг основное авторское внимание сосредоточено на сыне умирающего – Прокофии Пазухине, переживающем в сюжете пьесы непростую эволюцию.

Традиционно Прокофий Иванович Пазухин был интересен щедриноведам в основном благодаря своему перерождению в последнем действии – яркому свидетельству влияния буржуазного общества на природу человеческого поведения. Предшествующее развязке внутритекстовое существование этого персонажа было обделено вниманием исследователей. Однако если проследить, как играет и «заигрывается» Пазухин-младший в течение всей пьесы, то становится очевидным, что мгновенное превращение его в самодура является последовательным и закономерным продолжением его обычного образа жизни.

Выведенная в экспозицию «смертельная» ссора отца и сына Пазухиных, как известно, связана с женитьбой овдовевшего Прокофия Ивановича на Мавре Григорьевне и его последовательной верностью старообрядческому образу жизни. И брак против родительской воли, и «староверство» сына становятся причиной гнева Ивана Прокофьевича, желающего максимально дистанцироваться от времен молодости, когда «исправники его за бороду часто таскали», и мечтающего еще при жизни получить чин надворного советника. Иван Прокофьевич в глазах крутогорской общественности и власти ведет собственную

игру, изображая современного предпринимателя, чуткого к моде, общественным движениям, хорошему тону и так далее (этот сюжет в чуть измененном виде разработан Салтыковым-Щедриным в сцене «Утро у Хрептюгина»). Гаврила Прокофьевич – внук Ивана Прокофьевича – служит у губернатора, знаменуя семейную благонамеренность клана и готовность поддерживать местную власть. Лишь «сиволапый» Прокофий Иванович ломает эту игру, дискредитирует «светскость» своего отца. Считая это возможным препятствием на пути к чину надворного советника, старый Пазухин изгоняет сына – нарушителя игры. Именно честолюбие и связанное с ним притворство становятся предпосылкой настоящего конфликта.

В тексте комедии неоднократно встречаются намеки на староверское прошлое самого Ивана Прокофьевича:

«Баев. Вспомни родителя-то своего! Вспомни, как он, умираючи, тебе наказывал: “Ванька! паче всего браду свою береги!”»;

«Баев. Вспомни, сударь, и про супругу свою, Феклисту Семеновну, как она, сердечная, убивалася, когда ты браду-то свою князю власти воздушныя пожертвовал! От этой от прихоти твоей она, может, и в гроб пошла!» [С.-Щ.: IV, 104]

Эти отсылки позволили С. А. Макашину назвать «Смерть Пазухина» «губернским очерком» из быта купцов-старообрядцев, развернутым и написанным для сцены»³¹⁰. Если принять эту точку зрения, то выходит, что Иван Прокофьевич – ренегат, стыдящийся своего прошлого и предпочитающий его не помнить. Неприятие собственного бывшего образа жизни переносится на сына. От «старой веры» старший Пазухин максимально дистанцирован:

«Иван Прокофьич (сыну). <...> Вон отсюда! Счастлив твой бог, что я ходить не могу!» [С.-Щ.: IV, 111]

Изображение конфликта староверов и ренегатов могло бы привести к иллюзорному разделению героев на «лукавых» и «простодушных» по конфессиональному признаку, но вряд ли это будет продуктивным в

³¹⁰ Макашин С. А. Салтыков-Щедрин на рубеже 1850–1860-х годов. М., 1972. С. 164.

предпринятом исследовании. С. А. Макашин отмечал, что «Салтыков в своих произведениях конца 50-х – начала 60-х годов изображал раскол с прежних отрицательных позиций, изображал всегда мрачно, как “болезненное уклонение народной жизни”»³¹¹. «Салтыков показывает, как <...> социальное расслоение порождает в старообрядческой среде “постоянный внутренний антагонизм при всей внешней сплоченности”, антагонизм тем более “острый”, что он “облечен в болезненно-аскетические формы, присущие всякому проявлению общественной жизни у ревнителй старой веры”»³¹². В. Я. Кирпотин также указывал на то, что «в современном ему расколе он [М. Е. Салтыков-Щедрин] видел систему эксплуатации, сопряженную с многочисленными жестокими преступлениями и развратом, да схоластическое, бездушное изуверство»³¹³.

До ссоры, т. е. до «европеизации» отца и ухода сына «в раскол», оба Пазухина умудрялись худо-бедно уживаться. Прокофий уверен, что в богатстве Ивана Прокофьевича есть и его заслуга: *«И напасал-то кто? все я же! я и делами-то всеми управлял, и машину-то всю в ход пустил... (Бьет себя в грудь.) Могу сказать, ни труда, ни поту не жалел... всю душу там положил!..»* [С.-Щ.: IV, 68]

Раскольничество Прокофия Ивановича стало результатом его страсти к Мавре Григорьевне. Ее отдали за него только при условии его обращения в старую веру. Причиной ссоры стало не само обращение, а скорее горячность, с которой Прокофий Иванович отстаивал перед отцом свою правоту. Наедине с собой он признает, что сам выступил инициатором конфликта: *«И из-за чего я весь этот раздор затеял? так вот дурость напала! А ведь и нравом-то я весь в папеньку вышел; оттого-то, может, и разговор у нас завязался! Он говорит “да”, а я говорю “нет”, да тут еще и сарафанницы подоспели... так-то-с!.. (Вздыхает.)»* [С.-Щ.: IV, 75].

³¹¹ Макашин С. А. Салтыков-Щедрин. Биография. М. ; Л., 1951. С. 309.

³¹² Макашин С. А. Салтыков-Щедрин. Биография. С. 307.

³¹³ Кирпотин В. Я. М. Е. Салтыков-Щедрин : Жизнь и творчество. М., 1955. С. 66.

«Сарафанницы» играют в образе жизни Прокофия Ивановича огромную роль. Он понимает, под каким материнским влиянием находится его жена, и, чтобы поддерживать супружескую жизнь, принимает тот образ жизни, которого от него требуют. Порвав с отцом, он окунается в новую жизнь целиком. Прокофий Иванович изображает новообращенного старовера с таким усердием и настолько убедительно, что Мавра Григорьевна не может заподозрить в его поведении результата плотского давления:

«Василиса Парфентьевна. Видно, уж тебе, Мавруша, его усовещивать придется...»

Мавра Григорьевна. Да нешто он меня послушается, мамонька!..

Велегласный. А ты, сударыня, его маленько повымучь, от супружества на время отставь или иную меру одумай... Вот он и восчувствует...

Мавра Григорьевна. На него эти меры-то не действуют, Никола Осипыч! (Вздыхает.)» [С.-Щ.: IV, 65].

На самом деле «эти меры» действуют. Весь его образ жизни является уступкой «этим мерам»: *«Я так даже удумал, что если мне бог поможет папеньку на милость склонить, так я и тещу Василису Парфентьевну, и всю эту шаверу из дому метлой... потому как я своим лицом никаких против просвещенья резонов не имею, а только Василиса Парфентьевна через Мавру Григорьевну на мою плоть действуют... так я теперича и Мавру Григорьевну из своих рук поучить могу, если шибко мне прекословить будет!» [С.-Щ.: IV, 75]*

Иными словами, если бы не разлад, произошедший из-за той же женитьбы, Прокофий был бы богатым человеком и безусловным наследником и строил свою семейную жизнь в традиционных купеческих (читай, патриархальных) традициях. Он подстраивается под влияние староверского синклита Василисы Парфентьевны исключительно из-за того, что в данный момент не обладает весомым контраргументом ее влиянию на дочь, каковым вполне могли бы выступить деньги. Тем более что сама молодая жена, как можно легко предположить из текста, не прочь сменить гнет «праведной» матушки на гнет богатого мужа: *«Как*

сватался-то, так и бог знает чего насулил, а женился, так в ситцевых сарафанах ходить заставил...» [С.-Щ.: IV, 64]

Начиная играть и не видя альтернативы, Прокофий Иванович втягивается в процесс настолько, что в какой-то момент и сам начинает верить в собственные религиозные убеждения. То, что начиналось как уступки жене и способ позлить деспотичного отца, прирастает к играющему и становится «второй натурой».

Противостояние отца и сына продиктовано их уверенностью в реальности изображаемых ими ролей: Иван Прокофьевич настолько сжился со своим новым образом, что запрещает Баеву напоминать, что у него раньше была борода (за которую его, мошенника, «таскали» представители той же власти, перед которой он сейчас выслуживается), а сын от безнадежности ситуации органично влился в ту жизнь, которую ему предложили близкие его жены.

Но как только появляется хотя бы зыбкая надежда изменить ситуацию, «морок» моментально выветривается и Прокофий Иванович готов идти на компромиссы:

«Лобастов. <...> А все-таки, брат, не мешало бы и тебе в нашем деле мне подействовать... Брось, любезный, мочалку-то свою!

Прокофий Иваныч. То есть вы это о бороде говорить, ваше превосходительство, изволите?.. (подумав немного, решительно). Это можно, ваше превосходительство!

Лобастов (несколько озадаченный). Ай да молодец, Прокофий Иваныч!»
[С.-Щ.: IV, 74]

Прокофий Пазухин способен погружаться в игру с головой, но при желании у него хватает воли немедленно из нее выйти, тем более если дело сопряжено с обретением богатства. Для этого даже идеологи находят достаточные поводы пренебречь своими правилами:

«Велегласный. Оно, конечно, зазорно, сударыня, зазорно браду свою на потеху князю власти воздушныя отдавать, однако ведь и закону, по нужде, перемена бывает! На пользу древнему благочестию не токма временное брады стрижение, но и самая погибель души допускается...» [С.-Щ.: IV, 69]

Когда же Прокофий почувствовал себя полноценным хозяином пазухинского состояния, он разрабатывает новую роль. Игра происходит постепенно: он сначала напугал Лобастова и Живоедову, потом «великодушно простил» их, заодно поверив в то, что он теперь вправе миловать и казнить. Постепенно увлекаясь процессом, он включает только что разоблаченных злоумышленников в свою «армию», направив все усилия на то, чтобы поймать с поличным Фурначева. Как Хлестаков, он способен уверовать в свою игру тогда, когда в нее с готовностью верят окружающие. Если бы Живоедова, перепуганная самим своим поступком, или Лобастов, потерявший на время свою степенность и уверенность в себе, дали бы отпор, Прокофий Иванович не осмелел бы до такой степени, что превратил свою охоту за расхитителями наследства в публичное действие. «Все они покорно склоняются перед Прокофием, как только становится очевидной его удача в этой игре»³¹⁴. Он становится хозяином именно потому, что в нем видят такового. Таким же образом он ранее с готовностью соответствовал образу забитой и бесправной жертвы родительского гнева.

Пойманный Фурначев пытается храбриться и сопротивляться, но это уже не может изменить течения игры Прокофия, поддерживаемого четырьмя сподвижниками. Готовность Живновского и Пряникова броситься обыскивать статского советника, а также вялая лояльность Лобастова к Пазухину и готовность Живоедовой принять побеждающую сторону еще более кружат голову Прокофию:

«Прокофий Иваныч. Нет, я за полицией не пошлю, а разделаюсь с тобой домашним порядком... Я хочу, чтоб и жена твоя, и весь свет чтобы знал, каков ты есть вор и мошенник!» [С.-Щ.: IV, 124]

Верша свою месть, Пазухин присваивает себе полномочия полиции и считает себя вправе карать в доме, который отныне стал его безраздельной собственностью.

В процессе шельмования Фурначева вокруг него появляется все больше и больше зрителей. Окрыленный успехом, чувствующий свою безнаказанность

³¹⁴ Золотницкий Д. Щедрин-драматург. С. 107.

Пазухин ударяется в истерику: *«Позвать сюда Мавру Григорьевну и Василису Парфентьевну... чтоб все тамотка бросили и сюда бежали! (Обращается к присутствующим.) Эй, вы! слушайте! теперича тятенька скончался, и я теперича всему законный наследник! (Бьет по билетам, лежащим на столе.) Все это мое! (Разводит руками.) И это мое, и это мое – все мое!»* [С.-Щ.: IV, 127]

Вспоминается хлестаковское «меня завтра же, произведут сейчас же в фельдмарш...» И Салтыков-Щедрин спешит завершить пьесу: показывать, как новый хозяин «поскальзывается и падает», не входило в его планы.

Таким образом, метаморфоза Прокофия Ивановича в финале комедии – естественный процесс, подготовленный и самим созданным Салтыковым-Щедринным образом, и теми событиями, в которые автор поместил своего персонажа. «Надо было пройти путь унижений, путь подлой и преступной борьбы за наследство, надо было, наконец, воровски завладеть этим наследством, чтобы “перерождение” Прокофия Пазухина окончательно потеряло свою первоначальную притворную видимость и облеклось реальностью конкретных дел и поступков»³¹⁵.

Отметим, что при указании на близость образа Пазухина-сына с гоголевским Хлестаковым мы наблюдаем любопытную метаморфозу «крылатого образа». До сих пор герои, восходящие к хлестаковскому типу, выглядели или пытались выглядеть людьми светскими, оставались щеголями, франтами. Именно из-за любви к хорошим костюмам и театру попал в суровые долги Тарелкин, деклассированный Расплюев пытается на людях соблюсти степенность и представительность. А Прокофий Иванович, отличающийся той же способностью «заигрываться», всеми признается «сиволапом» и «мужиком», т. е. представителем типажа, глубоко неприятного протоперсонажу – Хлестакову. Салтыков-Щедрин заставил хлестаковщину блеснуть новой гранью, он лишил ее светского лоска и «просвещения», но та суть, которую провидчески наметил Гоголь и довел до мрачной антиутопии Сухово-Кобылин, сохранилась. Как и Хлестаков, Прокофий Иванович берет на себя смелость судить и выносить

³¹⁵ Золотницкий Д. Щедрин-драматург. С. 100.

решения относительно судеб других людей, как и Расплюев, чувствует он себя в развязке единственным хозяином всего сюжетного пространства.

Он становится убежденным самодуром, как до этого был убежденным старовером. Интересно взглянуть на окончательный отход Прокофия от старообрядцев с точки зрения ритуала, жеста.

С момента смерти отца он уже решил, что будет вести светский образ жизни: *«Я так теперича, ваше превосходительство, рассуждаю, что у меня кажинный день с утра до вечера бал здесь будет!.. Мавру Григорьевну в бархаты облачим, коляски с Москвы себе выпишем... только сторонись – задавлю!»* [С.-Щ.: IV, 117]

Через игровые корреляции персонажей М. Е. Салтыков-Щедрин выходит на широкие обобщения социального характера, намечает конфликт былых и новых, современных ценностных ориентиров. Но не как А. Н. Островский, чьи герои верны своему времени до конца – будь то Кабаниха, не отказавшаяся бы от старого уклада ни за какие деньги, или Катерина, ни за какие богатства к старому укладу не приноровившаяся бы. У Щедрина все по-иному. Старообрядческая борода как символ становится своеобразным катализатором социальных и культурно-исторических приоритетов, от которых герои легко отказываются или могут отказаться в меркантильных целях. Отказываются *играючи*. Если выгодно играть в старообрядца, значит, такая маска будет примерена, если бороду выгоднее состричь, то не зазорно стать человеком новых реалий. Словом, на игровых перекрестках сталкиваются различные социальные маски, которыми герои легко обмениваются. И сам процесс их взаимоотношений (игра ведь может выступать в качестве формы социального взаимодействия, что для нас принципиально важно) получает карнавальную окраску.

Свой переход в новое качество младший Пазухин сопровождает совершенно карнавальным ритуалом шельмования Фурначева. Этот обряд выполняется в традициях народного площадного действия, подробно описанному М. М. Бахтиным в его монографии о творчестве Рабле и народной смеховой культуре.

При жизни Ивана Прокофьевича статский советник Фурначев был ключевой фигурой этого клана. Более того, он поддерживал свою ведущую позицию, очерняя в глазах Пазухина-старшего своих конкурентов и выгораживая собственную преданность и бескорыстие. Со смертью Пазухина Фурначева, уличенного в воровстве, не просто изгоняют из дома, его унижают перед скоплением домочадцев и дворовых, лишая былых привилегий, превращают в шута. Это похоже на обряд осмеяния карнавального короля, свойственный народной смеховой культуре.

«В этой системе образов король есть шут. Его всенародно избирают, его затем всенародно же осмеивают, ругают и бьют, когда время его царствования пройдет, подобно тому, как осмеивают, бьют, разрывают на части, сжигают или топят еще и сегодня масленичное чучело уходящей зимы или чучело старого года (“веселые страшилища”). Если шута первоначально обряжали королем, то теперь, когда его царство прошло, его переодевают, “травестируют” в шутовской наряд. Брань и побои совершенно эквивалентны этому переодеванию, смене одежд, метаморфозе. Брань раскрывает другое истинное лицо бранимого, брань сбрасывает с него убранство и маску: брань и побои развенчивают царя»³¹⁶.

Фурначева ставят на колени, называют вором, заставляют письменно признать свою вину. Лобачев в последний момент препятствует тому, чтобы в поверженного «фаворита» плюнул «ничтожнейший» Пряников.

В своей мести Прокофий пытается лишить противника даже имени:

«Прокофий Иваныч (лакею). Дмитрий! Видишь ты этого милостивого государя? (Указывает на Фурначева.)

Дмитрий. Вижу, сударь.

Прокофий Иваныч. Узнаешь ты его?

Дмитрий. Как, сударь, не узнать Семен Семеныча!

³¹⁶ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. С. 220.

Прокофий Иванович. Ну, не узнал, брат... Вчера он был точно Семен Семеныч, а нынче он вор и мошенник: он тятеньку мертвого ограбил... с поличным, брат, изловили!..» [С.-Щ.: IV, 123]

Кроме того, это отрицание имени Прокофий Иванович произносит трижды: перед лакеем Дмитрием, перед кухаркой Маврой и перед собравшейся прислугой дома Пазухиных. Новые обстоятельства делают из убежденного старовера инициатора почти языческого, карнавального обряда поношения старой власти, зимы, старости. И если в начале ритуального поношения он еще придерживается хоть какой-то этики («*Перестань! На коленки только перед святым образом да перед родителями становятся...*» [С.-Щ.: IV, 122–123]), то в присутствии сестры распаляется и перестает сдерживать себя («*Трофим Северьяныч! плюнь, сударь, ему в глаза!*» [С.-Щ.: IV, 125]). Коленопреклонение как сакральный жест для него еще табуировано, а оплевывание – атрибут площадного действия – аутентичен ситуации смены одного периода другим.

«Но за смертью в той же системе образов следует и возрождение, новый год, новая молодость, новая весна. Поэтому ругательству отвечает хвала»³¹⁷. По изгнании Фурначевых Живоедова инициирует и хвалу: «*Что ж, сударь! сделай же ты какое-нибудь распоряжение... прикажи своим слугам нового господина величать!*» [С.-Щ.: IV, 126]

Отметим, что в смежной комнате в это время лежит тело новопреставленного бывшего хозяина дома. Величание происходит в непосредственном соседстве со смертью.

Поручик Живновский сопровождает семейство Пазухиных в течение всей пьесы, подобно рыбе-лоцману, следующей за акулами. Само ощущение незавершенности, нестабильности, пограничности ситуаций притягивает Живновского. Поэтому он бывает у бойкотирующих друг друга отца и сына, всех поддерживает, всем выказывает лояльность. «Забулдыга и прожженный плут, он решительно безразличен к исходу борьбы, далек от оценки ее приемов и

³¹⁷ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. С. 220.

способов. Зато он бескорыстно наслаждается всеобщей сумятицей, радостно созерцает борьбу оголенных страстей и комментирует ее изменчивые перипетии, подогревая пыл участников схватки. Он циничный зритель, и мерзкая игра ему по душе»³¹⁸.

Однако нет оснований безоговорочно включать Живновского в список «хлестаковствующих героев». От Хлестакова он отличается – отдает себе отчет в том, что лжет. Уличишь его во лжи – может согласиться, что приврал («Живновский (не смущаясь). Положим-с. А слышали ли вы?..» [С.-Щ.: IV, 98]), а может и настаивать на своей несомненной правдивости («Видал, Прокофий Иваныч, сам своими глазами видал!» [С.-Щ.: IV, 112]).

У этого «побратима» Расплюева, кроме финансовой заинтересованности, присутствует чисто хлестаковская потребность в зрителях, перед которыми можно рисоваться. Раздор притягивает его тем, что появляется возможность поживиться и показать себя. Азарт, возникающий от весьма поверхностного участия в интригах вокруг дележа наследства, захватывает его. При своих хищничестве и жадности он, по большому счету, безразличен к тому, кого именно из соискателей наследства поддержать. То, что в четвертом действии он становится ближайшим сподвижником Прокофия Ивановича, является лишь результатом стечения обстоятельств. Позвал бы его Фурначев участвовать в ограблении, он так же пошел бы помогать.

Вдохновенный и отчаянный, он относится к тем персонажам русской комедии, которые не живут, а играют каждый миг своего сценического существования. Он заставляет вспомнить не только о Хлестакове, но и о Бобчинском и Добчинском. Череда взаимных предательств «заговорщиков» начинается после того, как именно Живновский приносит Прокофию Ивановичу весть о составленном духовном завещании. Прокофий Иванович в панике спешит договариваться к Фурначеву, чем настраивает против себя Лобастова и подготавливает свой позорный ostracism из отчего дома. Салтыков-Щедрин так и не дает объяснения возникновению этого слуха. Живновский и в момент

³¹⁸ Золотницкий Д. Щедрин-драматург. С. 94.

передачи «новости», и тремя неделями позже клянется, что он все *«своими ушами слышал»* [С.-Щ.: IV, 76]. Более того, ложный слух подается с обстоятельными подробностями. Правдоподобными и предсказуемыми – такими, какие могли бы иметь место, если бы письменное завещание было составлено на самом деле.

«Прокофий Иванович (растерянный). Что ж это Андрей-то Николаич! Господи! Да ты врешь, проходимец ты этакой?»

Живновский. Зачем врать, Прокофий Иванович?» [С.-Щ.: IV, 77]

Вроде бы и незачем. Живновский в действии пьесы предстает, по выражению А. В. Сухова-Кобылина, «приятелем всех и никого» [С.-К. 80]. Кто бы ни нажился на кончине главы клана, он останется с этим победителем в хороших отношениях. В условиях крутогорской скуки шут вроде него является единственным развлечением, поэтому относительное благополучие «прилипалы» вроде бы не зависит от выбранной позиции. Однако, оказавшись в нужное время в нужном месте и поддержав Прокофия Ивановича, он неожиданно выиграл. Хотя, возможно, до последнего времени он и не понимал, что участвует не просто в скандальном происшествии, но в предприятии, сулящем долгосрочную выгоду.

Во лжи Живновского нет гиперболизации масштабов событий, нет неправдоподобных деталей. Он лжет настолько приближенно к реальности, что практически невозможно отличить его вымысел от правды. С его точки зрения, доказательством правдивости его слов может выступать его собственная незаинтересованность в результатах вранья.

Такого же принципа он придерживается, когда развлекает своими «воспоминаниями» больного Ивана Прокофьевича. Живновский, *«встав в позицию»*, делится со скучающим купцом и его домочадцами фрагментами своей вымышленной биографии, приписывая себе преступления и бесчинства, реально происходившие и совершенные другими людьми. Свои рассказы он подтверждает подробностями, которые должны придать достоверности сюжетам: не просто *«купца третьей гильдии, тоже против собственного его желания, телесному наказанию подвергнуть»*, а отдав при этом *«двести рублей на мировую»*, не просто *«жидов травить»*, а пожертвовав *«кровных своих родовых двести душ»*

[С.-Щ.: IV, 98]. Слушатели охотно верят: во-первых, происшествия типичны и вполне могли бы происходить, а во-вторых, они считают Живновского вполне способным на участие в таких проказах. Обман вскрывается, когда в историях поручика встречается знакомый им сюжет, который они слышали раньше безотносительно к Живновскому:

«Живновский. А слышали ли вы, что значит родного отца в рекруты отдать?..»

Лобастов. Ну, брат, заврался! Это происшествие-то ведь известное... не клепли на себя.

Живновский (не смущаясь). Положим-с. А слышали ли вы?..» [С.-Щ.: IV, 98]

Живновского ловят на лжи, он небрежно соглашается с обвинением и приготавливается сочинять дальше. Частное разоблачение не препятствует ему продолжать сочинять. Слушателей интересуют сами сюжеты, скандалы, дающие представление о пределах плутовской ловкости:

«Живновский (становясь в позицию). Слыхали ли вы, например, благодетель, что значит жидов травить? А я, сударь, не только слышал, но в подробности эту штуку знаю, потому что она мне кровных своих родовых двести душ стоила!

Лобастов. Молодец, брат!» [С.-Щ.: IV, 98]

Живоедова просит: *«Представь хоть что-нибудь, потешь Ивана Прокофьича за хлеб за соль» [С.-Щ.: IV, 98], – и он представляет. Это «представление» не обязательно правда, но оно не должно опровергать уже существующее представление о реальности. В конечном итоге он добивается своей цели:*

«Лобастов. Нас бы и съел.

Все смеются.

Лобастов. <...> Ну вот, слава богу, ты и повеселел маленько, Иван Прокофьич.

Иван Прокофьич. Да этот проходимец хоть мертвого чихать заставит! никаких киятров не надо!

Живновский. Я для благодетеля всем жертвовать готов; хотите попляшу? я по-цыгански отменно плясать умею» [С.-Щ.: IV, 101].

Единственный по-настоящему искренний момент в шутовской игре Живновского – это досада на то, что ему не досталось место полицмейстера. С его точки зрения, он, так много знающий про бесчинства и преступления «с той стороны» закона, был бы на этой должности компетентным исполнителем.

В этом «полицмейстерском фрагменте» проявляется скользкий момент:

«Иван Прокофьич. А что, брат, если бы тебя полицеймейстером-то к нам сделали, ведь ты бы нас, кажется, всех живьем так и поел?»

Живновский (крутя усы). Гм...

Иван Прокофьич. То-то нравом-то ты больно уж озороват! Ты бы вот потихоньку да полегоньку, так, может, и послал бы бог счастья!

Лобастов. Нас бы и съел.

Все смеются» [С.-Щ.: IV, 101].

«Благодетель» в шутовском тоне намекает, что Живновский является потенциальным предателем. Живновский понимает, что это достаточно неуместное признание в доме, где его кормят и тепло принимают. Но он понимает и правила игры: от него сейчас ждут саморазоблачений и показательного признания своей низости и беспринципности. И Живновский находит способ и признаться в том, чего от него ждут, и не пригрозить «благодетелю». Он разыгрывает смущение, молчаливо соглашаясь с добродушным обвинением. Смеховая реакция его собеседников показывает, что он избрал правильную форму. «Благодетель» доволен игрой, даже на время отвлекся от своих болей. Живновский в милости. А то, что он готов всех «поест живьем», он на деле докажет в следующем действии.

Кандидатура нищего Живновского на должность полицмейстера в этом кругу не выглядит абсурдной из-за наигранности всего остального. Пазухин – без пяти минут надворный советник и при этом купец, сын подьячего; Лобастов – крестьянский сын, дослужившийся до генерала. Эта среда изобилует различного рода допущениями. Поэтому карьера Живновского в их глазах окончательно не

перечеркивается, для этого ему нужно только сменить тактику (*«Ты бы вот потихоньку да полегоньку, так, может, и послал бы бог счастья!»* [С.-Щ.: IV, 101]). Они хорошо представляют, чего может достичь ловкий и беспринципный человек. Самозванец Пазухин теоретически готов принять самозванство поручика. Хотя возвышения именно Живновского им не очень хочется (*«То-то нравом-то ты больно уж озороват»* [С.-Щ.: IV, 101]).

С таким же энтузиазмом, с каким он исправлял обязанности шута, в четвертом действии он берется за роль «свидетеля»: *«Это правильно. В русских обычаях, Прокофий Иваныч, свидетели большую роль играют. Ни одного хорошего дела без них не совершается: обозвал непристойно – прислушайте, в рожу свистнул, засвидетельствуйте... Везде свидетели-с»* [С.-Щ.: IV, 113].

В какой-то момент, пользуясь своей репутацией бывалого, он пытается узурпировать лидирующую роль в проделке, но быстро утихомиривается и отходит на вторые роли, когда его одергивает даже не Прокофий Иванович, а ветхий Баев. В этом весь Живновский: если его принимают, он расцветает, нет – не обижается. В постоянной мимикрии и таится успех этого проходимца.

Приспособленчество является в данном случае стратегической поведенческой моделью героя, его отличительным знаком, маркером. Само собой разумеется – и из приведенных цитат это видно, – что данная особенность отражается на речевой характеристике действующего лица. У каждого в пьесе своя игра и свое воплощение игровой стратегии, свой стиль игры, свой риторический образ, не лишенный игровых штрихов.

С точки зрения реализации мотивов Игры самой загадочной фигурой остается зять старшего Пазухина – Семен Семенович Фурначев, инициатор затеи с посмертным ограблением, связавшей в итоге всех соискателей доли наследства. Как и все его соперники, он лицемерит, демонстрируя преданность своему тестю (*«Настасья Ивановна. Даже противно смотреть на тебя, какую ты из-за денег личину перед папенькой разыгрываешь!»* [С.-Щ.: IV, 81]) и последовательно дискредитируя опального Прокофия Ивановича. В экспозиции и завязке он предпринимает многочисленные попытки склонить умирающего к составлению

духовного завещания, а разочаровавшись в этом направлении действий, решает обокрасть наследника.

Наш интерес к этому герою продиктован спецификой его игровой природы: даже находясь в одиночестве, он не прекращает игры, рисуясь перед самым благодарным и понимающим зрителем – перед собой:

«Фурначев (прерывая чтение). Итак, в настоящем году следует ожидать кометы! Любопытно бы, однако ж, знать, что предвещает это знамение природы? Гм... Комета, сказывают, будет необыкновенная, с чрезвычайным хвостом... Стало быть, хвостом этим и землю задеть может... странно! что ж тогда предположения человеческие? Иной копит богатства вещественные, другой богатства душевные, один плачет, другой смеется... бьются, режутся, проливают кровь, разрушают города и вновь созидают... и вот! Иной философ утверждает, что мир – вода, другой, что мир – огонь, и что же из всего этого вышло? Только та одна истина, что человеческому мышлению предел положен!»
[С.-Щ.: IV, 78]

Такому упоению собственным разговором есть объяснение: его архаическую речевую культуру никто не воспринимает всерьез; постоянные собеседники терпят ее с видимым усилием. Супруга Фурначева и вовсе не воспринимает изысканного слога своего мужа: *«Ах, папенька, ведь вы знаете, как Семен Семеныч говорит скучно... Я с того самого часу, как за него замуж вышла, все зеваю»* [С.-Щ.: IV, 103].

Но «папенька» как раз и не знает всех риторических изысков зятя: при Иване Прокофьевиче Фурначев старается говорить на порядок проще, чем при супруге или Живоедовой. Это единственное исключение, в остальном же он с удовольствием упражняется во владении «стилем великого Ломоносова» – неважно, в диалогах или монологах.

Риторика здесь является не только средством самоутверждения Семена Семеновича. Это еще и инструмент, во многом способствовавший его успешной карьере: *«Дорогой грабежа, прикрытого ханжеским суесловием, Фурначев вышел*

“в люди” и из мелких подьячих дослужился до чина статского советника и “беспорочной пряжки” за усердие»³¹⁹.

Манера разговора Семена Семеновича для зрителя/читателя 1840-х годов была еще и опознавательным маркером. Л. М. Лотман писала: «Пустословие как основа отрицательной характеристики особенно остро воспринималось в драматическом жанре. Ведь именно в драматургии в 60-х гг. красноречивая тирада стала опознавательным знаком положительного героя, воплощающего либеральные надежды автора»³²⁰.

Кроме всего прочего, Фурначев – неисправимый лгун. Он лжет даже тем, кто прекрасно осведомлен об его истинных интересах и настроениях:

«Фурначев. А я все-таки тебе скажу, что у тебя язык только по-пустому мелет. Конечно, если б Иван Прокофьич духовную в нашу пользу оставил... (спохватясь) то и тогда бы не следовало желать смерти родителя.

Настасья Ивановна. Будто ты уж и не желаешь папенькиной смерти! Хошь бы при мне-то ты об добродетели не говорил!» [С.-Щ.: IV, 79]

Но эта «бытовая», домашняя ложь – не доказательство злокозненности. Просто Фурначев привык и на людях, и при супруге, и даже наедине с собой последовательно исполнять роль философа. Пресловутая «добродетель» является ключевой темой его размышлений. Он не чувствует никакого диссонанса – ведь, будучи сам мошенником, он имеет возможность посмотреть на феномен добродетельности «со стороны», подобно тому как Живновский, будучи жуликом, достаточно компетентен для должности полицмейстера. Однако Настасью Ивановну это лицемерие сердит еще больше, чем «скучные разговоры». Во втором действии она пытается одергивать мужа: *«Хошь бы при мне-то ты об добродетели не говорил!»* [С.-Щ.: IV, 79], а в четвертом в момент наивысшего позора уличенного Фурначева с упреком произносит: *«Говорила я тебе, меньше об добродетели распространяйся – вот и вышло по-моему»* [С.-Щ.: IV, 125]. Она

³¹⁹ Золотницкии Д. Щедрин-драматург. С. 105.

³²⁰ Лотман Л. М. Драматургия 60–70-х годов // История русской литературы : в 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. Л., 1982. Т. 3. С. 474.

лучше кого другого осведомлена о его подлинных намерениях: «...только бы нахапать побольше, а зачем и сам, чай, не знаешь» [С.-Щ.: IV, 79]. До падения Фурначева Настасья Ивановна оставалась единственным собеседником, пытавшимся разрушить его игру. Отсюда в ремарках и репликах многочисленные указания на недовольствие Семена Семеновича: «с скрытою досадою» [С.-Щ.: IV, 78]; «ты хоть при ней-то, сударыня, глупостей своих не говори» [С.-Щ.: IV, 80]; «глупая баба!» [С.-Щ.: IV, 87].

Однако эта «глупая баба» пытается выступить противовесом фурначевской риторике с позиций здравого смысла. Интуитивно она понимает избыточность его игры: негоже ловкому мошеннику заикливаться на роли моралиста. Критиковать других мошенников, пытаясь стать более изощренным обманщиком, – это излишне провокативная тактика. В случае провала с ним обойдутся жестче, нежели с кем другим. Так и происходит. Молчаливый и нейтральный Лобастов и простоватая Живоедиха при победе Прокофия Ивановича отделаются «легким испугом» и даже, возможно, выгадают какие-нибудь подачки за то, что в последний момент приняли участие в разоблачении Фурначева («Так я вот как вам скажу: всех я вас отпугаю... может, и часть даже от себя дам...» [С.-Щ.: IV, 118]). А гипертрофированная приверженность к морализаторству может дискредитировать общее направление игры. Нарушитель игры обречен на поношение.

Отдельного внимания достойна завершающая пьесу реплика Живновского:
 «Живновский (к публике). Господа! представление кончилось! Добродетель... тьфу бишь! порок наказан, а добродетель... да где ж тут добродетель-то! (К Прокофью Иванычу.) Прокофий Иваныч! батюшка!» [С.-Щ.: IV, 127]

Обращение к публике – традиционная форма организации комедийного финала. Подобно басне, комедия выносит в финал мораль (как в случае с фонвизинским «Недорослем») или благодарит публику за внимание, либо обозначает в последней реплике точку эмоционального подъема. Сатирически-обличительная комедия стала трактовать этот элемент по-новому: так, и в пьесе

«Свои люди – сочтемся» А. Н. Островского, и в «Смерти Пазухина» последней репликой становится лукавая усмешка героя-обманщика.

Конфликт соревнования мошенников, ищущих способа присвоить наследство умирающего купца, является в комедии внешним, «иллюзорным». Он маскирует более глубокий обличительно-беспощадный пафос Салтыкова-Щедрина. С разрешением «внешнего» конфликта автор решает стилизовать финал под стандартное окончание «правильных» комедий, упомянув про обличение порока. Комизм, с точки зрения автора, возможно, достигался тем, что в комедии нового типа порок не противопоставляется «добродетели», поэтому традиционный подход к пьесе не может быть применим. Так, произносящий эпилог Живновский «внезапно» обнаружил, что не может «правильно» воспроизвести общепринятую формулу: сначала он путает добродетель с пороком, а потом вообще вынужден признать, что таковой в комедии нет. В этой короткой миниатюре Салтыков-Щедрин, скорее всего, полемизировал с традиционным устоявшимся стереотипом сюжетостроения комедий.

«Четвертая стена» исчезает еще до последнего явления. Уличенная в преступлении Живоедиха пытается оправдаться не только перед наследником, но и перед зрителями, которые хорошо осведомлены о ее поступках. В этом сказывается влияние гоголевской комедии. В. В. Прозоров, исследуя поэтику комедии «Ревизор», указывал на то, как ближе к финалу третьестепенный персонаж Люлюков играючи налаживал связь с публикой, разрушая «четвертую стену»³²¹. После этого осмеянные в хлестаковском письме чиновники комментировали свои обиды, обращаясь непосредственно к публике, будто бы ища у них сочувствия. В «Смерти Пазухина» обращение к зрителю – обман. Сначала Живоедова старалась убедить театр в своей невиновности, затем Живновский попытался спародировать «комедию нравов» и произнести сентенцию о грехе и правде, но отчего-то не смог...

Любопытно, почему для финальной реплики выбран именно Живновский. Он и ведет себя в этом качестве так, как ему обычно не свойственно. Во-первых,

³²¹ Прозоров В. В. «Ревизор» Гоголя, комедия в пяти действиях. Саратов, 1996. С. 26.

он – патологический врун – оговаривается, поправляется и отказывается закончить фразу. И это притом что в течение действия комедии он лгал похлестаковски, не думая, не останавливаясь, на чистом вдохновении.

Во-вторых, внимание привлекает слово «добродетель», однозначно привязанное в этой комедии к образу только что изгнанного Семена Фурначева. Такое впечатление, что с уходом Фурначева Живновский узурпировал его право разбрасываться этим словом (он произносит его трижды), несмотря на то, что оно только что было обесценено:

«Настасья Ивановна (мужу). Говорила я тебе, меньше об добродетели распространяйся – вот и вышло по-моему» [С.-Щ.: IV, 126].

В-третьих, произносить финальную реплику – прерогатива или главного героя, или резонера. На позицию резонера в комедии претендуют морализатор-Фурначев и «пытающийся встать над схваткой» «мудрец» Лобастов. После ухода Фурначева и его дискредитации как резонера на сцене все еще остается Лобастов. Он вполне мог сам сказать прощальную фразу, но Живновский неожиданно узурпировал и его позиции.

В последней реплике Живновский выступает как симулякр театра, говорит от имени всех актеров, выходя из предполагаемых обстоятельств пьесы, т. е. из обстоятельств театральной игры. «Четвертая стена» разлетается вдребезги, и театр уже говорит со зрителями, не пользуясь элементами условности.

В пылу всей этой борьбы за пазухинский капитал полностью снимается осознание трагизма прекращения человеческой жизни.

Старший Пазухин как человек, как личность после своей смерти утрачивает всякое значение. Теперь он ассоциируется лишь со своим наследством. Интрига, связанная с жадой наживы, начисто перечеркивает естественное в данном случае сострадальческое отношение к усопшему. Никакой скорби, никакого чувства утраты, никакого уважения к уходу главы рода из жизни: одни радуются долгожданной кончине самодура, другие сетуют на ее несвоевременность. При этом все заняты борьбой, им некогда сказать ни слова о новопреставленном. Но развернувшаяся интрига, обернувшаяся, к тому же, карнавалом, нейтрализует это

достаточно противоестественное положение вещей – зритель сам оказывается увлеченным ожиданием исхода игры-интриги. Тем самым игра снова снимает трагикомическую окраску событий, низводя жизненную драму старого человека, оказавшегося никому не нужным, в авантюрную комедию.

Несколько иначе дело обстоит в драматической сатире «Тени», где мотив Игры обретает высокое драматическое звучание.

4.2. «ТЕНИ»

Пьеса М. Е. Салтыкова-Щедрина «Тени» в контексте предпринимаемого нами исследования выглядит одновременно и типичной, и исключительной. Как и во многих других русских комедиях XIX века (например, в рассматриваемых нами пьесах Н. В. Гоголя и А. В. Сухово-Кобылина), ее фабула завязана на совершающейся интриге, соревновании персонажей в хитрости и находчивости. Необычность ее состоит в том, что сама интрига не выведена на сцену, не продемонстрирована зрителю. Скажем, в «Деле» Сухово-Кобылина зритель видит и предпринимаемые Варравиным действия, и предшествующую им подготовку. В гоголевских «Игроках» подготовки, сговора, планирования интриги зрителю не показывают (если не считать одной-единственной ремарки: «*Утешительный, Швахнев и Кругель шепчутся между собой*» [Г.: V, 80]), зато Гоголь подробнее фиксирует каждое движение «внешней» стороны мошеннического обмана, тщательно выписывает образы всех его участников, выгодным образом обозначает каждый поворот совершающейся аферы, чтобы зритель впоследствии мог сложить все свои отрывочные наблюдения в единую картину.

В «Тенях» же все шаги интриги Клаверова вынесены «за сцену». То, что составляет главные события истории, автором намеренно игнорируется. Нам неизвестны подробности того, как именно сошлись Софья и старый князь, как они общаются между собой, как в свете их связи развивалась судьба Клары. Салтыкова-Щедрина не волнует интрига, потому что она типична. Его воображаемый читатель прекрасно знал, как совершаются подобные дела, и был в курсе многочисленных слухов о князе Адлерберге, о Мине Ивановне Бурковой («Из всех многочисленных проделок адлерберговской клики Салтыковым-Щедриным и была избрана как наиболее типичная, показательная для времени история, связанная с обогащением на всяких строительствах»³²²). «В пьесе хорошо отражена атмосфера беспринципнейшего политиканства, грязных

³²² Лившиц Л. Я. «Вопреки времени»: избранные работы. Иерусалим; Харьков, 1999. С. 61.

закулисных сделок, темных интриг, характерная для бюрократического Петербурга тех лет»³²³, и читатель прочитывал намеки и недоговоренности автора без особых подсказок.

Салтыков-Щедрин переносит центр драматического конфликта. У Гоголя и Сухово-Кобылина конфликт в пьесе был завязан на напряжении: у кого получится одержать верх? Вывернется ли Городничий из «ситуации ревизии»? Женится ли Кречинский? Как решится дело о взятке Варравину? Автору в «Тенях» интересны механизмы осознания человеком своей роли в творящейся на его глазах интриге, его внутренняя готовность к ее продолжению или, наоборот, стремление вырваться из предписанной ему роли, оценка персонажами собственных качеств в контексте событий и т. д. Психологизм превалирует над событийностью. Для Салтыкова-Щедрина анекдот или скандал сами по себе не несут ценности – в первую очередь это повод анализа социальной природы человека. В результате щедринский конфликт, на поверхностный взгляд, несколько ослаблен. Салтыков-Щедрин окончательно порывает с наследием авантюрной комедии и отказывается привлекать читателя интересной фабулой. Он не предлагает загадки. В щедринском мире если подлость замышляется, то она обязательно произойдет.

Салтыков-Щедрин ставит в центр пьесы этическую сторону событий. Для него важна не столько реализация политической игры, сколько отношение к ней ее непосредственных участников и людей, их окружающих. Автор намеренно не выводит на сцену людей с возможностями и силами: старого князя, Клару, даже пресловутого Шалимова. Они как раз и являются не призрачными, а реальными деятелями: об этом свидетельствуют и «всемогущество» Князя, и удивительные успехи Клары в финансовых махинациях, и наконец, опасения, которые сама фигура Шалимова вызывает у Клаверова. Салтыков-Щедрин указывает, что подлинные «дела», настоящая игра совершаются на более высоком уровне, в более оживленном обществе, а круг Клаверова даже в этом лишь подражает, вторит, создает тень подлинным событиям.

³²³ Эльсберг Я. С. Салтыков-Щедрин. М., 1953. С. 122.

В художественном мире пьесы автора интересуют или люди, которые стали пешками в чужой игре, или кандидаты в игроки высшей категории вроде Клаверова, или те, кто не участвует в плетении интриг, но оказался причастен к ним из-за семейных или служебных связей.

Такое впечатление, что автор специально позаботился о том, чтобы удалить со сцены реальных «игроков». А пространство пьесы заполнили «тени», которые они отбрасывают: их «расходный материал», инструменты их интриги. Отношение к миру бюрократии как «миру теней» было свойственно Салтыкову-Щедрину и на предшествующих этапах творчества. В отрывках из «Книги об умирающих» герой сообщает: *«Я оставил службу, потому что она представлялась мне системой бесплодных ожиданий, начетистого топтанья сапогов, суевливых порываний в царство теней и жалких бурь в стакане воды»* [С.-Щ.: IV, 191]. Но в рассматриваемой пьесе «теневая тема» раскрывается в кардинально новом качестве, обращаясь не только к призрачному существованию людей, но и к призрачному их участию в собственной судьбе. Герои пьесы не обманщики и даже не обманутые. Они пособники, до конца не представляющие целей и механизмов той игры, в которую они оказались втянуты. Право голоса в щедринской пьесе получили не ихаревы и не утешительные, а саши гловы.

Оттого так и страдает Клаверов, что для него унижительно положение «инструмента», а для того, чтобы перейти в стан «игроков», у него нет «ни силы, ни случая». Его возможности ограничены, в то время как у его покровителей и противников практически безграничны. Клаверов – переходная ступень от полностью пассивных участников политических и экономических игр к настоящим «игрокам». Чуть преодолев уровень «инструментов», он более-менее способен оценить реальную картину вещей. Но понимать происходящее и при этом не иметь возможности влиять на него – мучительно. В своем отчаянии он становится беспощаден к окружающим. Он готов подстраиваться под любое течение дел («Он может сыграть либерала, если того потребует минута, чтобы остаться в рядах действующей бюрократии. Наступят антилиберальные времена –

и Клаверов, не задумываясь, превратится в твердолобого консерватора»³²⁴), но не может предсказать, за какой лагерь сражаться будет выгоднее.

Если смотреть на персонажей драмы «Тени» как на носителей той или иной игры, то необходимо отметить, что драматург собрал в своей пьесе удивительно неумелых и неискусенных игроков. Все действующие лица неорганичны и даже неуклюжи в своем повседневном неискреннем общении, в своей основной поведенческой линии, в каждом своем диалоге. При этом они чрезвычайно механистичны: «Судя по отсутствию ремарок, отражающих рефлексии героев, они принадлежат к той категории людей, которым важны не осмысление событий и фактов, а внешняя активность и имитирующие действие жесты»³²⁵.

Жалки в роли «светских молодых людей» Априянин и Камаржинцев, поверхностен в своем напускном цинизме младший князь Тараканов, неловок в амплуа «дамского угодника» Обтяжнов. Набойкин тщится «выказать свои способности», которых, как известно, «нет в наличии» [С.-Щ.: IV, 362]. Карикатурны в своем жеманстве Софья Александровна и особенно пытающаяся перетянуть внимание с дочери на себя Ольга Дмитриевна. «Любовный» диалог Софьи Александровны и Клаверова – ярчайшее проявление неорганичного, наигранного флирта. «Внешней патетикой насыщены любовные сцены Клаверова и Софьи, но лишь для того, чтобы острее показать полную профанацию истинных чувств»³²⁶. Клаверов в этом потоке притворства пытается руководить Софьей, а та – следовать правилам игры в «светскую жизнь». В минуту решительного объяснения оказывается, что вне ситуации Игры они не могут разговаривать друг с другом. «Как максимум великодушия он может сказать в утешение “Неужели ты думаешь, что я не пожертвую для тебя одним днем службы?”»³²⁷. Их предыдущие диалоги были продиктованы любовным ритуалом: «Клаверов не

³²⁴ Туниманов В. А. Драматургия М. Е. Салтыкова-Щедрина // М. Е. Салтыков-Щедрин. Комедии и драматическая сатира. Л., 1991. С. 23.

³²⁵ Зорин А. Н. Семантика пауз в драматургических текстах Н. В. Гоголя.: дис. ... д-ра филол. наук. Саратов, 2010. С. 261.

³²⁶ Данилов С. С. Драматическая сатира М. Е. Салтыкова-Щедрина «Тени» // М. Е. Салтыков-Щедрин. Тени: драматическая сатира. М., 1954. С. 8.

³²⁷ Там же. С. 8.

может вырваться из рутинных и стертых формул, жалок, смешон со всеми своими “предположениями”. Других слов у Клаверова уже нет. Моральная деградация находит яркое отображение в деградации стиля»³²⁸.

Даже профессиональный шут Свистиков, который по долгу своей роли должен быть погружен в стихию Игры, на деле оказывается беспомощным. В сцене попойки с Бобыревым он не может ответить собутыльнику ничем иным, кроме как воспроизведением старых анекдотов из своего десятилетиями не обновляемого арсенала, совершенно не подходящих к ситуации. Подстроиться к контексту и импровизировать не способен даже шут – в художественном мире «Теней» все происходит за счет реализации готовых схем.

И «какая мысль!» Клаверова по большому счету – не новая идея, а повтор уже сработавшей схемы. Клаверов предлагает старому князю Софью Александровну, как ранее предложил Клару. При изменении ситуации, при неожиданном повороте событий, когда требуется принять самостоятельное решение, все сценические герои неминуемо «теряются». Поэтому и не в силах ничего придумать Клаверов в кризисном для него четвертом действии: человек его круга не способен решиться на собственные оперативные действия, а что в этих принципиально новых условиях можно повторить из пройденного ранее, он придумать не в силах.

Да и саму мысль Клаверову удастся сформулировать только после многократной подсказки окружающих: «Чтобы клаверовский замысел – заменить Клару Софьей – мог зародиться вообще, а потом чтоб на этой основе мог возникнуть конфликт Клаверов – Софья – Бобырев, – необходимо показать отношение к таким комбинациям и Клаверова, и “старца” Тараканова. <...> Зарождение этой мысли подготовлено четырехкратным “отражением” будущего конфликта Клаверов – Софья – Бобырев – Тараканов в образах и взаимоотношениях Набойкина, Свистикова, Клаверова, Клары, Таракановых»³²⁹.

³²⁸ Туниманов В. А. Драматургия М. Е. Салтыкова-Щедрина. С. 27.

³²⁹ Лившиц Л. Я. «Вопреки времени». С. 218–219.

Интрига с Софьей Александровной замышляется Клаверовым как попытка «выйти из тени», с помощью князя перейти от призрачных к подлинным делам и поучаствовать в разделе «большого пирога». Но сама личность Софьи Александровны настолько не соотносима с демонизированным образом Клары Федоровны, что способна принести только кратковременный успех. Клара добивалась своего, потому что ясно представляла свои задачи и последовательно замыкала на себе те или иные бюрократические или финансовые каналы. Софья Александровна является слепым орудием в руках Клаверова, поэтому последний вынужден все время контролировать ее. На длительное время эта интрига едва ли могла быть рассчитана. Во внесценической реальности, слегка упрочив свое положение, Клаверов должен был бы задуматься о новой махинации. Поэтому бунт Бобырева приводит не столько к крушению клаверовского плана, сколько к сокращению срока его действия. Клаверову имело смысл заранее просчитать свои последующие шаги. И «мнимая развязка» в финале существующей версии текста «Теней» как раз и подводит его к этой необходимости.

Суть игрового поведения Клаверова в «Тенях» состоит не в имитации деятельности (как это было, например, в гоголевском «Ревизоре»), а в тщательном поддержании иллюзии бездействия:

«Набойкин. Он никому не противоречит и ни с кем не спорит, потому что знает, что, в сущности, всякий из прикосновенных желает того же самого, чего и он желает; с другой стороны, никто за ним не подсматривает и не дает ему инструкций, потому что всякий тоже очень хорошо знает, что Клаверов желает именно того же самого, чего и он желает, но желает, если можно так выразиться, с большим талантом и достигает цели с большею осмотрительностью» [С.-Щ.: IV, 340].

Более того, Клаверов и другим для успеха в карьерных вопросах рекомендует применять эту же тактику «незаметности»: *«Стань Бобырев скромно в стороне, не высывайся вперед из этой толпы ничтожеств <...> он прошел бы незамеченным и скоро получил бы право гражданства между товарищами. Но теперь – дело другое. В нем уже начинают видеть новое*

светило, начинают подозревать, что Бобырев – опасный соперник...» [С.-Щ.: IV, 363]

Клаверов постоянно опасается быть замеченным в каком-то активном действии. Для него принципиально важно дать понять кружку Шалимова, что он сам не участвует в афере с участием Артамонова, не вызвать у Бобырева подозрения о странных отношениях с его женой. Финансовые решения, которые принимаются при его участии, требуют активного вмешательства, отчего ему приходится это свое участие маскировать, создавать впечатление самопроизвольности или анонимности данных действий. Но «ведомство Тараканова должно не только покрывать, но и проводить в своей деятельности предприятия Клары, ее покровителей и соучастников»³³⁰, поэтому скрывать свою причастность к скандальным мошенничествам Клаверову очень нелегко. И он бездействует с удвоенной силой, желая свое бездействие выдать за позицию (для кружка Шалимова) и за лояльность (для старшего Тараканова).

Вот почему такой неожиданностью становится для него оскорбление, брошенное ему Бобыревым. Светская этика требует какой-то реакции на эту неприятную сцену, и Петр Сергеевич должен что-то предпринять. Совершить поступок, который обязательно будет замечен его окружению, а возможно, сослуживцам, заинтересованным лицам и даже противникам. Это повергает его в панику: он уже отвык совершать заметные другим движения. Он привык продвигать подковерные махинации и проталкивать решения, ответственность за которые можно списать на других. К открытым публичным поступкам или даже декларациям он давно потерял способность. Напротив, такого рода действия в окружающем его обществе принято приписывать кружку Шалимова – его конкурентам и антагонистам. Растерянность Клаверова обнажает в нем несостоятельность как дельца и самостоятельного игрока. В критической ситуации он оказывается настолько бессильным, что доверяет принимать решения о своем будущем Набойкину и молодому князю Тараканову, о которых ранее высказывался презрительно:

³³⁰ Лившиц Л. Я. «Вопреки времени». С. 70–71.

«Клаверов. <...> Он так же, как и все эти трутни-проходимцы, весь сишит из чужих лоскутьев, весь набит чужими словами, весь пропах чужими запахами. <...> все это будет лишь тусклой гнилью, почти презренным набором слов, за которым не слышится ни системы, ни убеждения, ни даже хорошо обдуманной подлости!» [С.-Щ.: IV, 362];

«Клаверов. <...> а между тем на практике оказывается, как говорит этот гнуснейший князь, что мы все... немножко подлецы!» [С.-Щ.: IV, 350].

Но когда эти «гнуснейшие» его приятели (без особого энтузиазма) начинают выработать стратегию его поведения в критической ситуации, отстраняя его от участия в этом планировании, он протестует довольно вяло. Даже более обозначает протест, чем его реализует:

«Клаверов. Позволь, однако, Набойкин, не о том речь...

Набойкин. Ну нет, Клаверов, теперь твое дело сторона. Теперь это дело между мною и князем; мы обсудим его со всех сторон, и когда мы кончим, ты должен будешь безусловно покориться тому решению, которое мы положим.

Князь Тараканов. Разумеется, Клаверов, вы не можете быть судьей в своем деле... я нахожу ваше мнение совершенно справедливым, мсье Набойкин» [С.-Щ.: IV, 404].

Этим Салтыков-Щедрин завершает разоблачение Клаверова как игрока. Человек, недавно декларировавший: «*Интрига, интрига и интрига – вот властелин нашего времени!*» [С.-Щ.: IV, 351], в испуге с легкостью уступает инициативу «пустейшим» светским бездельникам.

Специфика ситуации состоит в том, что случившаяся неприятность была хоть и чрезвычайно безобразна, но не так опасна для его служебных перспектив, как он в своем ужасе себе вообразил. Все это, конечно, сопровождалось скандалом и рядом неудобств, но едва ли могло иметь для Клаверова хоть какие-то серьезные последствия. Уж ему-то следовало бы знать, что система карает за несоблюдение правил игры, а он со своей чрезмерной осторожностью в этом не повинен. Правда, и в своем смятении Клаверов остается баловнем судьбы. И дело даже не в раскаянии Бобырева («Князь Тараканов. Однако у вас отвратительно

счастливая звезда, Клаверов!» [С.-Щ.: IV, 411]). Своей паникой в ожидании скандала он дискредитировал себя не публично и даже не перед обществом «салона» Ольги Дмитриевны, а всего лишь перед двумя презираемыми (и, скорее всего, презирающими его самого) сподвижниками и самой Ольгой Дмитриевной, которая после случившейся накануне сцены уже не сможет ему ничем быть полезной. Несмотря на все требования разрешения конфликта, он остался не в проигрыше, практически «при своих»:

«Софья Александровна. <...> Все так благополучно кончилось, что мсье Клаверов, вероятно, сам не найдет причины скрывать... Его самолюбие не страдает, а что касается до чести женщины, то это такие пустяки, которыми, право, не стоит дорожить человеку, устраивающему свою карьеру...» [С.-Щ.: IV, 411]

Но его впервые проявившаяся готовность делегировать часть своих полномочий (и очень интимных!) Набойкину может иметь для него негативные последствия. В. А. Туниманов предположил, что минута слабости Клаверова – это начало будущего восхождения Набойкина: «Лишь только Клаверов начал сдавать, постепенно – очень постепенно и осторожно преобразуется Набойкин. Он временно оттесняет патрона, но вполне готов заменить его не временно, а по всем статьям, что, возможно, и произойдет в будущем. Клаверов спасся, но положение его пошатнулось. Необходимые выводы из скандальной истории сделал для себя и Набойкин»³³¹.

Боязливость Клаверова не впервые становится препятствием для его «большой игры». В том, что у него нет «ни силы, ни случая», он винит то нестабильность общественно-политической ситуации, то злокозненную Клару Федоровну, то князя. Но подлинной причиной, мешающей ему плутовать и подличать в полную силу, как нам представляется, является его страх перед Шалимовым.

Остановимся чуть подробнее на этом любопытнейшем образе.

³³¹ Туниманов В. А. Драматургия М. Е. Салтыкова-Щедрина. С. 24.

Шалимов, ни разу не появившийся на сцене, является одним из наиболее ярко прорисованных образов «Теней». Вообще, внесценические персонажи в этой пьесе ярче действующих на площадке лиц – во многом типичных, местами схематично выписанных, но Шалимов занимает особое место и среди них.

Современный читатель может в какой-то момент предположить, что именно создание образа Шалимова больше всего привлекало автора в написании этой пьесы. Он – единственный положительный герой, и именно в этом качестве он был нужен драматургу «за сценой»: был риск, выведя его на сцену, в конечном итоге уподобить его какому-нибудь Правдину и сбить все впечатление. И без того тяжеловесность и излишняя риторичность его письма Бобыреву слегка снижают вырисовывавшийся у зрителя/читателя образ, созданный в основном рассказами Клаверова. С. А. Макашин во второй книге научной биографии автора пьесы писал, что «для Салтыкова 1862 года этот рационально-просветительский образ [Шалимова – К. З.] был уже пройденным этапом»³³². Скорее всего, здесь мы встречаемся с повторением «идеализированного образа “честного чиновника”, который Салтыков вывез из Вятки»³³³.

Шалимов – «черный человек» Клаверова, которого он боится, но которым восхищается. Правда, даже самому себе он в этом страхе пытается не признаваться: *«Все эти Шалимовы <...> копошатся где-то там вдали, а как подумаешь, что все это глядит на тебя, все следит за тобою... не то чтобы робость, а так какое-то скверное чувство невольно овладевает: точно ножом по тарелке полоснули»* [С.-Щ.: IV, 343].

Некоторое время проведенный в кружке Шалимова Клаверов, даже перейдя в стан антагонистов, находится под влиянием своего однокашника. Почти в каждом действии Клаверов произносит как минимум один монолог, посвященный Шалимову и его взглядам на то или иное событие или явление. Во втором действии таких монологов два, а в третьем отсутствие монолога компенсируется прочтением письма самого Шалимова. Во втором действии Клаверов незаметно

³³² Макашин С. А. Салтыков-Щедрин на рубеже 1850–1860-х годов. С. 476.

³³³ Макашин С. А. Салтыков-Щедрин. Биография. С. 266.

для себя переходит к обсуждению своего титана-оппонента даже в беседе с недалекой и увлеченной им Ольгой Дмитриевной, которая нетерпеливо ожидает слов нежности и заведомо не способна понять смысл речей своего лукавого «поклонника». Но вместо того, чтобы признаваться в любви ей, он чуть ли не признается ей в любви к Шалимову: *«Какое сравнение, например, с Шалимовым! Положим, что мы пошли с ним разными дорогами, положим, что он говорит пустяки, но, по крайней мере, чувствуешь, что за этими пустяками горит кровь, бьется сердце!»* [С.-Щ.: IV, 364]

При встрече с Бобыревым Клаверов как бы вскользь интересуется: *«Ты не был у Шалимова?..»* Бобырев отвечает: *«Нет, не был»*, – а потом, под влиянием предупреждений Свистикова и Набойкина вдруг начинает подозревать, что этот вопрос – проверка, с помощью которой генерал пытается испытать потенциального искателя места на степень лояльности и *«решительно»* добавляет: *«Да и не буду»*. Но никакой проверки в этом не было, и Клаверов не удовлетворен, а скорее разочарован. Он произносит: *«Напрасно»* [С.-Щ.: IV, 344] – и заводит разговор о продавцах и покупателях.

Почему «напрасно»? Неужели Клаверов был заинтересован в том, чтобы иметь верного человека в шалимовском кружке? Вряд ли. Скорее всего, Бобырев «напрасно» пренебрегает этой возможностью, потому что там он сможет получить интересный человеческий опыт. Сам Клаверов имеет об этом представление, даже при том что в обществе Шалимова его *«терпели как товарища, которого трудно было отогнать от себя без явного оскорбления»* [С.-Щ.: IV, 379].

В четвертом действии, когда Клаверов вообразил себе катастрофу, он, вместо того чтобы изыскивать средства преодоления ее последствий, вдруг начинает восхищаться тем, как Шалимов не допускает мысли, что кто-то может его оскорбить. Он пытается истолковать фразу своего кумира, надеясь, что и ему самому удастся воспользоваться шалимовским способом, но тщетно: *«Быть может, в представлении Шалимова, вместе с теорией, соединяется и какая-нибудь практика; быть может, он и действительно сумеет таким образом*

перенести оскорбление, что никому и на ум не придет подумать, что он оскорблен; но я... я этого не могу!» [С.-Щ.: IV, 402]

В первом действии Клаверов, находясь в деловом соперничестве с Кларой Федоровной, не в силах решить, какую именно занять позицию в деле подрядчика Артамонова (подробности которого недостаточно прояснены, зато суть легко узнается читателями как XIX, так и XXI столетия). Его нерешительность усугубляет давление со стороны «черного человека»: *«Нет, да вы представьте себе мое положение: не дальше как вчера встречается со мной на Невском Шалимов и говорит: “Нам известно, что постройка остается за Артамоновым, и мы надеемся, что ты будешь протестовать!”»* [С.-Щ.: IV, 343]. Воссоздание экспозиции позволяет нам сделать вывод, что Клаверов и сам бы не прочь воспрепятствовать Артамонову – ставленнику и компаньону Клары. А давление «силы» Шалимова заставляет его прилагать больше усилия в этом направлении. «<...> Шалимов в определенные отношения с Клаверовым вступает, хотя, по существу, не возлагает на него никаких надежд. Шалимов требует, чтоб Клаверов не допустил передачи за взятку подряда Артамонову. Клаверов, заискивая перед “силой”, избавляется, по выражению Шалимова, “подлыми средствами от Нарукавниковых, Артамоновых и т.д.” (IV, 405)»³³⁴.

После того как Клаверов восстанавливает мир с Кларой, бывшим любовникам удастся найти компромисс: Нарукавникову *«приказано подождать следующей вакансии»* [С.-Щ.: IV, 360], да и дело Артамонова, судя по отдельным репликам, пошло не так, как предполагалось первоначально:

«Клаверов. Во всяком случае, уж и это значительная победа, что два больших скандала устранены» [С.-Щ.: IV, 368].

Два скандала – это беспардонное определение на должность Нарукавникова и столь же бескомпромиссное решение предоставить выгодный подряд на строительство Артамонову. О том, что Клаверов нашел способ не утвердить лоббируемое Кларой решение, свидетельствует следующая фраза монолога: «<...>

³³⁴ Лившиц Л. Я. «Вопреки времени». С. 178.

Не далее как сегодня Шалимов извинялся предо мной и объявил, что он изменяет свое мнение обо мне» [С.-Щ.: IV, 343].

Извинился, переменял мнение – здесь бы и успокоиться Клаверову. Но он тут же находит повод вновь распалиться: оппонент извинился «не так», признал свою неправоту оскорбительно: *«И ведь с какою ядовитостью он высказался предо мной; почти что бросил мне прямо в глаза: извини, дескать, мы думали, что ты подлец!» [С.-Щ.: IV, 368]*

Особенно Клаверова расстраивает его неспособность спорить со своим «кумиром»: *«И я должен был замолчать <...> Что ж, мы и промолчим, мы сумеем и снести» [С.-Щ.: IV, 368].*

Его способности к демагогии хватает только на собеседников уровня Набойкина и младшего князя, может быть еще на Клару. Со старым князем все уже не так просто. Рассказывая якобы в шутку: *«Только и говорил целое утро сегодня: это удивительно, топ шер, я решительно все понял! А это, я вам доложу, похвала не малая: я целых два года мучился, чтоб достигнуть такого результата!» [С.-Щ.: IV, 360–361], он, быть может, и не полностью иронизирует над собой. Подстраиваться под старого плута ему очень нелегко. Порой для того, чтобы избежать прямой конфронтации с патроном, ему требуются комментарии племянника, который в доступной форме доносит до подчиненного, какого рода поступки и уступки угодны всесильному покровителю.*

Ответить Шалимову Клаверов действительно не может. Монолог первого действия показывает, что остатки совести Клаверова все-таки тревожат и упреки Шалимова бьют именно в это болезненное место успешного карьериста.

Шалимов выступает не столько прямой причиной, притормаживающей возможное участие Клаверова в Большой Игре, сколько оправданием его бессилия и неспособности активно вмешиваться в «дела», оправданием перед самим собой: мол, мог бы быть в своем карьерном движении успешнее, расторопнее (читай: более подлецом, более лакеем), да не могу – Шалимов заругает. У Гоголя и Сухова-Кобылина герои искали оправдания своей подлости (например, Городничий, Ихарев, Утешительный, Кречинский, Тарелкин). У

Салтыкова-Щедрина в оправдании нуждается сохранившаяся хоть в какой-то мере порядочность.

В своем письме Шалимов, отнюдь не отвечающий взаимностью на восхищение Клаверова, характеризует последнего так: *«Он и прежде был шутом, но шутом по натуре, шутом, так сказать, своим собственным, однако этого показалось ему недостаточно; лавры Свистикова не давали спать ему, и он возымел дерзкую мысль превзойти его и в искусстве веселить своих добрых начальников, и в искусстве сводничать им любовниц»* [С.-Щ.: IV, 379].

В чем же, с точки зрения Шалимова, проявляется «шутовство» аккуратного и осторожного Клаверова? По сравнению со скоморошничавшим Свистиковым и стремящимся всем понравиться Набойкиным он выглядит собранным, даже в чем-то чопорным – дает о себе знать чин.

Скорее всего, то, что Шалимов считает достойным поругания, Набойкину служит поводом для восхищения. Система чиновничества и компромиссов в российской служебной действительности развивается по собственным определенным законам. Преимущество Клаверова состоит в том, что он понял основной вектор направления этого развития. Способ сопутствовать этому вектору чудесным образом совпал с его личными качествами. Клаверов несостоятелен как активный игрок в интриге, но в описываемый период именно бездеятельность становилась залогом его успеха:

«Набойкин. <...> Для того чтоб добыть связи, необходимо делать уступки – в этом вся теория жизни! Клаверов понял это лучше других» [С.-Щ.: IV, 341].

Там, где активность является раздражающим фактором, Клаверов со своей абсолютной нейтральностью приходится ко двору. Он успокаивает всех своей лояльностью (*«Он никому не противоречит и ни с кем не спорит»* [С.-Щ.: IV, 341]) и, когда оказывается облечен доверием влиятельных лиц, находит способ продвигать выгодные для себя решения, поддерживая иллюзию своего бездействия и используя в своих целях бездействие других. Салтыков-Щедрин не раскрывает подробнее механизм этих махинаций, а лишь намекает на них,

полагая, что читатель хорошо представляет, как творятся интриги подобного рода.

С другой стороны, его противник – демоническая Клара Федоровна, – для того чтобы распределять подряды и назначать «своих» людей на выгодные места, тоже не создает хитроумных комбинаций – она просто использует свои женские чары. Да и «почти всемогущий» старый князь Тараканов, от симпатий которого так или иначе зависит каждый из персонажей пьесы, не замечен ни в каком реальном деле. Показать язык Секирину – предел его гражданской и служебной активности. Иначе бы его племянник не рассказывал об этом ничтожном происшествии как о чем-то из ряда вон выходящем.

В описанных условиях успех сопутствует бездействующим, причем бездействующим с умыслом, и способным даже, ничего не делая, получать выгоду:

«Набойкин. <...> Твои способности, твое уменье, конечно, драгоценны, но они драгоценны только в том смысле, что человек умный и способный всякую штуку сумеет обделать ловчее, нежели человек глупый и неумелый» [С.-Щ.: IV, 341].

Именно затаенностью замыслов, неясностью следующего хода опасно это время, в которое Клаверов принял решение «балансировать». Клаверов осознает не только временность, но и скоротечность этого периода. Оттого так и страшен ему активный оппозиционер Шалимов. С другой стороны, «к чему же привели разоблачения Шалимова? Не к тому ли, что Клаверов стал просто более ловко действовать?!»³³⁵

Закономерен вопрос: откуда стремление Клаверова постоянно «балансировать»? В чем истоки его имитации бездействия? Чтобы ответить на эти вопросы, попытаемся реконструировать некоторые значимые моменты из жизни щедринского героя.

Итак, попытаемся воссоздать «игровую» биографию Клаверова. Если принять аргументированную гипотезу Л. Лившица о том, что действие

³³⁵ Лившиц Л. Я. «Вопреки времени». С. 178.

«драматической сатиры» происходит в 1862 году, значит, в ведомстве Тараканова он работает с 1858–1859 года. До этого времени он был близок с кружком Шалимова. Очевидно, он служил «товарищем кого-то или чего-то» и имел связь с Кларой Федоровной. Вероятно, в 1858 году он способствовал сближению Клары с князем и в благодарность получил назначение (возможно, не сразу на генеральскую должность, но недалеко от нее). До этого времени он, скорее всего, пробовал сам участвовать в «делах». Об этом свидетельствуют строки из письма Шалимова: *«вся жизнь его есть ряд постыдных подвигов»* [С.-Щ.: IV, 379], которые как-то не вяжутся с репутацией осторожного Клаверова. Конечно, необходимо учитывать, что Шалимов – моралист и максималист, но один постыдный поступок, известный Шалимову (история с Кларой и князем), – это не «ряд». Автор о других проступках своего героя умолчал, лишь намекнув, что они были или могли быть.

Кое-как обосновавшись на службе, Клаверов решил начать «новую жизнь»: одновременно порвал и с Шалимовым, и с Кларой. Шалимову было трудно объяснить его рвение к высокому чину. С Кларой все еще проще: сделав первый шаг по служебной лестнице с помощью любовницы, бросил ее³³⁶. Бросил, испытывая даже угрызения совести (*«И если рассуждать справедливо, ведь я виноват перед Кларой, я слишком увлекся!»*) [С.-Щ.: IV, 352]).

Он теперь предпочитает идти к власти другим, более «чистым» путем. Карьеру Петр Сергеич делает как носитель «идеи просвещенной и добродетельной бюрократии»³³⁷. Тогда он не предвидел, что настанет момент, когда оба оставленных им бывших союзника станут представлять для него опасность.

С момента начала своей работы в ведомстве Тараканова Клаверов не проворачивает собственных махинаций. С одной стороны, пытается компенсировать честностью своей службы порочный способ прихода к должности. А с другой стороны, *«для него это все-таки не больше как станция,*

³³⁶ См.: Лившиц Л. Я. «Вопреки времени». С. 106.

³³⁷ Там же. С. 106.

на которой он желает пробыть как можно менее времени» [С.-Щ.: IV, 337]. Клаверов создает безупречную репутацию для того, чтобы получить должность с большими полномочиями и самому стать «силой». На этом «доходном месте» он, подобно старцу Тараканову, планирует развернуться в полную силу, вознаграждая себя за годы ожидания «Силы и Случая». Иными словами, Клаверов находится в ситуации «Ожидания Игры», когда изображенные в пьесе события рассматриваются героем лишь как ступень на пути к «настоящему делу», подлинной интриге. Однако карьерный взлет идет не так быстро, как можно было рассчитывать. Непростые времена излета реформ, когда *«старое не вымерло, новое не народилось, а между тем и то и другое дышит»* [С.-Щ.: IV, 352], застают его на благополучном месте, которое, однако, и не делает его неуязвимым, и не позволяет вести самостоятельные «дела». Вполне возможно, потенциал для собственных махинаций у него имеется, но Клаверов, ожидая повышения и перевода, не спешит рисковать и подвергать какой-либо опасности свою безупречную репутацию. Его проступки заключаются исключительно *«в искусстве веселить своих добрых начальников»* [С.-Щ.: IV, 379]. «В роли “просвещенного” и “добродетельного” бюрократа, противника злоупотреблений и застают Клаверова начало пьесы»³³⁸.

Со временем, приблизительно в 1860–1861 годах, демократически настроенный кружок Шалимова стал оказывать влияние на общественное мнение. Клаверову необходимо выглядеть перед ними максимально честным. Осуществить это становится все труднее: теневая деятельность его бывшей протеже Клары Федоровны, ставшей фавориткой старого князя, набирает обороты, и Клаверов, будучи правой рукой Тараканова, обязан легитимизировать сделки Клары. Это способно дискредитировать его в глазах кружка Шалимова, а с их подачи и общественного мнения: *«<...> Встречается со мной на Невском Шалимов и говорит: “Нам известно, что постройка остается за Артамоновым, и мы надеемся, что ты будешь протестовать!” “Нам”! “Мы”! – ведь вот до чего мы дожили!»* [С.-Щ.: IV, 343]

³³⁸ Лившиц Л. Я. «Вопреки времени». С. 106.

Клаверов возмущен, кроме всего прочего, и несправедливыми, на его взгляд, претензиями. Несмотря на то, что он сам не мошенничает, Клаверов оказывается вынужденным отвечать за чужие подтасовки да еще и протестовать против них. Видно, сдерживаться и не пользоваться тем, что по служебному положению плывет в руки, ему не так уж и легко. Кроме того, Клаверова не может не угнетать то, что Шалимов – оппозиционный служащий или даже общественный деятель без чинов – достиг уровня «силы», а сам он, реализующий принципы добродетельной демократии, так и находится под гнетом более влиятельных лиц.

К этому же времени Клара надежно упрочила свое влияние на князя Тараканова и его ближайшее окружение, ее сделки с подрядчиками стали еще более значительными и вместе с тем скандальными. Уверовав в свою неуязвимость, Клара решает напомнить о себе неблагодарному Клаверову, который оставил ее после того, как она сошлась с князем. Ей уже мало того, что бывший возлюбленный вынужден покрывать ее махинации, она ищет способы уязвить его как можно обиднее. «"Деловая женщина" издевается над Клаверовым: через голову этого могущественного начальника департамента определяет к нему на службу сына откупщика, который дал ей взятку. Клаверов и сам бы не отказал Кларе в этом месте, соблюди она простую учтивость: попросила или хотя бы предупредила Петра Сергеевича. Однако и в этом, и в неизмеримо более крупном деле – отдаче постройки Артамонову – Клара ставит Клаверова, правую руку министра, уже перед свершившимся фактом. Это даже не "щелчки по носу <...> от женщины вольного обращения" (IV, 382), как кричит взбешенный Клаверов, а пощечины, оплеухи, которые отвешивает "его превосходительству" камелия»³³⁹.

Л. Я. Лившиц объясняет этот эпизод так: «Она терпеть не может своего бывшего любовника, мстит ему»³⁴⁰. Если задаться целью реконструировать фабулу «Теней», то нам представляется, что Клара испытывает не только обиду, но и влечение к Клаверову: она пытается и использовать его, и обратить на себя

³³⁹ Лившиц Л. Я. «Вопреки времени». С. 66.

³⁴⁰ Там же. С. 66.

внимание. В пользу этого предположения свидетельствует то, что она не только решает с ним текущие дела, но и передает ему приглашение на пикник через младшего князя. После примирительного послания и встречи на пикнике их дипломатические отношения восстановлены: назначение Нарукавникова отложено, а подряд Артамонову не достался, что дало даже непримиримому Шалимову повод извиниться. Здесь наиболее темное место всей интриги. Совершенно непонятно, каким образом Клаверову удалось отказать Артамонову.

Во втором действии Клара еще сохраняет свой статус фаворитки князя – ведь тот еще не знаком с Софьей Бобыревой и их сближение еще не состоялось. Мы помним, что *«Клара получила пятьдесят тысяч, чтобы обделать это дело, и что, кроме того, она в половине у Артамонова»* [С.-Щ.: IV, 379]. Если до ее отставки еще не дошло, значит, Клаверов нашел возможность убедить Клару отказаться от покровительства Артамонову. Каким образом? Шалимов, который как всегда оказывается посвященным в тонкости столичных интриг, не вдается в подробности, но называет этот способ подлым: *«Он думает, что, отделившись какими-нибудь подлыми средствами от Нарукавниковых, Артамоновых и т. д., он имеет право подать нам свою подлую, оскверненную руку!»* [С.-Щ.: IV, 378]. Кстати, слова *«какими-нибудь»* выдают неполноту сведений самого Шалимова. Автор, обычно стремящийся к достоверности показанных в пьесе событий, предпочел умолчать способы достижения компромисса, он просто указал нам на компромисс, как на свершившийся факт.

Это небольшое противоречие вполне может бросить тень на искренность дальнейших переживаний Клаверова: получается, разрешать недоразумения общей стоимостью в полмиллиона он каким-то чудесным образом способен, а замять скандал с пьяной выходкой подчиненного почему-то не может. Здесь стремление автора не касаться подробностей совершения Кларой Федоровной интриг увеличивает долю условности изображения и заметно снижает достоверность передаваемых событий. Но в этих картинах драматург усиливает зрительское/читательское внимание к взаимоотношениям Клаверова и Софьи. В результате «простодушный» зритель/читатель принимает снятие противоречий,

не требуя от автора объяснений, и вслед за героями стремится далее. Следуя щедринским намекам, мы можем восстановить опущенные узлы фабулы только на уровне предположений.

Нам представляется, что Клаверов после завершения событий первого действия поспешил последовать совету молодого князя и восстановил близкие отношения с Кларой. Клара, очевидно, именно этого и добивалась своей мстью, а значит, Клаверов давно мог избавиться себя от неудобных ситуаций. Нарукавникову велено подождать, и денег при этом ему не возвращают. Остается предположить, что и с Артамоновым дело обстоит так же: он получил не отказ, а отсрочку до того времени, когда позиции Клаверова станут более прочными. Но, достигнув этих промежуточных успехов, Клаверов постепенно пытается реализовывать свой план удаления Клары от дел и замены ее Софьей Бобыревой. Это позволит ему перейти от роли невольного исполнителя чужих афер к позиции инициатора таковых. Через Софью можно будет самому распределять те подряды, которые сейчас находятся в руках Клары. Благодарность же князя за приятное знакомство позволит поскорее продвинуться по карьерной лестнице.

Для реализации этой «мысли» Клаверов завязывает роман с Софьей. Иными словами, во время второго действия он состоит в связи с двумя женщинами, одну из которых делит со старым князем, а другую собирается ему предложить.

В третьем акте связь Софьи с князем – уже свершившийся факт. Об этом свидетельствуют и изменение обстановки в покоях Бобыревых, и совершенный вид глаголов в письме Шалимова: *«Весь город знает, какую подлую роль играл он перед пресловутой Кларой Федоровной, как он сначала подольстился к ней, свел ее с князем Таракановым и потом заставил нелепого старика бросить ее... для кого, Бобырев! для кого?»* [С.-Щ.: IV, 378] Отметим, что в третьем и четвертом действиях никто, кроме Шалимова, о Кларе не упоминает. Трое внесценических персонажей «Теней» – это «силы», «властители минуты». Клара перестает быть предметом разговора, потому что она перестает быть «силой». Сопутствующие Кларе Артамонов и Нарукавников теперь тоже остаются предметом разговора

только для непримиримого Шалимова. Для всех остальных они как будто перестали существовать.

Шалимовское обвинение – «заставил нелепого старика бросить ее» [С.-Щ.: IV, 378] – свидетельствует о том, что Клаверов наконец-то овладел тем умением, к которому стремился в течение трех лет: у него стало получаться манипулировать князем. Причем в осуществлении интриги с Софьей Александровной ему надо было спешить, потому что в какой-то момент старый князь обнаружил неожиданную прыть и попытался завести знакомство с Бобыревой самостоятельно. Тем самым он свел бы на нет долгую подготовительную работу Клаверова: «Он хочет сделать Софью любовницей князя. Но так, чтоб Тараканов добился этого не сам (присылка букета не “согласована” с Петром Сергеичем!), а только через него, Клаверова, чтоб он был хозяином положения. Старый развратник поступил слишком “самостоятельно” и это основная причина возмущения Клаверова»³⁴¹.

Афера Клаверова терпит крах, и причиной этого становится его «черный человек» – Шалимов. Заставив Бобырева своим письмом взглянуть в глаза суровой правде, Шалимов нейтрализует успехи Клаверова. Даже при том, что бобыревский бунт был кратковременным, хмельным и закончился позорной капитуляцией, Клаверов из-за него упустил контроль за интригой. Не получившая поддержку в минуты личной катастрофы Софья Александровна «прозревает» и публично порывает с Клаверовым. Действие волею автора обрывается в момент, когда героиня оказывается в ситуации нравственного выбора. Но результаты этого выбора в любом случае не несут для Клаверова ничего хорошего. Реплики Софьи Александровны намекают на то, что она «выходит из игры», отказывается продолжать отношения с князем: *«Таким образом, я возвращаюсь к мужу, messieurs, но только что за жизнь ожидает меня впереди! И скука, и упреки, и оскорбления – все тут! (Вздрагивает.) Зато мсье Клаверов избегнет скандала... он сохранит свое место и не потеряет прав на всеобщее уважение...»* [С.-Щ.: IV,

³⁴¹ Лившиц Л. Я. «Вопреки времени». С. 198.

411]. Как следствие, у Клаверова не будет возможности закрепить и развить достигнутые было успехи.

Но даже если Софья Александровна в отчаянии решит сохранить благоволение Тараканова-старшего, она уже не будет защищать интересы Клаверова. Напротив, какое-то время спустя она может припомнить ему былую обиду. Другими словами, в точности повторится ситуация с Кларой Федоровной. События приобретут кольцевую форму: Клаверов вновь создаст себе противника. Однако Щедрин оборвал свое сочинение (по-прежнему неизвестно, насколько намеренно) именно на финале четвертого акта и исключил возможности любого однозначного домысливания интриги.

Таким образом, Шалимов, которого Клаверов характеризует, как человека прямого, чуждого всяких хитростей, в конечном итоге, может быть, даже невольно манипулирует Бобыревым и с его помощью осаживает «поднимающего голову» Клаверова. В первом действии Петр Сергеевич вынужден был терпеть «щелчки по носу» от Клары, а в финале от Шалимова и, что еще оскорбительнее, от Бобырева.

Заметим, что все эти игровые взаимодействия диктуются особенностями конфликта, о котором хотелось бы сказать несколько слов отдельно.

На первый взгляд, конфликт «Теней» не отвечает часто упоминаемой нами в этом исследовании, предложенной В. В. Прозоровым схеме комедийного конфликта как противостояния «лукавства» и «простодушия», хотя бы потому, что среди активных действующих лиц «Теней» нет по-настоящему «лукавых» – хитрецов, талантливо стремящихся обмануть всех остальных. На эту роль претендует Клаверов, но он едва ли способен ей соответствовать. Л. Я. Лившиц писал о нем: «Клаверов – трус, но он предпринимает дерзкие и смелые комбинации. Трусость его, как это ни парадоксально на первый взгляд, порой оборачивается поступками решительными. Он расчетлив и умен, но делает глупости, поступает недальновидно»³⁴². Но количество «недальновидных поступков» у него перевешивает счет «дерзких и смелых комбинаций». Выше мы

³⁴² Лившиц Л. Я. «Вопреки времени». С. 195.

подробно останавливались на его неуклюжести и неоригинальности как «игрока». «Лукавым» он может выглядеть только по сравнению с другими персонажами, еще менее искушенными в практической интриге: Набойкиным, Бобыревыми, «младенцами».

Несомненно «лукавым» персонажем может считаться откупщик Обтяжнов. Его практическая хватка и ум, готовый на смелые решения, не подвергаются сомнению никем из его знакомцев. Но он не обнаруживает активного участия в событиях вокруг клаверовской интриги, он уступает, соглашается и выжидает. Возможно, автор в какой-то момент планировал его активное вмешательство в события, которые могли бы последовать в гипотетическом V акте. На это возможное развитие событий намекает Набойкин: *«А propos! хочешь пари, что Обтяжнов в настоящую минуту обдумывает, как бы половчее и вместе с тем без больших издержек предложить руку и сердце Софье Александровне?»* [С.-Щ.: IV, 403]

Можно было бы отнести к «лукавым» младшего князя Тараканова, но его позиция состоит как раз в устранении от всякой интриги. Она близка к клаверовской: и тот, и другой не хотят быть замеченными в разного рода комбинациях, но при этом в них участвуют. Различаются они тем, что Клаверову для осуществления своих замыслов нужно изобретать какие-то хитроумные ходы и одновременно маскировать их от посторонних, а Тараканову-младшему ничего и предпринимать не нужно: будучи родственником и доверенным лицом всемогущего князя, он все время оказывается в каких-то выгодных для себя ситуациях, не действуя нигде от собственного имени. Даже «консультирование» оказавшегося в критической ситуации Клаверова он считает чем-то из ряда вон выходящим. Старый князь и Клара Федоровна на сцене не появляются. Вот и выходит, что в отсутствие подлинных хитрецов наиболее «лукавым» выглядит все-таки Петр Клаверов. Он (хоть и практически с чужого голоса) придумывает схему (уже использованную им ранее) и двигает вперед интригу, манипулируя супругами Бобыревыми, своим покровителем князем Таракановым и в какой-то

момент и Кларой Федоровной. Кто же разрушает его интригу? Бобырев и стоящий за его спиной Шалимов.

Бобырев – традиционная реализация типа «маленького человека» – отлично подходил для роли орудия в чужой игре. Даже когда все обстоятельства, складывающиеся вокруг него, достаточно однозначно свидетельствовали о подлинном положении дел в его доме, он отгораживался от этого и оставался в неведении. Более того, протрезвев после своего нелепого и отвратительного «бунта», он не только извинился, но и практически «дезауировал» все свои слова и их последствия. Своим выступлением он создал условия, чтобы Софья Александровна попросила помощи у Клаверова, но, не найдя таковой, она порвала с ним. Простодушный Бобырев, несмотря на свою ограниченность, конформизм и трусость, кратковременной пьяной выходкой свел на нет двухмесячный труд Клаверова. Все это было совершено под влиянием письма Шалимова. Е. Г. Елина, исследовавшая роль эпистолярных форм у Салтыкова-Щедрина, указывает: «Включение Салтыковым писем для создания комической ситуации является продолжением традиций русской литературы. Наибольшего сатирического эффекта достигает писатель, вводя информацию, содержащуюся в письме, как нечто неожиданное, переворачивающее их жизнь и разоблачающее их»³⁴³. Так, письмо Бобырева разоблачает его бессильную попытку «отыграть назад» вчерашний скандал и окончательно уничтожает его в глазах зрителя/читателя.

Шалимов – человек прямой, противник интриг («подлостей»). Однако он имеет возможность предугадать реакцию Бобырева («*Мы надеемся и что воспоминание о Бобыреве, которого мы знали в школе милым, честным и благородным малым, еще не изгладилось из нашей памяти*» [С.-Щ.: IV, 377]) и, скорее всего, рассчитывает на нее. Ему это свойственно: он и от Клаверова требовал выступления против несправедливости («*Нам известно, что постройка остается за Артамоновым, и мы надеемся, что ты будешь протестовать*» [С.-

³⁴³ Елина Е. Г. Эпистолярные формы в творческом наследии М. Е. Салтыкова-Щедрина : автореф. дис ... канд. филол. наук. Л., 1981. С. 67.

Щ.: IV, 81]). Он подталкивает Бобырева к протесту. Таким образом, «принципиально простодушный» Шалимов руками бывшего однокашника-ренегата расстроил планы уверенного в успехе Клаверова, причем сам Бобырев ничего не выиграл от происшедшего. «Письмо Шалимова не только не возродило Бобырева, но и ускорило его падение»³⁴⁴. Своих целей добился только Шалимов. Тот, от кого не ждали участия в состязании хитростей, внезапно вмешался в него и отбросил противника к статус-кво.

Нам представляется, что для понимания природы игровых мотивов в комедии Салтыкова-Щедрина и, в частности, для уточнения художественных характеристик ее центрального персонажа уместно сопоставить образ Клаверова с классическими героями русской комедиографии.

Д. Золотницкий в монографии «Щедрин-драматург», обращая внимание на связь «Теней» с замыслом «Господ Молчалиных» и призывая «рассматривать “Тени” в аспекте дальнейшей эволюции Щедрина», допускает, что «Бобырев <...> превращается <...> из Чацкого в Молчалина»: «Тема превращения Чацкого в преуспевающего Молчалина <...> обозначилась в “Тенях” пока беглым пунктиром. Придя на сцену Чацким, Бобырев покидал ее жалким Молчалиным»³⁴⁵. Принимая все аргументы в пользу существования в щедринской пьесе интертекстуальных отсылок к грибоедовской комедии, выразим сомнение по отношению к восприятию Бобырева как вынужденного постепенно сдавать позиции «новому Чацкому». Определенный надлом произошел в Бобыреве еще в Семиозерске, когда он осознал, какие неприятности влекут за собой «отдельные мнения». В кабинете Клаверова он, ищущий у однокашника места, появляется уже заранее готовым на компромиссы. Он сразу послушался совета Свистикова и поздоровался со школьным приятелем, следуя свистиковским инструкциям, давшим, кстати, нужный эффект:

«Бобырев (видимо, не зная, как ему быть). Клаверов... ваше превосходительство...

³⁴⁴ Туниманов В. А. Драмматургия М. Е. Салтыкова-Щедрина. С. 20.

³⁴⁵ Золотницкий Д. Щедрин-драмматург. С. 162–164.

Клаверов (жмет ему руку). Да, брат: “превосходительство”! Ну да, впрочем, надеюсь, что ты, как старый товарищ, отбросишь все эти церемонии в сторону. (Свистикову.) У вас, Иван Михеич, все благополучно?» [С.-Щ.: IV, 341]

«Пустейший» Набойкин аргументировал свой совет не упоминать в беседе с Клаверовым об «отдельных мнениях», Бобырев поиронизировал, поспорил немного – и послушался:

«Клаверов. Ты к нам надолго?»

Бобырев (робко). Да хотелось бы совсем.

Клаверов. Что, разве в Семиозерске не повезло?

Бобырев. Не то чтобы не повезло, а надоело немного.

Клаверов. Ну, и ты...

Бобырев (инстинктивно привстает). Да, я желал бы... если только это возможно...» [С.-Щ.: IV, 344–345]

Ремарки «робко» и особенно «инстинктивно привстает» исключают возможность сравнения Бобырева с Чацким. Он пришел искать места, уже готовый «прислуживать», ему это изначально не «тошно». «Инстинктивно привстает» – знак того, что он готов на уступки ради петербургской карьеры. Его сценические движения поспешны и гипертрофированы:

«Клаверов. Ты не был у Шалимова?»

Бобырев. Нет, не был. (Решительно.) Да и не буду.

Клаверов. Напрасно» [С.-Щ.: IV, 345].

Ему кажется, что он дал правильный ответ, но манера ответа выбивается из общего тона разговора – значит, пытался акцентировать на этом ответе внимание собеседников. Из разговора Клаверова и Набойкина он понял, что генерал с Шалимовым находятся если не в конфронтации, то в состоянии соперничества, и поспешил заявить о своей лояльности. Ответ оказался «неверным», но дальнейшие события исключили возможность общения с Шалимовым.

Итак, нам кажется, что, несмотря на существующий в «Тенях» интертекстуальный комплекс, намекающий на мотивы из «Горя от ума», Бобырев не имеет ничего общего с Чацким. Более того, он и не Молчалин. Молчалин бы

участвовал в торговле собственной женой осознанно и уклонился бы даже от ничтожного и тем более безобразного протеста. Однако герой, восходящий к образу Молчалина, в драматической сатире, несомненно, присутствует. Это – Клаверов. Именно он ставит своей задачей понравиться всем и на этой волне симпатии обеспечить свое будущее. Его тактика схожа с молчалинским наличием в поведении выслуживания перед всемогущим начальником и «любовной интриги». Правда, у Молчалина 1860-х годов второе направление выглядит куда подлей и более зловеще, чем у его «предка» из эпохи Грибоедова. Как и Молчалин, Клаверов уходит от прямых столкновений: никогда не отвечает на язвительные замечания Шалимова и даже ищет способа, как «не заметить» прямого оскорбления, брошенного Бобыревым. Как и Молчалин, Клаверов был подслушан и разоблачен внезапно разочаровавшейся в нем влюбленной женщиной, которая ранее идеализировала его. Именно молчалинскими «умеренностью и аккуратностью» можно объяснить принципиальное бездействие Клаверова и даже его «честность» – неучастие в «освоении» казны, в то время как его более успешные коллеги бесстыдно делят подряды и назначают протеже на «доходные места».

Чацкий в ситуации «Теней» – это пресловутый Шалимов, который обличает, критикует, отказывается примерять на себя общепринятые правила игры. От грибоедовского пламенного резонера, который был трагически одинок, Шалимов очень выгодно отличается: он стоит во главе кружка единомышленников и всегда вместо местоимения «я» употребляет «мы» («Клаверов. “Нам”! “Мы”! – ведь вот до чего мы дожили!» [С.-Щ.: IV, 343]). Салтыков-Щедрин подчеркивает многочисленность новых Чацких, которые даже своими противниками воспринимаются «силой», видит в этом одно из важнейших достижений общественного движения.

Однако, памятуя о неоднозначной трактовке публичных выступлений Чацкого и иронических оценках его поведения в обществе (например, А. С. Пушкиным, В. Г. Белинским), Салтыков-Щедрин предпочел оградить своего «Чацкого» от неловкостей и удалил его со сцены совсем. Вместо Чацкого вышла

«тень Чацкого», сама по себе способная наводить страх на мир «господ Молчалиных».

Остроумным является прием, которым Салтыков-Щедрин подчеркивает, что в сложившейся обстановке нестабильности даже Молчалины испытывают неудобство и стыд перед Чацкими за беспардонность и цинизм фамусовского общества:

«Клаверов. Черт возьми, однако, эта Клара... и этот старикашка, который никак не хочет понять, что нынче совсем не такое время! Нет, да вы представьте себе мое положение: не дальше как вчера встречается со мной на Невском Шалимов и говорит...» [С.-Щ.: IV, 343]

При своей близости к Молчалиным Клаверов не принадлежит к стихии Игры по своей органике, для входа в «лицедейское» состояние ему нужно прилагать усилия. С усилием он контролирует и свой процесс Игры, вставляя в диалоги фразы, которые, как ему кажется, наиболее подходят к моменту. Отсутствие органичной, подлинно игровой интуиции приводит к неуместности подаваемых им реплик:

«Софья Александровна. (Прерывающимся голосом.) Да, вы показали мне жизнь в настоящем ее свете, Клаверов! вы сделали ее для меня гадкою!

Клаверов (сентиментально). Жизнь не от нас зависит, Софья Александровна! Она отправляет нас в наших лучших стремлениях, она безжалостно срывает лучшие цветы на пути нашем!

Софья Александровна. Как вы удивительно выражаетесь, Клаверов! Позвольте мне, в свою очередь, дать вам полезный совет: выкиньте из головы, что вы директор департамента, и тогда, я уверена, вы будете выражаться свободнее» [С.-Щ.: IV, 409].

Именно в этом диалоге пережившая духовное прозрение Софья Александровна предельно лаконично и бескомпромиссно описывает лицедейскую манеру Петра Сергеевича: *«Вы играете кожей, а не внутренностями»* [С.-Щ.: IV, 409].

К этому можно было бы ничего не прибавлять, если бы не контекст. Вслед за афоризмом идет указание на источник знакомства Софьи Александровны с ним: *«Вы странный, Клаверов! Вы играете кожей, а не внутренностями, как выразился об вас когда-то мой муж... конечно, с чужих слов»* [С.-Щ.: IV, 409].

Если Софья Александровна права и Бобырев сам по себе не является автором этого блестящего афоризма, то у кого бы он мог его почерпнуть? Точно не у бесталанного Набойкина и не косноязычного Свистикова. Скорее всего, это стиль участников кружка Шалимова. Таким образом, очевидно, что, порвав с радикально настроенными однокашниками еще до начала действия пьесы, Бобырев в оценках игровой природы своих знакомцев до сих пор прибегает к их риторике.

Достаточно знаковой является фраза, предшествующая афоризму: *«Вы странный, Клаверов! Вы играете кожей, а не внутренностями...»* [С.-Щ.: IV, 409] Другими словами, излишняя рассудочность и поверхностность игры Клаверова кажется Бобыревой чем-то «странным». Это в первую очередь, помогает разобраться в природе ее собственной игры:

«Софья Александровна. <...> странно, не правда ли, что жизнь, которую я до сих пор вела, вдруг потеряла для меня все очарование? Мне теперь кажется, что я не жила, а играла... и даже не хорошо играла, Pierre!» [С.-Щ.: IV, 398]

Вообще фигура Софьи Александровны представляет для нас особый интерес, поскольку данная героиня непосредственно влияет, так сказать, на ход игры и, более того, разрушает игровую ауру в определенный момент развития действия.

Воспитанная кокеткой-маменькой и введенная предприимчивым любовником в заданные обстоятельства, она всем существом погружается в исполнение роли хозяйки маленького столичного салона. Не побывав в настоящих столичных гостиных (Клаверов не торопится ее туда вводить из-за специфики готовящейся ей роли), она не может осознавать пародийности создаваемого для нее мирка. На основе поверхностных представлений и книг она усвоила внешние требования, предъявляемые к ее роли. Но то, что усвоила, она

последовательно реализует: капризничает, высмеивает, оказывает покровительство, принимает ухаживания.

Букет от князя ее в какой-то момент напугал – не из-за этических соображений, а больше из-за того, что к тому моменту она была не готова на «экспорт» своей игры и своей роли в ней за пределы созданной для нее зоны. Клаверову пришлось ее переубеждать в том, что она уже готова нести свою игру и за пределы собственной гостиной. Софья Александровна оказалась несколько дезориентирована: с этого момента ею окончательно потеряны границы оппозиции «игра – серьезное». Именно из-за этого разрушение игры в IV действии оказалось для нее настолько болезненным.

Осознав, что в петербургской игре именно принцип иерархичности является формообразующим, она тщательно следит за соблюдением приоритетов в своем микрокосме. Л. Я. Лившиц внимательно анализировал один из диалогов пьесы: ««Какие у вас, однако ж, чудные плечи!» – нашептывает Набойкин Софье. Ее ответ – “Клаверов тоже находит это” – мог бы восприниматься как развязное хвастовство своей связью, если б не ремарка “иронически”. Насмешкой отвечает Софья на приставания “мальчика”. И в то же время это ирония над Набойкиным, который забылся настолько, что осмелился ухаживать за любовницей начальника. Софья издевается над такой “храбростью”, ибо знает, что служит Набойкин Петру Сергеичу раболепно, что открыто противопоставить себя патрону он никогда не решится. Второй план здесь создается, добавим, не одной ремаркой, а и тем, что сцена эта “отражает” другой эпизод. Она ассоциируется со сценой, когда Набойкин подшучивает над Свистиковым, что у того “глаза разбежались”, глядя на Клару, а экзекутор поучающе-смирненно отвечает: “<...> Завсегда понимаем, что здесь наше начальство, а следственно, не разбегаться нам нужно, а оберегаться”. Набойкин быстро оказывается таким же Свистиковым: после напоминания Софьи о Клаверове мгновенно обрываются все ухаживания Павла Николаича, он уже не “разбегается”, а “оберегает”...»³⁴⁶.

³⁴⁶ Лившиц Л. Я. «Вопреки времени». С. 242–243.

Миновав пору сердечной близости с мужем, Софья Александровна не считает супружескую неверность серьезным проступком, если она вдохновлена «искренним чувством». Эта условность продиктована куртуазной светской модой. Автор не уделяет много внимания подробностям взаимоотношений своих героев. «Любовную тематику Щедрин называл “скудной материей”, он признавался, что не мастер описывать “любовные эволюции”. Любовный элемент входит в некоторые произведения Щедрина, но играет в них второстепенную роль»³⁴⁷. Чаще всего романтическая тема приобретает у Салтыкова-Щедрина пародийную окраску. «Пародийным» кавалером выглядит Клаверов. Но Софья Александровна, обретя в столице «настоящий роман», упивается своими чувствами и фантазиями настолько, что до момента катастрофы не обращает внимания на неловкое поведение предмета своего обожания:

«Софья Александровна. Pierre! ведь вы любите меня?»

Клаверов. Еще бы! Для кого ж я и делал все, что до сих пор делал? Но буду продолжать свой рассказ. Итак, я поручил вашему мужу одно довольно сложное дело...» [С.-Щ.: IV, 362]

Софья Александровна достаточно начитана или наслышана для того, чтобы на «домашнем уровне» обустроить любовную интригу: *«Но ведь пойми же, Pierre, что все эти господа более помогают, нежели мешают тебе! Они необходимы нам, чтобы скрыть наши отношения, чтобы развлечь внимание мужа...» [С.-Щ.: IV, 364]*

Отдельно надо коснуться характера этого «развлечения». Несмотря на адюльтер и безнравственный характер ее отношений со старым князем, Софья Александровна не является испорченной женщиной. Ее легкомысленность не дает до самого финала пьесы оценить степень ее реального падения. В своих мыслях и поступках она все еще наивна и простодушна – все ее недостойные действия продиктованы ее искренней влюбленностью в Клаверова. Но, не будучи развратной сама по себе, она изображает таковую в рамках своего «салона»: то

³⁴⁷ Бушмин А. С. Сатира Салтыкова-Щедрина. М. ; Л., 1959. С. 40.

кокетливо принимает ухаживания Обтяжнова, которому не собирается давать какой-либо надежды, то жестоко обращается с «младенцами», к которым не чувствует презрения: *«И пусть будет вам известно, messieurs, что с этих пор я буду вас называть моими горничными!»* [С.-Щ.: IV, 382]

Шутка с чуть уловимым налетом скабрзности. Не похожая на Клару, скорее наоборот, будучи в своей искренности противопоставленной Кларе, в рамках своего «салона» она ведет себя так, как подобает кокетке. В этом сказываются не только стремление провинциальной барышни обратить на себя внимание и «уроки» маменьки. Дело в моде.

Кружок Бобыревой, хотя и претендует на искусственность в актуальной моде (это выражается в упоминании Фельтена, в стремлении попасть на трендовую «Дочь фараона»), все равно лишь подражает настоящим светским кружкам. Мода, которая зарождается или возводится в правило в настоящих светских кружках, доходит до малозаметных гостиных уже с опозданием, на своем излете и в более карикатурной форме. Хозяйки маленьких гостиных перенимают у светских львиц основные принципы поведения, занятий, времяпрепровождения и травестируют их, низводя до местечкового уровня. Клаверов поощряет «светскость» Софьи Александровны, потому что именно через это она перенимает манеру поведения Клары. Не имеющая реального влияния на своих гостей Софья изначально подражает Кларе, тем самым подготавливая себя к подобной карьере. Наличие у нее мужа не является важным поводом для различия: о семейной жизни Клары Федоровны автор не упоминает, однако известно, что женщина, которая была прототипом героини, хотя бы формально считалась замужней. Мода и честолюбие подталкивают к двусмысленному поведению, что облегчает работу «теневым деятелям».

Салтыков-Щедрин не выводит на сцену саму Клару, но изображает ее как карикатуру на Софью Александровну.

Отметим, что и после того как сводничество Клаверова увенчалось успехом, Софья Александровна не вошла в высший свет, а осталась в тесных рамках своего маленького «салона». По крайней мере, подлинно светский

человек – Тараканов-племянник – посетил Софью только спустя неделю или две после начала ее отношений с князем, и то скорее из любопытства: кто же *«вытеснил из дядинога сердца Клару»*:

«Князь Тараканов (в сторону). Где же муж? а нельзя не сознаться: хороша. Клаверов рассчитал верно! (Вслух.) Я давно искал чести быть представленным вам, Софья Александровна, и теперь мне остается только жалеть, что счастливый случай, которым я нынче пользуюсь, представился слишком поздно» [С.-Щ.: IV, 386].

Некоторые исследователи полагали, что именно образ Софьи заставил «комедию» превратиться в «драматическую сатиру». «Судьба Софьи Бобыревой вносит в пьесу драматический элемент <...> Щедрин дает ощутить трагизм переживаний человека, развращенного и уродуемого растленной средой, но еще сохранившего в душе живые искренние чувства»³⁴⁸, – писал Я. С. Эльсберг. Так или иначе, персонаж, который должен был стать ключевой фигурой, ломает всю игру.

Именно Софья разрушает изображенную в пьесе игру, внося в нее неигровые проблемы «реальной жизни» – человеческих и семейных отношений. Полагаем, оставаясь драматург верен исключительно комедийным принципам построения пьесы, эта попытка потерпела бы крах, растворившись в мелких обманах и демагогических манипуляциях. Но в «Тенях» Салтыков-Щедрин придерживается дефиниции «драматической сатиры», поэтому игра не является всесильной поэтикообразующей силой, уступая место известному мелодраматизму, определяющему настроение пьесы в четвертом действии. Однако игра и не позволяет пьесе окончательно уйти к полюсу «драмы», постоянно напоминая о комедийной стихии, в которой пребывают ее персонажи. Причем, заметим особо, многие из них являются людьми служащими, представляют чиновничий мир – излюбленную мишень щедринской иронии.

³⁴⁸ Эльсберг Я. С. Салтыков-Щедрин. Жизнь и творчество. М., 1953. С. 122.

Служба в пьесе «Тени» выглядит такой же «условностью» и иллюзией, как и в «Ревизоре» или в «Деле». Конечно, масштабы занятости ведомства, в котором трудится Клаверов, значительные:

«Бобырев. <...> Скажите, пожалуйста, у Клаверова очень много занятий?

Свистиков. Как же-с, как же-с. У нас одних входящих тысяч пятнадцать через их руки перейдет. Машина изрядная-с!» [С.-Щ.: IV, 334]

Но бумажная работа – это рутина, не приносящая никакого результата. Это условность, которая оправдывает существование чиновничества, и в первую очередь необходимых начальству людей, или, точнее, исполнителей конкретных функций:

«Князь Тараканов. Да разве вам не все равно, кто у вас там копошится в канцелярии? Разве вы не индифферентны к тому, кто строчит все эти отношения, доклады и донесения? Ведь серьезной работы у вас нет? Ведь вы сами очень хорошо знаете, что все ваши занятия тление и дрянь? Ведь если бы у вас даже была серьезная работа, разве вы поручите ее кому-нибудь, помимо самого себя?» [С.-Щ.: IV, 350]

Служащие чрезвычайно обезличены, низведены до состояния «теней человеческих» («начальству нет никакого дела ни до Ивана, ни до Петра... теперь нам не до подробностей, которые должны сглаживаться и улаживаться сами собою; теперь у нас в виду система – и ничего больше» [С.-Щ.: IV, 340]). Чтобы обратить на себя внимание, заявить о себе, необходимо стать исполнителем какого-то реального, значимого проекта, отличающегося от основного потока документации. С серьезными делами – с легитимизацией махинаций старшего князя или афер Клары – Клаверов вполне справится самостоятельно. Его подчиненные, в свою очередь, ждут от него возможности поучаствовать в каком-либо «реальном деле», чтобы «выйти из тени», причем ждут тщетно:

«Клаверов. Очень просто. Чтоб подвинуть вашего мужа, я должен буду дать ему работу несколько посерьезнее тех, какими изобилует наше управление. Надобно вам сказать, что я никогда и никому не поручаю подобных работ.<...> я

не хочу, чтоб кто-нибудь из этих господ мог зарекомендовать себя с серьезной стороны перед кем бы то ни было; это мой расчет, и расчет, который вы, конечно, извините, если вспомните, что я сам собственными силами устраиваю себе карьеру» [С.-Щ.: IV, 362].

Нормой такой службы является фактическое бездействие. Движения у служащего при Клаверове быть практически не может. Избегая активной деятельности сам, он блокирует возможности к самореализации у своих подчиненных. Корпоративность в этом кругу проявляется в статичности и безликости («*Стань Бобырев скромно в стороне, не высовывайся вперед из этой толпы ничтожеств, он прошел бы незамеченным и скоро получил бы право гражданственности между товарищами» [С.-Щ.: IV, 362]*).

Но при всем этом рукотворном застое система работает, документооборот движется, престиж такой службы остается высоким, что подтверждается обилием претендентов на каждую освободившуюся вакансию. Если, скажем, Бобыреву в его обстоятельствах требуется реальное дело, то Нарукавникова вполне устраивает и такая «иллюзорная» служба – для ее достижения дядя-откупщик дает взятку Кларе Федоровне. Конечно, Бобырев вкладывает в свое назначение куда больше, но до получения письма от Шалимова он или не догадывается об этом или боится себе признаться.

Чего система не терпит, так это проявления индивидуальных черт, самостоятельного мышления и действий в направлении, не совпадающем с основным вектором направления самой системы. Порочными признаются не только противодействия системе, но и самостоятельные действия, не согласованные с ней. Нарушители этого правила оттесняются на периферию служебного мира. В этих условиях все равны: и семиозерские «секунд-майоры», для нейтрализации, успокоения и блокирования действий которых оказываются необходимы бобыревы; и сами бобыревы, осмелившиеся подавать «особые мнения». Когда Бобырев после начавшихся служебных неприятностей в Семиозерске переезжает в Петербург, он еще не способен сформулировать это самостоятельно (для этого ему была необходима подробнейшая лекция

Набойкина и Свистикова), но уже подсознательно готов «соответствовать». Независимость мышления и поведения он оставляет в Семиозерске и, отправляясь к школьному товарищу просить места, уже подстраивается под условия системы. Набойкин помогает ему уяснить теорию, но, как мы показывали выше, на практике он уже подготовлен к новому, более продуктивному этапу своей чиновничьей карьеры.

Служебная игра чиновников в «Тенях» изображена как сложная причудливая система, важнейшим принципом которой является своеобразный баланс заметности и безликости, заметных достижений и бездеятельности. Клаверов – единственный из изображенных чиновников – высчитал для себя эту пропорцию бездействия и действия, умудряясь не быть замеченным в каком-либо долгосрочном процессе, но при этом исправно выполняя свои функции, необходимые для осуществления операций старого князя или его фавориток: *«<...> Человек умный и способный всякую штуку сумеет обделать ловчее, нежели человек глупый и неумелый. Клаверов это понял, и потому он так высоко стоит, а будет стоять еще выше»* [С.-Щ.: IV, 340].

Щедринские комедии на уровнях своих фабул повествуют о поединках, о попытках дельцов нового типа пошатнуть позиции старых, добившихся успеха и положения в обществе «деятелей».

М. Е. Салтыкова-Щедрина, долгое время работавшего в высших административных органах, чрезвычайно интересовало «игровое закулирье» поединков и интриг. В драматических произведениях он подробно изображал, как в человеке зреет замысел обмана или преступления, как формируются коалиции, как подготавливается предательство. Самим же действиям уделяется меньше художественного внимания. Психологизм Салтыкова-Щедрина во многом определяет конфликт пьес, превращая их в «драмы идей».

Герой щедринских комедий одинок, он находится в ситуации «один против всех». Он пытается завязать выгодные для себя союзы, которые, конечно, обречены на развал, потому что в этом художественном мире невозможно верить никому. Персонажи щедринских пьес пытаются вслепую использовать друг

друга, хитрят, наушничают и сплетничают. Бытие героев представляет собой одну большую игру их собственных честолюбивых замыслов, сомнений, устремлений. Каждый из них, исполняя какую-то роль, стремится поубедительнее обмануть всех остальных и добраться до вожаемого приза. Через эту тотальную неискренность Щедрин изображал ущербность общественного устройства, несовершенство социума, в котором лицедейство становится обязательным условием существования. Авторская игра у Салтыкова-Щедрина проявляется через систему намеков и умолчаний. Намекая на известные читателю события или на конкретных лиц, Щедрин переводил изображение в более широкий план, подталкивая читателя к типизации сатирического образа: «Щедрин <...> видит свою основную задачу в отображении прежде всего социальной среды, всей совокупности тех социально-политических условий, которые образуют господствующий “порядок вещей”. Этой задаче Щедрин подчиняет изображение типов»³⁴⁹.

Читатель, сначала заинтересовавшийся узнаваемым фактом, оказывается на общей с автором пресуппозиции и, следуя по как будто знакомой событийной канве, незаметно для себя переходит от «реакции узнавания» к более сложным уровням художественной рефлексии. При этом связь с прототипическими фигурами и прецедентными событиями сохраняется. Так, спустя тридцать лет представленные на сцене «Тени» навлекли на себя обвинения, что постановщики «мстят мертвым». Однако пародия и карикатура не становятся главными художественными задачами, художественная логика подсказывает иные акценты постижения содержания.

Но при этом пародия Салтыковым-Щедриным используется на разных уровнях. А. Н. Зорин предполагает, что «Салтыков-Щедрин строит пьесу “Тени” по принципу музыкального театра, обозначая перед каждым актом состав действующих лиц, отдавая главным героям длинные монологи-арии-партии,

³⁴⁹ Бушмин А. С. Сатира Салтыкова-Щедрина. С. 378–379.

объединяя персонажей то попарно, то группами в дуэты, трио, квартеты и пр. и тем самым пародируя, травестируя оперно-балетные постановки»³⁵⁰.

Игра щедринских персонажей – это игра обреченных людей. Они уже своей вписанностью в порочный социальный строй обречены или опуститься до подлости и лицемерия, или оказаться игрушкой в руках «деятелей». В пьесах сардонического сатирика мелодраматические и трагические элементы выражены сильнее. Мотив Игры снимает в определенной мере трагическую безысходность в «Смерти Пазухина», но усиливает ее в «Тенях». Все дело в синтетическом жанре этой пьесы, в котором уживаются и «сатира», отсылающая нас к традициям гоголевской комедиографии, и «драма», обозначающая более актуальный для европейской культуры жанр. На этом примере можно проследить, как реализуются мотивы Игры на сравнительно новой жанровой территории, как влияют они на взаимодействие разных жанров в пределах одной пьесы.

Для М. Е. Салтыкова-Щедрина обращение к драматургии являлось прежде всего пробой сил, было важным элементом работы художника в творческой лаборатории. И все же немногочисленные щедринские пьесы были художественно неповторимы, и особый колорит приносили в них именно мотивы Игры: в художественной трактовке обличителя социальных пороков Игра выступала как индикатор борьбы идей, на ее фоне ярче и рельефнее проступали психологические характеристики персонажей, она синтезировала «низкое» и «высокое», комедию и драму. И более того – расширяла круг социальных предвидений, озаривших творчество Салтыкова-Щедрина, которого не случайно, конечно же, великий драматург А. Н. Островский называл «пророком по отношению к будущему». В свою очередь Щедрин не просто высоко ценил талант Островского, но и черпал вдохновение из его драм и комедий.

Так, М. Е. Салтыков-Щедрин часто заимствовал для своих произведений имена персонажей, созданных другими русскими авторами и перенесенных в условия современной ему действительности (например, в «Помпадурах и помпадуршах» в одном художественном пространстве встречаются Лаврецкий,

³⁵⁰ Зорин А. Н. Семантика пауз в драматургических текстах Н. В. Гоголя. С. 266.

Райский, Марк Волохов, Ноздрев, Скотинин и Держиморда). В сборнике «В среде умеренности и аккуратности» (1876 год) в качестве заметного действующего лица появляется уже знакомый читателю персонаж Островского – Глумов. Глумов станет одним из постоянных героев Салтыкова-Щедрина, действуя на страницах «Круглого года», «Недоконченных бесед», «Писем к тетеньке» и в романе «Современная идиллия» (на правах главного героя). Конечно, ко времени адаптации Глумова к своему художественному миру М. Е. Салтыков-Щедрин уже оставил попытки создания собственно драматических текстов, и Глумов действует в жанре то сатирической миниатюры, то фельетона, то романа, но при этом определяющий его образ драматический элемент сохраняется. Практически каждое появление Глумова представляет собой диалог: чаще всего с анонимным Рассказчиком. Рассказчик до какой-то степени является двойником Глумова, хотя и выглядит в меньшей степени демагогом и циником. Сентенции Глумова поначалу эпатируют Рассказчика, но впоследствии сама окружающая социальная действительность подтверждает глумовскую правоту. При этом Рассказчик в спорах пытается не столько опровергнуть декларации своего собеседника, сколько смягчить категоричность их формулировок.

Когда Рассказчик и Глумов вступают в диалог с третьим лицом (адвокатом Балайкиным, Неуважай-Корытом, Иваном Тимофеичем и другими), то в своей коммуникативной тактике они становятся практически идентичными. В таких эпизодах они могут, уподобляясь Бобчинскому и Добчинскому, дополнять и перебивать друга, стремясь достичь единого результата. Глумов остается для Щедрина героем диалога и, даже переносясь в эпический род, сохраняет признаки драматического персонажа.

Глумов вводится Салтыковым-Щедриным в первую очередь для создания этического парадокса. Он жонглирует привычными понятиями и стереотипами и аргументированно пытается оправдать нравственную глухоту, безделье, конформизм. Иногда он (на пару с Рассказчиком) выступает оппонентом откровенному хищничеству (Балайкин), дурновкусию (Неуважай-Корыто), доношительству (Кшешпицюльский). Но при этом протест Глумова и его приятеля

касается только их личного участия в подлостях и глупостях. Против самих этих недостойных сторон жизни герои не возражают до тех пор, пока это не касается непосредственно их самих. Словесное жонглирование, подмена значений, постоянное чередование желаемого и действительного – чисто игровые атрибуты, «унаследованные» щедринским Глумовым от Глумова, созданного Островским.

Таким образом, игровой потенциал Глумова не только добавил ярких красок пьесам Островского, но и вышел за пределы творчества этого драматурга, вдохновив Салтыкова-Щедрина на создание собственного героя, сохраняющего при этом основные игровые черты оригинального персонажа, созданного пером А. Н. Островского, чей художественный мир немислим без мотивов Игры.

5. МОТИВЫ ИГРЫ В КОМЕДИЯХ А. Н. ОСТРОВСКОГО

Драматургическая вселенная А. Н. Островского стала кульминацией развития жанра «общественной комедии» XIX века. Она впитала в себя все основные художественные открытия реалистического направления отечественной драматургии, намеченные А. С. Грибоедовым и введенные в оборот Н. В. Гоголем. Причем, в отличие от, например, А. В. Сухово-Кобылина, для которого Гоголь был персонификацией идеала писателя, Островский, сформировав собственную художественную индивидуальность, не слепо шел вслед за Гоголем, а в своей авторской эволюции избрал ориентиром объективно сложившиеся благодаря деятельности «гоголевской школы» творческие тенденции.

А.Н. Островский уделял внимание мотивам Игры, с самого начала своего драматургического пути, со своей знаменитой пьесы «Свои люди сочтемся». Ее центральный персонаж Большов, преследуя исключительно экономические интересы, стремится создать для кредиторов и окружающих некую альтернативную реальность, в которой он – преуспевающий купец – может сыграть роль банкрота. Вместе со своим подручным Подхалюзиним он работает над сотворением этой фиктивной картины, тщательно прорабатывая детали. Это связано с тем, что зрителями игры должны стать купцы, а их доверия можно добиться только абсолютным жизнеподобием.

Большим препятствием может стать его окружение. Домашние и знакомые не понимают нестандартности и успешности замысла и в разной степени пытаются сопротивляться реализуемой игре. Самсону Силычу и его подручному приходится запугивать, уговаривать, подкупать всех, кто способен выступить сообщником в намечаемой афере. Вослед Городничему, пытавшемся создать для неведомого ревизора иллюзию благоустроенного города, плут Большов готовится к представлению.

Центральной ошибкой становится перевод Подхалюзина из организаторов игры в ранг «исполнителей». Но «русский Тартюф», натренировавшийся на

других, оказывается способен усыпить бдительность и уверенного в его совершенной лояльности хозяина.

После того, как Подхалюзин выходит на площадку задуманной Большовым игры, все меняется. И дело даже не в успешной аннексии всего имущества патрона и узурпации его места в семье. Ученик и наследник своего хозяина, он оказался настолько погруженным в стихию «иллюзорной реальности» Большова, что под его влиянием обман внезапно для всех оказался правдой: Липочка на самом деле становится его женой, он превращается в держателя капитала, а банкрот Большов оказывается в неволе. Легенда обращается реальностью, а ее инициатор неожиданно для себя на самом деле обретает статус жертвы, роль которой собирался исполнить.

И подобно Ихареву Большов не может жаловаться – практически все оказалось сотворено его же руками. Подхалюзин лишь довел до логичного финала его собственное стремление к правдоподобию. «Большов, замыслив крупное и рискованное дело, с одной стороны, сам пугается своего замысла; но в то же время он, не хочет отставать от других, успокаивая себя мыслью о том, что даже вреда никому не причинит»³⁵¹. История Большова – это драма автора, создающего свое произведение, которое впоследствии восстает против него.

Если Подхалюзина называли русским Тартюфом, то сам Большов вполне оказывается «новым Франкенштейном», который в исступлении азарта создал чудовище себе на погибель.

«Ради достижения задуманной аферы Подхалюзин разыгрывает хорошо продуманный спектакль, в котором нашлись роли почти для каждого героя пьесы»³⁵². Отметим между прочим, что, подстраиваясь под своих собеседников и сообщников Подхалюзин не прибегает к приему перевоплощения, его маска не меняется, даже больше – он верен собственной органике. Его игра строится на умении давать обещания и искусстве скрывать свои подлинные интересы за

³⁵¹Высоцкая Ю. В. Актеры и актерство в пьесах А. Н. Островского: дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. С. 56.

³⁵² Там же. С. 57.

риторикой: *«стремясь завуалировать и спрятать свой рациональный расчет, он переводит разговор в плоскость эмоций и делает акцент на чувствах»*³⁵³. Рассмотренный нами ниже Глумов, преследуя близкие цели, напротив, перед каждым из собеседников предстает в новом облике. Подхалюзин же демонстрирует убедительную цельность своей натуры.

Если при изучении драматургических произведений Н. В. Гоголя, А. В. Сухова-Кобылина и М. Е. Салтыкова-Щедрина мотивы Игры в отечественном литературоведении рассматривались лишь опосредованно, оставаясь на периферии исследования поэтики этих авторов с точки зрения других мотивов и художественных реалий, то проблема Игры в драматургии А. Н. Островского разрабатывается достаточно внимательно. Л. М. Лотман анализировала связи поведения героев Островского с масленичными играми и ритуалами³⁵⁴. Я. С. Билинкис внимательно исследовал функции образа игры в пьесах Островского³⁵⁵.

В последние десятилетия работа в этом направлении велась еще активнее. Кроме всего прочего, здесь необходимо отметить диссертации Г. В. Старостиной «Функции “игры” и своеобразие жанра в драматургии А. Н. Островского» (1990), Ю. В. Высоцкой «Актеры и актерство в пьесах А. Н. Островского» (2005) и Н. А. Коломлиной «Игровая поэтика комедий Островского рубежа 1860-х – 1870-х годов» (2007). Г. В. Старостина указывала на обилие и важность игровых мотивов в творческом наследии драматурга: «В пьесах Островского любой структурный элемент может приобретать игровой характер, но наиболее отчетливо игра проявляется на уровне поведения персонажей. Становясь игровым, оно приобретает двуплановость – главное свойство игры. Двуплановость возникает, когда в поведении персонажа совмещается его реальная, объективная роль в пьесе и условный образ, создаваемый самим

³⁵³ Там же.

³⁵⁴ См. История русской литературы : в 4 т. Т. 3. Расцвет реализма. Л., 1982. С. 495–527.

³⁵⁵ См. Билинкис Я. С. Человек без нравственных ограничений (Опыт А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты») // Анализ драматического произведения : межвуз. сб. / под ред. В. М. Марковича. Л., 1988. С. 212–226.

персонажем, ориентирующимся на конкретные литературные образцы. Этот условный образ создается Островским путем различного рода реминисценций: от прямого цитирования до едва уловимых напоминаний творческой манеры, мотивов, тем, духа, тока произведений народной культуры, древней и новой русской и западноевропейской литературы. Система реминисценций не только характеризует игровое поведение персонажа. Она соотносится с другими элементами текста также на игровой основе»³⁵⁶.

Ю. В. Высоцкая обозначила проблему героев-«игроков» и героев-«актеров» в драматургии Островского и форм реализации их игрового потенциала («Обман, подкуп, обольщение, двигающие действие в этих пьесах, на первый взгляд выглядят как традиционные сюжетные мотивы мелодраматического репертуара, но под освещением обыденной повседневности они приобретают у Островского не только театральное, но и житейское значение. Наблюдательный драматург действительно видел, как часто сфера жизненного поведения подвергалась театрализации. <...> При этом поведенческие проявления бытового актерства являются своего рода психологическим основанием для организации драматического действия произведений Островского»³⁵⁷) и даже предприняла убедительную попытку создания типологии играющих персонажей³⁵⁸.

Сходную с нашей тему разрабатывает Н. А. Коломлина, которая в диссертации «Игровая поэтика комедий А. Н. Островского рубежа 1860-х – 1870-х годов» аргументированно доказала, что «элементы игры являются неотъемлемой частью поэтики комедий А. Н. Островского рубежа 1860–1870-х годов. С их помощью создается особая игровая атмосфера в произведениях. Драматург, всю жизнь соприкасавшийся со стихией театра, увидел и запечатлел в

³⁵⁶ Старостина Г. В. Функции «игры» и своеобразие жанра в драматургии А. Н. Островского : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1990. С. 1.

³⁵⁷ Высоцкая Ю. В. Актеры и актерство в пьесах А. Н. Островского : дис. ... канд. филол. наук. М., 2005. С. 126.

³⁵⁸ Высоцкая Ю. В. О некоторых особенностях игрового начала в пьесах А. Н. Островского // Щельковские чтения 2005. А. Н. Островский: личность, мыслитель, драматург, мастер слова : сб. ст.. Кострома, 2006. С. 40–46.

своих произведениях “игровое” в жизни, избрав это способом характеристики происходящего»³⁵⁹.

При всех точных наблюдениях и интереснейших находках, сделанных в вышеназванных работах, укажем на то, что до сих пор при исследовании мотивов Игры в пьесах Островского поэтика художественного мира драматурга рассматривалась как «вещь в себе» – исключительно в контексте творческой эволюции самого автора. При этом за бортом анализа осталась вся предшествующая традиция, сформировавшаяся в гоголевском творчестве и оказавшая влияние на комедиографов русского реализма. Немаловажно и то, что А. Н. Островский работал одновременно с М. Е. Салтыковым-Щедриным, с которым его связывали не только дружеские отношения, но и плодотворный творческий диалог, где едва ли могли не отразиться игровые моменты. Анализ мотивов Игры в комедиях А. Н. Островского в контексте русской комедиографии XIX века мог бы стать существенным дополнением к ранее предпринятым исследованиям.

Естественно, в рамках данного и без того обширного исследования невозможно охватить творчество А. Н. Островского в полном объеме с избранной нами точки зрения. В настоящей главе мы обозначим лишь подступ к этой поистине титанической задаче, обратившись к бытованию мотивов Игры в комедиях 1860-х года «На всякого мудреца довольно простоты» и «Бешеные деньги». Выбор обусловлен тем фактом, что конец 1860-х годов совпал с началом нового периода творческой деятельности драматурга, который принято называть «сатирическим». А. И. Журавлева отмечала, что в этот период драматургия А. Н. Островского становится более «театральной»³⁶⁰. Н. А. Коломлина вслед за ней констатировала, что в пьесах этого периода «элементы игры тесно вплетены в сюжет и оказывают непосредственное влияние на развитие сюжетных линий в данных произведениях <...> имеют определяющее значение в развитии

³⁵⁹ Коломлина Н. А. Игровая поэтика комедий А. Н. Островского рубежа 1860-х – 1870-х годов: дис. ... канд. филол. наук. Тамбов, 2007. С. 24.

³⁶⁰ Журавлева А. И. А. Н. Островский – комедиограф. М., 1981. С. 154.

конflikта»³⁶¹. Театровед Т. В. Москвина в своем очерке о творческом методе А. Н. Островского охарактеризовывала пьесы 1860–1870-х, указывая на повышенную роль в них игровых мотивов: «Люди не столько обманывают друг друга, сколько, как в картах, “блефуют”, и в этом уже есть и азарт, и артистизм, и своего рода вдохновение, а не одна корысть. Идет азартная и веселая игра, и ни с кем не происходит ничего страшного, опасного <...> Образуется область чисто человеческой игры <...> жители комедий надеются только на самих себя и сами не умеют добиваются своего»³⁶².

Все вышесказанное делает пьесы конца 1860-х годов чрезвычайно интересными для нашего исследования. Мы остановимся на двух текстах: «На всякого мудреца довольно простоты» и «Бешеные деньги», – так как в них выведен блестящий образ авантюриста-хамелеона Глумова, воплощающего игровую стихию своего времени так же, как в 1830-е годы это удалось гоголевскому Хлестакову. «В первой – действие движется благодаря плану Жоржа Глумова, а события, разворачивающиеся в “Бешеных деньгах”, – это не что иное, как логическое продолжение задуманной Глумовым шутки»³⁶³.

³⁶¹ Коломлина Н. А. Игровая поэтика комедий А. Н. Островского рубежа 1860-х – 1870-х годов. С. 30.

³⁶² Москвина Т. В. спорах о России : А. Н. Островский: статьи, исследования. СПб., 2010. С. 107.

³⁶³ Коломлина Н. А. Игровая поэтика комедий А. Н. Островского рубежа 1860-х – 1870-х годов. С. 30.

5.1. «НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ»

Собственно, именно на игре карьериста-хамелеона Глумова традиционно были сосредоточены исследователи, изучавшие поэтику комедии, в том числе и мотивы Игры. Остальные персонажи воспринимались учеными исключительно как жертвы его обмана. Однако Глумов не просто играет – он пытается «подыгрывать» каждому из персонажей, с которым осуществляет взаимодействие, и от характера игры Городулина, Крутицкого или Мамаева напрямую зависит поведение Егора Дмитрича, поэтому рассмотрение глумовской игры «в вакууме» не может считаться исчерпывающим. Намеки на это обстоятельство делались неоднократно. Лакшин, например, сравнивал взаимоотношения Глумова и московских тузов с карточной партией, которую Глумов начинает, изучив типичные ошибки игроков³⁶⁴.

До сих пор не был описан игровой характер среды, в которую так стремится вписаться Глумов, не проанализированы с интересующей нас точки зрения остальные персонажи произведения. Именно этому будет посвящен настоящий параграф нашей работы.

Немаловажно для нас и то, что здесь уже в самом названии пьесы «На всякого мудреца довольно простоты» декларируется исследуемая нами конфликтная схема противоборства «мудрости» и «простоты». Этой пьесой Островский открыл цикл своих сатирических комедий, что чрезвычайно важно в контексте предпринятого нами исследования. Показательно и то, что именно эту пьесу называют деконструкцией гоголевского «Ревизора»³⁶⁵. Стоит отметить, что, так же как и в последнем, тут отсутствуют положительные герои, все действующие лица являются объектом сатирического осмеяния: «”На всякого

³⁶⁴ Лакшин В. Я. А. Н. Островский : монография. М., 2004. С. 203–204.

³⁶⁵ Ельницкая Л. М. Комедия А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» в контексте русской классики // Щелыковские чтения 2005. А. Н. Островский : личность, мыслитель, драматург, мастер слова: сб. ст. Кострома, 2006. С. 167.

мудреца довольно простоты” – быть может, единственная пьеса Островского, где он противостоит против всех своих героев, не находя ни для кого из них ни оправдания, ни снисхождения»³⁶⁶.

Стоит также упомянуть, что комедия не только была высоко оценена М. Е. Салтыковым-Щедриным, что привело к ее публикации в «Отечественных записках», но и стала для выдающегося сатирика источником вдохновения. Вскоре на страницах его прозаического цикла «В среде умеренности и аккуратности» появились в пределах одного художественного мира два «игровых героя» русских комедий: Молчалин и Глумов (причем Глумов на мгновение еще и столкнулся с оригинальным щедринским поручиком Живновским из «Смерти Пазухина»).

Мотивы Игры действуют в комедии по тем же принципам, что и в рассмотренных ранее произведениях: взаимное поведение персонажей уподобляется тут игровым взаимоотношениям, что не раз отмечалось литературоведами. Все это делает комедию «На всякого мудреца довольно простоты» благодарным объектом для предпринятого нами комплексного исследования.

Кроме того, не стоит забывать, что в центре внимания пьесы оказывается «хлестаковствующий герой», правда, изображенный с поправкой на эпоху и художественную задачу А. Н. Островского.

Обратившись к «Бешеным деньгам», мы сможем рассмотреть «мир Глумова» с другой стороны, изучить «питательную среду» этого героя, рассмотреть его в бытовой, не обязывающей к мобилизации обстановке, среди людей, которые считают себя равными ему по социальным условиям.

Генеалогия Глумова – вопрос, давно интересующий литературоведческую науку. «Глумова сравнивали с Молчалиным, Кречинским, Жадовым и даже с Чацким»³⁶⁷. С. Дурьлин настаивал на том, что предшественниками Глумова являлись ключевые герои грибоедовской пьесы: «Он начал, как Чацкий, разящий

³⁶⁶ Дурьлин С. А. Н. Островский : очерк жизни и творчества. М. ; Л., 1949. С. 22.

³⁶⁷ Дубинская А. И. А. Н. Островский. М., 1951. С. 199.

эпиграммами Фамусовых и Скалозубов, а затем, отрекшись от всякого родства с Чацким <...>, намерен перейти в лагерь Молчалиных, но вовсе не для того, чтобы раствориться в молчалинстве»³⁶⁸. О сближении этих прецедентных персонажей писал и Я. С. Билинкис: «...литературный потомок Чацкого ведет себя в пьесе Островского во многом совершенно по-молчалински»³⁶⁹.

В своей монографии А. И. Журавлева аргументированно доказала «родство между Чацким, Хлестаковым и Глумовым <...>. Речь идет об общих или сходных чертах, обусловленных одинаковой или сходной функцией образов Чацкого, Хлестакова и Глумова в общей системе построения каждой из комедий. <...> Чацкий – герой-идеолог. Хлестаков – пародия на героя-идеолога. Глумов – оригинальное сочетание того и другого. Если попытаться выразить суть “Горя от ума” в самом общем виде, можно, вероятно, сказать, что это пьеса о столкновении просвещенного героя с темной и косной средой. В пародийном варианте это же происходит в «Ревизоре». <...> Глумов, как мы знаем, поставлен по отношению ко всем остальным персонажам пьесы в такое положение, в котором есть черты и “Горя от ума” и “Ревизора”»³⁷⁰.

Нам представляется, что при сопоставительном анализе «Ревизора» и «На всякого мудреца довольно простоты» нетрудно увидеть явный параллелизм «биографий» Хлестакова и Глумова. События «сценической» жизни Глумова часто схожи с ситуациями, в которых ранее волею Гоголя оказывался Хлестаков. Островский максимально приблизил «сценическую биографию» своего героя к приключениям Хлестакова. Обратимся к самым ярким из этих параллелей.

В начале обоих произведений нас встречает молодой человек, испытывающий нужду в средствах. На момент появления перед зрителем оба они не служат. Хлестаков возвращается в деревню к отцу. Глумов не имеет, но желает получить надежное место. Оба персонажа испытывают зависть по отношению к своему более удачливому сопернику, находящемуся на военной службе.

³⁶⁸ Дурьлин С.Н. «На всякого мудреца довольно простоты» на сцене Московского Малого театра. М. ; Л., 1940. С. 21.

³⁶⁹ Билинкис Я. С. Человек без нравственных ограничений. Л., 1988. С. 217.

³⁷⁰ Журавлева А. И. А. Н. Островский – комедиограф. С. 145.

Хлестаков проигрался военному в карты: *«Пехотный капитан сильно поддел меня: штосы удивительно, бестия, срезывает. Всего каких-нибудь четверть часа посидел – и все обобрал»* [Г.: IV, 29].

У Глумова объектом зависти становится гусар Егор Курчаев – фаворит дядюшки Мамаева и возлюбленный Марии Турусиной. Именно зависть и острое желание устранить конкурента заставляют Глумова посылать тетке Турусиной анонимные письма. И именно Курчаев становится разменной монетой при знакомстве Глумова с Мамаевым:

«Курчаев. Это интрига, адская интрига! Представьте себе, дядя меня встретил на дороге и не велел мне показываться ему на глаза.

Глумов. Я на знакомства очень осторожен – я берегу себя. Дядюшка вас удалил от себя, а я желаю этому во всех отношениях достойному человеку подражать во всем.

Курчаев. А! Теперь я, кажется, начинаю понимать. Если мои подозрения оправдаются, так берегитесь!» [О.:V, 272]³⁷¹.

Во время завязки обеих комедий в пространство, занимаемое героем, вторгается некое значительное лицо (у Гоголя – Городничий, у Островского – «богатый барин» Мамаев). Посетитель попадает туда по ошибке, будучи ведомым неким незначительным лицом (Городничего ведут в трактир Бобчинский и Добчинский, принявшие Хлестакова за ревизора, а Мамаева – его слуга, подкупленный Глумовым). В результате этой встречи только что бывший безвестным герой оказывается в центре внимания: Хлестаков – мгновенно, Глумов – постепенно, но поступательными шагами. Причиной «взлета» в обоих случаях является то, что каждого из героев принимают за другого человека, а они не спешат разрешить это недоразумение. Напротив, они поддерживают обман, пытаясь произвести благоприятное впечатление на своего собеседника. Общим для обеих персонажей является фактор безусловной востребованности каждого из

³⁷¹ Островский А. Н. Полн. собр. соч. : в 16 т. М., 1949–1953. Здесь и далее ссылки на произведения Островского в этом издании приводятся в тексте в квадратных скобках с указанием тома римскими и страницы арабскими цифрами.

них обществом. Хотя, естественно, они различаются своей мотивацией: «в отличие от Хлестакова, который не ведал, какая роль отведена ему в общей жизненной игре, Глумов – главное лицо творимого мира, режиссер, знающий “сверхзадачу” действия и тщательно продумывающий все подробности. Суть осуществленной Островским деконструкции комедии “Ревизор” в том, что персонаж из стихийного исполнителя неизвестно чьей роковой воли (Хлестаков) превращается в организатора и устроителя мира, где каждый сытый убеждается в правоте своих жизненных правил и своего способа жить, за что предвкушает еще и достойную награду. Чиновники в пьесе Гоголя, пройдя испытание страхом, счастливы, что говорят с “ревизором” на одном языке. Тузы московского общества с явлением Глумова получают подтверждение в незыблемости и прочности оснований их жизни»³⁷².

Оба героя приходят в восторг от событий, которые завязались вокруг них. И Хлестаков, и Глумов «увлекаются». Причина – в роднящей их несомненной игровой природе. «Кроме молчалинского подыгрывания, в Глумове есть и просто страсть к игре. Ставя один за другим разного рода “спектакли”, он получает от них удовольствие даже независимо от преследуемых и достигаемых целей»³⁷³.

Глумов появляется в кружке московских общественных деятелей как заполнитель вакуума, образовавшегося в результате социальных преобразований. В нем нуждаются все, и все тянутся к нему: либералы, консерваторы, девицы на выданье, московские клеопатры, продажные журналисты:

«Глумов. Я вам нужен, господа. Без такого человека, как я, вам нельзя жить. Не я, так другой будет. Будет и хуже меня...» [О.: V, 335]

Но и в атмосфере постоянного застоя, царящей в изображенном уездном городе, еще до начала действия существует потребность в сильной решительной личности, способной что-то изменить. К этому образу все населяющие город сознательно или бессознательно тянутся настолько, что с готовностью

³⁷² Ельницкая Л. М. Комедия А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» в контексте русской классики. С. 167.

³⁷³ Высоцкая Ю. В. Актеры и актерство в пьесах А. Н. Островского. С. 119.

персонифицируют «мессию-ревизора» в Хлестакове. Теперь он нужен и купцам, и мещанам как заступник, дамам семьи Сквозник-Дмухановских как поклонник, Землянике – для раскрытия давно назревшей потребности в доносительстве, Городничему и Бобчинскому – для выполнения их самого заветного желания – преодоления собственного мелкого статуса. Хлестакову приходится соответствовать их ожиданиям. Так же «соответствует» и Глумов. «Егор Дмитрич, таким образом, даже избавлен от необходимости придумывать что-то сам: ему подают уже в готовом виде контур роли, и ему остается лишь исполнить ее»³⁷⁴.

Любовная линия в обеих комедиях тоже довольно схожа. Если не принимать во внимание серьезно не прописанную и достаточно условную линию «Машенька – Курчаев», то обе пьесы представляют одну и ту же схему: герой «гонится за двумя зайцами» – добивается благосклонности у двух женщин: замужней дамы с положением (Анна Андреевна Сквозник-Дмухановская и Клеопатра Львовна Мамаева) и девушки на выданье. Причем в обоих случаях девушки носят имя Мария, а обе дамы «готовы сейчас на все», в любой момент могут пренебречь своим супружеством, отдаться страсти и чуть ли не «удалиться под сень струй». Герою приходится умело лавировать между двумя романами – Глумову всерьез, Хлестакову в соответствии с требованиями стихии фарса, обращающей саму любовную линию в пародию. В какой-то момент обоим грозит опасность из-за ревности замужней женщины.

Разоблачение самозванства героя представляет нам наиболее явную параллель, которая не оставляет сомнений в преемственности истории Глумова по отношению к истории Хлестакова. Героев разоблачают случайно обнаруженные письменные тексты, не предназначенные для прочтения посторонними лицами. В случае Хлестакова это дружеская переписка, в случае Глумова – интимный дневник. Эпизоды прочтения секретного текста чрезвычайно похожи: сцена Островского воскрешает в памяти развязку «Ревизора». «Финал “Мудреца”

³⁷⁴ Коломлина Н. А. Игровая поэтика комедий А. Н. Островского рубежа 1860-х – 1870-х годов. С. 48.

строится по модели “немой сцены” из “Ревизора”: читается вслух дневник Глумова, и каждый из присутствующих может узнать в черед “портретов” свой»³⁷⁵. Затем следует комментарий осмеянного персонажа или попытки уклониться от дальнейшего чтения.

«Ревизор»:

«Артемий Филиппович. Позвольте, я прочитаю. (Надевает очки и читает.) “Почтмейстер точь-в-точь наш департаментский сторож Михеев; должно быть, также, подлец пьет горькую”.

Почтмейстер (к зрителям.) Ну, скверный мальчишка, которого надо высечь; больше ничего!

Артемий Филиппович (продолжая читать). “Надзиратель над богоугодным заведи... и... и... и...” (Заикается.) нечеткое перо... впрочем, видно, что негодяй.

Коробкин (читает). “Судья...”

Аммос Федорович. Вот тебе на! (Вслух.) Господа, я думаю, что письмо длинно. Да и черт ли в нем: дрянь этакую читать» [Г.: IV, 92].

«На всякого мудреца довольно простоты»:

«Мамаев. “Человеку Мамаева, за то, что привез ко мне своего барина обманом – три рубля. Чувствую, что мало”. Тут дальше разговор со мной, совсем не интересный. “Первый визит Крутицкому. Поведай нам, поведай миру, как ты ухитрился, дожив до шестидесятилетнего возраста, сохранить во всей неприкосновенности ум шестилетнего ребенка?”

Крутицкий. Ну, довольно! это паишквиль... Кому приятно?..» [О.: V, 333]

Островский (как нам кажется, намеренно) использовал прославленные Гоголем элементы комедийной фабулы, наполняя их принципиально иным содержанием. Возможно, переосмысление Островским биографии Хлестакова отражало его отношение к периоду 1860-х годов. «Хлестаковская» природа преобразований того времени и общественной жизни в целом была обыграна им через узнаваемые зрителем «нескрытые цитаты».

³⁷⁵ Ельницкая Л. М. Комедия А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» в контексте русской классики. С. 166.

Только сходством жизненных обстоятельств Глумова с сюжетными поворотами судьбы Хлестакова родство двух пьес не исчерпывается. В разделе, посвященном «Ревизору», мы останавливались на том, что в изображенном городе практически каждый ключевой чиновник был увлечен каким-то занятием и идеей, выходящими на первый план и заменявшими основные служебные обязанности. Тем самым мы характеризовали «сборный город» как игровое пространство, в среде которого чуткий Хлестаков получил возможность максимально раскрыть свой талант лицедея, фантазера и пересмешника.

Москву в пьесе «На всякого мудреца довольно простоты» также населяют персонажи, которые *«заняты хлопотливо, суетливо, даже жарко своим делом, как бы важнейшей задачей своей жизни»* [Г.: IV, 112]. В основном их «дела» связаны с растянутой на продолжительное время имитацией, последовательным изображением действия, поведенческой стратегии. «“На всякого мудреца довольно простоты” – пьеса, где суетятся мнимые деловые люди. Все герои, кроме Курчаева, куда-то спешат, страшно заняты. <...> Островский изображает не подлинных дельцов, а героев, воображающих себя деловыми, не настоящее буржуазное оживление, а лишь тень его, не подлинную, а мнимую общественную деятельность»³⁷⁶. Мамаев вдохновенно исполняет роль ментора, Мамаева – светской оболъстительницы, Крутицкий – мыслителя и идеолога консервативного направления, Городулин – деятеля либерального толка. В общении с ними от Глумова, как и от Хлестакова, требуется постоянно оправдывать их ожидания. Но, в отличие от полностью сосредоточенного на самом себе гоголевского героя, Глумов еще должен подыгрывать, лицедействовать. «Способностью подстраиваться под других, всякий раз принимать иной, нужный тон Глумов явно играет. Он ставит все время, один за другим, разного рода спектакли. И они сами по себе, даже независимо от преследуемых и достигаемых целей, приносят ему удовлетворение»³⁷⁷, – писал Я. С. Билинкис. В своей готовности угадывать направление мысли собеседника, его собственную личностную игру и органично

³⁷⁶ Журавлева А. И. А. Н. Островский – комедиограф. С.131–132.

³⁷⁷ Билинкис Я. С. Человек без нравственных ограничений. Л., 1988. С.218

вливаться в ее течение Глумов уподобляется не столько Хлестакову, сколько Чичикову. Но с другой стороны, «для того, чтобы преуспевать в таком обществе... не нужно быть тонким интриганом, великим актером. В сущности даже и незаурядный ум Глумову не нужен (единственное, что от него потребовалось, это верно понять и оценить интеллектуальный уровень своих партнеров)»³⁷⁸.

Внимание к последовательно разворачиваемой интриге героя стало симптомом наступления нового этапа в творчестве драматурга. «К концу 60-х годов в творчестве Островского происходит встреча с характернейшим явлением литературы нового времени, самым средоточием личностной идеологии – типом “героя времени”, у истоков которого – Чацкий. <...> И вот попытка освоения фактуры личностного дворянского героя у такого последовательно антидворянского писателя, как Островский, оканчивается созданием нового типа комедии – группой сатирических произведений, рисующих пореформенную жизнь русского дворянства. Прежний эпический мир Островского присутствует здесь в снятом виде <...> как некая точка отсчета, по отношению к которой здесь все – иное. <...> Если в эпическом мире фабула, хоть и важна, но проста, так сказать, элементарно-привычна в житейском смысле слова, то в мире, где идет речь о герое-индивидуалисте, как бы развязывается стихия интриги. Интрига в значении интриганства начинает определять характер фабулы»³⁷⁹. Островский сосредотачивается на герое-плуте, внимательно отслеживая и его движения, и реакцию на них со стороны тех, на кого плутни направлены.

Сам «кружок Турусиной», куда стремится проникнуть Глумов, представляется совершенно игровой общностью. Он объединяет безусловных оппонентов в общественно-политических дискуссиях: Мамаева и Крутицкого с одной стороны и Городулина с другой. Причем при встрече между Крутицким и Городулиным не возникает дискуссий, которые, как следует из диалогов, идут на

³⁷⁸ Журавлева А. И. А. Н. Островский – комедиограф. С. 141.

³⁷⁹ Журавлева А. И., Некрасов В. Н. Театр А. Н. Островского : книга для учителя. М., 1986. С. 25.

страницах периодических изданий. Членство в этом кружке накладывает на его участников ряд непереносимых обязанностей, например куртуазное ухаживание за Мамеовой (ему, в частности, следует Городулин – женатый мужчина, но особо не привязанный ни к кому, одинаково отдающий предпочтение всем привлекательным дамам) и обязательные визиты к Турусиной. Будучи наиболее состоятельной, Турусина является центром притяжения для людей разных убеждений и возрастов. «Для действия скорей существенно, что носители разных “взглядов” сходятся в одном и том же салоне. Крутицкому тут приятно вспомнить о своих прежних интимных отношениях с хозяйкой, Городулину – поболтать ни о чем, пустить пыль в глаза... И никого из этих “деятелей” не смущают ни ханжество Турусиной, ни ее склонность ко всякого рода дичайшим суевериям и предрассудкам»³⁸⁰.

Соблюдая светскую вежливость при личных встречах, участники кружка критически относятся друг к другу. В разговорах с Глузовым они охотно злословят в адрес друг друга: так Мамаев – «болван совершенный» [О.: V, 308], Мамаева – «дура замечательная» [О.: V, 309], Городулин – «человек опасный» [О.: V, 309], а сам щедрый на подобные характеристики Крутицкий «не считается умным человеком» [О.: V, 284], да еще при этом и слывет «легкомысленным» [О.: V, 298].

Разоблачаемый в финале Глузов оказывается перед ними виноват не в самом злословии («*Чем вы обиделись в моем дневнике? Что вы нашли в нем нового для себя? Вы сами то же постоянно говорите друг про друга, только не в глаза. Если б я сам прочел вам, каждому отдельно, то, что про других писано, вы бы мне аплодировали*» [О.: V, 336]). Он виноват в неспособности выдерживать игру, соблюдать правила. От Глузова требовалось соблюдать условность происходящего. Но его злоязычие вышло наружу, стало публичным достоянием и оскорбило весь «кружок» одновременно. О его неискренности и ранее догадывались, но когда обман стал всем известным, общество, следуя негласному кодексу правил своей игры, было обязано изгнать преступника. Иными словами,

³⁸⁰ Билинкис Я. С. Человек без нравственных ограничений. С. 224.

более всего Глумов виноват именно в том, что «на всякого мудреца довольно простоты» и у него не хватило ловкости скрыть свое истинное мнение от общества. Идеальный (с собственной точки зрения) игрок оказался обличен в неумелом интриганстве.

С нашей точки зрения, фигура Егора Глумова имеет непосредственное отношение к разжатию игровой пружины действия. Пересмешник социальных реалий Глумов, внутренне стремящийся стать частью этих реалий, того же «кружка Турсиной», ждет своего часа, ждет начала игры, в которой он непременно смог бы победить. И снова мы видим героя – теперь уже героя пьесы А. Н. Островского – в ситуации «Ожидания Игры».

Я. С. Билинкис предполагал наличие в структуре пьесы еще более сложной игры: «Одна лишь игра с “другими” не отвечает в полной мере запросам Егора Дмитрича. Ему еще требуется постоянная игра с самим собою. И потому, начиная свою карьерную затею, он тут же заводит дневник, где принимается впрямую осмеивать тех, кого будет всячески обслуживать. То, что эти занятия, так сказать, “тематически” родственные и в то же время по смыслу прямо противоположные, неизменно пересекаются, приносит, по всей видимости, Глумову особенно острые ощущения и дает особого рода вдохновение»³⁸¹. Таким образом, существование дневника объясняется азартом, стремлением героя к риску, упоением процессом. И именно это заранее предвещало неизбежное поражение Глумова: «...заигравшемуся Глумову обязательно предстояло где-нибудь споткнуться – хотя бы у самой цели и почти что на ровном месте. Именно так простоте жизни и дано тут было за себя постоять. В игру и сам вовлекавшийся, адресовавший все свои создания сцене, драматург никогда не мог позволить игре подменить собою жизнь»³⁸².

Действие начинается с того, что ренегат-фрондер Егор Глумов, разочаровавшись в саркастическом высмеивании социальной действительности,

³⁸¹ Билинкис Я. С. Человек без нравственных ограничений. С. 219.

³⁸² Там же. С. 220.

намеревается ее покорить. «Случайная» встреча незнакомых друг другу дяди и племянника со стороны выглядит совершенно игровой ситуацией: Мамаев, который будто бы ищет квартиру, «по ошибке» попадает к племяннику, который будто бы не знает о его приходе, но мечтает с ним познакомиться.

В том, как Глумов располагает к себе Мамаева, раскрывается метод, который он впоследствии применит ко всем членам «кружка Турусиной». Глумов в своей лести удивительно не тонок, груб и поверхностен. Он задействует самые поверхностные, самые примитивные формулировки, чтобы подчеркнуть собственное профанство и необходимость руководства им со стороны уважаемого собеседника. «Глумов нисколько не заботится о том, чтобы <...> подольстится незаметно»³⁸³, – писала А. И. Дубинская. Ю. В. Высоцкая отмечала, что Глумов мог потерпеть поражение уже при этой первой встрече: «Зная потребность дядюшки в морализировании, Глумов играет перед ним глупого и несмышленного молодого человека. Но он так заигрывается, что перебарщивает. В результате Мамаев догадывается: “Вы совсем не так глупы, как говорите”, – но не придает значения своей догадке, так ему нужен человек, которого он мог бы наставлять своими советами»³⁸⁴.

Впрочем, на протяжении всей пьесы большинство собеседников (кроме ослепленной страстью Мамаевой и недалекой Турусиной) ощущают его лукавство, но при этом с готовностью принимают его игру и участвуют в его интриге.

«Пусть он приспособливается, изворачивается, пусть потворствует их слабостям. В том и заслуга, если он свои мысли и желания, свои мнения, свою личность сумеет ограничить, укротить и всецело подчинить власти имущим, состоятельным. Неважно, если Глумов видит их смешные стороны, их пороки и слабости, – важно, чтобы он потворствовал им, чтобы не смеялся, а помогал»³⁸⁵, – констатировала А.И. Дубинская. Ю. В. Высоцкая отмечала в этом

³⁸³ Дубинская А. И. А. Н. Островский. С. 197.

³⁸⁴ Высоцкая Ю. В. Актеры и актерство в пьесах А. Н. Островского. С. 120.

³⁸⁵ Дубинская А. И. А. Н. Островский. С. 198.

снисходительном отношении к глумовскому лукавству «обратную связь» персонажей: «Мамаевы, Крутицкий, Городулин замечают подвох со стороны Глумова и начинают ему подыгрывать, позволяя ему играть с ними и усиливая тем самым его амбиции и надежды»³⁸⁶.

Причина успехов Глумова таится не в качестве расточаемой им лести, а в его внимании. Он силен не способностью говорить, а умением слушать. Он угадывает сокровенные болевые точки своих собеседников и давит на них так прицельно, что даже грубость его лести не отменяет ее желанности. Желанность же продиктована обделенностью членов кружка признанием. Именно начало интриги, изображенное в первом действии, и было наиболее сложным этапом глумовского плана. Затем его влияние как вирус распространяется по «кружку». Мамаев рекомендует молодого «писателя» Крутицкому, который поручает Глумову литературную отделку своего «прожекта». По протекции Мамаевой Городулин решает проблему с трудоустройством Глумова и надеется, что молодой «вольнолюбец» окажется полезен московским либералам («*Нам такие люди нужны*» [О.: V, 284]). Глумов просит Мамаева представить его Турусиным, чтобы не привлекать внимания к предполагаемому ухаживанию за Клеопатрой Львовной. Одновременно с этим доброжелательные Крутицкий и Городулин рекомендуют Турусиной Глумова как потенциального жениха для племянницы. Подкупленная еще в первом действии Манефа практически решает вопрос со сватовством. Главное для героя – вовремя менять маски («Если с Городулиным Глумов играет роль Чацкого, то с Крутицким выступает в роли восхищенного Молчалина»³⁸⁷).

Удивительная удача, сопутствующая Глумову при стремительном «наступлении», компенсируется достаточно неуверенными попытками сохранить достигнутые позиции. «Глумов, опьяненный успехом, легкостью, с которой ему все удается, забывает об осторожности. То ли в надежде на свою счастливую

³⁸⁶ Высоцкая Ю. В. Актеры и актерство в пьесах А. Н. Островского. С. 120.

³⁸⁷ Ельницкая Л. М. Комедия А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» в контексте русской классики. С. 170.

звезду, то ли не предполагая встретить какие бы то ни было препятствия, он переигрывает. Мысль о потере чувства меры приходит слишком поздно, но и она не заставляет героя стать осмотрительнее: настолько велико упоение игрой»³⁸⁸. Его неспособность заранее подготовить Мамаеву к мысли о женитьбе обернулась тем, что ревнивая любовница стала проявлять любопытство. Позже, обнаружив дневник, она решает мстить. Кроме того, с презрением относясь к Голутвину, Глумов рассматривал его как сиюминутную досадную помеху и не предусмотрел, что тот и в будущем может помешать его планам.

По большому счету, крах интриги Глумова стал следствием излишней ее разветвленности. Перед героем-аферистом стояло слишком много конкретных задач, он вступал в коммуникации с большим количеством собеседников и не мог контролировать того, как они будут соотноситься друг с другом. В результате воздвигаемая им игра оказалась слишком громоздкой конструкцией, неудача в одном из ее сегментов привела к кризису стратегии в целом. Глумов взялся за эту сложную нелинейную последовательность обманов, действуя достаточно банальными методами. То есть уже в самой основе игры было заложено ее слабое место, делавшее Глумова уязвимым.

Но уязвимость Глумова не исчерпывается, конечно, одной только неверно выбранной игровой стратегией. Представители московского общества, выведенные драматургом на фоне слома былых традиций, находятся как будто бы на тонущем корабле, хотя и декларативно стараются не замечать этого. И Глумов, в сущности, недальновидно стремится стать частью этой терпящей крушение социальной группы.

Драматургу в рассматриваемой пьесе было важно глазами Глумова показать мир московских политических деятелей, выведенных в сатирической комедии в более приемлемом для цензуры виде деятелей общественных.

Кружок Турусиной, как было сказано выше, объединяет разнящихся общественных деятелей в одинаково невыгодных для них всех исторических

³⁸⁸ Коломлина Н. А. Игровая поэтика комедий А. Н. Островского рубежа 1860-х – 1870-х годов. С. 66.

обстоятельствах излета реформ 1860-х годов. Отмена крепостного права подорвала уверенность Мамаева в себе. Мамаеву страшит приближающееся старение. Крутицкого гнетет подсознательное ощущение окончания его собственного политического века, а Городулина, напротив, неустойчивость позиций избранного им политического течения. А так как в условиях всеобщего и взаимного молчаливого оппонирования внутри кружка Турусиной невозможно получить поддержку, ободрение и утешение, то необходимость появления Глумова становится объективной. Глумов каждым из них воспринимается гарантией продолжения их деятельности.

Деланность, поверхностность, декларативность остаются главными принципами «кружка Турусиной». «Игровое» тут значительно превалирует над «серьезным». Так, формальной причиной падения Глумова стало несоблюдение Клеопатрой Мамаевой баланса между этими категориями. Первоначально ее интрижка с Глумовым планировалась как мера, необходимая для поддержания уверенности в себе: *«В последнее время, конечно, очень был чувствителен недостаток в обожателях; но ведь это оттого, что окружающие меня люди отжили и износились. Ну, вот, наконец-то»* [О.: V, 280].

Мамаевой, как светской даме, нужны поклонники. Это понимает даже пожилой супруг. Поэтому он и способствует сближению племянника с молодой теткой. «Мысль о том, чтобы Глумов ухаживал за Клеопатрой – подлая, но вовсе не лишённая здравого смысла. Ему спокойнее, если любовником жены будет племянник, нежели какой-то другой посторонний человек»³⁸⁹.

Однако горячность признания молодого человека (Глумов и тут «увлекся») изменила первоначальные намерения женщины: она влюбилась в него по-настоящему, стремясь утвердить свое право собственности на него. Терзаясь ревностью и убедившись в неискренности своего «рыцаря», она мстит. Это разрушает игру и грозит всему принципу существования этого маленького, но чрезвычайно комфортного мирка. Инспирированное ею разоблачение Глумова наносит ущерб всем (кроме Машеньки Турусиной), лишая одних сотрудника и

³⁸⁹ Велихов Е. П. Уроки Островского. М., 1974. С. 199.

помощника, других – «удобного» родственника. Примечательно, что в своей мести Мамаева пытается сохранить анонимность не только в глазах Глумова, но и перед всеми остальными. Хотя предъявлять обществу оригинал дневника, где, несомненно, существовали записи и про нее самое, было достаточно рискованно. В своей мести Клеопатра Мамаева не расчетлива, а слепа.

Ее поведение частично объясняет то, что падение Глумова, подготовленное ею, должно носить обратимый характер.

В рамках избранного нами угла рассмотрения образ Ивана Ивановича Городулина представляется нам наиболее благодарным объектом изучения. Городулин (как и Турусина) постоянно озабочен выдерживанием избранной роли, подчиняя практически каждый свой шаг концепции. Если продолжить сравнение комедии «На всякого мудреца довольно простоты» с «Ревизором», то у Городулина можно найти черты, роднящие его с Аммосом Федоровичем Ляпкиным-Тяпкиным. Он также строит свое общение с окружающими на эпатаже и постоянном беззлобном оппонировании более влиятельным участникам кружка. Как и судья, он в свое время, очевидно, *«прочитал пару или тройку книг и оттого несколько вольнодумен»* [Г.: IV, 10]. Фразы, демонстрирующие его непохожесть на товарищей по «кружку», выскакивают даже тогда, когда для них нет формального повода. Турусина советуется с ним по поводу возможной кандидатуры жениха для Машеньки. У Ивана Ивановича совершенно не к месту срывается: *«Мое призвание – решить узы, а не связывать. Я противник всяких цепей, даже и супружеских»* [О.: V, 301]. Рисовка совершенно ненужная, не прибавляющая в глазах собеседницы к его образу ничего нового. Даже не очень сообразительная Турусина моментально уличает его в непоследовательности: *«А сами носите»*. Городулин отшучивается (*«Оттого то я и не желаю их никакому лихому татарину»* [О.: V, 301]), но этот ответ изображает его не столько активным борцом за свободу личности, сколько жертвой обстоятельств.

Его игра требует глубокого погружения в общественную деятельность Москвы. Городулин вечно занят, он принимает участие в публичных действиях, где оказывается на виду, демонстрируя свою сопричастность любому сколько-

нибудь заметному событию. Суетливая вездесущность, постоянная потребность в рисовке сближают его с типом «хлестаковствующего героя». Однако из всех рассмотренных нами ранее представителей этой общности персонажей его выделяет несомненная устроенность в социуме. Он из породы «хозяев жизни» – богат, занимает заметный чин, (по предположению Вл. Филиппова, входит в число доверенных помощников московского губернатора³⁹⁰). Ему незнакомо томительное «Ожидание Игры». Он нуждается во внимании – и он играет, привлекая его к себе. При этом, в отличие от «хлестаковствующих персонажей», он очень конкретен, всегда знает, что именно ему нужно, и старается извлекать выгоду из любых своих поступков. «Городулины представляют собой ту часть дворянства, которая успешно перестраивала свои поместья на капиталистический лад»³⁹¹, – писал А. И. Ревякин.

Городулина традиционно принято интерпретировать как глупца, которого обаял хитрый Глумов. Но до знакомства с Глумовым он как-то обходился собственными силами и добился большого влияния. «Дел множество – то железную дорогу открывать, то речь за обедом произносить. Это не пустяк – речь за обедом. Они в газетах публиковались <...> Он имеет вес, он устраивает судьбы, он “где-то чуть ли не судья”, в его ведении целые учреждения. Посмотрите по тексту – а никаких особых глупостей Городулин не говорит и не делает»³⁹².

При этом на людях, в бытовых разговорах он старается выглядеть как можно более простодушным и легковесным. Отсюда все его шутки и каламбуры, не относящиеся к темам бесед. Ему выгоднее, чтобы его считали доступным и недалеким.

При анализе этого образа немаловажную роль может играть запись из дневника Глумова, раскрывающая историю формирования городулинской роли: *«Городулин в каком-то глупом споре о рысистых лошадях одним господином*

³⁹⁰ Филиппов Вл. Язык персонажей Островского. М., 1946. С. 108.

³⁹¹ Ревякин А. И. Искусство драматургии А. Н. Островского. М., 1974. С. 101.

³⁹² Москвина Т. В спорах о России. С. 218.

назван либералом; он так этому названию обрадовался, что три дня по Москве ездил и всем рассказывал, что он либерал. Так теперь и числится» [О.: V, 333].

Естественно, саркастичный Глумов утрирует. Но даже если это происшествие было вымышлено Глумовым, окружающие соглашаются, что написано «похоже». Отметим, что анекдотически описанное происхождение городулинской роли связано с лошадьми и, очевидно, скачками – древним игровым занятием человечества. Городулин азартен. Азарт привел его на скачки, азарт заставил его вступить с «одним господином» в спор. И так же азартно он подхватил мимолетное определение, сделав его своей идентификацией. Но новоприобретенная роль оказалась Городулину чрезвычайно удобна: «Старозаветный господин, в сердцах обозвавший Городулина либералом, и не подозревал, какую оказал ему услугу. Иван Иванович немедленно почувствовал себя идейным человеком, недругом крепостничества, и сразу все его излюбленные занятия и наклонности – вкусно поесть, поболтать в клубе, покрасоваться перед слушателями – получили как бы высшее оправдание»³⁹³.

Выбранная Городулиным игра требует красноречия и искрометного остроумия. «Молодой важный господин», блестящий деятель либерального движения должен покорять всех своими речами. Банальный и косноязычный Иван Иванович осознает свое несоответствие избранному образу. Поэтому с такой готовностью он хватается за представленного ему демагога Глумова. Глумов с его неиссякаемым источником «красноречия на заказ» оказывается для Городулина бесценным кладом. Городулин рад использовать Глумова в качестве «спичрайтера», присваивать себе авторство его печатных выступлений против политических противников. Взамен он готов оказывать поддержку карьере героя.

Обратим внимание на поведение Городулина в финальной сцене. В первые минуты он задет глумовским злословием, в нем кипит обида, и он по просьбе Турусиной передает Глумову дневник, обозначая тем самым, что глумовское плутовство раскрыто. Но обида достаточно быстро уступает практическим соображениям: Городулин, формально участвуя в стихийно инспирированном

³⁹³ Лакшин В. Я. А. Н. Островский. С. 183.

изгнании Глумова, планирует и дальше пользоваться его услугами. Поэтому он передает дневник «почтительно» и не сопровождает свой жест комментариями. Позже он даже протягивает ошельмованному Глумову руку:

«Глумов. Ну, а вы, Иван Иванович?»

Городулин. Я ни слова. Вы прелестнейший мужчина! Вот вам рука моя. И все, что вы говорили про нас, то есть про меня – про других я не знаю, – правда совершенная» [О.:V, 335].

Тем самым он рисуется – снова демонстрирует свое отличие от других членов кружка, а кроме того, заявляет о безоговорочной поддержке Глумова. Маска вольнодумца не предполагает сильной обиды на пасквиль. Наоборот, следуя роли «вольнодумца», он приветствует Глумова как человека, бросившего вызов общественному вкусу. Всякий бунтарь заслуживает поддержки «решителя уз», даже если только что оскорбил его. Городулин делает вид, что общественные принципы и либеральные идеалы для него выше личных чувств. Впрочем, Глумов не дает ему выдержать эту игру и заставляет публично сознаться в истинных мотивах его жеста:

«Глумов. Понимаю. И вам, Иван Иванович, я нужен.

Городулин. Нужен, нужен.

Глумов. И умных фраз позаимствоваться для спича...

Городулин. И умных фраз для спича.

Глумов. И критику вместе написать.

Городулин. И критику вместе написать...» [О.: V, 335]

Наиболее показательна постоянная игра Городулина характеризуется в его отношениях с Мамаевой. Она замужем, он женат, хотя рад любой возможности полюбозничать с дамами: напомним, в пятом действии, прибыв к Турусиным, он сразу спешит составить компанию Марии Ивановне, тщетно пытаясь состязаться с Курчаевым. Вместе с Клеопатровой Львовной они (очевидно, не первый год) разыгрывают историю о безнадежно влюбленном поклоннике и недоступной даме сердца. Самой Мамаевой он, судя по всему, неинтересен. Очевидно, для нее он или уже вошел в категорию людей, которые «отжили и износились», либо

вплотную приблизился к ее границам. Но она нуждается в обожателях, он испытывает потребность порисоваться – отсюда и этот ни к чему не приводящий флирт. Он исполняет свою роль без излишней аффектации, но исправно. Естественно, Мамаева привыкла к ней и даже выговаривает ему за долгие «отлучки»:

«Мамаева (с упреком). Каким ветром, какой бурей занесло вас ко мне?

Городулин. Где тот несчастный, который вас покинул? Укажите мне его!

Мамаева. Вы первый, вас-то и надобно убить, или что-нибудь другое» [О.: V, 282–283].

Услышав упрек, Городулин пытается компенсировать свое отсутствие литературным (даже слишком литературным) выражением своей преданности «даме сердца»:

«Мамаева (упреком). Хорош, хорош! Садитесь! Каким ветром, какой бурей занесло вас ко мне?

Городулин (садится). Ветром, который у меня в голове, и бурей страсти, которая бушует в моем сердце» [О.: V, 282].

У Мамаевой есть свой расчет: ей нужно устроить карьеру фаворита. Городулин не понимает важности «дела» для нее и продолжает действовать по лекалам своей роли:

«Мамаева. Я уж придумала вам наказание.

Городулин. Позвольте узнать. Объявите решение, без того не казнят. Если вы решили задушить меня в своих объятиях, я апеллировать не буду.

Мамаева. Нет, я хочу явиться к вам просителем.

Городулин. То есть поменяться со мной ролями?» [О.: V, 283]

Через несколько реплик Мамаевой надоедает заштампованность речи собеседника: у нее новое увлечение и все прежнее ее утомляет. Она резко обрывает Городулина («*Полно вам болтать- то. У меня серьезное дело*»). Узнав о «конкуренте», Городулин какое-то время имитирует ревность:

«Мамаева. <...> Мой племянник совсем не ребенок, он очень милый молодой человек, очень хорош собой, умен, образован.

Городулин. Тем лучше для него и хуже для меня» [О.: V, 283].

Даже подшучивает над «соперником»: *«Что же нужно вашему племяннику? Курточку, панталончики? <...> Жаль! С отличными способностями теперь некуда деться; он остается лишний. Такие все места заняты: одно Бисмарком, другое Бейстом» [О.: V, 283].*

Однако, следуя требованиям своего длительного «ухаживания», отказать Мамаевой Иван Иванович не может. Впрочем, он достаточно легко принимает ее просьбу; очевидно, трудоустройство фаворита не требует от Городулина много усилий. К счастью, он сам оказался очарован Глумовым, так что назначение последнего должно принести несомненную пользу Ивану Ивановичу. Но, верный правилам игры, он это делает исключительно ради услуги «даме сердца»:

«Городулин (Мамаевой тихо). Через две недели он будет определен.

Мамаева. Через две недели я вас поцелую» [О.: V, 288].

Этот обещанный поцелуй не нужен никому из двоих: ни Городулину, ни влюбленной в Глумова Мамаевой. Однако он разыгрывается в этом этюде как высшая ценность куртуазных отношений приятелей, аккуратно имитирующих флирт.

Отметим еще, что образ Городулина в исторических условиях шестидесятых годов любопытно коррелирует с другим представителем либерального движения (только не конца, а самого начала десятилетия) – с Шалимовым из «Теней». Городулин тоже любит скрываться за местоимениями множественного числа: *«Нам такие люди, как вы, нужны. <...> Вы будете запевать, а мы вам подтягивать» [О.: V, 326]*, от которых несколько лет назад щедринский Клаверов поморщился бы («*“Нам”! “Мы”! – ведь вот до чего мы дожили!*» [С.-Щ.: IV, 343]). Либеральная оппозиция – то, что в мечтах Салтыкова-Щедрина должно было стать идеалом искренности и бескорыстного служения, – у подводящего итоги шестидесятых Островского свелось опять-таки к имитации, профанации, игре. Впрочем, хоть Иван Иванович Городулин и считается в турусинском кружке «опасным», реальной угрозы ни строю, ни даже партии Крутицкого он не представляет, оставаясь «карманной оппозицией».

Парадоксально, но самый колоритный персонаж комедии – генерал Крутицкий – менее других соположен рассматриваемому нами мотиву. Если его товарищи по «кружку Турусиной» прикладывают усилия, чтобы соответствовать избранным ими социальным или поведенческим ролям, то Крутицкий изображен цельной натурой, практически не нуждающейся в игре. Лакшин писал: «Психология Крутицкого обладает завидной цельностью. Можно думать о нем что угодно, но человек это прямой, неувертливый и по-своему убежденный. Ему несвойственны двойные ходы, тонкий расчет, задние мысли. Если он и хитрит, то хитрости его как на ладони»³⁹⁴. Он искренен в своих увлечениях, убежден в собственном авторском даровании, не поддерживает, а стремится разрушать чужие игры (так, он последовательно старается разоблачить ханжество и бездумную благотворительность Турусиной). Самый строгий представитель реакционного звена московской общественности является при этом наиболее простодушным и честным человеком.

Глумов в качестве слабого места избирает честолюбие отставного генерала, соскучившегося по подчиненным, стоящим перед ним навтыяжку. Именно это, а не литературный дар Глумова (использованный в этот раз для достижения обратного эффекта), делает Егора Дмитриевича протеже Крутицкого.

Парадоксом, заложенным в комедии, является тот факт, что кажущийся наиболее искусственным формальный лидер «кружка» Крутицкий на поверку оказывается искренним и простодушным, а тщательно изображающий вертопраха Городулин – продуманным деятелем, осознающим свои слабые стороны и стремящимся изменить ситуацию к лучшему.

Образ Машеньки Турусиной до сей поры оказывался на периферии внимания исследователей, воспринимающих ее как безликую инженерю. Однако за то короткое сценическое время, которое ей отводит драматург, она успевает продемонстрировать, что Глумов отнюдь не одинок в среде московских «деловых людей».

³⁹⁴ Лакшин В. Я. «Мудрецы» Островского – в истории и на сцене. М., 1979. С. 212.

Мария Турусина живет на положении «домашней мученицы» у своей опекуниши – взбалмошной и эксцентричной Турусиной-старшей, пресытившейся с молодости светской жизнью и проводящей время почти взаперти. Для того чтобы заменить «свет» и регулировать свой круг общения, она, очевидно, и создала свой «кружок», допустив в него проверенных людей. Она позиционирует себя как тетку Машеньки, хотя общность их фамилий дает нам понять, что Машенька – дочь умершего брата покойного мужа Турусиной. Меж ними нет близкого родства, однако Турусина готовит для воспитанницы огромное приданное. Странный уклад дома, полного приживалок и богомольцев, заставляет Машеньку стремиться замуж.

Она влюблена в легкомысленного Курчаева, но, в отличие от Мамаевой, не дает страсти взять верх. Она расчетлива так же, как и Глумов. Упаковывая свою расчетливость в обертку простодушия, она откровенно делится с опекуней своими жизненными планами: *«Я московская барышня, я не пойду замуж без денег и без позволения родных. Мне Жорж Курчаев очень нравится: но если вам неудобно, я за него не пойду и никакой чахотки со мной от этого не будет. <...> Найдите мне жениха какого угодно, только порядочного человека, я за него пойду без всяких возражений. Мне хочется поблестеть, покрасоваться. <...> Я тоже хочу жить очень весело; если согрешу, я покаюсь. Я буду грешить и буду каяться так, как вы»* [О.: V, 293].

В исполнении «инженю» такие речи не пугают выдавшую виды ханжуетушку. Только в выражении *«грешить и каяться»* воспитанница допускает немного лишнего. Тетушка ее беззлобно обрывает:

«Турусина. Празднословие, Marie! Празднословие!

Машенька (сложив руки). Виновата!» [О.: V, 293]

Как и Глумов, Мария Турусина ищет спокойной устроенной жизни и достатка. Как и Глумов, она демонстрирует всем, от кого зависит изменение ее судьбы, свою «умеренность и аккуратность». Как и Глумов, она порой увлекается и заигрывается. Как и Глумов, пользуется успехом окружающих – в пятом

действию общества хорошенькой девушки ищет не только Курчаев, но и женатый Городулин. И она так же манипулирует окружающими.

Произносимые ею перед Турусиной монологи имеют и вполне конкретную локальную цель. Сцена начинается с обсуждения запрета на посещения дома Курчаевым. Машенька жалуется на скуку и просит найти ей жениха. Турусина тронута и обещает помочь. После этого девушка возвращается к первоначальной теме и добивается успеха:

«Машенька. Курчаеву не отказывайте от дому, пусть ездит.

Турусина. Только ты знай, что он тебе не жених.

Машенька. Я вполне полагаюсь на вас; я ваша покорная, самая покорная племянница.

Турусина (целует ее). Ты милое дитя» [О.: V, 294].

Незаметно для Турусиной ее категорический запрет, спровоцированный подметными письмами, оказался дезавуированным. И для Машеньки обет отказаться от брака Курчаевым не означает окончательного расставания с предметом своей влюбленности. Она уже определила принцип своей «взрослой» жизни, которая должна наступить после замужества – «грешить и каяться». Любимый ею Курчаев будет после гипотетической свадьбы с «порядочным человеком» занимать в ее жизни ту же позицию, которую прочит для Глумова Мамаева: покорный обожающий любовник богатой женщины:

«Курчаев. Значит, отдадут ему вас, отдадут деньги – добродетель награждается, порок наказан. С вашей стороны возражений нет, а про меня и говорить нечего: я должен в молчании удалиться. Еще с кем другим я бы поспорил, а перед добродетельным человеком я пас; я никогда этим не занимался.

Машенька. Тише! Они идут» [О.: V, 323].

Простодушный Курчаев, конечно, не понимает замысла своей возлюбленной, и Машеньке приходится переводить разговор на другую тему, чтобы не подтверждать и не опровергать жалобы своего печального воздыхателя.

Глумов, очевидно, почувствовал в ней родственную душу. Недаром оскорблений в ее адрес нет ни в дневнике, ни в финальных монологах. Напротив,

он признает свою вину перед Марией. «Герой признается в своей вине только перед Машенькой, на которой хотел жениться по расчету. <...> Автор сам принимает меры к тому, чтобы зритель не видел в этой героине жертвы, для чего вводит ее диалог с Турусиной о женихе»³⁹⁵.

Он нигде не делится своим отношением к девушке, так же как и Мария ни разу не упоминает о своем отношении к жениху (хотя рассуждает о его безупречной репутации – очень осторожно, подчеркивая свою безусловную скромность): *«В господине Глумове так много хороших качеств, что мне становится страшно, я не считаю себя достойною такого мужа»* [О.: V, 329].

При этом она в глубине души догадывается о путях, которым Глумов идет к успеху, но не торопится вслух говорить что-то определенное:

«Машенька. Я сама не понимаю. Тут или самая тонкая интрига, или...

Курчаев. Чудо, вы думаете?

Машенька. Я ничего не думаю; я просто голову потеряла» [О.: V, 322–323].

Определенная симпатия, построенная на молчаливом взаимном уважении, между двумя манипуляторами, скорее всего, есть. И даже если бы их брак состоялся, «никакой чахотки» из этого не случилось бы – каждый из них использовал бы другого для достижения своих целей без особого ущерба для партнера. «В сущности, Глумов, видимо, в самом деле для “московской барышни”, мечтавшей стать дамой, чтобы “покрасоваться и поблестеть”, даже более подходящий жених, чем легкомысленный и добродушный гусар Курчаев»³⁹⁶.

Так или иначе, Машенька оказалась единственной, кто выиграл в результате конфуза, связанного с разоблачением Глумова:

«Турусина. Вижу, мой друг. Извини меня! Я очень дурно сделала, что взяла на себя заботу устроить твою судьбу; я вижу, что это мне и не по уму, и не по силам. Располагай собой как хочешь, я тебе мешать не буду.

Машенька (тихо). Мой выбор уж сделан, та tante» [О.: V, 332].

³⁹⁵ Журавлева А. И., Некрасов В. Н. Театр А. Н. Островского. С. 33.

³⁹⁶ Там же. С. 33.

Ее демонстративное «послушание» и умение молчать привело к исполнению заветного желания.

Анализируя игру самой Турусиной, мы сталкиваемся с проблемой границ искренности этой героини. Насколько сама «кающаяся» грешница, в какой-то момент переменившая свой образ жизни, сменившая веселый разгул на быт святоши и благотворительницы, верит в святость Манефы, душеспасительность своего «притонодержательства», свою приверженность идеалам кротости и смирения?

Последовательно подавая себя как строгую и благочестивую барыню, она при этом не требует соблюдения этой же роли от своей воспитанницы: *«Я захожу в твое положение. Суетность в твоём возрасте извинительна»* [О.: V, 294]. Ограничивая Машеньку в перемещениях и общении, она требует при этом достаточно поверхностной лояльности к своим порядкам и уважения к своим странностям. Сама кланяясь Манефе, она не заставляет будущую «московскую барыню» следовать ее примеру. Даже «самого нераскаянного безбожника» Курчаева она вновь пускает в свой дом после обещания Машеньки не рассматривать гусара как своего жениха. То, что Турусина старательно играет роль, – несомненно. Неясно только, осознает ли она свое поведение как роль или, заигравшись, искренне верит в его подлинность.

Этот же вопрос занимает и Крутицкого – бывшего любовника купчихи. При своих визитах он постоянно старается спровоцировать Турусину, эпатируя ее скепсисом по отношению к ее быту и постоянно напоминая о ее прежней жизни:

«Крутицкий. <...> Я вот гулять пошел, ну, дай, думаю, зайду навестить старую знакомую, приятельницу старую... хе, хе, хе!.. Помните, ведь мы...

Турусина. Ах, не вспоминайте! я теперь...

Крутицкий. А что ж такое! Что не вспоминать-то... У вас в прошедшем было много хорошего. А если и было кой-что на ваш взгляд дурное, так уж вы, вероятно, давно покаялись. Я, признаться вам сказать, всегда с удовольствием вспоминаю и нисколько не раскаиваюсь, что... <...> Вы извините, я хотел вам

только сказать, что прежде, когда вы вели другой образ жизни, вы были здоровее. <...> Ну, то есть рано бы ханжить-то» [О.: V, 295].

У Турусиной, скорее всего, было время привыкнуть к колкостям Крутицкого и выработать к ним иммунитет. Крутицкого чрезвычайно заботит, насколько его визиты способны поколебать уверенность Турусиной в избранном ею образе жизни:

«Крутицкий. <...> Прощайте. Заходить, а? Или сердитесь?

Турусина. Ах, что вы, всегда, всегда рада.

Крутицкий. То-то! Я ведь любя. Жаль!

Турусина. Навещайте.

Крутицкий. По старой памяти? хе, хе, хе!..» [О.:V, 297–298]

При этом очевидно стремление Турусиной верить во все, что ее окружает: искренность приживалок, пророческий дар предсказательниц, безопасность ищущих у нее приюта странников, простодушие племянницы.

То, как она упорно пытается закрывать глаза на очевидное, дает ответ: не чувствуя в глубине души подлинной веры и подлинного раскаяния, Турусина заставляет себя верить всему «чудесному», далекому от здравого смысла (которым, очевидно, была наполнена ее жизнь в молодости), чтобы наконец-то однажды проникнуться искренним приятием своей роли.

Н. А. Коломлина вслед за С. Дурылиным обращает внимание на «игру поневоле» Глумовой. Став по требованию сына его помощницей, она сама разыгрывает небольшие игры, действуя в одиночку и чаще всего интуитивно, без заранее согласованного с сыном плана. «Вдохновенно, хотя и не по собственной инициативе, играет отведенную ей роль Глафиры Климовна Глумова. <...> И в этом наглядно просматривается актерский талант Глафиры Климовны. Играя недалекую, простоватую, раболепствующую перед сильными мира сего, чересчур заботливую мамашу, Глумова удивительным образом добивается именно того, чего требует на данный момент расчет ее сына. <...> ею разыгрываемые ситуации

наполнены яркой актерской импровизацией»³⁹⁷. Как и требовал от нее сын, она хитрит и плурует. Но в московском социуме, описанном А. Н. Островским, так поступают многие.

Необходимо отметить и существенную разницу, которая появляется в поэтике А. Н. Островского при сопоставлении категорий игры и плутовства. Для склонного к строгому морализму Н. В. Гоголя плутовство и игра чаще всего выступали синонимами (за немногочисленными исключениями в виде Хлестакова и Подколесина). Игра обозначала отход человека от его подлинного предназначения, подмену истинного наносным и иллюзорным.

Исследовавший разные степени социализации человека А. Н. Островский подходил к этой проблеме более осторожно. Для иллюстрации этого обратим внимание на Голутвина – «человека без определенных занятий», ставшего одной из причин краха предприятия Глумова. Собственно, он является одним из двух откровенных плутов, действующих в комедии: он шантажирует Глумова, предлагая ему выкупить собранные им сведения о глумовской деятельности, предназначенные для публикации, а впоследствии, очевидно, повторно продает материалы Мамаевой.

Но, в отличие от продуманного, гибкого хамелеона-Глумова, этот «настоящий» мошенник чрезвычайно простодушен. На путь поиска скандальных сюжетов он вступает, видя в этом единственный доступный для него способ заработать:

«Курчаев. Да, в самом деле, ему деньги нужны. “Будет, говорит, на чужой счет пить; трудиться хочу”. Это он называет трудиться. Скажите пожалуйста!

Глумов. Слышу, слышу.

Голутвин. Материалов нет.

Курчаев. Вон, видите, у него материалов нет. Дайте ему материал, пусть его трудится» [О.: V, 262].

³⁹⁷ Коломлина Н. А. Игровая поэтика комедий А. Н. Островского рубежа 1860-х – 1870-х годов. С. 47.

Несговорчивость Глумова привлекает внимание Голутвина. Наблюдая за отказавшим ему в помощи, Голутвин делает Глумова героем своих материалов. Подготовив очерк, он, как ему кажется, «честно» пытается продать материал самому заинтересованному лицу, а только потом предложить его печати:

«Голутвин. Я ходил за вами, наблюдал, собирал сведения, черты из жизни вашей, написал вашу биографию и приложил портрет. В особенности живо изобразил последнюю вашу деятельность. Так не угодно ли вам купить у меня оригинал, а то я продам в журнал. Вы видите, я прошу недорого, ценю себя невысоко.

Глумов. Меня не испугаете. Печатайте! Кто вас читает?

Голутвин. Да ведь я и не тысячу рублей прошу. Я знаю, что большого вреда вам сделать не могу; ну, а все-таки неприятность, скандальчик. Ведь лучше для вас, если б его не было совсем, ну, так и заплатите!» [О.: V, 318–319]

На вопрос Глумова «*Да честно ли это?*» он простодушно отвечает «*Вот этого не знаю*» [О.: V, 319]. При этом, несмотря ни на что, собственные представления о порядочности у него имеются. Во-первых, его вымогательство «*должно быть, честнее, чем посылать безымянные письма*» [О.: V, 318–319]. Во-вторых, его оскорбило подозрение Глумова в краже дневника («*Голутвин клянется-божится, что не брал. Даже слезы на глазах у него показались. Я, говорит, без куска хлеба останусь, а такой гнусности не сделаю*» [О.: V, 326]).

Именно в это время Голутвин по заказу Мамаевой публиковал свои материалы на Глумова, но это в его мировоззрении выглядит допустимым поступком, в то время как воровство для него остается «гнусностью». Голутвин – шантажист с совестью. Просто его картина мира ставит собственные (но твердые) нравственные границы. В этой своей «принципиальности» он – несомненный мошенник – выглядит намного порядочнее и искреннее всех остальных персонажей, занятых постоянным утаиванием настоящих лиц и истинных мотивов своих поступков.

Парадокс комедии состоит в том, что одним из наиболее «игровых» персонажей предстает инженеру Машенька, а наиболее искренним – шантажист

Голутвин. Островский, изображая игровую среду московского общества, разводит плутовство и сопричастность игре, делая их самостоятельными характеристиками действующих лиц, которые могут совпадать, но могут и не пересекаться.

Кроме традиционного, «гоголевского» конфликтного напряжения между взаимообратимыми лукавством и простодушием, отраженного уже в названии комедии, мотивы Игры позволяют нам рассмотреть еще одно противостояние, влияющее на завязку и развязку пьесы.

С нашей точки зрения, в комедии приходят в столкновение игра бескорыстная, игра-времяпрепровождение, игра-развлечение и игра заинтересованная, игра, ориентированная на выигрыш, на добычу полезных материальных благ. Вторая воплощена исключительно в сценическом существовании Глумова, а первая властвует над каждым из его собеседников, членов «кружка Турусиной». При этом «в “Мудреце” игроком чувствует себя только Глумов, остальные не осознают того, что “играют” в жизни»³⁹⁸. Бескорыстность игрового поведения, таким образом, маркирует людей, состоявшихся в бытовом плане, устроившихся в обществе, нашедших свое место в жизни. Носитель игры заинтересованной, а иначе – герой, находящийся в ситуации «Ожидания Игры», как раз и затевает свою интригу для того, чтобы обрести состояние, при котором «бескорыстность» становится нормой.

Тем самым, благодаря наблюдениям за комедией Островского, мы можем гипотетически предположить конечную цель «Ожидания Игры». «Потенциальная энергия» томит героя-искателя, готовит его к активным действиям для достижения статуса материальной обеспеченности или социального признания, при которой игра могла раскрыться в полном своем виде в форме бескорыстного времяпрепровождения.

При этом Островский не делает сопричастность к игре синонимом плутовства: так, мошенник Голутвин выступает у него в позиции практически единственного «простодушного» персонажа.

³⁹⁸ Коломлина Н. А. Игровая поэтика комедий А. Н. Островского рубежа 1860-х – 1870-х годов. С. 41.

Нами доказано, что, несмотря на яркий характер глумовской игры, главный герой комедии не только не является единственным «игроком» в художественном мире пьесы, но и вынужден внимательно изучать игры своих собеседников, чтобы расположить их к себе. Как и в «сборном городе» гоголевского «Ревизора», герой старается утвердить себя в игровом пространстве, где каждый увлечен собственной забавой или последовательно исполняет некую роль. Глумов достигает успеха, когда помогает своим новым знакомствам в их персональных играх, и изгоняется, когда становится ясной его неспособность не выражать своего искреннего взгляда на вещи.

В многочисленных парафразах к гоголевскому творчеству угадывается следование традиции, заложенной в «Ревизоре». Многие гоголевские находки обыгрываются в тексте комедии, находя новое звучание в принципиально иных исторических условиях.

Игровой персонаж, созданный Островским, становится одним из элементов его творческого диалога с М. Е. Салтыковым-Щедриным – подробный анализ этого диалога еще ждет внимательного изучения.

Исследуя комедию «На всякого мудреца довольно простоты», можно сделать вывод о верном следовании зрелого Островского гоголевским канонам изображения мотивов Игры. Однако это результат лишь первоначального приближения к материалу. Анализ роли игровых мотивов в творческой эволюции А. Н. Островского может стать предметом специального научного рассмотрения.

5.2. «БЕШЕНЫЕ ДЕНЬГИ»

«Бешеные деньги» остаются одной из самых ярких пьес А. Н. Островского, несущей на себе узнаваемые черты творчества великого драматурга. Но эта пьеса заметно выбивается из ряда «типичных» драматических произведений автора.

Среди специфических моментов «Бешеных денег» следует, прежде всего, выделить повышенную стремительность действия. События в пьесе происходят, подчас обгоняя намерения и замысел персонажей. Глумов не успевает «выгнать» Василькова из общества Чебоксаровых, как тот женится на Лидии. Слухи о богатстве всех ее поклонников доходят спустя всего неделю после ее разрыва с мужем. Внезапно обогащается Васильков. Столь же скоропостижен отъезд Глумова за границу. «“Бешеные деньги” перенасыщены событиями, хотя время действия составляет около двух-трех недель»³⁹⁹. Здесь мы не встретим ни «войны слов», которая была обильно представлена в пьесе «На всякого мудреца довольно простоты», ни подробного бытописательства, характерного для «замоскворецких» пьес драматурга.

И отдельно следует выделить беспрецедентную концентрацию приема «театра в театре». Н. А. Шалимова, исследуя поэтику пореформенных пьес А. Н. Островского, отмечала особое значение слова «комедия» в них: «Светские герои Островского категорически против того, чтобы их жизнь превращалась в вечную *трагедию* и делают все, чтобы она казалась легкой и приятной *комедией*. Слово “комедия” входит в быт, становится языковой метафорой и характеризует особое качество жизни, в которой человек, примерив на себя определенное социальное амплуа, ведет себя в соответствии с требованиями этого амплуа: *играет* обстоятельствами, жизнью, людьми»⁴⁰⁰.

³⁹⁹ Красникова О. Н. Пространство и время в пьесе А. Н. Островского «Бешеные деньги» // Царскосельские чтения. 2016. Т. I. Вып. XX. С. 219.

⁴⁰⁰ Шалимова Н. А. Антропологические проблемы театра А. Н. Островского : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2000. С. 35.

Глумов инициирует «комедию», с помощью которой он желает высмеять еще незнакомого ему Василькова. «Комедией» называет Лидия предложенную Васильковым систему их брачных отношений. Телятев сравнивает с комедией стремление Лидии вызвать жалость Василькова. Ранее она же подводила итог неудачной первой попытки их семейной жизни: *«Вы играли комедию, и мы играли комедию»* [О.: III, 230]. Факультативным подтверждением общего театрального уклона поэтики пьесы может служить и первая ремарка первого действия: *«Проходят гуляющие, некоторые останавливаются и читают афишу на воротах»* [О.: III, 166]. Не имеющая никакого отношения к событиям фабулы афиша предваряет разворачивающиеся далее события. С определенной долей осторожности можно сказать о наличии в «Бешеных деньгах» ярко выраженного театрального фона, оказывающего влияние на поэтику пьесы. «Мотив театра – комедии отчетливо звучит у драматурга»⁴⁰¹, – подчеркивает Н. А. Шалимова. Драматург неоднократно проверяет события пьесы ее жанром, испытывает на прочность традиционные представления о комедии.

«Игра как обман, как заведующая ложь и как движущая сила действия пьесы затевается уже в самом начале»⁴⁰², – констатирует в посвященной А. Н. Островскому энциклопедии И. А. Овчинина. Вот в первом действии Глумов ни с того ни с сего затевает шутку, которая должна задеть и Василькова, и Чебоксаровых:

«Глумов. Ну, да кто бы он ни был, а комедию сыграть нужно. Мы уж и то давно не смеялись, все приуныли что-то.»

Телятев. Только в твоей комедии комические-то роли, пожалуй, достанутся нам.

Глумов. Нет, мы будем играть злодеев, по крайней мере, я...» [О.: III, 171]

Обратим внимание, что Глумов и Телятев делят амплуа персонажей затеваемой ими «пьесы в пьесе». О том, что они могут выступать в позиции зрителей, речи не идет. Создается впечатление, что аудитория «комедии Глумова»

⁴⁰¹ Там же. С. 128.

⁴⁰² А. Н. Островский : Энциклопедия. С. 60.

совпадает с аудиторией пьесы «Бешеные деньги», а Глумов и Телятев как будто отдают себе отчет, что находятся внутри пьесы и на них смотрят зрители.

Впрочем, Телятев склонен подыскивать себе подходящие амплуа. Наблюдая, как Лидия Чебоксарова готовится симулировать перед мужем, он предупреждает: *«Только позвольте мне в этой комедии быть лицом без речей»* [О.: III, 243]. Он живет напоказ, постоянно смотря на самого себя со стороны или заботясь о том, как он сам будет выглядеть в глазах других. Отсюда его эпатаж и повышенная патетичность многих произносимых им реплик. Впрочем, то, как они выглядят со стороны, заботит всех персонажей пьесы, не исключая даже Василькова.

Конфликт этой сатирической комедии строится на противопоставлении лукавства и простодушия. Но здесь мы практически не наблюдаем взаимообратимости этих категорий. Изначально праздные московские жители, группировавшиеся вокруг дома Чебоксаровых, попытались воспользоваться простодушием провинциала Василькова. Конечно, почти все из этих «манипуляторов» сами являются простодушными (за исключением Глумова), но то, что все они прибегают к обману (а Васильков, наоборот, искренен почти в каждую секунду своего сценического пребывания), позволяют нам отнести их к полюсу «лукавства». Несмотря на досадные недоразумения и разочарования, им постоянно кажется, что они контролируют поступки добродушного коммерсанта-идеалиста. Однако в финале он неожиданно для них оказывается хозяином положения, превосходство которого признается всеми (кроме удалившегося вслед за манящим призраком успеха Глумовым). Более того, победа Саввы Игнатьевича закрепляется в произносимой Лидией апологии «деловых людей». Этот финальный монолог в значительной степени противоречит сложившемуся у читателя представлению о складе личности Чебоксаровой. Более того, это публичное отречение от собственных идеалов напоминает сцену из «морализаторских» комедий классицизма или салонных буржуазных комедий французского театра. Это возвращает нас к мысли об использовании

традиционных комедийных приемов как принципа организации сюжета этой зрелой реалистической пьесы.

А. Н. Островский, наблюдая за эволюцией традиционной конфликтной схемы, пытается переосмыслить отношение героев к категории плутовства. Васильков в первом же действии заявляет «новое», «практическое» отношение к дихотомии «честность – обман» в своем довольно распространенном монологе: *«В практический век честным быть не только лучше, но и выгоднее. Вы, кажется, не совсем верно понимаете практический век и плутовство считаете выгодной спекуляцией. Напротив, в века фантазии и возвышенных чувств плутовство имеет более простора и легче маскируется. <...> Нет, вы мне поверьте, что в настоящее время плутовство спекуляция плохая»* [О.: III, 173].

Герой (которому, как кажется, сочувствует автор) критикует плутовство – это и ранее случалось не раз. Интересно, что в этом случае аргументация касается не этической, а материально-коммерческой стороны вопроса. С самого начала звучит заявление о том, что честность (читай, простодушие) более эффективна, нежели лукавство. Живущие категориями прошлого, расточительством дореформенной России новые приятели Саввы Игнатьевича вовремя не услышали этого предупреждения.

Отметим, кроме всего прочего, и определенную «камерность» в составе действующих лиц. По сравнению с пьесой «На всякого мудреца довольно простоты» «Бешеные деньги» достаточно немногочисленны. «“Бешеные деньги” – камерная, на пятерых героев комедия из светской жизни с любовной интригой в центре»⁴⁰³, – писала театровед Т. В. Москвина. В ней действует достаточно узкий круг персонажей, последовательно и неизменно появляющихся на сцене в каждом действии. Эта ансамблевость также подчеркивает нарочитую театральность пьесы.

Какие же «комедии» играют внутри фабулы комедии «Бешеных денег»?

1. «Комедия Глумова», которая и послужила завязкой действия. Глумов от скуки создает мистификацию о миллионах Василькова, с подачи Телятева

⁴⁰³ Москвина Т. В. В спорах о России. С. 271.

проникшись неприязнью к нему. Себе и Телятеву он отводит в этой пьесе роль злодеев, впрочем, комическое амплу Телятева он при этом не отрицает. Мистификация была блестяще принята, но из-за поспешности помолвки Саввы Игнатьевича и Лидии Юрьевны Глумов незаметно для себя потерял контроль над нею. Порожденная им ситуация начала разворачиваться сама, без участия своего «автора». Даже элементы, задуманные Глумовым (разоблачение среднего достатка Василькова, разочарование Чебоксаровых и даже разрыв последних с Васильковым), реализовались совсем не так, как замыслились Егором Дмитриевичем. Он позже пытался извлечь из сложившихся обстоятельств собственную выгоду, но и тут не преуспел. Хотя бы потому, что, избавившись от глумовского диктата, его комедия переродилась в совсем другую «пьесу»:

2. «Семейная комедия» Саввы Игнатьевича и Лидии. Первую попытку своей семейной жизни с Васильковым героиня начинает с саркастической фразы *«Будем играть комедию, заслуживать любовь друг друга»* [О.: III, 198], а завершает оскорбительным *«Вы играли комедию, и мы играли комедию»* [О.: III, 230]. Прямая натура Василькова, принципиально чуждая игре, и становится причиной их разрыва. Лидия полагает, что, выходя за Савву Игнатьевича, она заключает с ним договор, регулирующий обмен ласкового отношения к нему на полное материальное содержание. Она берется соблюдать видимость приличий по отношению к нему и надеется на то, что ее супруг будет столь же безоговорочно послушен ее желаниям, как и ее отец по отношению к ее матери.

Но Васильков, как выясняется, не умел читать между строк и даже не догадывался о своих «обязанностях» по отношению к жене. Это разрушило «супружескую комедию» и оставило героев наедине с неприятной реальностью: они чужие друг другу, между ними нет ничего общего. Поводом для разрыва супругов становится разоблачение Лидии, спровоцированное тем же Глумовым.

Для того чтобы устранить непредвиденные для Лидии последствия разрушения этой «комедии», ею предпринимается:

3. «Комедия Чебоксаровой». Надеясь вернуть расположение и финансовую поддержку мужа через жалость, Лидия Юрьевна симулирует болезнь. Ей

помогают Надежда Антоновна и Телятев. Впрочем, последний с самого начала заявил о своем пассивном участии в этой постановке. Комедия обречена: Васильков не поддается на обман (даже более того, после жеста с подаренной неизвестной даме коляской он мог ожидать приглашения от жены и последующую сцену). Его хладнокровие выводит Лидию из себя. Игра рушится вместе с надеждами Лидии на независимую обеспеченную жизнь. Провал этой третьей комедии совпадает с финалом «Бешеных денег».

Кроме того, имеет смысл вычленить еще отдельные сцены, исполненные Лидией. Сюда относится фрагмент с «искушением» Телятева во втором действии и сцены, знаменующие сделку с Кучумовым в третьем действии.

«Пьесы в пьесе» обозначают этапы фабулы «Бешеных денег»: ее завязку, кульминационный момент и развязку. Ключевые моменты пьесы оказываются предельно театрализованы, действующие лица их не проживают, а играют или пытаются вырваться из навязываемых им партнерами ролей. В этом скрывается еще одна сторона драматического конфликта пьесы – противостояние «взрослой», «серьезной», подлинной жизни инфантильным, театральным способам ее беззаботного прожигания.

Все сценическое существование Лидии Чебоксаровой, начиная со второго действия и до самого финала, представляет собой попытку восстановить статус-кво, нарушенный тогда, когда ее отец разорился и оказался не способен обеспечивать ее с матушкой проживание в Москве. Она борется за сохранение своего привычного образа жизни, пытаясь перебороть изменяющиеся обстоятельства. Ради этого она способна на любые уступки, будь то брак или супружеская измена. Оба этих поступка выглядят для нее равносильными. Она идет на один и планирует другой одинаково легкомысленно, ведь и то, и другое она воспринимает как условности, действия, требующие лишь обозначения. О предполагаемых отношениях с «папашей» она договаривается с такой же

«необыкновенной легкостью», что и о браке с Васильковым: «Лидия постоянно ведет игру, надевая маску любящей жены, задумывая обман за обманом»⁴⁰⁴.

Об игровой природе поведения Лидии Юрьевны можно судить по поменявшимся местами приоритетам в ее картине мира. Для нее светское пребывание, выезды и приемы не способствуют заключению браков и завязыванию романов, а наоборот. Ранее мы неоднократно указывали, что мотивы света и светской жизни чаще всего оказываются смежными мотивам Игры. Но мировоззрение Чебоксаровой меняет «игру» и «серьезное» местами. Впрочем, во многом это «перевертывание» объясняется воспитанием Надежды Антоновны, которая в ответ на предложение Василькова Лидии пойти в экономки выдает афоризм с куда более радикально смещенными ценностными акцентами: *«Человек из порядочного общества так поступать не может, он скорее убьет жену, а такого предложения не сделает»* [О.: III, 245]. Но для Чебоксаровой-старшей, которая казнокрадство своего супруга считает исполнением долга, это лишь следующая логическая ступень супружеских отношений.

Отдельно стоит отметить сыгранность дуэта матери и дочери. Лидия Юрьевна усвоила уроки своей матери настолько, что решительностью своих поступков способна эпатировать Надежду Антоновну. Когда мать ужасается: *«Страшные слова говоришь ты, Лидия»* [О.: III, 245], она недовольна тем, что принцип провозглашается вслух. Против самого тезиса, если он реализуется без подобной экзальтированной демонстрации, она ничего не имеет. Чаще всего Чебоксаровы демонстрируют полное взаимопонимание. После возгласа Лидии: *«Ради бога, татан! Подите к моему мужу, позовите его сюда, скажите, что я умираю»* [О.: III, 240] – ее мать не задает вопросов, а сразу подхватывает предложенную игру, ведя себя так, как будто «болезнь» дочери – реальный факт:

«Надежда Антоновна (всматривается в дочь). Да, да, я вижу, ты в самом деле нехороша. Я сейчас еду. (Уходит.)» [О.: III, 240]

Более того, по возвращении от Василькова она продолжит поддерживать эту роль, ворча на дочь: *«Тебе надо лечь, Лидия, непременно. <...> По лицу*

⁴⁰⁴ Высоцкая Ю. В. Актеры и актерство в пьесах А. Н. Островского. С. 122.

твоему видно, что ты ужасно страдаешь. <...> Вот твой спирт и капли, которые тебе всегда помогали» [О.: III, 242].

После того, как дочь несколько раз ее пристыдила, она берется помогать ей во всем, подыгрывая в любом начинании Лидии, поддерживая занимаемую ею позицию. Впрочем, это не приносит успеха «пьесе Чебоксаровой», и Надежда Антоновна вынуждена разделить с дочерью ее крах.

Психологическая и нравственная динамика образа Лидии Чебоксаровой вплотную связана с мотивами Игры. Любое столкновение с непривычными ей внешними затруднениями подталкивает ее к моральному компромиссу, связанному с притворством и легкомысленным распоряжением собой. Весть о разорении ее отца немедленно наводит ее на мысль искать послушного и состоятельного мужа (кандидатами рассматриваются Телятев и впоследствии Васильков):

«Лидия. Отдельвайте заново квартиру, покупайте новую карету, закажите новые ливреи людям, берите новую мебель, и чем дороже, тем лучше.

Надежда Антоновна. Где же деньги?

Лидия. Он за все заплатит.

Надежда Антоновна. Кто он?

Лидия. Муж мой.

Надежда Антоновна. Кто твой муж, где он?

Лидия. Кто бы он ни был» [О.: III, 192].

Несговорчивость новообретенного супруга так же стремительно приводит ее к мысли существовать за счет любовников. Причем героиня делает стремительный шаг на новый уровень цинизма и лицемерия:

«Надежда Антоновна. Если б ты оказала ему побольше ласки... Переломи себя.

Лидия (задумавшись). Ласки? Ласки? О, если только нужно, он увидит такую ласку, что задохнется от счастья. Это мне будет практикой. Мне нужно испробовать себя, сколько сильна моя ласка, и что она стоит на вес золота. Мне это годится вперед, мне без золота жить нельзя. <...> Бояться порока, когда

все порочны, и глупо, и нерасчетливо. Я доселе была скромно кокетлива, теперь я испытаю себя, насколько я могу обойтись без стыда» [О.: III, 211].

Здесь чрезвычайно важный, может быть, даже кульминационный момент в сценическом существовании Лидии. Формулировка *«Это мне будет практикой»* указывает на то, что она планирует «профессионализировать» свои женские чары. В своем беге от бедности она воспринимает свое пренебрежение стыдом как осознанный и ответственный шаг в личном становлении: *«Это будет первый мой женский подвиг»*. С этого момента она окончательно собирается подчинить свою жизнь игре, самостоятельно обеспечивая себя за счет своих поклонников.

Необходимо отметить, что Лидия Чебоксарова не очень верно оценивает свои силы и способности «мастера интриги», пусть даже и исключительно куртуазной. Обратим внимание на то, что ни одна из инспирированных ею игр не увенчалась успехом. Телятев бежит от попытки спровоцировать его на помолвку. Женившийся на ней Васильков не принимает навязываемых ему правил и отказывается оплачивать обширные расходы супруги. Намерение решить свои материальные вопросы за счет пожилого Бориса Григорьевича также не реализовалось (*«Васильков. Но я не знаю, что спасло ее от падения – честь, или недостаток денег у Кучумова»*) [О.: III, 244]. И наконец, ее симуляция в последнем действии не убедила Василькова. «Особенно показательна в этом отношении сцена “умирающей” Лидии. Представленная ею безжалостная и неприличная комедия трансформируется из разыгрывания трагедии в фарс»⁴⁰⁵.

Лидия постоянно планирует игру, полагая, что ее красоты и простейших способностей к притворству достаточно для успеха затеваемых ею предприятий. Но, не имея ловкости и хитрости, которой в избытке, например, у Глумова, она постоянно переоценивает свои возможности и из раза в раз попадает впросак. Все это становится одной из причин ее капитуляции в финальной сцене.

Еще до начала действия пьесы, под влиянием маменькиного воспитания и безотказности отца Чебоксарова Лидия раз и навсегда (как ей кажется) определила формат своей жизни и старается максимально четко его

⁴⁰⁵ Высоцкая Ю. В. Актеры и актерство в пьесах А. Н. Островского. С. 122.

придерживаться. В ее «кукольном доме» блокируется ненужная для нее тревожная информация, ее внешний вид и настроение почитаются главными ценностями. А все, выходящее за пределы ее нарциссического гедонизма (в том числе собственные обязанности и человеческие отношения), ею автоматически зачисляется в разряд «комедий». Н. А. Коломлина указывает, что поведение Лидии полностью исчерпывается набором ролей и продиктованных ими ситуаций: «Роль светской барышни приросла к Лидии, настолько проникла в характер героини, что уже нельзя отделить наигранное от настоящего, ролевое поведение от поведения естественного, которое уступило место ролевому, растворилось под его давлением»⁴⁰⁶.

Под влиянием тех или иных досадных трудностей Лидия неоднократно заявляет о смене ею амплуа, моделей поведения, переходе на новый уровень игры-интриги. Во втором действии она снижает свои требования к будущему мужу: *«Никто не делал, никто не смел делать; мои женихи от меня, кроме презрения, ничего не видали. Я сама искала красавца с состоянием, – теперь мне нужно только богатого человека, а их много»* [О.: III, 192].

В третьем действии она декларирует отказ от стыда, а чуть позже, будучи недовольной мужем, заявляет: *«Я теперь не женщина, я змея! И я его больно ужаслю»* [О.: III, 216]. Она последовательно пытается перейти к амплуа «роковой женщины», в надежде обрести над состоятельными мужчинами ту власть, которая изображалась в мелодраматических пьесах того времени.

Но все эти изменения – лишь декларация. Несмотря на них, она остается все той же легкомысленной, «скромно кокетливой» девушкой, постоянно ошибающейся в выборе финансовых доноров. Ее «цинизм» и «погружение в разврат» никак не связаны с качественным изменением ее игры: «... элементы поведения, которые знаменуют наличие авантюризма в характере Лидии Чебоксаровой, не являются для нее органичными, не имманентны ее образу. Все они выбираются героиней сознательно и искусственно “вырабатываются” в

⁴⁰⁶ Коломлина Н. А. Игровая поэтика комедий А. Н. Островского рубежа 1860-х – 1870-х годов. С. 124.

характере. Лидия жаждет обладать деньгами, жаждет быть в центре, но не знает способов, как всего этого достичь. И то, что она пытается перенять и усвоить чуждую ей манеру “кокотки”, свидетельствует о разладе внутренних чувств, безусловно, базирующихся на авантюрных ценностях, и объективных возможностей избалованной светской барышни»⁴⁰⁷. А. Л. Штейн, рассматривавший сценическую историю «Бешеных денег», отмечал: «В известном смысле это напускной цинизм. Лидия намеренно изображает из себя кокетку. На самом деле она этой жизни не знает. И это незнание порождает ее легкомыслие, даже наивность и доверчивость: она верит в миллионы Телятева и миллионы Кучумова. Сама ее игра с Васильковым – в сущности, не очень искусная игра, игра шитая белыми нитками»⁴⁰⁸.

Свои представления об интриге и манипулировании она заимствует из театра, где она является завсегдатаем («Подойдет зима; театры, балы, концерты») [О.: III, 184]. Реплики, жесты и интонации для своих сцен она заимствует из спектаклей, не адаптируя их к реальной действительности. Такова, например, сцена обольщения Телятева в шестом явлении второго действия. Телятев сразу опознает театральный характер происходящего («Телятев. Да могли я ждать! Вы любезны со мной, вы для меня сходите на землю с вашей неприступной высоты. Вы были Дианой, презирающей мужской род, с луной в прическе, с колчаном за плечами; а теперь вы преобразились в простую, сердечную, даже наивную пейзажку, из тех, которые в балетах пляшут, перебирая свой передник. Вот так. (Делает обыкновенные пейзажские жесты.)») [О.: III, 184], но не может противиться даже показной нежности любимой им женщины. Он достаточно быстро «поддается», перенимая по ходу манеру и стилистику предлагаемой ему сцены, превращаясь в персонажа затеянной Лидией мелодрамы:

«Телятев. Да какое же это несчастье? Это счастье, блаженство! Лучшие придумать нельзя. (Слегка обнимает Лидию.)

⁴⁰⁷ Там же. С. 132.

⁴⁰⁸ Штейн А. Л. Уроки Островского. С. 178.

Лидия. Jean, ты мой?

Телятев. Раб, раб, негр, абиссинец...

Лидия (поднимая на него глаза). Надолго ли?

Телятев. На век, на всю жизнь, даже более, если это можно.

Лидия. Ах, как я счастлива!

Телятев. Нет, как я-то счастлив. (Целует ее.)» [О.: III, 194].

Впрочем, попытка Лидии сблизить «идиллию» и реальность возвращает его к его обычной роли шутника и холостяка-гедониста:

«Лидия. Как же вы осмелились?

Телятев. Я ни на что не осмеливался. Я только не запрещал вам любить меня, и никому запрещать не буду» [О.: III, 195].

Далее Телятев сам признает, что «заигрался». Его реплика «*раб, негр, абиссинец*» указывает на условность, абстрактность сцены, в которой он готов бы был участвовать. В то время как социально конкретные роли (в первую очередь роль мужа) ему претят.

Сцена призыва к одру «умирающей» супруги свидетельствует об узости стилистического диапазона Лидии. Здесь мы видим ту же патетику, ту же декламативность, те же наигранные жесты. Неслучайно даже влюбленный в нее Телятев скептически оценивает актерские способности Лидии Юрьевны:

«Лидия. Я в актрисы пойду.

Телятев. Талант нужен, Лидия Юрьевна» [О.: III, 237].

Поединок Лидии – во многом мировоззренческий. Она воюет с обстоятельствами, со всем жестоким миром не только за свой жизненный уклад. Она пытается отстоять свои ценности, свое право на приват игры над «серьезным», свое право быть непрактичной, быть легкой, быть женщиной (в ее собственном понимании этого слова).

И финал можно воспринимать, как поражение ее позиции и торжество аскетичного Саввы Игнатьевича, «не признающего никаких светских хитростей и

циничных игр»⁴⁰⁹. Автор заставляет героиню в финале застыть в сугубо театральной позе, намекающей на торжество буржуазной благодетели («*Лидия робко подходит к Василькову, кладет ему руку на плечо и склоняется головой*» [О.: III, 248]), и даже вкладывает в ее уста монолог, которым она практически разоблачает избранный ею образ жизни и признает его несовременность и бесперспективность: «*Моя богиня беззаботного счастья валится со своего пьедестала, на ее место становится грубый идол труда и промышленности, которому имя бюджет. Ах, как мне жаль бедных, нежных созданий, этих милых, веселеньких девушек! Им не видать больше изящных, нерасчетливых мужей! Эфирные существа, бросьте мечты о несбыточном счастье, бросьте думать о тех, которые изящно проматывают, и выходите за тех, которые грубо наживаются и называют себя деловыми людьми*» [О.: III, 248].

Но так ли однозначно отнесение Василькова к «неигровым» персонажам? Окружающие воспринимают его именно таковым:

«Глумов. А как характером?»

Телятев. Прост и наивен, как институтка» [О.: III, 171].

Находясь на сцене в одиночестве, он признается себе: «*...стыдно роль играть! Что подскажет мне глупое провинциальное сердце, то и сделаю*» [О.: III, 225]. Более того, он опасается, что его наивность позволит ему стать жертвой: «*Да, такая красавица легко может взять власть над моей младенческой душой. Я чувствую, что буду игрушкой женщины, ее покорным рабом*» [О.: III, 180].

Он с легкостью поддается нехитрым манипуляциям семейства Чебоксаровых и Глумова, до поры до времени выполняя в конфликте пьесы функцию «жертвы порока». Но финал пьесы позволяет заново взглянуть на его простодушие и искренность, к которому читатель/зритель в ходе действия пьесы уже привык.

После практически ритуального «наказания» супруги и «развенчания» ее до «экономки», Савва Игнатьевич вдруг намечает перспективу гипотетической реабилитации: «*Потом, если вы будете со мною любезны, я свезу вас в*

⁴⁰⁹ А. Н. Островский : Энциклопедия. С. 61.

Петербург, <...> У меня в Петербурге, по моим делам, есть связи с очень большими людьми; сам я мешковат и неуклюж; мне нужно такую жену, чтоб можно было завести салон, в котором даже и министра принять не стыдно» [О.: III, 245].

И зрителю/читателю ясно, что это не только что появившаяся у Саввы Игнатьевича идея, а возвращение к мысли, которую он заявил в первом же явлении первого действия: *«Вот, видите ли, я с вами откровенно буду говорить; у меня особого рода дела, и мне именно нужно такую жену, блестящую и с хорошим тоном»* [О.: III, 168].

Стремительно богатеющий Васильков давно запланировал расширять свою сферу влияния. Одним из инструментов для установления нужных связей и продвижения своего дела он видит петербургский салон с обаятельной, привлекающей влиятельных гостей супругой. Простодушный Савва Игнатьевич готов для достижения своих целей оперировать игровыми средствами.

А из филиппики в адрес Телятева (и всего телятевского окружения) *«вы ее развратили <...> в вашем омуте женщина может потерять все – и честь, и совесть, и всякий стыд»* [О.: III, 227] становится ясно, что им отвергается игровое поведение, если оно не инспирировано им. Игра во благо, с практической подоплекой для него имеет право на существование, бескорыстная – воспринимается как порок.

После этого трудно поверить, что эти планы – единственная игра Саввы Игнатьевича. Может быть, и анонимная блондинка тоже была частью плана по возвращению жены, на которую у него есть планы, в орбиту своего влияния. И подаренная коляска стала разумным вложением, которое в конечном итоге обернулось инспирированной Лидией попыткой примирения, в свою очередь приведшей к его безусловному торжеству. Его искренняя любовь к Лидии сталкивалась в нем с его честолюбивыми планами, в которых она должна была выступить его помощницей, точнее – инструментом. Разочаровавшись в любви, он заключает с ней сделку, предупредив ее о том, как он намерен использовать ее красоту и обаяние. «Слабое сердце Василькова в этой борьбе окрепло и

ожесточилось, его душа оскорблена и убита. Лидия согласилась пройти школу смирения в экономках у собственного мужа, но поэзия искреннего чувства ушла из жизни героя, несовместимая с эпохой бешеных денег. В финале комедии бюджет празднует победу над душой героя»⁴¹⁰. Обратившись для решения своих семейных и любовных трудностей к игровым приемам, Васильков побеждает, но навсегда меняется.

Не исключено, что «неигровая» организация жизни Василькова была результатом намеренного самоограничения, усилия воли. Как мы помним, в первом действии он обыгрывает в карты Кучумова и под впечатлением от знакомства с Лидией предлагает новым знакомым пари – то есть демонстрирует азарт и умение рисковать. Скорее всего, в нем живет сильное стремление к игре, но оно подавляется старанием «не выходить из бюджета». «Неудивительно, что отношение к Василькову у Островского и у зрителя по ходу действия двойственное»⁴¹¹. А. Л. Штейн указывал: «Вся комедия построена на той неожиданности, том удивлении, который вызывает новый, невиданный доселе общественный тип <...> делец нового европеизированного образца. Он плохо понятен людям светского круга»⁴¹². Эта новизна отразилась и на отделке образа Островским. Задуманный драматургом комедийный конфликт требовал противопоставления лукавым москвичам простодушного провинциала. Но художественная правда, точно угаданная социальная природа персонажа не оставляли сомнения, что некий план, направленный на получение выгоды, существовал у Василькова с самого начала. Обратившись к герою принципиально нового типа, Островский не пришел к однозначной его трактовке с точки зрения оппозиции «лукавство – простодушие». Впрочем, эта недоговоренность стала дополнительной чертой, характеризующей становящийся класс российского предпринимателя.

⁴¹⁰ Шалимова Н. А. Антропологические проблемы театра А. Н. Островского. С. 122.

⁴¹¹ Журавлева А. И. А. Н. Островский – комедиограф. С. 128.

⁴¹² Штейн А. Л. Уроки Островского. С. 175.

Егор Дмитрич Глумов является инициатором большинства интриг и скандалов, изображенных в пьесе. «Именно затея Глумова приводит к тому, что Васильков и Лидия становятся мужем и женой, а, следовательно, именно глумовская “комедия” ложится в основу всех дальнейших событий в жизни героев»⁴¹³, – писала Н. А. Коломлина. «Он поссорил Василькова с женой и способствовал их разрыву, который привел в конце концов Лидию к капитуляции»⁴¹⁴, – отмечал ранее А. Л. Штейн. Таким образом, глумовские интриги двигают всю фабулу комедии, способствуя раскрытию характеров ее главных героев.

Но если в комедии «На всякого мудреца довольно простоты» Глумов имел долговременный план и подталкивал стремительное развитие подковерной игры, то Глумов «Бешеных денег» остается исключительно инициатором, практически не принимающим участия в развитии событий. Пятое действие объясняет эту незаинтересованность Глумова: все время действия комедии он втайне от остальных персонажей реализует свою собственную интригу, не имеющую никакого отношения ни к семейству Чебоксаровых, ни к Василькову.

Закономерен вопрос: полностью ли совпадает Глумов «Бешеных денег» со своим полным тезкой из «На всякого мудреца довольно простоты»? Или перед нами такой же случай, как со «Свадьбой Кречинского» и «Смертью Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина, в которых Расплюев «тот и не тот» – образ, переживший значительную художественную эволюцию и оторвавшийся от биографии и органики исходного персонажа?

В обоих случаях Глумова отличают хитрость, злословие и цинизм. В хронологически более поздних «Бешеных деньгах» герой предстает куда более озлобленным и нетерпимым. Глумову образца «На всякого мудреца...» была свойственна снисходительность. В рассматриваемой же нами пьесе гнев Глумова ищет только повода для того, чтобы претвориться в очередную жестокую

⁴¹³ Коломлина Н. А. Игровая поэтика комедий А. Н. Островского рубежа 1860-х – 1870-х годов. С. 36.

⁴¹⁴ Штейн А. Л. Уроки Островского. С. 181.

«шутку». «В “Бешеных деньгах” Глумов потерял свое обаяние»⁴¹⁵. Возможно, это повод к читательскому/зрительскому домысливанию и связи «изменившегося» поведения Егора Дмитриева с его глубоким разочарованием, связанным с его изгнанием из «кружка Турусиной».

Так или иначе, никто из «кружка Телятева» не напоминает Глумову ни о скандальном прошлом, ни о расторгнутой помолвке. Исключением может служить разве что угроза Кучумова: *«Уж ты дождеешься, выгонят тебя из Москвы»* [О.: III, 178], – но эта фраза может быть как аллюзией к обстоятельствам пьесы «На всякого мудреца довольно простоты», так и просто фрагментом не прекращающейся никогда приятельской перепалки московских прожигателей жизни.

Казалось бы, Глумов в «Бешеных деньгах» не проявляет главной узнаваемой черты «прежнего» Глумова: он не хамелеонствует, не подстраивается под других персонажей. Напротив, он дерзок и резок, держится со знакомцами и даже дамами нарочито вызывающе, стремится к эпатажу. Но в финале становится понятно, что хорошо знакомый глумовский метод все это время был использован героем, только эти события оставались за сценой сюжета, связанного с семейством Васильковых. За время, прошедшее со времени знакомства с Саввой Игнатьичем, он успел обаять свою «благодетельницу», получить свободу распоряжаться ее средствами и убедить ее оформить завещание в его пользу. О том, что эти действия к началу действия пьесы еще не начались, свидетельствует брошенная Глумовым в раздражении фраза: *«Какая простота! Мало ли у кого какие дела! Вот и у меня дела такие, что мне нужно на богатой невесте жениться, да не отдают»* [О.: III, 170]. Она свидетельствует, что на его повестке дня до сих пор стоит вопрос о выгодной женитьбе, как это было в пьесе 1868 года. В конечном итоге он, кажется, нашел способ разбогатеть, не связывая себя браком.

И наконец, обратимся к списку действующих лиц первого действия «Бешеных денег». Драматург характеризует Телятева как *«неслужащего*

⁴¹⁵ Штейн А. Л. Уроки Островского. С. 180.

дворянина, лет 40» [О.: III, 160]. Аттестация Кучумова еще более подробная: «лет 60, важный барин, в отставке с небольшим чином, имеет и по жене и по матери много титулованной родни» [О.: III, 160]. А вот в случае с рассматриваемым нами персонажем он ограничивается просто указанием имени «Егор Дмитрич Глумов». Подразумевается, что зритель уже знаком с героем и ему не требуется дополнительных комментариев к известному и даже прославленному имени. Более того, после первой пьесы о Глумове «искушенный» зритель уже понимает некоторые моменты фабулы, которые драматург не спешит пояснять.

Глумов, желая досадить многочисленным ухажерам Лидии, шлет Василькову подметные письма. У Саввы Игнатьевича появляется случай сравнить почерк на них с рукой Глумова на намеренно оставленной записке. К удивлению Василькова, почерки не совпадают: «(Вынимает из кармана письмо и сличает с запиской Глумова.) Ничего не похоже, а я думал, что он. (Читает письмо.)» [О.: III, 225]

Зритель более информирован, нежели персонаж, он помнит, что любимый Глумовым способ манипуляции традиционно осуществляется чужими руками. Чаще всего «переписчицей» становится матушка Глумова, не появляющаяся на сцене в «Бешеных деньгах». Обычно подробный и обстоятельный драматург здесь не берет на себя труд указывать на происхождение писем – сама отсылка к имени Глумова должна объяснить «творческую кухню» этой интриги.

Островский в самом подборе персонажей применяет игровую ситуацию, заимствуя из другого своего произведения яркого персонажа, склонного к игре. Однако «На всякого мудреца довольно простоты» и «Бешеные деньги» хоть и могут считаться циклом (А. И. Журавлева, исследовавшая проблему циклов в произведениях А. Н. Островского, допускала, что в сонме его комедий «по сходству принципов поэтики можно выделить цикл сатирических антидворянских пьес»⁴¹⁶), но не являются дилогией о Глумове. В «Бешеных деньгах» автор вывел за сцену некоторые черты значимого персонажа, чтобы он не «выпирал вперед», а выполнял собственную функцию в сюжете.

⁴¹⁶ Журавлева А. И. Проблема цикла в творчестве А. Н. Островского. С. 46.

Такое «заимствование» не было единичным явлением в практике А. Н. Островского. Даже если не рассматривать Михаила Бальзамина, его матушку и сваху, действующих на протяжении так называемого «бальзаминового цикла», можно вспомнить персонажей, чья сценическая биография не ограничивалась только одним драматическим произведением. Так, купец-самодур Тит Титыч Брусков действует и в комедии «В чужом пиру похмелье», и в «Тяжелых днях». В тех же «Тяжелых днях» появляется и Досужев – «чиновник, занимающийся частными делами», который достаточно подробно поведал зрителю о своей профессиональной деятельности в «Доходном месте». Отдельно следует упомянуть обаятельного актера-проходимца Аркадия Счастливецца, который под разными псевдонимами (Робинзон, Шмага) прошел через целых три пьесы А. Н. Островского, созданных в разные периоды творческой истории драматурга («Лес», «Бесприданница», «Без вины виноватые»).

Безусловно, «заимствование» Глумова – жест игровой, подчеркивающий характеристики художественного мира. Комфортное существование героя в этом мире подчеркивает деланность, искусственность, иллюзорность последнего. Глумов становится индикатором игровой стихии, молчаливым комментарием автора к своей комедии. В пьесе «На всякого мудреца довольно простоты» внимание драматурга было сосредоточено на Москве как пространстве самозванцев общественной и политической жизни. В рассматриваемой нами комедии предметом изображения стали псевдо-богачи и самозванцы светского общества Москвы. Первая пьеса обращалась к своеобразной «надстройке» московской жизни, теперь же драматург вскрывает нищету и пустоту, которая является фундаментом этого существования. Глумов – воплощение мимикрии – способствует разоблачительному пафосу одним своим присутствием на сцене. Тем более что, играя в фабуле значительную роль, он остается на периферии событий.

Кстати, как и свойственно настоящему, подлинно игровому поведению, мотивы поступков героя в этой пьесе лишены интереса, во многом бескорыстны. Если Глумов «На всякого мудреца...» играл ради осязаемой выгоды, то здесь во

многом «по-кочкаревски» – ради самой игры. Даже своему сообщнику Телятеву он не может объяснить, ради чего он это затеял:

«Телятев. Ну, зачем же!»

Глумов. Что ж, тебе его жалко? Эка телячья натура!» [О.: III, 172]

Н. А. Коломлина объясняет это тем, что «Глумов азартен. Заядлый картежник, он очень эмоционально реагирует на заявление Кучумова о небывалом выигрыше: “(горячо). Где и как, говори скорей!”. И почти сразу же предлагает ехать играть: “Отсюда прямо в клуб, вот нас партия. (Кучумову.) Мы твои вчерашние двенадцать тысяч-то пересчитаем”. При других обстоятельствах он бы и от пари с Васильковым не отказался»⁴¹⁷. Действительно, у Глумова «Бешеных денег» ярко выражена черта, которая не была заметна у Глумова из «На всякого мудреца довольно простоты». Это привязанность к картам, которые были полностью исключены из сюжета пьесы 1868 года. Там Глумов был изображен исключительно в контексте обстоятельств своей аферы. В «Бешеных деньгах» изображена его частная жизнь, в которой карты неожиданно оказываются на достаточно заметном месте. Когда Телятев делится своими впечатлениями от своего нового знакомого, недоверчивый Глумов со свойственным ему сарказмом спрашивает: *«Прост и наивен... не шулер ли?»* [О.: III, 171]. Его более остальных заинтересовывает история Кучумова о выигрыше двенадцати тысяч, и он требует подробностей этой истории. Не сумев разгадать Василькова в разговоре, Глумов зовет всю компанию играть в карты, очевидно, чтобы во время игры понять, кого он сделал мишенью своей шутки. Известно, что Кучумов тем вечером остался должен Савве Игнатьевичу шестьсот рублей, но, скорее всего, и Глумов проиграл. Об этом свидетельствует реплика *«Однако он тогда, в купеческом, ловко нас обработал»* [О.: III, 171].

Глумов из «На всякого мудреца» тоже бывал захвачен азартом (в частности, он увлекался во время своих диалогов с «благодетелями»), но воспринимал это не иначе как помеху на своем пути к успеху. В «Бешеных деньгах» мы видим по-

⁴¹⁷ Коломлина Н. А. Игровая поэтика комедий А. Н. Островского рубежа 1860-х – 1870-х годов. С. 104.

настоящему азартного человека, игрока в классическом понимании этого слова. Актер М. И. Царев так сказал о Глумове: «Он любит играть, изображать, лицедействовать. Любитель игры и перевоплощения, он многолик и с каждым, с кем имеет дело, находит новые краски, новый облик. Он человек, который сам увлекается игрой, переиграл, переступил норму и потому сорвался»⁴¹⁸.

Шутку с Васильковым и дамами семейства Чебоксаровых он задумывает спонтанно, еще до знакомства с Васильковым, сразу после рассказа Телятева о Василькове:

«Глумов. Ну, да кто бы он ни был, а комедию сыграть нужно. Мы уж и то давно не смеялись, все приуныли что-то» [О.: III, 172].

Оборот «да кто бы он ни был» указывает, что сама идея «комедии» не связана со странностями Василькова. В этот момент он просто наиболее подходит на место ее «протагониста». Не было бы Василькова, Глумов, скорее всего, устроил бы «комедию» с кем-нибудь из своих знакомых. Он появляется на сцене в состоянии «Ожидания Игры», и ему неважно, кто станет его жертвой. Рассказ о приезде чудаке, влюбленном в Чебоксарову, обратил его внимание – и интрига начинается. Поддержанный приятелем, он немедленно приступает к сотворению мистификации о «миллионщике».

Однако в первые же дни «шутки» последствия собственного замысла начинают тяготить Глумова. Васильков ему неприятен и терпеть его общество Глумов не желает:

«Глумов. Этот еще здесь? Каков гусь! Нет, я вижу, пора его выгнать. Довольно потешились» [О.: III, 183].

Но «комедия» уже развивается сама по себе, и изменить в ней что-либо Глумов не в силах. Спеша избежать материальных трудностей, Лидия Юрьевна ищет жениха среди первых встречных, рассматривая кандидатуры Телятева и Василькова. Сам Глумов в это список кандидатов не входит. Очевидно, Чебоксаровым известно о его поисках богатой невесты или о скандальном

⁴¹⁸ Цит. по: Штейн А. Л. Мастер русской драмы : этюды о творчестве Островского. М., 1973. С. 189.

наследии событий, описанных «На всякого мудреца довольно простоты». Спустя некоторое время после того, как Глумов покидает гостиную Лидии, происходит ее помолвка с Саввой Игнатьевичем.

Досадуя, что «комедия» вышла из-под его контроля, Глумов пытается получить хоть какой-то выигрыш в сложившейся ситуации и собирается склонить к измене Лидию Юрьевну, которая в положении замужней женщины кажется ему более доступной, нежели в девичестве. Но так думает не только он. Неоднократно появляясь в доме Васильковых, он становится свидетелем тому, как Лидия принимает ухаживания Телятева и Кучумова:

«Глумов. Да, я вас позабавлю! Ай, Лидия Юрьевна, браво! Я еще только задумал подъехать к ней с любезностями, а уж тут двое. Теперь остается только их стравить всех втроем, и с мужем» [О.: III, 208].

В этот раз его козни вступают в действие не столь стремительно. Анонимные письма Савва Игнатьевич и Телятев получают уже после переезда Васильковых. «Если первый план Глумова провалился, то второй полностью оправдал ожидания. Как и предполагалось “автором”, произошло неизбежное столкновение всех участников его “забавы”. По воле А. Н. Островского именно эта “сцена” становится в комедии кульминационной»⁴¹⁹.

Он снова реализует «бескорыстную» игру, чтобы отомстить за обиду, о которой никто, кроме него, даже не догадывается. Он лично даже не присутствует ни при попытке Василькова вызвать на дуэль Телятева, ни при разоблачении ими обоими Лидии и Кучумова. Эта «месть» не предусматривает личного удовлетворения. Глумову хватает осознания своего участия в злоключениях соперников.

Но его отсутствие в скандальной сцене является первым сигналом к разрешению его судьбы. Как мы уже указывали, к началу действия его личная охота происходит вслепую – он еще ищет богатую невесту, но осознает, что за него таких «не отдают» (при этом не мотивирует, в чем причина – в его

⁴¹⁹ Коломлина Н. А. Игровая поэтика комедий А. Н. Островского рубежа 1860-х – 1870-х годов. С. 79.

персональной несостоятельности или в скандальном шлейфе расторгнутой помолвки с Марией Туруссиной). Но ко времени своего последнего объяснения с Лидией он уже почти обрел искомое – от богатства его отделяет только неизбежная смерть его старой «покровительницы», которая уже полностью поддалась его обаянию и передала свои средства в его управление. «Глумов единственный, кому достаются в пьесе вожаемые “бешеные” деньги»⁴²⁰. Скрытность персонажа и его нечастое появление на сцене не дают возможности определить, когда именно Глумов начал эту интригу и как долго она продолжалась. При этом кажущаяся незаинтересованность Глумова в судьбе Лидии указывает на появившиеся у него новые заботы. Он делится своими успехами, чтобы подразнить Лидию, которая, по его мнению, задела его, и предварительно оговаривает возможность их романа: *«Подождите меня год, я приеду целовать ваши ручки. <...> Вы видите, что мне некогда, год я должен сердобольно ухаживать за больной, а потом могу пожинать плоды трудов своих, могу и проживать довольно много, пожалуй, при вашем содействии, если вам будет угодно»* [О.: III, 242].

Но Лидия перечеркивает эту возможность, согласившись на сделку с мужем. Впрочем, остается тайной и подлинное отношение Глумова к Лидии. Неясно, владеет ли им влюбленность (как в случае с Телятевым) или просто сластолюбие. И эта его неясная мотивация – самая большая загадка Глумова из «Бешеных денег».

«Бешеные деньги» не обнаруживают такого сближения с гоголевским «Ревизором», как это было в комедии «На всякого мудреца довольно простоты», в которой драматург щедро использовал фабульные и цитатные аллюзии к знаменитой пьесе.

В рассматриваемой нами комедии А. Н. Островский избегает демонстрировать гоголевское влияние. И причина того, что «хлестаковствующие герои» неизбежно появляются в сюжете, заключается не столько в традиции, сколько в присутствии подлинных представителей этого типа в изображаемой А.

⁴²⁰ Там же. С. 109.

Н. Островским действительности. Беспечно пользующиеся всеми благами жизни, на которые им не хватает средств, Телятев и Кучумов нередко вызывают ассоциации с распространенным типом комедийного героя. Но при этом их образы чрезвычайно разнятся.

Одним из неотъемлемых качеств «хлестаковствующего героя» является отсутствие реальной самооценки. Обычно эти персонажи или в своем нарциссизме себя переоценивают, или в своей беспечности и вовсе не обращаются к саморефлексии.

Паразитирующий на доверии своих кредиторов, живущий не по средствам Телятев на первый взгляд выглядит похожим на Хлестакова и Тряпичкина. Подобно тому, как петербургские друзья пытались пожить за счет доходов прусского короля, Телятев выслушивает словесные излияния Василькова только из-за того, что тот его «шампанским поит». Но на поверку этот прожигатель жизни открывается с другой стороны. Он первый в ряду «хлестаковствующих» персонажей адекватно оценивает себя. Он периодически произносит саморазоблачающие фразы, вроде *«У человека, которому делать нечего, всегда дел много!»* [О.: III, 234]. В этом, конечно, содержится определенная доля эпатажа. Но сама подобная бравада доказывает: его легкомыслие – не столько органичное состояние души, следствие собственной беспечности, сколько сознательно выбранная жизненная философия: *«Все, что вы у меня видели когда-нибудь, все чужое: лошади, экипажи, квартира, платье. <...> Один за жену сердит; этот, пожалуй, продержит месяца два в яме, пока не надоест кормовые платить. Ну, а там и выпустят, и опять я свободен, и опять кредит будет, потому что я добрый малый, и у меня еще живы одиннадцать теток и бабушек, и всем им я наследник»* [О.: III, 237].

Очевидно, он уже неоднократно отслеживал цикл обретения и потери средств, поэтому уверен в собственной устроенности: *«Москва, Савва, такой город, что мы, Телятевы да Кучумовы, в ней не погибнем. Мы и без копейки будем иметь и почет, и кредит»* [О.: III, 248]

Именно Телятев, а не хитроумный Глумов, становится резонером в этой пьесе. В его присутствии совершается большинство скандалов и объяснений между героями. Это он в первом действии предсказывает Глумову, что, потешаясь над Васильковым, они обретут амплуа не злодеев, а комических лиц. Именно ему принадлежит центральный монолог о «бешеных» и «умных» деньгах, произнесенный в третьем явлении пятого действия.

Впервые «легкость в мыслях необыкновенная» помогает «хлестаковичу» не дезориентироваться в обществе, а, напротив, адекватно оценивать себя и окружающих. Возможно, это является одной из причин искренней симпатии, которую беспощадный к кругу общения своей супруги Васильков испытывает к Телятеву. В четвертом действии, готовясь вызвать Ивана Петровича на дуэль, Васильков называет его «другом» («Телятев, так друзья не делают» [О.: III, 226]). В финале он не только подтверждает это, но и готов прийти к нему на помощь:

«Васильков (Телятеву). Прощай, друг, мне тебя от души жаль. Ты завтра будешь без крова и без пищи.

Телятев. Ты не хочешь ли мне денег дать взаймы? Не давай, не надо. Пропадут, ей-богу, пропадут» [О.: III, 248].

И, конечно же, «именно оптимизм Телятева помог Василькову не впасть в отчаяние и не покончить с собой»⁴²¹. Ранее в русской комедийной традиции легкомыслие «хлестаковствующего героя» приводило лишь к разрушительным последствиям. У Островского оно получило возможность преследовать благородные цели.

Поддаваясь глумовской бессмысленной жажде скандала, Телятев в первом действии участвует в «комедии», направленной против Василькова. Но, поняв, кто на самом деле в сила влиять на ситуацию, в пятом действии он отказывается подыгрывать Лидии Юрьевне в симуляции, оставаясь «лицом без речей». Впрочем, Васильков – единственный, кого Телятев после чудом миновавшей угрозы поединка действительно боится. К атаке кредиторов он относится

⁴²¹ Штейн А. Л. Уроки Островского. С. 179.

достаточно легкомысленно. Он даже планирует ее саму превратить в представление: *«Все кредиторы завтра явятся ко мне; картина будет поразительная. <...> Я их приму, разумеется, в халате, это единственная моя собственность; предложу им по сигаре, у меня еще с десяток осталось. Посмотрят они на меня да на пустые стены и скажут: “Гуляй, Иван Петрович, по белому свету!”»* [О.: III, 237]

Несмотря на умение правильно оценивать себя и других, Телятев остается беспечным и простодушным прожигателем жизни, живущим одним днем.

Гораздо более дискуссионным является вопрос о простодушии Кучумова. Разоблачая своего пожилого приятеля, Телятев его частично и оправдывает: *«Чем? Он человек очень хороший. Вы не беспокойтесь. Мы все его любим; только он забывчив очень. У него точно было большое состояние, но он часто забывает, что все прожито. Да ему легко и забыть: у него теперь и обеды, и балы, и ужины, и великолепные экипажи, только все это женино...»* [О.: III, 236]

Телятев спешит охарактеризовать Кучумова как «хлестаковствующего героя», который «забывает» о своей несостоятельности и «верит» в правдивость своих обещаний. Близкую версию приводит А. Л. Штейн: «Режиссер А. Лобанов заметил, что Кучумов живет в некоем иллюзорном мире. Ему кажется, что он находится в воображаемой Венеции, представляет из себя богатого всесильного кавалера, способного положить к ногам Лидии весь мир. Он отчасти сам верит в свои выдумки»⁴²².

Но все-таки между Телятевым и Кучумовым есть определенное различие. Их обоих принимают за богачей («у вас золотые горы, Телятев чуть не миллионщик» [О.: III, 233]), но при этом Телятев никого не убеждает в своем богатстве. Он просто живет не по средствам в долг и сам готов одалживать другим. Его умолчание о действительном положении дел и создает вокруг него репутацию состоятельного человека.

Кучумов же напротив, намеренно приписывает себе обладание большими средствами. Диапазон его мистификаций простирается от обыденного «я вчера

⁴²² Штейн А. Л. Уроки Островского. С. 180.

одиннадцать тысяч выиграл» [О.: III, 177] до как будто мимолетно брошенного «мне свои сотни тысяч в могилу с собой не брать» [О.: III, 185].

Уже при первом своем появлении на сцене Кучумов рекомендует себя как самозванца. Он не только не отрекается от неофициального титула «князьенка», но и чрезвычайно неуклюже пытается воспрепятствовать «неофиту» Василькову вступить в их компанию:

«Кучумов. Да! Наше общество слишком взыскательно, слишком высоко, довольно трудно попасть новичку; много, много надо иметь...

Телятев. Что он вздор-то говорит!

Глумов. Кабы наше общество было взыскательнее, так бы нам с тобой туда не попасть» [О.: III, 180].

Репутация Кучумова – понятие неоднозначное. Про Глумова все знают, что он «злой человек». Телятеву о его недостатках говорят прямо в лицо и он не обижается, это же общеизвестно:

«Глумов. Перестань, сделай милость! Кому и для чего ты можешь быть нужен!

Надежда Антоновна. Да ты, тюлень, и солгать не дорого возьмешь.

Лидия. Вас можно бы любить, но вы такой развратный человек» [О.: III, 175].

О выдумках и безденежье Кучумова его приятели тоже, кажется, осведомлены. По крайней мере, они старательно оспаривают его историю о карточном выигрыше и понуждают его потратиться на обед. Но не упорствуют, зная, что он все равно не заплатит.

Но при этом его поведение за карточным столом еще как-то способно изумить прозорливого Глумова, который, кажется, знает подноготную про всех:

«Глумов. Хорош Кучумов! Говорил, что двенадцать тысяч накануне выиграл, а тут шестьсот рублей отдать не мог. В первый раз человека видит и остался должен...» [О.: III, 183]

Эта реплика позволяет предположить, что Глумов не однозначно уверен, что выигрыш Кучумова вымышлен. То есть самое близкое кучумовское

окружение не полностью осведомлено о состоянии его дел. Вполне возможно, что и картина, обрисованная в последнем действии Телятевым, – еще не вся правда о «князеньке».

Телятев включается в розыгрыш Глумова со скуки, он не преследует корыстных целей. В свою очередь Кучумов уже во втором действии обозначает свою заинтересованность в Лидии. Надежда Антоновна пропускает его намеки мимо ушей. Денежные затруднения и размолвки Лидии с мужем становятся для сластолюбивого поклонника удобным случаем. Здесь мы видим не «хлестаковский», а «классический» обман, преследующий конкретные цели. В этой линии Кучумов предстает не столько «хлестаковствующим героем», сколько пародийным «искусителем», «носителем порока». Однако форма лжи остается «хлестаковской» – он с готовностью произносит то, чего ждут от него собеседники.

Несмотря на «коварный» расчет, сам обман Кучумова чрезвычайно неуклюж. В своей лжи он неумел и достаточно легкомысленен. Так, он продолжает упорствовать в своей лжи, когда выясняется, что имение Чебоксаровых купил не он, а поверенный Василькова. Естественно, рано или поздно правда раскроется, но он, не оставляя надежды на успех, пытается оттянуть разоблачение, тем самым все ухудшая положение Надежды Антоновны и Лидии Юрьевны. Кучумов совмещает в себе черты «хлестаковствующего героя» и пародийного злодея. Этим он противопоставляется Ивану Телятеву, который хоть и слывет «развратным человеком», однако его бескорыстие и «доброту» отмечают все, даже презирающий его образ жизни Васильков (*«Я хотел за твою доброту заработать тебе огромные проценты»* [О.: III, 229]).

Таким образом, мы обращаем внимание на то, что прием «театра в театре» реализован в «Бешеных деньгах» чрезвычайно широко и влияет на поэтику произведения. Свойственное «сатирическому периоду» внимание к происходящим в обществе изменениям привело Островского к «ревизии» устоявшейся гоголевской схемы организации мотивов Игры в комедийном произведении. Так, традиционная схема «простодушие – лукавство» решена в

комедии по новому, более неоднозначно, причиной чему стала амбивалентная фигура Василькова. По-новому драматург подошел и к устоявшейся в русской драматургии фигуре «хлестаковствующего героя», продемонстрировав и обаятельную, почти добродетельную, и негативно-пародийную его ипостаси. Индикатором общей игровой атмосферы в пьесе является Глумов, инспирирующий интриги, последствия которой вынуждены расхлебывать остальные персонажи. Само «заимствование» Глумова из другой пьесы является игровым шагом и характеризует художественный мир, в который попадает Васильков. Более того, мы полагаем, что эта автоциата отчасти становится причиной того, что в 1872 году М. Е. Салтыков-Щедрин создает свою вариацию этого героя, который, как писала Л. М. Лотман, «может быть своеобразным, очень сложным политическим комментарием к типу, созданным Островским»⁴²³.

При этом, за исключением Глумова, фабула не являет зрителю настоящих игроков, ибо все попытки Лидии, Чебоксаровой, Кучумова вести интригу подчеркивают их полную беспомощность.

«Бешеные деньги» обозначили тенденцию отхода мотивов Игры, реализуемых по «гоголевской схеме», на периферию драматургического внимания. В полной мере эта схема вернется на центральную позицию в XX веке в произведениях В. В. Маяковского, М. А. Булгакова, Н. Р. Эрдмана, А. В. Вампилова и др.

В своей драматургической эволюции А. Н. Островский обозначает переход от органического приятия гоголевских приемов до коренного их переосмысления. В том числе это относится и к мотивам Игры, которые в «сатирический период» творчества драматурга обозначили моменты иронического цитирования гоголевского наследия, а впоследствии и отказа от многих ставших привычными поворотов. Мотивы Игры у Островского «социализировались», оторвались от психологического портрета человека, превратившись в атрибут его социально-сословного поведения.

⁴²³ Лотман Л. М. А. Н. Островский и русская драматургия его времени. С. 223.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

По результатам проведенного исследования можно сделать вывод о богатой сюжетопределяющей и конфликтостроительной роли мотивов Игры в пьесах Н. В. Гоголя, А. В. Сухово-Кобылина, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. Н. Островского.

Мотивы Игры, реализующиеся в сюжетостроении русских комедий, условно разделяются нами на несколько групп: *связанные с азартной (чаще всего карточной) игрой, связанные с разворачиванием внутри фабулы интриг-афер, появлением комплексов обманов и дезинформаций*, направленных на улучшение финансового или социального состояния героев за счет других персонажей, и подразумевающие определенную *театрализацию поведения, игру-актерство*. Важно, что эти группы не изолированы друг от друга, а, напротив, оказывают друг на друга взаимное влияние.

Карточная игра выступает и как способ завязки фабулы, и как способ характеристики персонажей. Более того, карты нередко становятся мерилем восприятия человека. И если с точки зрения здравого смысла предрасположенность человека к игре, скорее, относит его к зоне риска, то в художественном мире сатирических комедий удачливость и искусность в карточном деле нередко становятся для персонажей комедии достаточным критерием для признания личных и даже общественных заслуг («Утро делового человека», «Игроки» и «Ревизор» Н. В. Гоголя, «Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина). Эта традиция складывается во многом под влиянием поэтики драмы М. Ю. Лермонтова «Маскарад», которая, безусловно, не относится к комедийному жанру, но при этом оказала значительное влияние и на всю русскую драматургию, и на литературу, посвященную проблематике Игры.

Широкое распространение карточной игры в российской бытовой жизни и ее превращение в формообразующую категорию и схему, иллюстрирующую социальный универсум, повлияли на организацию традиционного противостояния

героев комедии, насытив его агональным характером. Теперь герои не просто стремятся добиться своих целей, заявленных в экспозиции, – им важно взять верх над соперниками. Комедийный герой мечтает переиграть конкурентов, обозначить момент победы, выигрыша. Это способствует уподоблению конфликтного противостояния комедийной фабулы карточной игре, где удача и мастерство могут принести желанный успех той или иной стороне. Усложняются правила игры, совершенствуются способы завоевать желанный приз. Параллельно «честной» игре развивается изощренная и разветвленная система «жульничества».

Герои, уже находящиеся в конфликтном противостоянии друг с другом, начинают состязаться в сложности и хитроумности своих афер. Сферы этих трех значений могли значительно пересекаться как в бытовой действительности, так и в текстовой. Частный пример: слово «постановка» переходило из театрального тезауруса в обиход шулеров, где становилось названием группы приемов околокарточного мошенничества, аферы.

Более того, мир карт подарил эстетике сатирических комедий прием, заключающийся в оценке действующих лиц с точки зрения их принадлежности к закрытому обществу «знающих правила игры» («Ревизор» и «Игроки» Н. В. Гоголя, «Дело» А. В. Сухова-Кобылина, «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского). Собственно «игровые персонажи» выступают обманщиками и «носителями порока», а «неигровые» нередко представляются как «жертвы порока». Однако при совершенствовании мотивов Игры в фабулах русских комедий, обострении их сатирического градуса действие пьес все чаще начинает сосредотачиваться вокруг поединка обманщиков, состязающихся в мастерстве своей игры («Игроки» Н. В. Гоголя, «Смерть Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина, «Смерть Пазухина» и «Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина и другие).

Мотивы *игры в значении лицедейства* реализуются при попытке героев пьес произвести на окружающих нужное, продиктованное актуальными задачами впечатление, имитируя не свойственные им социальные роли или личные

качества. Это актерство может быть абсолютно бескорыстным, но может и являться необходимым элементом для продвижения аферы.

Кроме того, в бытовании этих мотивов присутствует определенная внутренняя граница: герои находятся внутри этой «актерской игры» до тех пор, пока они ограничиваются изображением. Как только они предпринимают действия, присущие избранным ими «образам», то оказываются на территории бытования мотивов самозванства. Так, с удовольствием хвастаясь своей вымышленной петербургской жизнью, Хлестаков («Ревизор» Н. В. Гоголя) после пробуждения чувствует себя вправе принимать просителей, обещать им свое покровительство. Кочкарев («Женитьба» Н. В. Гоголя) не только ведет себя как сваха, но и норовит влиять на чужие судьбы и даже на традиции, регулирующие свадебный обряд. Тарелкин («Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина) не просто изображает скончавшегося Копылова, он присваивает себе его личность, в то время как Варравин только играет несуществующего Полутатарина, добиваясь своими полумерами большей результативности, нежели его противник. Чаще всего самозванство – признак того, что игра-лицедейство становится инструментом игры-интриги. Исключением здесь служит уникальный во всех отношениях образ гоголевского Хлестакова, чье лицедейство и самозванство бескорыстны и даже непреднамеренны.

Ситуация, когда некоторые персонажи пьесы становятся своеобразными «зрителями», перед которыми разворачивается некий «спектакль», свидетельствует о реализации приема «театра в театре». Именно этот эффект и обеспечивает группа игровых мотивов.

Как ни парадоксально, в этот период мотивы Игры почти не реализовывались в значении музицирования. В рассматриваемых произведениях нами было обнаружено только два соответствующих эпизода. В обоих случаях музицирование сравнивается с подковерными заговорами и интригами. В гоголевской «Тяжбе» Пролетов грозит будущей жертве системе правосудия: *«Постой же, теперь я сяду играть, да и посмотрим, как ты будешь подплясывать. А уж коли из сенатских музыкантов наберу оркестр, так ты у*

меня так заплашешь, что во всю жизнь не отдохнут у тебя бока» [Г.: V, 115]. В «Деле» А. В. Сухово-Кобылина Тарелкин, услышав от Сидорова о готовности Муромских дать взятку, удовлетворенно замечает: «...друг друга мы отроду не видали, а как на клавикордах сыграли» [С.-К.: 84]. Еще одно музицирование ансамблем чиновников в «Деле» [С.-К.: 88] также служит для характеристики этой группы действующих лиц. Этим реализации мотива игры-музицирования в рассмотренных нами текстах наиболее заметных авторов комедий исчерпывается.

Отдельно мы выделяем феномен *авторской игры*, заключающийся в намеренной мистификации, дезориентации читателя автором. Автор осознанно нарушает логику действия, путая время, место и обстоятельства действия, заставляя читателя/зрителя столкнуться с невообразимыми противоречиями. Впервые эта авторская игра появляется в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор», где художественное время, особенности пространства, перемещения по сцене действующих лиц оказываются столь же «миражными», как и фабула. Ремарки, регулирующие поведение персонажей на сцене, не отражают реального положения дел и приходят в противоречие с репликами персонажей. Для кого-то из героев действие укладывается в один день, но для других проходит два дня. Один из центральных персонажей – Городничий – посредине комедии необъяснимым образом исключается из действия, чтобы дать возможность другим развернуться в полную силу. Все эти загадки и противоречия едва ли могут считаться недоработками автора, который четыре раза существенно менял текст пьесы, настойчиво сохраняя подобные спорные моменты. Это позволяет нам считать упомянутое нарушение логики осознанным проявлением авторской игры Гоголя, который делал подобные противоречия и загадки признаком художественного мира своих повестей («Невский проспект», «Нос», «Шинель»).

При всем влиянии, которое Н. В. Гоголь оказал на отечественную комедиографию, именно прием «авторской игры» становится наименее частотным у драматургов, развивающих традиции использования игровых мотивов, укорененные гоголевским творчеством. Очевидно, что означенный прием опережал свое время, хотя впоследствии он плодотворно раскрылся в

комедиографии XX века, а именно в советской комедии 20–30-х годов и европейском «театре абсурда».

При становлении «общественной» комедии мотивы Игры достаточно быстро из типичного приема развились в немаловажную примету жанра. Отказ от установки на развлекательность, игнорирование любовной интриги, раскрытие глубоких социальных противоречий и демонстрация острых проблем современности были способны перевесить элемент комического и вывести пьесы за рамки традиционного понимания комедий. Однако умелое применение мотива Игры сохраняло жанровую целостность произведений. В тот момент, когда внутри комедийного текста уже прорастала высокая трагедийность, способная изменить первоначальную природу пьесы, Игра с готовностью сглаживала остроту восприятия, не снижая полемичности и публицистичности конфликта. Кроме того, соположенность Игре отчасти снимала читательское и зрительское неприятие персонажа или ситуации. Так, увлекающийся и азартный Хлестаков, на один день вырвавшийся из своего беспросветного и жалкого существования и стремящийся компенсировать его упоением от роли петербургского сановника, не вызывал жалости, а «легкомысленный по поводу нравственности Расплюев», уверовавший, что он «Шамиля брал» и готовый «всю Россию потребовать» [С.-К.: 174], – отвращения. Нетрудно проследить, как отличается подача одной и той же истории о разрушении рода Муромских в комедии А. В. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского» и его же драме «Дело». «Свадьба Кречинского» представляет широкий спектр игровых мотивов, сама категория Игры выносятся в проблематику произведения, действует яркий комплекс «игровых» персонажей. В «Деле» есть только один игрок (генерал Варравин), и единственная реализация мотива Игры – его вымогательская интрига – уже не способна нейтрализовать ужас окружающей действительности, определявший сам творческий пафос драматурга. Удельное количество мотивов Игры оказывается обратно пропорционально эмоциональной заостренности, аффектации драматического действия русских комедий. Эта категория, сглаживая «риски спора», позволяла доносить до читателя основные противоречия эпохи, минуя традиционные

элементы трагедии, которые в силу определенной выработанности ресурса уже не отвечали историческим и социальным вызовам XIX века. Естественно, что «извечную склонность драматургии к комедийной стихии, вероятно, следует объяснить ее глубинной приверженностью к игре как форме поведения – к игре, так или иначе связанной с демонстрированием телесно-душевных сил, с духом радости, веселья и смеха»⁴²⁴, но при становлении в России нового, национально своеобразного жанра Игра приобретает дополнительные, формообразующие функции.

Нами доказано, что описанная В. В. Прозоровым схема драматического конфликта комедий Н. В. Гоголя «Ревизор» и «Женитьба» – «лукавство – простодушие» – применима к большинству сатирических комедий XIX века. Под влиянием гоголевской комедии «Игроки» противостояние «лукавство – простодушие» органично вошло в сюжеты «Дела» и «Смерти Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина. В то же время М. Е. Салтыков-Щедрин и А. Н. Островский использовали его без прямого влияния Н. В. Гоголя, привлекая наиболее актуальные приемы современной им драматургии. По ходу действия любой «игровой» персонаж комедии имеет возможность обнаружить в своих поступках то расчетливое хитроумие, то наивную доверчивость, способную привести к краху. Драматический конфликт комедий в немалой степени определяется взаимообратимостью этих состояний. Интрига, как указывал Ю. В. Манн, может иметь несколько уровней. Именно усложнение средств игры, совершенствование обмана способствует повышению «лукавства» героя. Так поступают Утешительный («Игроки» Н. В. Гоголя), Варравин («Дело» и «Смерть Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина), многочисленные родные и близкие купца Пазухина («Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина). При этом их конкуренты автоматически занимают позицию «простодушных» персонажей. Но художественная логика русской комедии такова, что в какой-то момент самоуверенное плутовство способно само себя загнать в ловушку. И совершенно неожиданно верх в комедийном противостоянии одерживает «простодушный

⁴²⁴ Хализев В. Е. Драматическое произведение и некоторые проблемы его изучения. С. 17.

герой», так до конца и не разобравшийся во всех хитросплетениях направленной против него аферы: Хлестаков («Ревизор» Н. В. Гоголя), Подколесин («Женитьба» Н. В. Гоголя), Расплюев («Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина), Прокофий Пазухин («Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина). Нелинейная взаимообратимость обманщиков и обманутых оказывает значительное влияние на природу комедийного конфликта.

В ходе наблюдений нами вскрыта одна типичная для сатирической комедии общность, характеризующая поведение центральных героев. Она перерастает уровень фабулы и начинает влиять на конфликтную организацию сюжета. В результате конфликтное напряжение нередко регулируется реализацией так называемой ситуации «Ожидания Игры», которая заключается в вынужденном бездействии персонажей и их томительном ожидании обстоятельств, благоприятных для действий и поступков и способных послужить их личной или социальной реабилитации. Первоначально это явление обнаруживается в комедиях, где отчетливо вычленяется мотив карточной игры. Так, проигравшийся или не имеющий средств картежник мечтает о новой партии: Хлестаков, обобранный пехотным капитаном, желает реванша, шулер Ихарев теряет свое хладнокровие и свою осторожность из-за двухнедельного перерыва в метании банка. Лже-Саша Глов из «Игроков» Н. В. Гоголя, которого шулеры обыграли уже второй раз, грозит самоубийством, не желая отходить от карточного стола. Даже созданный позже Кречинский инспирирует многоходовую аферу с женитьбой на Лидии Муромской для того, чтобы иметь возможность продолжать Большую Игру.

Параллельно с тем, как в русской комедии «официально разрешенное» высмеивание картежников дополнялось изображением социальных противоречий, заострением актуальных и вневременных проблем общества, «Ожидание Игры» стало расширять свои тематические границы. Вытесненный на обочину жизни персонаж вожделел «улыбки фортуны», чтобы иметь возможность добиться успеха. Причем успех этот подразумевал не кропотливый труд, а плутовство, шулерство, интригу или просто необычайное везение, позволяющее добиться

«всего и сразу». Тарелкин из трилогии А. В. Сухова-Кобылина, завидуя оборотистому патрону Варравину, мечтает сам вступить в сферу больших взяток и крупного вымогательства. Достигший шаткого служебного равновесия Клаверов из драматической сатиры М. Е. Салтыкова-Щедрина «Тени» тяжело переживает свою неспособность влиять на подковерные махинации своего покровителя и мучительно изыскивает способы манипулировать им. Пришедший в отчаяние Прокофий Пазухин («Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина), лишенный достатка и благоволения не желающего умирать отца-миллионщика, сам «заигрывается», погружаясь в принципиально чуждые ему социальные роли, способные еще дальше отодвинуть вожделенное наследство. Заявленное впервые в произведениях М. Ю. Лермонтова и Н. В. Гоголя, «Ожидание Игры» обнаруживает интересную эволюцию в историческом бытии русской «смеховой» драматургии. Чем выше проявлялся в русском обществе XIX века социальный пессимизм, тем ярче обозначалось влияние ситуации «Ожидания Игры». Этот художественный прием можно рассматривать в том числе и как определенный барометр духовной жизни России.

«Ожидание Игры» концентрирует внимание на нереализованном потенциале персонажей, вскрывает те их психологические и поведенческие черты, которые еще не находили выражения в сценическом действии. Причем напряженность «Ожидания» сказывается на внутреннем недовольстве героев, заставляет их противопоставлять себя более удачливым соперникам, а подчас становится причиной мучительного самокопания и психологического самообнажения. Персонажи-игроки стремятся к действию и уже заранее готовы на определенные жертвы и компромиссы. Эта потенциальная энергия скрытого взрыва оказывает влияние на драматический конфликт пьес, заостряя социальные противоречия, изначально существующие между персонажами. Период художественной активности этого приема прерывается в конце XIX столетия. Драматургия рубежа веков, широко используя витавшее в воздухе настроение «Ожидания», избавилась при этом от упоминания «Игры». Ожидание у А. П. Чехова стало средством, которое помогало его героям переживать драматическое

однообразии их жизни. У М. Горького царящая атмосфера ожидания была напрямую связана с обостренными социально-политическими вопросами и предвосхищением радикального изменения уклада жизни. После значительного перерыва прием вернулся в драматургическую практику в конце 1920–1930-х годах в комедиях советских драматургов.

Само по себе «Ожидание Игры» для своих носителей представляется тяжелым состоянием вынужденного прозябания. Исключением здесь является главный герой гоголевской «Женитьбы» Подколесин, предпочитающий настроение предвосхищения, мечтания стремительной авантюрной победоносной игре, в которую его втягивает Кочкарев. Некоторое время поддававшийся течению интриги и всемогуществу Кочкарева, Подколесин под финал совершает неожиданный прыжок в окно, возвращаясь из мира активного действия в комфортное для него состояние Ожидания.

Создав в комедии «Ревизор» чрезвычайно востребованный, вечно актуальный, практически архетипический образ Хлестакова, Н. В. Гоголь невольно положил начало череде комедийных персонажей, унаследовавших от Ивана Александровича «легкость в мыслях необыкновенную»: простодушие, безответственность и стремление в любой момент «порисоваться», выгодно представить себя, дать простор воображению. Таковы Прокофий Пазухин, Тарелкин и Расплюев, многочисленные участники «кружка Клаверова», дворяне и купеческие дети ранних пьес А. Н. Островского. Они стремятся выставить себя на авансцену событий, подобно Хлестакову становясь «самозванцами», обнаруживая комическое несоответствие месту, на которое они претендуют. Лишь готовность окружающих поддерживать их в притязаниях позволяет им преодолеть свою неспособность к серьезной практической деятельности: Прокофия Пазухина возносит на вершину пресмыкательство дворни и поверженных конкурентов, Расплюев делает внезапную карьеру благодаря угаданной властями способности к предательствам и преследованиям. Оказываясь в центре внимания, герои хлестаковского типа всегда уверены, что достигнутый успех – результат их собственной незаурядности, что окружающие воздают им должное. И в них

просыпается аппетит к дальнейшим авантюрам. Так, Хлестаков, разбогатевший во время своей «ревизии», спешит рискнуть всеми приобретенными средствами ради карточного реванша, а ставший следователем Расплюев не только готов подвергнуть дознанию своего благодетеля Варравина, но «всю Россию потребовать» к ответу.

С 1870-х годов мотивы Игры, сохраняясь в сюжете комедий, играют в ней менее заметную роль. Отход игровых элементов на периферию объясняется и сменой литературной моды, и социально-историческими особенностями рубежа веков.

В настоящей работе мы коснулись лишь нескольких авторов, обращавшихся в своем драматическом творчестве к многообразию игровых мотивов. Перспективы дальнейшего исследования могут быть связаны с глубоким изучением бытования мотивов Игры в произведениях А. С. Грибоедова (комедия «Горе от ума» является несомненным истоком традиции игровых мотивов), Н. А. Некрасова, И. С. Тургенева, Л. Н. Толстого. Что касается А. Н. Островского, особенно плодотворным нам представляется анализ «сатирического этапа» его комедийного творчества, открытого рассмотренной нами пьесой «На всякого мудреца довольно простоты». Именно в эту пору своей творческой эволюции Островский, уже давно выработавший собственные индивидуальные приемы, реализует те комбинации мотивы Игры, которые были характерны для последователей Н. В. Гоголя. Безоговорочная творческая уникальность автора в комплексе с традицией стали одной из причин чрезвычайной успешности рассматриваемого периода творческого пути Островского.

Своеобразие комедий А. П. Чехова может дать кардинально иной взгляд на их мотивную организацию. Хотя расцвет чеховской драматургии приходится на период перемещения мотивов Игры на периферию авторского интереса, Чехов, отражая полифонизм и разнообразие человеческих характеров, не мог не обращаться к ним, делая их характеристикой тех или иных персонажей или исподволь привлекая для создания настроения в определенных сценах. В.Ш. Кривонос отмечал, что «возвратив в русскую литературу гоголевский сюжет,

Чехов наполняет его новыми смыслами и заново открывает его универсальную природу»⁴²⁵.

Например, в его последней пьесе – комедии «Вишневый сад» – мотивы Игры находят воплощение в образе эксцентричной Шарлотты Ивановны – «гувернантки без детей, которых она должна была бы воспитывать»⁴²⁶, остающейся загадкой для окружающих (которую, впрочем, никто не стремится разгадывать), а также для зрителей и читателей. Чревовещая, показывая фокусы, пряча собственное отчаяние за актерскими экзерсисами, она принимает функции эмоционального громоотвода общества, собравшегося у Гаевых накануне продажи поместья. «Шарлотта развлекается и смешит других, но она всегда остается для всех чужой»⁴²⁷. Нам представляется, что, работая над «Вишневым садом» в течение двух с половиной лет, Чехов наблюдал колебания в интонации создаваемой им пьесы от драмы до «комедии, почти фарса». И образ грустного клоуна, который иногда может рассмешить всех, а иногда – расстроить самого себя, стал для него своеобразным барометром, моделью эмоциональной динамики пьесы. Сама Шарлотта – персонифицированная модель интонации, эмоционального мира чеховской пьесы, своими странными играми влияющая на создание атмосферы произведения.

Надо особо отметить, что в начале XX века, в период расцвета русского модернизма, при обильном использовании категории Игры в поэзии, театральном деле и изобразительном искусстве возвращения интересующих нас мотивов в комедиографию не случилось. Это произошло во второй половине 1920 – 1930-х годов. Однако стилеобразующей категорией в игровых ситуациях теперь стала не карточная игра, а категория самозванства, узурпации. Самозванцем выглядит Присыпкин в своем положении «хозяина жизни» и в своей претензии на хороший вкус, эстетическую развитость. Более того, размороженный Присыпкин

⁴²⁵ Кривонос В.Ш. Гоголь в русском литере

⁴²⁶ Сендерович С. Я. «Вишневый сад» – последняя шутка Чехова // Вопросы литературы. 2007. № 1. С. 300.

⁴²⁷ Скафтымов А. П. О единстве формы и содержания в «Вишневом саде» А. П. Чехова // Скафтымов А. П. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 351.

оказывается в условиях общества, где не просто наблюдается сдвиг в балансе «игра – серьезное», а где «серьезное» победило окончательно, изгнав даже память об игре. Через пассивное воздействие Присыпкина в мир снова входят игровые элементы, преломленные опошляющим влиянием своего единственного носителя. Отвыкшие от игровой формы поведения люди будущего видят в присыпкинском влиянии несомненно негативный эффект, что и приводит к заключению героя в клетку.

Продолжается в советской драматургии и традиция введения «хлестаковских героев»: Подсекальников (протагонист «Самоубийцы» Н. Эрдмана) незаметно для самого себя оказывается выразителем настроений целого сословия. Недалекий Бунша (персонаж «Ивана Васильевича» М. А. Булгакова) станет и самозванцем, и «ревизором» проблемы роли личности в истории. При этом сопровождать его будет «другой Юрий Милославский» – мошенник Жорж, чье хитроумие не всегда способно обуздать крайнее простодушие Бунши. Взаимодействие участников этого дуэта станет новой модификацией конфликтной схемы «лукавство – простодушие», при которой носители обоих этих качеств, оказавшись в чуждой среде, вынуждены не противодействовать друг другу, а объединить свои усилия, создавая множество комических ситуаций.

Много позже в пьесе А. М. Володина «Старшая сестра» перед читателем появится кардинально новое воплощение ситуации «Ожидания Игры», которая теперь оказывается связанной с мотивами жертвенности и реализации творческого потенциала.

В советской драматургии максимальный расцвет мотивы Игры получили в рамках жанра литературной сказки для театра. Особенно щедр на них оказался Е. Л. Шварц, совмещавший сказочную стихию с острым сатирическим зарядом (что, например, послужило причиной восемнадцатилетнего запрета на постановку «Дракона»). В данном случае, благодаря фантастическому антуражу, сатирический заряд оказался мощнее, но не в последнюю очередь этому эффекту способствовали блистательные игровые персонажи, в изобилии населявшие королевства Шварца: Министр-администратор из «Обыкновенного чуда»,

вдохновенно симулирующий безумие Бургомистр из «Дракона», ознаменовавший новую модификацию хлестаковствующего героя Цезарь Борджиа из «Тени», Баба Яга из «Двух кленов», заигравшаяся до того, что потерялась в собственных противоречиях.

Впоследствии сказка для театра вынуждена была продолжать свое дальнейшее развитие, отталкиваясь от наследия Е. Л. Шварца, причем в одних случаях это было прямое следование, в других – попытка направить жанр в принципиально другую сторону. Но так или иначе мотивы Игры и по сей день остаются неотъемлемым атрибутом жанра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Булгаков, М. А. Собр. соч. : в 5 т. / М. А. Булгаков. – М. : Худож. лит., 1990.
2. Булгарин, Ф. В. Иван Выжигин / Ф. В. Булгарин // Сочинения / Ф. В. Булгарин. – М. : Современник, 1990. – 704 с.
3. Гессе, Г. Игра в биссер / Г. Гессе // Собр. соч. В 4 т. Т. 4 / Г. Гессе ; пер. с нем. – СПб. : Северо-Запад, 1994. – 543 с.
4. Гоголь, Н. В. Полн. собр. соч. : в 14 т. / Н. В. Гоголь ; АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) ; гл. ред. Н. Л. Мещеряков ; ред. В. В. Гиппиус (зам. гл. ред.) [и др.]. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1937–1952.
5. Грибоедов, А. С. Горе от ума / А. С. Грибоедов ; общ. подгот. издания Н. К. Пиксанова при участии А. Л. Гришунина. – 2-е изд., доп. – М. : Наука, 1987. – 479 с. – (Лит. памятники).
6. Державин, Г. Р. Стихотворения / Г. Р. Державин ; вступ. ст., общ. ред. Д. Д. Благого ; примеч. В. А. Западова. – Л. : Сов. писатель, 1957. – 469 с. – (Б-ка поэта. Большая сер.).
7. Княжнин, Я. Б. Избранные произведения / Я. Б. Княжнин. – Л. : Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1961. – 770 с.
8. Кэрролл, Л. Приключения Алисы в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в Зазеркалье / Л. Кэрролл ; пер. с англ. Н. Демуровой ; вступ. ст. К. Честерина ; коммент. М. Гарднера. – М. : Пресса, 1992. – 318 с.
9. Лермонтов, М. Ю. Собр. соч. : в 4 т. / М. Ю. Лермонтов ; АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) ; ред. кол. : В. А. Мануйлов (отв. ред.) [и др.]. – 2-е изд., испр. и доп. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1979–1981.
10. Некрасов, Н. А. Полн. собр. соч. и писем : в 15 т. / Н. А. Некрасов ; АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) ; гл. ред. М. Б. Храпченко ; ред. Ф. Я. Прийма (зам. гл. ред.) [и др.]. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1981–2000.

11. Островский, А. Н. Полн. собр. соч. и писем : в 16 т. / А. Н. Островский. – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1949–1953.
12. Пушкин, А. С. Полн. собр. соч. : в 10 т. / А. С. Пушкин ; АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) ; подгот. текста и примеч. Б. В. Томашевского. – 4-е изд. – Л. : Наука, 1977–1979.
13. Салтыков-Щедрин, М. Е. Собр. соч. : в 20 т. / М. Е. Салтыков-Щедрин ; АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) ; гл. ред. С. А. Макашин ; ред. А. С. Бушмин, В. Я. Кирпотин, Е. И. Покусаев. – М. : Худож. лит., 1965–1977. – 20 т.
14. Сухово-Кобылин, А. В. Дело : драма в пяти действиях / А. В. Сухово-Кобылин ; коммент. В. М. Селезнева, Е. С. Калмановского ; послесл. В. М. Селезнева. – М. : Новый хронограф, 2015. – 288 с.
15. Сухово-Кобылин, А. В. Картины прошедшего / А. В. Сухово-Кобылин / Изд. подгот. Е. С. Калмановский, В. М. Селезнев ; АН СССР. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1989. – 360 с. – (Лит. памятники).
16. Тургенев, И. С. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. / И. С. Тургенев ; АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) ; гл. ред. М. П. Алексеев ; ред. В. Н. Баскаков (зам. гл. ред.) [и др.]. – М. : Наука, 1978–2003.
17. Чехов, А. П. Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. / А. П. Чехов. – М. : Наука, 1974–1988.
18. Galperina, I. Critical relativism : Gogol's "Marriage", a multifaced play or playing in the play / I. Galperina // Rus. lit. Amsterdam. – Vol. 28. – No 2. – P. 155–174. – Реф. в : Социальные и гуманитарные науки : отечественная литература : реф. журн. – 1993. – № 3–4. – С. 64–66. – (Сер. 7. Литературоведение).
19. Solus. «Тени», драматическая сатира Щедрина / Solus // Биржевые ведомости. – Утр. вып. (СПб.). – 1914. – 28 апреля. – № 14125. – Вклад. лист.
20. А. В. Сухово-Кобылин : pro et contra / вступ. ст. В. М. Селезнева ; сост., подгот. текста и коммент. В. М. Селезнева и Е. О. Селезневой. – СПб. : РХГА, 2010. – 768 с. – (Русский путь).

21. А. Н. Островский в воспоминаниях современников / под общ. ред. В. В. Григоренко [и др.] ; подгот. текста, вступ. ст. и примеч. А. И. Ревякина. – М. : Худож. лит., 1966. – 631 с.
22. Абдуллаева, Л. Х. Комедия А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» (историко-функциональный анализ комедии) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10. 01. 01 / Абдуллаева Людмила Хадыевна. – М., 1982. – 18 с.
23. Абрамян, Л. А. Смех как побочный продукт и движущая сила праздника / Л. А. Абрамян // Смех : истоки и функции : сб. статей / под ред. А. Г. Козинцева. – СПб. : Наука. С.-Петербург. отд-ние, 2002. – С. 62–74.
24. Адрианова-Перетц, В. П. У истоков русской сатиры / В. П. Адрианова-Перетц // Русская демократическая сатира XVII века / АН СССР ; подгот. текстов, ст. и коммент. В. П. Адриановой-Перетц ; отв. ред. Д. С. Лихачев. – 2-е изд., доп. – М. : Наука, 1977. – С. 107–142.
25. Азеева, И. В. Игровой дискурс русской культуры конца XX века : Саша Соколов, Виктор Пелевин : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.02 / Азеева Ирина Викторовна. – Ярославль, 1999. – 12 с.
26. Аксаков, С. Т. История моего знакомства с Гоголем со включением всей переписки с 1832 по 1852 год / С. Т. Аксаков. – М. : Директ-Медиа, 2014. – 244 с.
27. Александрова, И. В. Игровые стратегии в комедиях И.А. Крылова начала XIX века / И. В. Александрова // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Сер. Літературознавство. – 2013. – Вип. 3(2). – С. 3–11.
28. Александрова, И. В. Игровая поэтика «Подщипы» И.А. Крылова / И. В. Александрова // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Сер. Философия. Культурология. Политология. Социология. – 2013. – Т. 24(65), № 3. – С. 3–8.

29. Аликин, В. А. Феномен игры в обществе : социально-философский анализ : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11 / Аликин Виктор Анатольевич. – Новочеркасск, 2003. – 153 с.
30. Алперс, Б. В. Театр социальной маски / Б. В. Алперс // Театральные очерки : в 2 т. Т. 1. Театральные монографии / Б. В. Алперс ; вступ. ст. Н. Тодрия. – М. : Искусство, 1977. – С. 27–163.
31. Андреев, М. Л. Метасюжет в театре Островского / М. Л. Андреев. – М. : РГГУ, 1995. – 27 с.
32. Аникст, А. А. Гоголь о реализме в драме / А. А. Аникст // Театр. – 1952. – № 3. – С. 41–52.
33. Аникст, А. А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова / А. А. Аникст. – М. : Наука, 1972. – 643 с.
34. Анненков, П. В. А. С. Пушкин : материалы для его биографии и оценки произведений / П. В. Анненков. – СПб. ; Изд-во тов-ва «Общественная польза», 1873. – 490 с.
35. Анненкова, Е. И. Путеводитель по поэме Н. В. Гоголя «Мертвые души» / Е. И. Анненкова. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2011. – 208 с.
36. Апинян, Т. А. Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и другие / Т. А. Апинян – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2003. – 400 с.
37. Апинян, Т. А. Философия игры / Т. А. Апинян // М. М. Бахтин : эстетическое наследие и современность : межвуз. сб. науч. тр. : в 2 ч. Ч. 2. – Саранск : Изд-во Морд. ун-та, 1992. – С. 263–272.
38. Аристотель. Сочинения : в 4 т. Т. 4 / Аристотель. – М. : Мысль, 1983. – 654 с.
39. Асмус, В. Ф. Историко-философские этюды / В. Ф. Асмус. – М. : Мысль, 1984. – 318 с.
40. Ахмедов А. Х. Поэтика игры в творчестве Саши Соколова (на материале романа «Школа для дураков») : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Ахмедов Ахмед Хировович. – Махачкала, 2006. – 151 с.

41. Ауэр, А. П., Борисов, Ю. Н. Поэтика символических и музыкальных образов М. Е. Салтыкова-Щедрина / А. П. Ауэр., Ю. Н. Борисов. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1988. – 112 с.
42. Ауэр, А. П. Салтыков-Щедрин и Гоголь : опыт типологического изучения / А. П. Ауэр // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1986. – № 3. – С. 70–72.
43. Ауэр, А. П. Салтыков-Щедрин и поэтика русской литературы второй половины XIX века / А. П. Ауэр. – Коломна : Изд-во Коломенского пединститута, 1993. – 106 с.
44. Бакмансурова, А. Б. Диахронический анализ концепта «игра» : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Бакмансурова Алла Бариевна. – М., 2011. – 209 с.
45. Балухатый, С. Проблемы драматургического стиля : Чехов / С. Балухатый. – Л. : Academia, 1927. – 186 с.
46. Баренбаум, И. Е. Щедрин в годы демократического подъема / И. Е. Баренбаум // «Шестидесятые годы» в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина. – Калинин : Изд-во КГУ, 1985. – С. 10–22.
47. Баринова, К. В. Пьесы Н. Эрдмана в контексте карнавализованной советской драматургии 1920-х годов : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Баринова Ксения Владимировна. – Владивосток, 2009. – 21 с.
48. Батюшков, Ф. Драматическая сатира М. Е. Салтыкова-Щедрина «Тени» на сцене Мариинского театра / Ф. Батюшков // Речь (СПб.). – 1914. – 27 апреля (10 мая). – № 113. – С. 6.
49. Батюшков, Ф. Новая комедия Щедрина / Ф. Батюшков // Речь (СПб.). – 1914. – 26 марта (8 апреля). – № 83. – С. 2.
50. Баумтрог, Н. Н. Театральная выразительность в романе М. Е. Салтыкова-Щедрина «История одного города» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Баумтрог Наталья Николаевна. – Барнаул, 2004. – 198 с.
51. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 506 с.

52. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Сов. Россия, 1979. – 318 с.
53. Бахтин, М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – 2-е изд. – М. : Худож. лит., 1990. – 543 с.
54. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; сост. С. Г. Бочаров ; подгот. текста Г. С. Бернштейна и Л. В. Дерюгиной ; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. – М. : Искусство, 1979. – 423 с. – (Из истории советской эстетики и теории искусства).
55. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 444 с.
56. Башкирцева, Ю. С. Игровые начала культуры : социально-философский аспект : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11 / Башкирцева Юлия Станиславовна. – Калининград, 2004. – 163 с.
57. Белей, М. А. Игра в постмодернизме как коммуникативная категория / М. А. Белей // Молодёжь и наука : сб. мат. VIII Всеросс. науч.-техн. конф. студентов, аспирантов и молодых учёных, посвященной 155-летию со дня рождения К. Э. Циолковского [Электронный ресурс]. – Красноярск : Сибирский федеральный ун-т, 2012. – Режим доступа: <http://conf.sfu-kras.ru/sites/mn2012/section29.html>.
58. Белинский, В. Г. Основная идея и характеристика действующих лиц «Ревизора» / В. Г. Белинский // Николай Васильевич Гоголь. Его жизнь и сочинения : сб. ист.-лит. ст. – М. : [Б. и.], 1915. – С. 235–249.
59. Белый, А. Мастерство Гоголя : исследование / А. Белый. – М. ; Л. : Гос. изд-во худож. лит., 1934. – 353 с.
60. Белькинд, В. С. Иван Александрович Хлестаков в пространстве и времени / В. С. Белькинд // Художественное пространство и время. – Даугавпилс : Изд-во Даугавпил. пед. ин-та, 1986. – С. 78–83.
61. Беляев, Ю. Н. Веселые расплюевские дни / Ю. Н. Беляев // Новое время. – 1900. – № 8820. – С. 4.

62. Березкин Ю. Е. Мотив и сюжет / Ю. Е. Березкин // Языки и фольклор коренных народов Сибири. – 2016. – № 2(31). – С. 21–32.
63. Берков, В. О. Гоголь о музыке / В. О. Берков. – М. : Музгиз, 1952. – 32 с.
64. Берков, П. Н. История русской комедии XVIII века / П. Н. Берков ; отв. ред. Н. Д. Кочеткова, Д. П. Макогоненко. – Л. : Наука/ Ленингр. отд-ние 1977. – 391 с.
65. Берлянд, И. Е. Игра как феномен сознания / И. Е. Берлянд. – Кемерово : Гуманит. центр «Алеф», 1992. – 94 с.
66. Берн, Э. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений. Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы / Э. Берн ; пер. с англ. – М. : Прогресс, 1988. – 400 с.
67. Бессараб, М. Сухово-Кобылин / М. Бессараб. – М. : Современник, 1981. – 304 с. – (Б-ка «Любителям рос. словесности»).
68. Беседы в обществе любителей русской словесности при Императорском Московском университете. Вып. 3. – М. : Университетская типография (М. Катков и К^о), 1871. – 253 с.
69. Билинкис, Я. С. Егор Дмитрич Глумов в пьесе Островского / Я. С. Билинкис // Непокорное искусство : о процессе художественного развития / Я. С. Билинкис. – Л. : Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1991. – С. 207–230.
70. Билинкис, Я. С. О чеховском подтексте / Я. С. Билинкис // Петербургский театральный журнал. – 1993. – № 1. – С. 85–88.
71. Билинкис, Я. С. Человек без нравственных ограничений. (Опыт А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты») / Я. С. Билинкис // Анализ драматического произведения : межвуз. сб. / под ред. В. М. Марковича. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. – С. 212–226.
72. Благой, Д. Д. Гоголь – наследник Пушкина / Д. Д. Благой // Николай Васильевич Гоголь : сб. ст. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1954. – С. 5–38.
73. Благой, Д. Д. От Кантемира до наших дней : в 2 т. / Д. Д. Благой. – М. : Худож. лит., 1979.

74. Бобрищев-Пушкин, А. В. «Тени» Щедрина / А. В. Бобрищев-Пушкин // Театр и искусство. – 1914. – № 18. – С. 401.
75. Боголепов, П. К. Изучение комедии Гоголя «Ревизор» : пособие для учителя / П. К. Боголепов. – М. : Учпедгиз, 1958. – 122 с.
76. Болдарева, Е. Ф. Языковая игра как форма выражения эмоций : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Болдарева Елена Федоровна. – Волгоград, 2002. – 20 с.
77. Болкунова, Н. С. Мотивы Дома и Дороги в художественной прозе Н. В. Гоголя : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Н.С. Болкунова. – Саратов, 1999. – 201 с.
78. Борисов, Ю. Н. «Горе от ума» и русская стихотворная комедия : у истоков жанра / Ю. Н. Борисов ; под ред. Е. И. Покусаева. – Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1978. – 391 с.
79. Борисова, М. Б. Голос автора и голос героя в драматургическом тексте / М. Б. Борисова // Русистика : лингвистическая парадигма конца XX века : сб. ст. в честь проф. С. Г. Ильенко. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1998. – С. 248–258.
80. Борисова, М. Б. Драматургическая специфика семантики слова / М. Б. Борисова // Вопросы теории и истории языка : сб. ст. к 100-летию Б. А. Ларина. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1993. – С. 193–198.
81. Борисова, М. Б. Семантика слова в драматическом диалоге Гоголя и Фонвизина / М. Б. Борисова // Вопросы стилистики. – Вып. 5. – Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1972. – С. 68–83.
82. Борисова, Н. А. Феномен игры в творчестве Максимилиана Волошина : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Борисова Надежда Анатольевна. – Саранск, 2005. – 163 с.
83. Боровиков, Д. С. Эпистолярные мотивы в художественном мире Н. В. Гоголя : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Боровиков Денис Сергеевич. – Саратов, 2007. – 24 с.

84. Бочаров, С. Г. О художественных мирах : Сервантес, Пушкин, Баратынский, Достоевский, Толстой, Платонов / С. Г. Бочаров. – М. : Сов. Россия, 1985. – 296 с.
85. Бояджиев, Г. Мольер. Исторические пути формирования жанра высокой комедии / Г. Бояджиев. – М. : Искусство, 1967. – 622 с.
86. Брагина, Н. Г. Метафоры игры в описаниях мира человека. (Межличностные отношения) / Н. Г. Брагина // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М. : Индрик, 2006. – С. 120–144.
87. Брадис, Л. В. Проблема конфликта и характера в комедиях М. Е. Салтыкова-Щедрина и А. Н. Островского / Л. В. Брадис // Творчество М. Е. Салтыкова-Щедрина в историко-литературном контексте : сб. науч. тр. – Калинин : Изд-во КГУ, 1989. – С. 119–127.
88. Буткевич, М. М. К игровому театру : в 2 т. / М. М. Буткевич. – М. : ГИТИС, 2010. – 2 т.
89. Бухштаб, Б. Я. Примечания / Б. Я. Бухштаб // Прутков, Козьма. Полн. собр. соч. / Козьма Прутков. – М. ; Л. : Сов. писатель, 1965. – С. 419–462.
90. Бушмин, А. С. Преемственность в развитии литературы : монография / А. С. Бушмин. – Л. : Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1978. – 224 с.
91. Бушмин, А. С. Сатира Салтыкова-Щедрина / А. С. Бушмин. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1959. – 643 с.
92. Бычков, В. В., Бычков О.В. Игра / В. В. Бычков, О. В. Бычков // Новая философская энциклопедия : в 4 т. Т. 1. – М. : Мысль, 2001. – С. 67–70.
93. Вайскопф, М. Я. Время и вечность в поэтике Гоголя / М. Я. Вайскопф // Гоголевский сборник. – СПб. : Образование, 1994. – С. 3–19.
94. Вайскопф, М. Я. Сюжет Гоголя : Морфология. Идеология. Контекст / М. Я. Вайскопф. – М. : РГГУ, 2002. – 686 с.
95. Вакулин, В. А. Островский и Гоголь : приближения и отталкивания / В. А. Вакулин // Щельковские чтения 2009. А. Н. Островский и русская

драматургия : сб. ст. / сост., науч. ред. И. А. Едошина. – Кострома : КГУ им. Н. А. Некрасова, 2011. – С. 87–98.

96. Валгина, Н. С. Теория текста : учеб. пособие. – М. : Логос, 2003. – 230 с.

97. Валери, П. Об искусстве / П. Валери ; пер. с фр. – М. : Искусство, 1976. – 622 с.

98. Велихов, Е. П. Уроки Островского / Е. П. Велихов // А. Н. Островский. Новые материалы и исследования : в 2 кн. Кн. 2. – М. : Наука, 1974. – 568 с.

99. Вересаев, В. Гоголь в жизни : систематический свод подлинных свидетельств современников / В. Вересаев. – СПб. : Логос, 1994. – 165 с.

100. Вересаев, В. Как работал Гоголь / В. Вересаев. – М. : Мир, 1934. – 82 с.

101. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – М. : Выс. шк., 1989. – 404 с.

102. Виноградов, В. В. Гоголь и натуральная школа / В. В. Виноградов. – Л. : Образование, 1925. – 76 с.

103. Виноградов, В. В. Математический расчет и кабалистика игры как художественные темы / В. В. Виноградов // Избранные труды. О языке художественной прозы / В. В. Виноградов. – М. : Наука, 1980. – С. 176–203.

104. Виноградов, В. В. Поэтика русской литературы : избр. труды / В. В. Виноградов ; отв. ред. М. П. Алексеев, А. П. Чудаков. – М. : Наука, 1976. – 512 с.

105. Виноградов, В. В. Проблема авторства и теория стилей / В. В. Виноградов. – М. : Худож. лит., 1961. – 614 с.

106. Виноградов, В. В. Язык и стиль русских писателей. От Гоголя до Ахматовой : избр. труды / В. В. Виноградов ; Ин-т русского языка им. В. В. Виноградова ; отв. ред. А. П. Чудаков. – М. : Наука, 2003. – 390 с.

107. Виноградова, Л. Н. Игровой персонаж и игровая ситуация в системе дотеатральных форм фольклорной культуры / Л. Н. Виноградова // Славяноведение. – 1999. – № 6. – С. 64–66.

108. Винокур, Г. О. О языке художественной литературы / Г. О. Винокур. – М. : Выс. шк., 1991. – 445 с.
109. Винокур, Т. Г. О языке современной драматургии / Т. Г. Винокур // Языковой процесс современной русской художественной литературы. Проза. – М. : Наука, 1977. – С. 130–197.
110. Виролайнен, М. Н. Речь и молчание : сюжеты и мифы русской словесности / М. Н. Виролайнен. – СПб. : Амфора, 2003. – 503 с.
111. Вислова, А. В. На грани игры и жизни (игра и театральность в художественной жизни России «Серебряного века») / А. В. Вислова // Вопросы философии. – 1997. – № 12. – С. 28–38.
112. Вистенгоф, П. Очерки московской жизни / П. Вистенгоф. – М. : Книга по Требованию, 2011. – 230 с.
113. Витберг, Ф. А. Городничий, узнавший себя в гоголевском Сквозник-Дмухановском / Ф. А. Витберг // Лит. вестник. – 1902. – Т. 3., кн. 1. – С. 90–91.
114. Вишневская, И. Л. Гоголь и его комедии / И. Л. Вишневская. – М. : Наука, 1976. – 256 с.
115. Вишневская, И. Л. О чем написана «Женитьба»? / И. Л. Вишневская // Театр. – 1973. – № 1. – С. 98–113.
116. Вишневская, И. Л. Театр Гоголя : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.01 / Вишневская Инна Люциановна. – М., 1974. – 36 с.
117. Владимиров, П. Творчество Гоголя / П. Владимиров // Николай Васильевич Гоголь. Его жизнь и сочинения : сб. ист.-лит. ст. – М. : [Б. и.], 1915. – С. 391–396.
118. Владимиров, С. В. Действие в драме / С. В. Владимиров. – Л. : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1972. – 159 с.
119. Владимирова, Н. Б. Гоголь в театральных креслах / Н. Б. Владимирова, Г. А. Романова // Творчество Н. В. Гоголя : истоки, поэтика, контекст : межвуз. сб. науч. тр. – СПб. : Изд-во РГГМИ, 1997. – С. 26–30.
120. Войтоловская, Э. Л. Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор» : комментарии / Э. Л. Войтоловская. – Л. : Просвещение, 1971. – 270 с.

121. Волков, Н. Д. От «Женихов» к «Женитьбе» / Н. Д. Волков // Театральные вечера / Н. Д. Волков. – М. : Искусство, 1966. – С. 436–449.
122. Волкова, Л. П. Драматургическая система Н. В. Гоголя : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Л. П. Волкова – Киев, 1985. – 22 с.
123. Волоконская, Т. А. Странные превращения в мотивной структуре малой прозы Н. В. Гоголя 1830–1840-х гг. : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Волоконская Татьяна Александровна. – Саратов, 2014. – 237 с.
124. Волькенштейн, В. М. Драматургия / В. М. Волькенштейн. – М. : Федерация, 1929. – 272 с.
125. Ворошилов, В. Я. Феномен игры / В. Я. Ворошилов. – М. : Сов. Россия, 1982. – 124 с.
126. Воцакин, А. М. Гоголь и наша современность / А. М. Воцакин // Учен. зап. Киргиз. ун-та. – Фрунзе, 1954. – С. 3–26.
127. Выготский, Л. С. Игра и ее роль в психическом развитии ребенка / Л. С. Выготский // Вопросы психологии. – 1966. – № 6. – С. 15–22.
128. Выготский, Л. С. Собр. соч. : в 6 т. Т. 1. Исторический смысл психологического кризиса / Л. С. Выготский. – М. : Педагогика, 1982. – 488 с.
129. Высоцкая, Ю. В. Актеры и актерство в пьесах А. Н. Островского : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Высоцкая Юлия Владимировна. – М., 2005. – 236 с.
130. Высоцкая, Ю. В. О некоторых особенностях игрового начала в пьесах А. Н. Островского / Ю. В. Высоцкая // Щелыковские чтения 2005. А. Н. Островский : личность, мыслитель, драматург, мастер слова : сб. ст. / сост., науч. ред. И. А. Едошина. – Кострома : Авантитул, 2006. – С. 39–49.
131. Вяземский, П. А. Разбор комедии г. Гоголя «Ревизор» / П. А. Вяземский // Современник. – 1836. – Т. 2. – С. 301.
132. Вяземский, П. А. Старая записная книжка / П. А. Вяземский ; сост., вступ. ст. и коммент. Л. Я. Гинзбург. – Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1927. – 242 с.

133. Габдуллина, В. И. Хронотоп игры в романе Ф. М. Достоевского «Игрок» / В. И. Габдуллина, Н. А. Гореликова // Филологический анализ текста : сб. науч. ст. / под ред. В. И. Габдуллиной. – Барнаул : Изд-во БГПУ, 2004. – Вып. 5. – С. 29–37.
134. Гадамер, Х.-Г. Истина и метод : основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер ; пер. с нем. ; общ. ред. и вступ. ст. Б. И. Бессонова. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.
135. Ганжара, О. А. Игровое пространство в русской литературе первой половины XX века : структура, динамика, функционирование : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Ганжара Ольга Анатольевна. – Ставрополь, 2002. – 22 с.
136. Гегель, Г.-В.-Ф. Лекции по эстетике : в 2 т. Т. 1 / Г.-В.-Ф. Гегель. – СПб. : Наука. С.-Петербург. отд-ние, 1998. – 622 с.
137. Герасимов, И. Игра и сознание (к постановке проблемы) / И. Герасимов // Общественные науки и современность. – 1995. – № 1. – С. 159–166.
138. Гилилов, И. М. Игра об Уильяме Шекспире, или Тайна Великого Феникса / И. М. Гилилов ; предисл. А. Липкова. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1997. – 474 с.
139. Гинзбург, В. К. Функция интриги в пьесах А. Н. Островского / В. К. Гинзбург // Проблемы жанрового своеобразия литературного произведения. (Драма, повесть, поэма). – Ашхабад : Туркменский университет, 1976. – С. 25–33.
140. Гиппиус, В. Гоголь / В. Гиппиус // Гоголь / В. Гиппиус. Н. В. Гоголь / В. Зеньковский ; [к сб. в целом] предисл., сост. Л. Аллена. – СПб. : Logos, 1994. – С. 9–188.
141. Гиппиус, В. Проблематика и композиция «Ревизора» / В. Гиппиус // Н. В. Гоголь : материалы и исследования / под ред. В. В. Гиппиуса. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1936. – 627 с.
142. Гиппиус, В. В. От Пушкина до Блока / В. В. Гиппиус. – М. ; Л. : Наука, 1966. – 348 с.

143. Глинка, Ф. Н. Важный спор / Ф. Н. Глинка // Северные цветы на 1832 год. – М. : Наука, 1980. – С. 112–114.
144. Гоббс, Т. Избранные произведения : в 2 т. Т. 2 / Т. Гоббс. – М. : Мысль, 1964. – 752 с.
145. Гоголевский сборник / под ред. С. А. Гончарова. – СПб. : Образование, 1994. – 183 с.
146. Гоголь в воспоминаниях современников / под общ. ред. Н. Л. Бродского, Ф. В. Гладкова, Ф. М. Головенченко, Н. К. Гудзия. – М. : Гослитиздат, 1952. – 179 с. – (Серия литературных мемуаров).
147. Гоголь без глянца / сост. П. Фокин. – СПб. : Амфора, 2008. – 430 с.
148. Гоголь в русской критике : антология / сост. С. Г. Бочаров. – М. : Фортуна ЭЛ, 2008. – 720 с.
149. Гоголь и русская литературная культура : сб. науч. тр. – Саратов : Изд-во Сарат. пед. ин-та, 1999. – 10 с.
150. Гоголь и театр : сб. ст. / сост. и коммент. М. Б. Загорского. – М. : Искусство, 1952. – 568 с.
151. Гозенпуд, А. А. Примечания к «Прологу комедии “Игроки”» / А. А. Гозенпуд // Шаховской, А. А. Комедии. Стихотворения / А. А. Шаховской. – Л. : Сов. писатель, 1961. – С. 790–801. – (Б-ка поэта. Большая сер.).
152. Голобородова, Т. Н. Феномен игры в культуре постмодернизма : проблемы философского анализа : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.13 / Голобородова Татьяна Николаевна. – Барнаул, 2000. – 157 с.
153. Головенченко, Ф. М. Реализм Гоголя / Ф. М. Головенченко. – М. : Изд-во МГПИ им. В. И. Ленина, 1953. – 258 с.
154. Гольдин, В. Е. Ассоциативный эксперимент как речевая игра / В. Е. Гольдин // Жизнь языка : сб. ст. – М. : РАН, 2001. – С. 226–233.
155. Гончарова-Грабовская, С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века / С. Я. Гончарова-Грабовская. – М. : Флинта, 2006. – 280 с.
156. Городецкий, Б. П. Драматургия Пушкина / Б. П. Городецкий. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1953. – 359 с.

157. Гофман, В. Язык «Ревизора» / В. Гофман // Лит. учеба. – 1934. – № 6. – С. 74–101.
158. Граматчикова, Н. Б. Игровые стратегии в литературе серебряного века. (М. Волошин, Н. Гумилев, М. Кузмин) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Граматчикова Наталья Борисовна. – Екатеринбург, 2004. – 22 с.
159. Гроссман, Л. П. Театр Сухова-Кобылина / Л. П. Гроссман. – М. ; Л. : ВТО, 1940. – 152 с.
160. Гроссман, Л. П. Театр Тургенева / Л. П. Гроссман. – Пг. : Изд-во Брокгауз-Ефрон, 1924. – 176 с.
161. Гуковский, Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля / Г. А. Гуковский. – М. : Гос. изд-во «Худож лит.», 1957. – 415 с.
162. Гуковский, Г. А. Реализм Гоголя / Г. А. Гуковский. – М. : Гос. изд-во «Худож лит.», 1959. – 532 с.
163. Гуськов, А. Н. Русская советская комедия 1920-х годов : от карнавала к канону : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Гуськов Николай Александрович. – СПб., 1998. – 268 с.
164. Данилов, С. С. Гоголь и театр / С. С. Данилов. – Л. : Гос. изд-во «Худож лит.», 1936. – 355 с.
165. Данилов, С. С. Драматическая сатира М. Е. Салтыкова-Щедрина «Тени» / С. С. Данилов // Салтыков-Щедрин, М. Е. Тени : драматическая сатира в <?> действиях / М. Е. Салтыков-Щедрин. – М. : Искусство, 1954. – С. 3–24.
166. Данилов, С. С. Очерки по истории русского драматического театра / С. С. Данилов. – М. ; Л. : Искусство, 1948. – 558 с.
167. Дегожская, А. С. Комедия Гоголя «Ревизор» / А. С. Дегожская, Т. В. Чирковская. – Л. : Общ-во по распр. полит. и научн. знаний РСФСР, 1958. – 48 с.
168. Демин, М. В. Игра как специфический вид человеческой деятельности / М. В. Демин // Философские науки. – 1983. – № 2. – С. 54–61.
169. Демчог В. В. Phaemenon Ludi. Феномен Игры / Демчог В. В. – М. : Белый ветер, 2017. – 414 с.

170. Дикий, А. «Тени» Салтыкова-Щедрина / А. Дикий // Статьи. Переписка. Воспоминания / А. Дикий. – М. : Искусство, 1967. – С. 55–89.
171. Добровольский, А. М. Библиография литературы о М. Е. Салтыкове-Щедрине. 1848–1917 / А. М. Добровольский. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1961. – 431 с.
172. Докусов, А. М. Драматургия Н. В. Гоголя / А. М. Докусов // Лекция / А. М. Докусов. – Л. : Изд-во ЛГПИ, 1962. – 48 с.
173. Доманский, Ю. В. Вариативность драматургии А. П. Чехова : монография / Ю. В. Доманский. – Тверь : Лилия-Принт, 2005. – 160 с.
174. Дубинская, А. И. А. Н. Островский / А. И. Дубинская. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1951. – 280 с.
175. Дурылин, С. «На всякого мудреца довольно простоты» на сцене московского Малого театра / С. Дурылин. – М. ; Л. : ВТО, 1940. – 130 с.
176. Дурылин, С. А. Н. Островский : очерк жизни и творчества / С. А. Дурылин. – М. ; Л. : Искусство, 1949. – 188 с.
177. Дурылин, С. Н. От «Владимира третьей степени» к «Ревизору» : из истории драматургии Гоголя / С. Н. Дурылин // Ежегодник Института искусств. Театр. – М. : Изд-во АН СССР, 1953. – С. 164–239.
178. Егоров, Б. Ф. Борьба эстетических идей в России 1860-х годов / Б. Ф. Егоров. – Л. : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1991. – 334 с.
179. Егоров, Б. Ф. Избранное. Эстетические идеи в России XIX века / Б. Ф. Егоров. – СПб. : Летний сад, 2009. – 664 с.
180. Егоров, Б. Ф. Обман в русской культуре / Б. Ф. Егоров. – СПб. : ООО «Изд-во “Росток”», 2012. – 192 с.
181. Егоров, Б. Ф. Простейшие семиотические системы и типология сюжетов / Б. Ф. Егоров // Структурализм. Русская поэзия. Воспоминания / Б. Ф. Егоров. – Томск : Водолей, 2001. – С. 9–21.
182. Елина, Е. Г. Наследие М. Е. Салтыкова-Щедрина в дооктябрьской критике : проблема актуальности / Е. Г. Елина // Салтыков-Щедрин и русская литература. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1991. – С. 132–142.

183. Елина, Е. Г. От девятьсот двадцатых к двухтысячным : литература, журналистика, литературная критика : сб. ст. / Е. Г. Елина. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 2012. – 288 с.
184. Елина, Е. Г. Эпистолярные формы в творческом наследии М. Е. Салтыкова-Щедрина : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Елина Елена Генриховна. – Л., 1981. – 21 с.
185. Ельницкая, Л. М. Комедия А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» в контексте русской классики / Л. М. Ельницкая // Щелыковские чтения 2005. А. Н. Островский : личность, мыслитель, драматург, мастер слова : сб. ст. / сост., науч. ред. И. А. Едошина. – Кострома : Авантитул, 2006. – С. 160–174.
186. Ельницкая, Л. М. Сюжет женитьбы в пьесах Н. В. Гоголя и А. Н. Островского («Женитьба» и трилогия о Бальзаминове) / Л. М. Ельницкая // Щелыковские чтения 2003. А. Н. Островский в современном мире : сб. ст. / сост., науч. ред. И. А. Едошина. – Кострома : Авантитул, 2004. – С. 167–183.
187. Еремин, И. В. Вещь в пьесах Н. В. Гоголя / И. В. Еремин // Гоголевский сборник. – Вып. 2(4). – СПб. ; Самара : Изд-во СГПУ, 2005. – С. 114–122.
188. Еремин, М. А. Внутренний мир драматургии Н. В. Гоголя : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Еремин Максим Александрович. – Самара, 2004. – 156 с.
189. Ермилов, В. В. Гений Гоголя / В. В. Ермилов. – М. : Сов. Россия, 1959. – 407 с.
190. Есаулов, И. А. Биография, творчество и понимание Н. В. Гоголя : теоретические проблемы [Электронный ресурс] / И. А. Есаулов // Н. В. Гоголь и русская литература : сб. докл. IX Гоголевских чтений. – Режим доступа : <http://domgogolya.ru/science/researches/753>.
191. Есаулов, И. А. К интерпретации финала «Ревизора» : методологические замечания / И. А. Есаулов // Н. В. Гоголь и театр : Третьи

Гоголевские чтения : сб. докладов. – М. : Книжный дом «Университет», 2004. – С. 176–181.

192. Ефимова, П. Н. Мотив игры в произведениях Л. Петрушевской и Т. Толстой / П. Н. Ефимова // Вест. Моск. Ун-та. Сер. 9. Филология. – 1998. – № 3. – С. 60–71.

193. Ефремычева, Л. А.. Мотивы молвы в повестях Н. В. Гоголя : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. / Л.А. Ефремычева. – Саратов, 2015. – 210 с.

194. Жаравина, Л. В. Хлестаковское начало в героях Ф. М. Достоевского : Хлестаков и князь Мышкин / Л. В. Жаравина // Достоевский и современность. – Старая Руса : [б. и.], 1996. – С. 40–48.

195. Жданова, А. В. «Гротескный стиль», «игровой стиль», «нетрадиционный нарратив» : к истории термина / А. В. Жданова // Русское литературоведение XX века : имена, школы, концепции : мат. Междунар. науч. конф. (Москва, 26–27 ноября 2010 г.) / под общ. ред. О. А. Клинга и А. А. Холикова. – М. ; СПб. : Нестор-История, 2012. – С. 214–222.

196. Жук, А. А. От Гоголя к Щедрину (эволюция поэтики русской сатиры) / А. А. Жук // Салтыков-Щедрин : статьи, материалы, библиография. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1976. – С. 145–164.

197. Жук, А. А. Сатирический роман М. Е. Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия» / А. А. Жук. – Саратов : Изд-во Саратов, ун-та, 1958. – 140 с.

198. Журавлева, А. И. А. Н. Островский – комедиограф / А. И. Журавлева. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1981. – 216 с.

199. Журавлева, А. И. Проблема цикла в творчестве А. Н. Островского / А. И. Журавлева // Щельковские чтения 2007. А. Н. Островский в контексте мировой культуры : сб. ст. / сост., науч. ред. И. А. Едошина. – Кострома : Авантитул, 2008. – С. 39–46.

200. Журавлева, А. И. Русская драма и литературный процесс XIX века. С Гоголя до Чехова / А. И. Журавлева. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1988. – 198 с.

201. Журавлева, А. И. Театр А. Н. Островского : книга для учителя / А. И. Журавлева, В. Н. Некрасов. – М. : Просвещение, 1986. – 208 с.
202. Зайцев, Р. Б. Стихия игры в творчестве Ф. М. Достоевского : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Зайцев Роман Борисович. – Иваново, 2006. – 205 с.
203. Зарецкий, В. А. О смысле финала в художественной системе «Ревизора» (конфликт и авторский взгляд) / В. А. Зарецкий // Проблемы автора в художественной литературе. Труды Удм. ун-та. 1974. – Вып. 1. – С. 87–100.
204. Зеньковский, В. Н. В. Гоголь / В. Зеньковский // Гоголь / В. Гиппиус. Н. В. Гоголь / В. Зеньковский ; [к сб. в целом] предисл., сост. Л. Аллена. – СПб. : Logos, 1994. – С. 189–338.
205. Золотницкий, Д. Драматическая сатира «Тени» / Д. Золотницкий // Сб. «Тени». Спектакль Ленинградского государственного театра имени Ленсовета. – М. : Искусство, 1954. – 116 с.
206. Золотницкий, Д. Щедрин-драматург / Д. Золотницкий. – Л. ; М. : Искусство, 1961. – 212 с.
207. Золотусский, И. «Игры» гениев / И. Золотусский // ЛГ-Досье. – 1992. – № 3. – С. 10–11.
208. Золотусский, И. П. Гоголь / И. П. Золотусский. – М. : Мол. гвардия, 1984. – 527 с. – (Жизнь замечат. людей. Сер. биогр. – Вып. 11(595)).
209. Золотусский, И. П. Гоголь. Лермонтов. Жуковский : лит. очерки / И. П. Золотусский. – М. : Правда, 1986. – 47 с.
210. Золотусский, И. П. Душа и дело жизни : очерки о Гоголе / И. П. Золотусский. – М. : Правда, 1981. – 48 с.
211. Золотусский, И. П. Поэзия прозы : статьи о Гоголе / И. П. Золотусский. – М. : Сов. писатель, 1987. – 240 с.
212. Зорин, А. Н. «Держась за голову, прыгает от радости» : о некоторых аспектах формальной конструкции пьес А. Н. Островского бальзаминовского цикла / А. Н. Зорин // Вест. Адыг. гос. ун-та. Сер. Филология и искусствоведение. – 2009. – № 3. – С. 17–21.

213. Зорин, А. Н. Пауза и молчание : комплексное исследование драматургического приема на материале пьес Н. В. Гоголя : монография / А. Н. Зорин ; науч. ред. В. В. Прозоров. – Саратов : Научная книга, 2007. – 160 с.
214. Зорин, А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Зорин Артем Николаевич. – Саратов, 2010. – 363 с.
215. Зорин, А. Н. Поэтика ремарки в русской драматургии XVIII–XIX веков : автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Зорин Артем Николаевич. – Саратов, 2010. – 36 с.
216. Зорин, А. Н. Семантика пауз в драматургических текстах Н. В. Гоголя : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Зорин Артем Николаевич. – Саратов, 2001. – 179 с.
217. Иваницкий, А. И. Гоголь. Морфология земли и власти / А. И. Иваницкий. – М. : РГГУ, 2000. – 188 с.
218. Иваницкий, А. И. Текст и протекст : смысловые уровни «Повести о том, как...» / А. И. Иваницкий // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. – 1992. – № 1. – С. 24–36.
219. Иваницкий, А. И. Функции тропа в сюжете и смысловой структуре текста / А. И. Иваницкий // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. – 1991. – № 1. – С. 44–53.
220. Иванюшина, И. Ю. Игра : слияние закономерного и случайного / И. Ю. Иванюшина // Русский футуризм : идеология, поэтика, прагматика / И. Ю. Иванюшина. – Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 2003. – С. 135–143.
221. Измайлов, А. А. Открытие спектаклей в театре Литературно-художественного общества / А. А. Измайлов // Биржевые ведомости. – 1900. – № 252. – С. 2–3.
222. Измestьева, Н. С. Концепция игры в романе Ф. М. Достоевского «Подросток» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Измestьева Наталья Сергеевна. – Ижевск, 2005. – 183 с.

223. Изотова, Е. В. Образ Франции в творческом сознании Н. В. Гоголя : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Е.В. Изотова. – Саратов, 2008. – 201 с.
224. Иньшакова, Е. Ю. Феномен игры в культуре русского авангарда : дис. ... канд. культурол. наук : 24.00.01 / Иньшакова Евгения Юрьевна. – М., 2000. – 214 с.
225. Исаев, С. Г. Игровые взаимоотношения автора и читателя в литературе начала XX столетия. (На материале романа А. Белого «Петербург») [Электронный ресурс] / С. Г. Исаев. – Режим доступа : <http://www.ec-dejavu.net>.
226. Исмагилов, Р. Г. Игра человека как социокультурный феномен : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11 / Исмагилов Ралиф Галимханович. – Уфа, 2006. – 140 с.
227. История русского драматургического театра : в 7 т. – М. : Искусство, 1977–1983.
228. История русской драматургии : XVII – первая половина XIX века / отв. ред., авт. введ. Л. М. Лотман. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. – 352 с.
229. История русской литературы : В 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом) ; ред. : А. С. Бушмин, Е. Н. Купреянова, Д. С. Лихачев, К. Д. Муратова, Ф. Я. Прийма, Н. И. Пруцков (гл. ред.). – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. Т. 3. Расцвет реализма / Ред. тома : Ф. Я. Прийма, Н. И. Пруцков . – 1982. – 880 с.
230. Исупов, К. Г. В поисках сущности игры / К. Г. Исупов // Философские науки. – 1977. – № 6. – С. 154–158.
231. Исупов, К. Г. Игра в литературном творчестве и произведении : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Исупов Константин Глебович. – Донецк, 1975. – 26 с.
232. Ищук-Фадеева, Н. И. «Борис Годунов» А. С. Пушкина и «Ревизор» Н. В. Гоголя. (К истокам трагикомедии) / Н. И. Ищук-Фадеева // Филологические науки. – 1990. – № 3. – С. 12–22.

233. Ищук-Фадеева, Н. И. «Ревизор» Гоголя : между прошлым и будущим / Н. И. Ищук-Фадеева // Н. В. Гоголь и театр : Третьи Гоголевские чтения : сб. докл. – М. : Книжный дом «Университет», 2004. – С. 135–147.
234. Ищук-Фадеева, Н. И. Жанры русской драмы : пособие по спецкурсу / Н. И. Ищук-Фадеева. – Тверь : Изд-во Твер. гос. ун-та, 2003. – 88 с.
235. Ищук-Фадеева, Н. И. Ремарка как знак театральной системы. К постановке проблемы / Н. И. Ищук-Фадеева // Драма и театр. Вып. 2. – Тверь : Изд-во Твер. гос. ун-та, 2001. – С. 5–16.
236. К. П. Об успехе комедии «Свадьба Кречинского» / П. К. // Северная пчела. – 1856. – № 227. – С. 1152.
237. Казакова, Н. Т. Феномен игры в философии. Методологический анализ : автореф. дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.01. / Казакова Надежда Трофимовна. – Иркутск, 1999. – 22 с.
238. Кайуа, Р. Игры и люди / Р. Кайуа. – М. : ОГИ (Объединенное гуманитарное издательство), 2007. – 304 с.
239. Камянов, В. Языком игры. Из наблюдений над образной системой романа Л. Н. Толстого «Война и мир» / В. Камянов // Изв. АН СССР. Сер. литературы и языка. – 1977. – Т. 36. № 1. – С. 27–38.
240. Кант, И. Критика способности суждения / И. Кант. – М. : Искусство, 1994. – 367 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
241. Кант, И. Собр. соч. : в 6 т. Т. 3 / И. Кант. – М. : Мысль, 1964. – 799 с.
242. Канунова, Ф. З. Некоторые особенности реализма Н. В. Гоголя : о соотношении реалистического и романтического начал в эстетике и творчестве писателя / Ф. З. Канунова. – Томск : Изд-во Том. ун-та, 1962. – 134 с.
243. Карасик, В. И. Языковая матрица культуры / В. И. Карасик. – Волгоград : Парадигма, 2012. – 448 с.
244. Карташова, И. В. Гоголь и романтизм. Спецкурс / И. В. Карташова. – Калинин : Изд-во КГУ. 1975. – 130 с.

245. Карякина, М. В. Феномен игры в творчестве Леонида Андреева : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. / Карякина Мария Валерьевна. – Екатеринбург, 2004. – 214 с.
246. Касаткина, Т. А. Антихрист у Гоголя и Достоевского / Т. А. Касаткина // Достоевский и мировая культура : альманах. – 1996. – № 6. – С. 91–97.
247. Катаева, И. Н. Лексика карточной игры в русском языке конца XVIII – начала XX вв. : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Катаева Ирина Николаевна. – Вологда, 2008. – 284 с.
248. Киреев, Р. Вечный титулярный советник / Р. Киреев // Знамя. – 1992. – № 11. – С. 234–239.
249. Кирпичников, А. Сомнения и противоречия в биографии Гоголя. (Комментарии к биографической канве) / А. Кирпичников. – СПб. : [Б.и.], 1901. – 50 с.
250. Кирпотин, В. Я. Михаил Евграфович Салтыков-Щедрин : жизнь и творчество / В. Я. Кирпотин. – М. : Сов. писатель, 1955. – 721 с.
251. Классики русской драмы : научно-популярные очерки / С. Д. Балухатый [и др.] ; под общ. ред. В. А. Десницкого. – М. ; Л. : Искусство, 1949. – 386 с.
252. Клейнер, И. М. Драматургия Сухово-Кобылина / И. М. Клейнер. – М. : Сов. писатель, 1961. – 414 с.
253. Клинг, О. А. Андрей Белый – сатирик / О.А. Клинг // Ученые записки Казанского университета. Серия «Гуманитарные науки». – Казань : Изд-во Казанского ун-та. – 2012. – № 2. . – С. 53–62.
254. Клинг, О. А. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: Проблемы поэтики / О.А. Клинг. . – М. : Дом-музей Марины Цветаевой, 2010. – 356 с.
255. Клоченко, Л. Н. Русская лексика карточных игр : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Клоченко Лариса Николаевна. – М., 2006. – 19 с.
256. Клоченко, Л. Н. Русская лексика карточных игр : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Клоченко Лариса Николаевна. – М., 2006. – 216 с.

257. Кожин, В. В. Сюжет, фабула, композиция / В. В. Кожин // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы / В. В. Кожин. – М. : Наука, 1964. – С. 408–485.

258. Кожурин, А. Я. Казнь в контексте игровой концепции культуры / А. Я. Кожурин // Игровое пространство культуры (С.-Петербург, 16–19 апреля 2002 г.) : тез. форума. – СПб. : Евразия, 2002. – С. 257–260.

259. Козлова, Н. П. Ранний европейский классицизм / Н. П. Козлова // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. – М. : Изд-во: Моск. ун-та, 1980. – С. 5–28.

260. Коломлина, Н. А. Игровая поэтика комедий А. Н. Островского рубежа 1860-х – 1870-х годов : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Коломлина Наталия Александровна. – Тамбов, 2007. – 192 с.

261. Конради, П. «Тени» Щедрина / П. Конради // Новое время (СПб.). – 1914. – 28 апреля (11 мая). – № 13694. – С. 7.

262. Копенкина, У. А. Проблема автора в драматургических текстах Н. В. Гоголя : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Копенкина Ульяна Алексеевна. – Саратов, 2011. – 140 с.

263. Кормилов, С. И. Конфликт / С. И. Кормилов // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 392–393.

264. Корниенко, О. А. Типология форм игровой поэтики в литературе [Электронный ресурс] / О. А. Корниенко // Актуальні проблеми слов'янської філології. Сер. Лінгвістика і літературознавство. – 2009. – Вип. XX. – С. 437–551. –
Режим доступа:

<http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16594/51-Kornienko.pdf>.

265. Коровин, В. Исцеляющий смех Гоголя / В. Коровин // Гоголь, Н. В. Избранное / Н. В. Гоголь. – М. : Худож. лит., 1995. – С. 3–8.

266. Королькова, А. А. Игра как форма эстетического воспитания личности [Электронный ресурс] / А. А. Королькова. – Режим доступа :
http://centre.einai.ru/docs/2012_11_16_Korolkova.pdf.

267. Короткова, С. В. Об одном из прототипов образа Хлестакова / С. В. Короткова // Филологические этюды : сб. науч. ст. молодых ученых. – Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1998. – Вып. 1. – С. 52–55.
268. Корреспондент. Московская летопись // Санкт-Петербургские ведомости. – 1856. – № 7. – 10 января. – С. 33.
269. Котляревский, Н. А. Николай Васильевич Гоголь. 1829–1842 : очерк из истории русской повести и драмы / Н. А. Котляревский. – СПб. : Тип. М. М. Стасюлевича, 1911. – 579 с.
270. Котылев, А. Ю. Метаморфозы игры в культуре переходного типа. (На материале эпохи становления советской культуры) : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Котылев Александр Юрьевич. – СПб., 2000. – 20 с.
271. Крестова, Л. В. Комментарий к комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» / Л. В. Крестова. – М. : Мир, 1933. – 134 с.
272. Кривко-Апинян, Т. А. Мир игры / Т. А. Кривко-Апинян. – М. : Эйдос, 1992. – 160 с.
273. Кривонос, В. Ш. «Мертвые души» Гоголя : пространство смысла : монография / В. Ш. Кривонос. – Самара : ПГСГА, 2012. – 311 с.
274. Кривонос, В. Ш. Гоголь : проблемы творчества и интерпретации / В. Ш. Кривонос. – Самара : СГПУ, 2009. – 420 с.
275. Кривонос, В. Ш. Гоголь в русском литературном пространстве XIX — XX вв. : монография / В. Ш. Кривонос. — Самара : СГСПУ, 2017. — 268 с.
276. Кривонос, В. Ш. Искусство сатиры и читатель. (Теорет. и худож.-образная трактовка проблемы у Гоголя) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. / Кривонос Владислав Шаевич. – Саратов, 1975. – 19 с.
277. Кривонос, В. Ш. Маскарад в «Герое нашего времени» Лермонтова / В. Ш. Кривонос // Новый филологический вестник, 2016. – № 3 (38). – С. 61-72.
278. Кривонос, В. Ш. Пародийный герой и его оценка в прозе Гоголя : («Вий») / В. Ш. Кривонос // Проблемы изучения литературного пародирования : межвуз. сб. науч. ст. – Самара : Самар. ун-т, 1996. – С. 87–94.

279. Кривонос, В. Ш. Повести Гоголя : пространство смысла / В. Ш. Кривонос. – Самара : СГПУ, 2006. – 442 с.
280. Кривонос, В. Ш. Проблема читателя в творчестве Гоголя / В. Ш. Кривонос. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1981. – 148 с.
281. Кривонос, В. Ш. Самопародия у Гоголя / В. Ш. Кривонос // Изв. РАН. Сер.лит. и яз. – 1993. – Т. 52, № 1. – С. 25–34.
282. Кривцун, О. Искусство и игра. Пограничные формы художественной деятельности / О. Кривцун // Эстетика : учебник / О. Кривцун. – М. : Аспект Пресс, 2000. – С. 154–160.
283. Кулакова, Т. А. Мотив «услужения-службы» в художественном мире Н. В. Гоголя : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Кулакова Татьяна Александровна. – Саратов, 2006. – 22 с.
284. Купцова, О. Н. «Ревизор» : «явление последнее» (о театральной истории «немой сцены») / О. Н. Купцова // Н. В. Гоголь и театр : сб. докл. – М. : Кн. дом «Университет», 2004. – С. 182–193.
285. Купцова, О. Н. Игры с именами в драматургии А. Н. Островского / О. Н. Купцова, Т. В. Михайлова // Щелыковские чтения 2005. А. Н. Островский : личность, мыслитель, драматург, мастер слова : сб. ст. / сост., науч. ред. И. А. Едошина. – Кострома : Авантитул, 2006. – С. 277–294.
286. Кургинян, М. С. Драма / М. С. Кургинян // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении : в 2 кн. Кн. 2. Род и жанр литературы / ред. колл. : Г. Л. Абрамович [и др.]. – М. : Наука, 1964. – С. 238–362.
287. Кьеркегор, С. Законность иронии с точки зрения мировой истории. Ирония Сократа / С. Кьеркегор; пер. с датского А. Коськовой, С. Коськова // Логос : философ.-лит. журн. – 1993. – № 4. – С. 176–198.
288. Кьеркегор, С. Страх и трепет / С. Кьеркегор; пер. с датского Н. В. Исаевой, С. А. Исаева. – М. : Республика, 1993. – 382 с.
289. Кюхельбекер, В. К. Избр. произведения : в 2 т. / В. К. Кюхельбекер. – М. ; Л. : Сов. писатель, 1967. – 2 т. – (Б-ка поэта. Большая сер.).

290. Лакшин, В. Я. «Мудрецы» Островского – в истории и на сцене / В. Я. Лакшин // Биография книги : статьи, исследования, эссе / В. Я. Лакшин. – М. : Современник, 1979. – С. 224–323.
291. Лакшин, В. Я. А. Н. Островский : монография / В. Я. Лакшин. – М. : Гелиос, 2004. – 766 с.
292. Лакшин, В. Я. Театр А. Н. Островского / В. Я. Лакшин. – М. : Сов. Россия, 1985. – 144 с.
293. Ланда, М. Миф и судьба / М. Ланда // Габриак, Черубина де. Исповедь / Черубина де Габриак. – М. : Аграф, 1998. – С. 5–45.
294. Лебедева, О. Б. Русская высокая комедия XVIII века : генезис и поэтика жанра / О. Б. Лебедева. – Томск : Изд-во Том. гос. ун-та, 1996. – 416 с.
295. Лернер, Н. Писал ли Гоголь Пушкину о «Ревизоре» / Н. Лернер // Русская старина. – 1907. – № 11. – С. 457–459.
296. Лившиц, Л. Я. «Вопреки времени» : избранные работы / сост. Б. Л. Милявского, Т. Л. Лившиц-Азаз. – Иерусалим ; Харьков : Филобиблон, 1999. – 400 с.
297. Лившиц, Л. Я. Мастерство Щедрина-драматурга / Л. Я. Лившиц // Вопросы литературы. – 1962. – № 4. – С. 90–106.
298. Литературная матрица. Учебник, написанный писателями. В 2 т. Т. 1 / под науч. ред. О. Богдановой. – СПб. : Лимбус Пресс ; ООО «Издательство К. Тублина», 2010. – 464 с.
299. Лихачев, Д. С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы / Д. С. Лихачев. – СПб. : Алетейя, 2001. – 566 с.
300. Лихачев, Д. С. Поэтика художественного времени / Д. С. Лихачев // Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. – М. : Наука, 1979. – С. 209–334.
301. Лихачев, Д. С. Смех в Древней Руси / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1984. – 295 с.
302. Логический анализ языка. Концептуальные поля игры / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М. : Индрик, 2006. – 544 с.

303. Лосев, А. Ф. История античной эстетики: в 8 т. Т. 8, кн. II / А. Ф. Лосев. – М. : Искусство, 1994. – 848 с.
304. Лотман, Л. М. Драматургия 60–70-х годов / Л. М. Лотман // История русской литературы. В 4 т. Т. 3. Расцвет реализма / АН СССР ; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. – С. 446–494.
305. Лотман, Л. М. А. Н. Островский и русская драматургия его времени / Л. М. Лотман. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1961. – 360 с.
306. Лотман, Л. М. Драматургия Тургенева и ее место в истории русской драматической классики / Л. М. Лотман // Тургенев в современном мире : сб. ст. / отв. ред. Е. Е. Шаталов. – М. : Наука, 1987. – С. 171–183.
307. Лотман, Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе первой половины 19 века / Ю. М. Лотман // Пушкин / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 1998. – С. 814–886.
308. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 1994. – 758 с.
309. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
310. Лотман, Ю. М. Драматургия И. С. Тургенева и натуральная школа 1840-х годов / Ю. М. Лотман // История русской драматургии (XVII – первая половина XIX века) / отв. Ред., авт. введ. Л. М. Лотман. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. – С. 474–513.
311. Лотман, Ю. М. Игра / Ю. М. Лотман // Большая советская энцикл. : в 30 т. Т. 10 / гл. ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд. – М. : Сов. энциклопедия, 1972. – С. 31.
312. Лотман, Ю. М. Избр. ст. : в 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. – Таллинн : Александра, 1992. – 480 с.

313. Лотман, Ю. М. О «реализме» Гоголя / Ю. М. Лотман // Гоголь в русской критике : антология / сост. С. Г. Бочарова. – М. : Фортуна ЭЛ, 2008. – С. 630–651.
314. Лотман, Ю. М. О русской литературе : статьи и исследования (1958–1993) / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПб, 1997. – 848 с.
315. Лотман, Ю. М. Проблема сходства искусства и жизни в свете структурного подхода / Ю. М. Лотман // Лекции по структуральной поэтике : Ю. М. Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. – М. : Гнозис, 1994. – С. 32–41.
316. Лотман, Ю. М. Проблема текста / Ю. М. Лотман // Лекции по структуральной поэтике : Ю. М. Лотман и тартусско-московская семиотическая школа. – М. : Гнозис, 1994. – С. 204–215.
317. Лотман, Ю. М. Роман Пушкина «Евгений Онегин» : комментарий : пособие для учителя / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение. Ленингр. отделение, 1980. – 416 с.
318. Лотман, Ю. М. Семиотика сцены / Ю. М. Лотман // Театр. – 1980. – № 1. – С. 89–99.
319. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Наука, 1970. – 325 с.
320. Лотман, Ю. М. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю. М. Лотман // В школе поэтического слова : Пушкин. Лермонтов. Гоголь : книга для учителя / Ю. М. Лотман. – М. : Просвещение, 1988. – С. 251–293.
321. Лурье, М. Финалы комедии «Горе от ума» / М. Лурье // Театр. – 1940. – № 9. – С. 115–120.
322. Ляпина, Л. Е. Мир Петербурга в русской поэзии : очерки исторической поэтики / Л. Е. Ляпина. – СПб. : Нестор-История, 2010. – 138 с.
323. Ляпина, Л. Е. Циклизация в русской литературе 1840-х – 60-х годов : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Ляпина Лариса Евгеньевна. – СПб, 1994. – 429 с.

324. М. Е. Салтыков-Щедрин в русской критике / ред. М. С. Горячкина. – М. : Гос. изд-во «Худож. лит.», 1959. – 639 с.
325. М. Е. Салтыков-Щедрин и русская сатира XVIII–XIX веков / отв. ред. Д. П. Николаев. – М. : Наследие, 1998. – 320 с.
326. Макашин, С. А. Салтыков-Щедрин на рубеже 1850–1860 годов : биография / С. А. Макашин. – М. : Худож. лит., 1972. – 600 с.
327. Макашин, С. А. Салтыков-Щедрин : биография / С. А. Макашин. – 2-е изд., доп. – М. ; Л. : Гослитиздат, 1951. – 587 с.
328. Макашин, С. А. Салтыков-Щедрин. Последние годы. 1875–1889 : биография / С. А. Макашин. – М. : Худож. лит., 1989. – 527 с.
329. Макашин, С. А. Салтыков-Щедрин. Середина пути. 1860–1870-е годы : биография / С. А. Макашин. – М. : Худож. лит., 1984. – 575 с.
330. Макогоненко, Г. П. Гоголь и Пушкин / Г. П. Макогоненко. – Л. : Сов. писатель, 1985. – 351 с.
331. Мамардашвили, М. К. Проблема человека в философии / М. К. Мамардашвили // О человеческом в человеке / под общ. ред. И. Т. Фролова. – М. : ИПЛ, 1991. – С. 8–22.
332. Мандельштам, Е. И. О характере гоголевского стиля : глава из истории русского литературного языка / Е. И. Мандельштам. – Гельсингфорс : [Б.и.], 1902. – 405 с.
333. Манн, Ю. «Странные вещи». К характеристике гоголевского стиля [Электронный ресурс] / Ю. Манн // Литература. – 2005. – № 12. – Режим доступа : <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200501215>.
334. Манн, Ю. Заметки о «неевклидовой геометрии» Гоголя, или «Сильные кризисы, чувствуемые целою массою» / Ю. Манн // Вопросы литературы. – 2002. – № 4. – С. 170–200.
335. Манн, Ю. В. «Сквозь видный миру смех...» : жизнь Н. В. Гоголя 1809–1835 / Ю. В. Манн. – М. : МИРОС, 1994. – 472 с.

336. Манн, Ю. В. Гоголь / Ю. В. Манн // История всемирной литературы. В 9 т. Т. 6 / АН СССР ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1989. – С. 369–384.
337. Манн, Ю. В. Гоголь. Труды и дни : 1809–1845 / Ю. В. Манн. – М. : Аспект Пресс, 2004. – 813 с.
338. Манн, Ю. В. Грани комедийного мира «Женитьбы» Гоголя / Ю. В. Манн // Литературные произведения в движении эпох. – М. : Наука, 1979. – С. 3–41.
339. Манн, Ю. В. Диалектика художественного образа / Ю. В. Манн. – М. : Сов. писатель, 1987. – 350 с.
340. Манн, Ю. В. Игровые моменты в «Маскараде» Лермонтова / Ю. В. Манн // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. – 1977. – Т. 36, № 1. – С. 27–38.
341. Манн, Ю. В. Карнавал и его окрестности / Ю. В. Манн // Вопросы литературы. – 1995. – Вып. 1. – С. 154–183.
342. Манн, Ю. В. Комедия Гоголя «Ревизор» / Ю. В. Манн. – М. : Худож. лит., 1966. – 111 с.
343. Манн, Ю. В. Мотивы игры / Ю. В. Манн // Лермонтовская энциклопедия. – М. : Сов. энцикл., 1981. – С. 305–306.
344. Манн, Ю. В. Парадокс Гоголя-драматурга / Ю. В. Манн // Вопросы литературы. – 1981. – № 16. – С. 132–147.
345. Манн, Ю. В. Поэтика Гоголя / Ю. В. Манн. – 2-е изд., доп. – М. : Худож. лит., 1988. – 413 с.
346. Манн, Ю. В. Творчество Гоголя : смысл и форма / Ю. В. Манн. – СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007. – 744 с.
347. Марков, П. А. Приемы «имен-масок» и дидактических заглавий (пословиц-поговорок) в драматургии Островского / П. А. Марков // А. Н. Островский : литературно-критическая библиотека / под ред. В. М. Фриче. – М. ; Л. : Госиздат, 1930. – С. 190–199.
348. Маркович, В. М. Комедия Н. В. Гоголя «Ревизор» / В. М. Маркович // Анализ драматического произведения : межвуз. сб. / под ред. В. М. Марковича. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. – С. 145–163.

349. Мацкин, А. П. На темы Гоголя : театральные очерки / А. П. Мацкин. – М. : Искусство, 1984. – 375 с.
350. Машинский, С. И. Художественный мир Гоголя : пособие для учителей / С. И. Машинский. – 2-е изд. – М. : Просвещение, 1979. – 432 с.
351. Мейлах, Б. С. Процесс творчества и художественное восприятие : комплексный подход : опыт, поиски, перспективы / Б. С. Мейлах. – М. : Искусство, 1985. – 318 с.
352. Мелетинский, Е. М. О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский. – М. : РГГУ, 1994. – 136 с. – (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 4).
353. Мережковский, Д. С. Гоголь и черт : исследование / Д. С. Мережковский. – М. : Книгоиздательство «Скорпион», 1906. – 221 с.
354. Мережковский, Д. С. Гоголь : творчество, жизнь и религия / Д. С. Мережковский. – СПб. : Пантеон, 1909. – 231 с.
355. Мильдон, В. И. Вершины русской драмы / В. И. Мильдон. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2002. – 256 с.
356. Мильдон, В. И. Комическое у Островского / В. И. Мильдон // Щелыковские чтения 2005. А. Н. Островский : личность, мыслитель, драматург, мастер слова : сб. ст. / сост., науч. ред. И. А. Едошина. – Кострома : Авантитул, 2006. – С. 31–39.
357. Мильдон, В. И. Образы места и времени в классической русской драме : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Мильдон Валерий Ильич. – М., 1995. – 263 с.
358. Мильдон, В. И. Подхалюзин и Подколесин (заметки на тему «Островский и Гоголь») / В. И. Мильдон // Щелыковские чтения 2007. А. Н. Островский в контексте мировой культуры : сб. ст. / сост., науч. ред. И. А. Едошина. – Кострома : Авантитул, 2008. – С. 141–146.
359. Милюгина, Е. Г., Строганов, М. В. Русская культура в зеркале путешествий : монография / Е. Г. Милюгина, М. В. Строганов. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2013. – 176 с.

360. Молева, Н. М. Гоголь в Москве, или Нераскрытые тайны старого дома / Н. М. Молева. – М. : АСТ ; Олимп ; Астрель, 2008. – 284 с.
361. Монтень, М. Об искусстве жить достойно / М. Монтень // Опыты / пер. с фр. А. С. Бобовича ; вступит. ст. Ф. А. Коган-Бернштейн, М. П. Баскина ; коммент. А. С. Бобовича, Ф. А. Коган Бернштейн. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1954. – 206 с.
362. Москвина, Т. В спорах о России : А. Н. Островский : статьи, исследования / Т. Москвина. – СПб. : Лимбус Пресс ; ООО «Издательство К. Тублина», 2010. – 312 с.
363. Мотивы в сюжете русской литературы. От Жуковского до Чехова. К 50-летию научно-педагогической деятельности Ф. В. Кануновой : сб. ст. / отв. ред. А. С. Янушкевич. – Томск : Знамя мира, 1997. – 192 с.
364. Моторин, А. В. Образы вавилонского смещения в творчестве Гоголя / А. В. Моторин // Творчество Н. В. Гоголя : истоки, поэтика, контекст : межвуз. сб. науч. тр. – СПб. : Изд-во РГГМИ, 1997. – С. 38–41.
365. Мочульский, К. В. Духовный путь Гоголя / К. В. Мочульский // Гоголь. Соловьев. Достоевский / К. В. Мочульский ; сост. и послесл. В. М. Толмачева ; примеч. К. А. Александровой. – М. : Республика, 1995. – С. 5–60.
366. Мочульский, К. В. О Гоголе / К. В. Мочульский // Кризис воображения. Статьи. Эссе. Портреты / К. В. Мочульский. – Томск : Водолей, 1999. – С. 35–37.
367. Музалевский, М. Е. Гоголь о романтических тенденциях А. С. Пушкина / М. Е. Музалевский // Филология : межвуз. сб. научн. тр. – Саратов : Изд-во СГУ, 1998. – Вып. 2. – С. 58–64.
368. Музалевский, М. Е. Циклы и цикличность в сюжетно-композиционном составе произведений Н. В. Гоголя : "Арабески", "Женитьба", "Мертвые души" : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / М.Е. Музалевский. – Саратов, 2000. – 251 с.
369. Музалевский, Н. Е. Гоголевское начало в сценах А. Н. Островского «Утро молодого человека» / Н. Е. Музалевский // Щелыковские чтения – 2011. А.

Н. Островский и его эпоха : сб. ст. / науч. ред., сост. И. А. Едошина. Кострома : Авантитул, 2012. – С. 136–145.

370. Музыкальный и театральный вестник. – 1856. – № 21. – С. 392.

371. Н. В. Гоголь и православие : сб. ст. о творчестве Н. В. Гоголя / сост. В. А. Алексеев. – М. : Междунар. фонд единства православных народов, 2004. – 479 с.

372. Н. Н. (Назаров Н. С.) Фельетон. Московская летопись / Н. С. Назаров (Н. Н.) // С.-Петербург. вед. – 1855. – № 275. – С. 1481.

373. Набоков, В. Николай Гоголь / В. Набоков // Лекции по русской литературе / В. Набоков ; пер. И. Толстого. – М. : Независимая газета, 1999. – С. 20–130.

374. Неизданные документы о Гоголе. V. Официальная переписка о «Ревизоре» // Н. В. Гоголь : материалы и исследования / под ред. В. В. Гиппиуса. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1936. – 627 с.

375. Некрылова, А. Ф. Русский фольклорный театр / А. Ф. Некрылова, Н. И. Савушкина // Народный театр / сост., вступ. ст. подгот. текстов и коммент. А. Ф. Некрыловой, Н. И. Савушкиной. – М. : Сов. Россия, 1991. – С. 5–20. – (Б-ка русского фольклора).

376. Немирович-Данченко, В. И. Тайны сценического обаяния Гоголя / В. И. Немирович-Данченко // Театр. – 1952. – № 3. – С. 18–22.

377. Несказкина, Л. Явление Квартального или наказанный порок / Л. Несказкина // Русская словесность. – 1995. – № 3. – С. 92–93.

378. Нечаева, Е. А. Поэтика демонического в творчестве Э. Т. А. Гофмана : автореф. дис. ... канд. филол наук : 10.01.03 / Нечаева Елена Александровна. – Самара, 2010. – 25 с.

379. Никитина, Е. П. Русская литература XIX века. Пушкин. Лермонтов. Кольцов : учеб. пособие по общему историко-литературному курсу / Е. П. Никитина, О. А. Хвостова, Ю. М. Литневская. – Саратов : Изд. центр «Наука», 2010. – 208 с.

380. Николаев, Д. П. Сатира Гоголя / Д. П. Николаев. – М. : Худож. лит., 1984. – 367 с.

381. Николаев, Д. П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск / Д. П. Николаев. – М. : Худож. лит., 1977. – 358 с.
382. Николаиди, О. В. Социально-лингвистический аспект лексики карточной игры : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Николаиди Оксана Владимировна. – Краснодар, 2005. – 266 с.
383. Носов, С. Литература и игра / С. Носов // Новый мир. – 1992. – № 2. – С. 232–236.
384. О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы : сб. ст. / под ред. П. П. Громовой [и др.]. – М. ; Л. : Гос. изд-во «Худож. лит.», 1960. – 447 с.
385. Обухова, И. Н. Формы взаимодействия героя и мира в произведениях М. Е. Салтыкова-Щедрина : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Обухова Ирина Николаевна. – Барнаул, 2002. – 17 с.
386. Овсянников, М. Ф. Искусство как игра / М. Ф. Овсянников // Вестн. МГУ. Сер. 7. Философия. – 1996. – № 2. – С. 84–88.
387. Овчинникова, И.А. Этапы творчества А. Н. Островского : Эстетика национального быта и характера : дис. ... д-р филол. наук / Овчинникова Ирина Алексеевна. – М., 2000. – 356 с.
388. Овчинина, И. А. А. Н. Островский. Этапы творчества / И. А. Овчинина. – М. : Энциклопедия сел и деревень, 1999. – 218 с.
389. Ольминский, М. С. Щедринский словарь / М. С. Ольминский ; под ред. М. М. Эссен и П. Н. Лепешинского. – М. : Худож. лит., 1937. – 759 с.
390. Онуфриев, И. М. Н. В. Гоголь : критико-библиогр. очерк / И. М. Онуфриев. – М. : Гослитиздат, 1952. – 88 с.
391. Онуфриев, И. М. Реализм Н. В. Гоголя / И. М. Онуфриев. – М. : Знамя, 1952. – 22 с.
392. Ортега-и-Гассет, Х. Две великие метафоры / Х. Ортега-и-Гассет; пер. с исп. Б. В. Дубина // Теория метафоры : сб. – М. : Прогресс, 1990. – С. 68–81.
393. Основин, В. В. Драматургия Л. Н. Толстого / В. В. Основин. – М. : Выс. шк., 1982. – 176 с.

394. Осьмухина, О. Ю. Проблема авторской маски в рецепции современного отечественного литературоведения / О. Ю. Осьмухина // Русское литературоведение XX века : имена, школы, концепции : материалы Междунар. науч. конф. (Москва, 26–27 ноября 2010 г.) / под общ. ред. О. А. Клинга и А. А. Холикова – М. ; СПб. : Нестор-История, 2012. – С. 257–264.
395. Павлинов, С. А. Тайнопись Гоголя : «Ревизор» / С. А. Павлинов. – М. : ПКО «Картография», 1996. – 62 с.
396. Павлова, И. Б. Тема семьи и рода у Салтыкова-Щедрина в литературном контексте эпохи / И. Б. Павлова. – М. : ИМЛИ РАН ; Наследие, 1999. – 152 с.
397. Падерина, Е. Г. К творческой истории «Игроков» Гоголя : история текста и поэтика / Е. Г. Падерина. – М. : ИМЛИ РАН, 2009. – 448 с.
398. Пенская, Е. Н. Проблемы альтернативных путей в русской литературе. Поэтика абсурда в творчестве А. К. Толстого, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. В. Сухово-Кобылина / Е. Н. Пенская. – М. : Carte Blanche, 2000. – 345 с.
399. Пиксанов, Н. К. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» / Н. К. Пиксанов // Грибоедов, А. С. Горе от ума / А. С. Грибоедов. – М. : Наука, 1987. – С. 280–387.
400. Пиксанов, Н. К. Творческая история «Горя от ума» / Н. К. Пиксанов. – М. : Наука, 1971. – 400 с.
401. Пимкина А. А. Принцип игры в творчестве В. В. Набокова : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Пимкина Анастасия Александровна. – М., 1999. – 18 с.
402. Пирогов, Г. П. А. Н. Островский : семинарий / Г. П. Пирогов. – М. ; Л. : Учпедгиз, 1962. – 272 с.
403. Платон. Диалоги / Платон. – М. : Мысль, 1986. – 605 с.
404. Платон. Сочинения : в 3 т. Т. 2 / Платон. – М. : Мысль, 1970. – 612 с.
405. Плетнев, П. А. Сочинения и переписка : в 3 т. / П. А. Плетнев. – СПб. : Типография Императорской Академии наук, 1885.

406. Поздеев, А. А. Несколько документальных данных к истории сюжета «Ревизора» / А. А. Поздеев // Устюжна. – 1992. – № 1. – С. 146–155.
407. Покусаев, Е. И. О собирательных типах салтыковской сатиры / Е. И. Покусаев // Поэтика и стилистика русской литературы / под ред. М. П. Алексеева [и др.]. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1971. – С. 213–219.
408. Покусаев, Е. И. Революционная сатира Салтыкова-Щедрина / Е. И. Покусаев. – М. : Гос. изд-во «Худож. лит.», 1963. – 472 с.
409. Покусаев, Е. И. Салтыков-Щедрин в шестидесятые годы / Е. И. Покусаев. – Саратов : Сарат. кн. изд-во, 1957. – 272 с.
410. Покусаев, Е. И. Статьи разных лет / Е. И. Покусаев ; сост. А. А. Жук, В. В. Прозорова. – Саратов : Приволж. кн. изд-во, 1989. – 236 с.
411. Полевой, Н. А. «Ревизор»... Соч. Н. Гоголя / Н. А. Полевой // Литературная критика. Статьи и рецензии. 1825–1842 / Н. А. Полевой, К. А. Полевой ; сост., подгот. текста, вступ. ст., коммент. В. Березиной, И. Сухих. – Л. : Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1990. – С. 336–338.
412. Полякова, Е. А. Поэтика драмы и эстетика театра в романе (на материале романов «Идиот» Ф. М. Достоевского и «Анна Каренина» Л. Н. Толстого) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.10.01 / Полякова Екатерина Андреевна. – М., 1997. – 20 с.
413. Пospelов, Г. Н. Смех Гоголя (в связи с теорией комического) / Г. Н. Пospelов // Николай Васильевич Гоголь : сб. ст. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1954. – С. 103–108.
414. Постникова, Е. Г. Мифология власти и власть мифологии : М. Е. Салтыков-Щедрин – Ф. М. Достоевский / Е. Г. Постникова. – Магнитогорск : Изд-во МаГУ, 2009. – 231 с.
415. Потапенко, С. Н. Иван Хлестаков как «человек играющий» / С. Н. Потапенко // Н. В. Гоголь и театр : Третьи Гоголевские чтения : сб. докл. – М. : Книжный дом «Университет», 2004. – С. 157–166.

416. Поэтика и стилистика русской литературы. Памяти академика Виктора Владимировича Виноградова / М. П. Алексеев [и др.]. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1971. – 459 с.
417. Прозоров, В. В. «Ревизор» Гоголя, комедия в пяти действиях / В. В. Прозоров. – Саратов : ИЦ «Добродея», 1996. – 80 с.
418. Прозоров, В. В. Введение в литературоведение : учеб. пособие / В. В. Прозоров, Е. Г. Елина. – М. : ФЛИНТА : Наука, 2014. – 224 с.
419. Прозоров, В. В. Внесценические персонажи в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» / В. В. Прозоров // От Карамзина до Чехова. – Томск : Изд-во Том. гос. ун-та, 1992. – С. 163–168.
420. Прозоров, В. В. До востребования... : избранные статьи о литературе и журналистике / В. В. Прозоров. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 2010. – 208 с.
421. Прозоров, В. В. Другая реальность : очерки о жизни в литературе / В. В. Прозоров. – Саратов : Лицей, 2005. – 208 с.
422. Прозоров, В. В. Материалы к спецсеминару «Мир Гоголя» / В. В. Прозоров // Гоголь и русская литературная культура : сб. науч. тр. – Саратов : Изд-во Саратов. пед. ин-та, 1999. – С. 76–82.
423. Прозоров, В. В. Молва как филологическая проблема / В. В. Прозоров // Филологические науки. – 1998. – № 3. – С. 73–79.
424. Прозоров, В. В. Мотивы в сюжете / В. В. Прозоров // Мотивы в сюжете русской литературы. От Жуковского до Чехова : сб. ст. к 50-летию научно-педагогической деятельности Ф. В. Кануновой / отв. ред. А. С. Янушкевич. – Томск : Знамя мира, 1997. – С. 8–12.
425. Прозоров, В. В. О природе щедринского сатирико-публицистического слова / В. В. Прозоров // О литературе, писателях, читателях : сб. ст. памяти Г. Н. Ищука. – Тверь : Изд-во Твер. гос. ун-та, 1994. – С. 91–96.
426. Прозоров, В. В. О художественном мышлении писателя-сатирика (наблюдения за творческим процессом М. Е. Салтыкова-Щедрина) / В. В. Прозоров. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1965. – 88 с.

427. Прозоров, В. В. Природа драматического конфликта в «Ревизоре» и «Женитьбе» Гоголя / В. В. Прозоров // Волга. – 1995. – № 2–3. – С. 152–163.
428. Прозоров, В. В. Прыжок в окно / В. В. Прозоров // Литературная учеба. – 1994. – Кн. 5. – С. 71–87.
429. Прозоров, В. В. Риски спора и речевой жанр совместного поиска согласия / В. В. Прозоров // Изв. Саратов. ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. – 2013. – Т. 13, вып. 2. – С. 39–45.
430. Прозоров, В. В. Сатира и власть / В. В. Прозоров // Феноменология власти в сатире / Под ред. В.В. Прозорова и И.В. Кабановой. – Саратов : Издательский центр «Наука», 2008. – С. 5-13.
431. Прозоров, В. В. Читатель и литературный процесс / В. В. Прозоров. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1975. – 210 с.
432. Прокопенко, З. Т. М. Е. Салтыков-Щедрин и И. А. Гончаров в литературном процессе XIX века / З. Т. Прокопенко. – Воронеж : Изд-во Воронеж. ун-та, 1989. – 224 с.
433. Прокопенко, З. Т. Эпоха «великих реформ» в зеркале сатиры М. Е. Салтыкова-Щедрина / З. Т. Прокопенко. – Белгород : Белгород. гос. пед. ин-т им. М. С. Ольминского, 1993. – 42 с.
434. Пропп, В. Я. Морфология сказки / В. Я. Пропп. – М. : Наука, 1969. – 168 с.
435. Пыпин, А. И. Общественное значение Гоголя / А. И. Пыпин // Николай Васильевич Гоголь. Его жизнь и сочинения : сб. ист.-лит. ст. – М. : [Б. и.], 1915. – С. 391–396.
436. Пыпин, А. И. Сочинения Н. В. Гоголя : критический разбор / А. И. Пыпин. – СПб. : [б. и.], 1900. – 13 с.
437. Разеев, Д. Н. Телеология И. Канта / Д. Н. Разеев. – СПб. : Наука. С-Петербург. отд-ние, 2010. – 312 с.
438. Рази, В. Природа и генезис игры / В. Рази // Вопросы философии. – 1999. – № 6. – С. 26.
439. Рассадин С. Б. Русские, или Из дворян в интеллигенты / С. Б. Рассадин. – М. : Книжный сад, 1995. – 415 с.

440. Рассадин, С. Б. Гений и злодейство, или Дело Сухово-Кобылина / С. Б. Рассадин. – М. : Книга, 1989. – 352 с.
441. Ревякин, А. И. Искусство драматургии А. Н. Островского / А. И. Ревякин. – М. : Просвещение, 1974. – 334 с.
442. Резяпова, Г. Т. Мотив игры в творчестве Оскара Уайльда : «Портрет Дориана Грея» : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Резяпова Гузель Талгатовна. – Уфа, 2002. – 22 с.
443. Рейфман, П. М. М. Е. Салтыков-Щедрин. Творческий путь / П. М. Рейфман. – Тарту : Тартуский гос. ун-т, 1973. – 150 с.
444. Ремизов, А. М. Огонь вещей / А. М. Ремизов. – М. : Сов. Россия, 1989. – 525 с.
445. Ретюнских, Л. Т. Философия игры / Л. Т. Ретюнских. – М. : Вузовская книга, 2002. – 256 с.
446. Роготнев, И. Ю. Универсалии смеховой культуры в художественном мире М. Е. Салтыкова-Щедрина : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Роготнев Илья Юрьевич. – Пермь, 2009. – 210 с.
447. Рубинштейн, С. Л. Основы общей психологии. В 2 т. Т. 2 / С. Л. Рубинштейн. – М. : Педагогика, 1989. – 487 с.
448. Рудницкий, К. Л. А. В. Сухово-Кобылин : очерк жизни и творчества / К. Л. Рудницкий. – М. : Искусство, 1957. – 336 с.
449. Русская драма эпохи А. Н. Островского / под ред. А. И. Журавлевой. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 466 с. – (Университетская б-ка).
450. Русская литературная жизнь в анекдотах и потешных преданиях / под ред. В. В. Прозорова, И. А. Книгина. – Саратов : ИИЦ АО «Заволжье», 1993. – 392 с.
451. Рюпина, С. В. Мотивы власти в прозе Н. В. Гоголя : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. / Рюпина Светлана Витальевна. - Саратов, 2005. – 156 с.
452. Рясов, Д. Л. Образ Германии в творческом сознании Н. В. Гоголя : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Рясов Даниил Леонидович. – Саратов, 2015. – 145 с.

453. Садко. «Смерть Тарелкина» у Мейерхольда / Садко // Правда. – 1922. – № 272. – С. 5.
454. Салтыков-Щедрин. 1826–1976. Статьи. Материалы. Библиография / А. С. Бушмин [и др.] – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1976. – 439 с.
455. Сахновский-Панкеев, В. А. Драма. Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь / В. А. Сахновский-Панкеев. – Л. : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1969. – 232 с.
456. Сахновский-Панкеев, В. А. О комедии / В. А. Сахновский-Панкеев. – Л. ; М. : Искусство, 1964. – 223 с.
457. Селезнев, В. М. Министр или император? (О Весьма важном лице в «Деле» А. В. Сухова-Кобылина) / В. М. Селезнев // Русская литература. – 1961. – № 2. – С. 24–32.
458. Селезнев, В. М. Неизвестная страница цензурной истории драмы «Дело» А. Сухова-Кобылина / В. М. Селезнев // Вопросы литературы. – 2008. – № 1. – С. 323–329.
459. Селезнев В. М. Слово о «Деле» // Сухово-Кобылин А. В. Дело : драма в пяти действиях. – М., 2015. – С. 3–15.
460. Сендерович, С. Я. «Вишневый сад» – последняя шутка Чехова / С. Я. Сендерович // Вопросы литературы. – 2007. – № 1. – С. 290–317.
461. Сироткина, С. А. Игра в составе действия «Бесприданницы» / С. А. Сироткина // Вест. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. – 1986. – № 3. – С. 33–36.
462. Скатов, Н. Н. Иван Александрович Хлестаков – и другие / Н. Н. Скатов // Литературные очерки / Н. Н. Скатов. – М. : Сов. Россия, 1985. – С. 281–291.
463. Скафтымов, А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы / А. П. Скафтымов ; послесл. и примеч. Г. В. Макаровской // Русская литературная критика : учеб. издание / под ред. В. В. Прозорова и О. О. Миловановой. – Саратов : Изд-во Сарат. ун-та, 1994. – С. 134–159.

464. Скафтымов, А. П. Нравственные искания русских писателей : статьи и исследования о русских классиках / А. П. Скафтымов ; вступ. ст. Е. И. Покусаева, А. А. Жук. – М. : Худож. лит., 1972. – 544 с.
465. Скафтымов, А. П. Статьи о русской литературе / А. П. Скафтымов. – Саратов : Сарат. кн. изд-во, 1968. – 396 с.
466. Слащев, Е. Е. О пьесе Н. В. Гоголя «Игроки» / Е. Е. Слащев // Уч. зап. Киргиз. ун-та. – 1954. – Вып. 1. – С. 27–34.
467. Словоуказатель к комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» / В. Я. Кузнецов [и др.]. – Тверь : Изд-во Твер. гос. ун-та, 1990. – 140 с.
468. Слонимский, А. Л. История создания «Женитьбы» Гоголя / А. Л. Слонимский // Русские классики и театр. – Л. ; М. : Искусство, 1947. – С. 307–334.
469. Смирнов, С. А. Философия игры (пролегомены к построению онтологии игры) / С. А. Смирнов // Кентавр. – 1995. – № 2. – С. 20–30.
470. Соколинский, Е. К. Парадоксы «Смерти Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина / Е. К. Соколинский // Анализ драматического произведения : межвуз. сб. / под ред. В. М. Марковича. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. – С. 249–267.
471. Старостина, Г. В. Функции «игры» и своеобразие жанра в драматургии А. Н. Островского : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Старостина Галина Владимировна. – Л., 1990. – 18 с.
472. Стахович, А. А. Ключки воспоминаний / А. А. Стахович. – М. : Типо-лит. тов-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1904. – 359 с.
473. Стенник, Ю. В. Русская сатира XVIII века / Ю. В. Стенник. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1985. – 362 с.
474. Степанов, Н. Л. Искусство Гоголя-драматурга / Н. Л. Степанов. – М. : Искусство, 1964. – 246 с.
475. Степанов, Н. Л. Н. В. Гоголь : творческий путь / Н. Л. Степанов. – 2-е изд. – М. : Гос. изд-во «Худож. лит.», 1959. – 608 с.
476. Столович, Л. Н. Искусство и игра / Л. Н. Столович. – М. : Эстетика, 1987. – 64 с.

477. Стрельцова, Г. Я. Паскаль и европейская культура / Г. Я. Стрельцова. – М. : Республика, 1994. – 495 с.
478. Строганов, М. В. «Немая сцена» в «Ревизоре» / М. В. Строганов // Драма и театр : сб. науч. трудов ; отв. ред. Н. И. Ищук-Фадеева. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2001. – С. 138–143.
479. Строганов, М. В. Снова о литературной позиции Грибоедова / М. В. Строганов // Культура и текст. – 2013. – № 2(15). – С. 75–84.
480. Строганова, Е. Н. «Бородавка на носу» у Гоголя: «библиографические» заметки / Е. Н. Строганова // Культура и текст. – 1997. – № 1. – С. 110–113.
481. Строганова, Е. Н. «Роман М.Е. Салтыкова-Щедрина «Современная идиллия» : диалог с современниками и предшественниками : монография / Е. Н. Строганова. – М. : ООО «Флинта», 2017. – 200 с.
482. Строганова, Е. Н. «Самый актуальный писатель современности»: Салтыков-Щедрин и XXI век / Е. Н. Строганова // Щедринский сборник : сб. статей. – М. : Моск. гос. ун-т дизайна и технологии, 2016. – С. 329–344.
483. Суворов, А. А. Судейские мотивы в комедии Н.В. Гоголя "Ревизор" и в журнальной литературе его времени : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01., 10.01.10 / Суворов Андрей Александрович. – Саратов, 2008. – 201 с.
484. Сугай, Л. А. Гоголь и символисты : монография / Л. А. Сугай. – 2-е изд., испр. и доп. – Bansk&Bystrica : FHV UMB, 2011. – 524 с.
485. Тамарченко, Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века / Н. Д. Тамарченко // Теория литературы : в 4 т. Т. 3. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении) / редкол. : Ю. Б. Борев [и др.]. – М. : ИМЛИ РАН, 2003. – С. 81–98.
486. Тарасов, С. М. Игры для всех : азартные и неазартные / С. М. Тарасов, С. П. Попов. – М. : Профиздат, 1991. – 239 с.
487. Тахо-Годи, А. А. Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков / А. А. Тахо-Годи // Искусство слова : сб. ст. к 80-летию чл.-кор. АН СССР Д. Д. Благого / редкол. : К. В. Пигарев [и др.]. – М. : Наука, 1973. – С. 306–314.

488. Творчество Н. В. Гоголя в контексте русской и мировой культуры : сб. науч. ст. / под ред. Е. С. Роговера. – СПб : Олимп, 2009. – 152 с.
489. Театр и искусство. – 1903. – № 12. – С. 256.
490. Театральные заметки // Рус. вестн. – 1856. – № 1. – С. 64.
491. Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. В 3 т. Т. 2. Роды и жанры / редкол. : Г. Л. Абрамович [и др.]. – М. : Наука, 1964. – 486 с.
492. Терц, А. В тени Гоголя / А. Терц. – М. : Колибри, 2009. – 669 с.
493. Тетерина, Е. А. Мотив игры в отечественной драматургии 1980–1990 гг. : автореф. дис. ... канд, филол. наук : 10.01.01 / Тетерина Елена Александровна. – Томск, 2014. – 24 с.
494. Тираспольская, А. Ю. О принципе игры с читателем в повестях Н. М. Карамзина 1790-х годов / А. Ю. Тираспольская // Литературная культура России XVIII века : сб. ст. / под ред. П. Е. Бухаркина, Е. М. Матвеева, А. Ю. Тираспольской. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2009. – С. 266–286.
495. Томашевский Н. Театр Кальдерона / Н. Томашевский // Кальдерон, П. Пьесы : в 2 т. Т. 1 / П. Кальдерон. – М. : Искусство, 1961. – С. 4–26.
496. Томашевский, Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие / Б. В. Томашевский ; вступ. ст. Н. Д. Тamarченко ; коммент. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тamarченко. – М. : Аспект Пресс, 2002. – 334 с.
497. Топоров, В. Судьба и случай / В. Топоров // Понятие судьбы в контексте разных культур : сб. ст. / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М. : Наука, 1994. – С. 39–75.
498. Туниманов, В. А. Драматургия М. Е. Салтыкова-Щедрина / В. А. Туниманов // Салтыков-Щедрин, М. Е. Комедии и драматическая сатира / М. Е. Салтыков-Щедрин / под ред. Б. Ф. Егорова, Г. А. Лапкиной, В. М. Марковича ; сост., вступ. ст. и примеч. В. А. Туниманова. – Л. : Искусство. Ленингр. отд-ние, 1991. – С. 3–36. – (Б-ка русской драматургии).
499. Турбин, В. Н. Герои Гоголя : книга для учащихся / В. Н. Турбин. – М. : Просвещение, 1983. – 127 с.

500. Турбин, В. Н. Пушкин. Гоголь. Лермонтов : об изучении литературных жанров / В. Н. Турбин. – М. : Просвещение, 1978. – 239 с.
501. Тынянов, Ю. Н. Достоевский и Гоголь : к теории пародии / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов ; АН СССР, Отделение лит. и яз., Комиссия по истории филол. наук ; Науч. совет по истории мировой культуры ; отв. ред. В. А. Каверин и А. С. Мясников ; изд. подгот. Е. А. Тоддес, А. П. Чудаков, М. О. Чудакова. – М. : Наука, 1977. – С. 198–226.
502. Тынянов, Ю. Н. Сюжет «Горя от ума» / Ю. Н. Тынянов // Пушкин и его современники. – М. : Наука, 1969. – С. 347–379.
503. Тюпа, В. И. Словарь мотивов как научная проблема / В. И. Тюпа, Е. К. Ромодановская // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы» : сб. науч. тр. Т. 3. От сюжета к мотиву / под ред. В. И. Тюпы. – Новосибирск : Ин-т филологии СО РАН, 1996. – С. 3–15.
504. Ульянов, Н. На гоголевские темы / Н. Ульянов // Свиток / Н. Ульянов. – Нью Хэвен : Киннипиак, 1972. – С. 22–33.
505. Устиненко, В. И. Место и роль игрового феномена в культуре / В. И. Устиненко // Философские науки. – 1980. – № 2. – С. 69–77.
506. Ф. С. «Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина / Ф. С. // Петербургский курьер (СПб.). – 1914. – 25 апреля. – № 93. – С. 7.
507. Ф. С. «Тени» М. Е. Салтыкова-Щедрина. Беседа с Н. А. Котляревским / Ф. С. // Петербургский курьер (СПб.). – 1914. – 27 апреля. – № 95. – С. 8.
508. Фаустов, А. А. Динамика русской литературы первой половины XIX века : язык переживания, авторское поведение, характерология : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Фаустов Андрей Анатольевич. – Воронеж, 1998. – 455 с.
509. Фаустов, А. А. Творчество Н. В. Гоголя : логика и динамика : три раздела из специального курса лекций / А. А. Фаустов. – Воронеж : Истоки, 2001. – 46 с.
510. Федоров, П. Поэтический мир Гоголя / П. Федоров // Гоголь : история и современность / П. Федоров. – М. : Сов. Россия, 1985. – С. 152–169.

511. Федь, Н. М. Жанры в меняющемся мире : искусство комедии, или Мир сквозь смех / Н. М. Федь. – М. : Сов. Россия, 1989. – 541 с.
512. Филатов, И. Е. Поэтика игры в романах В. Набокова 1920–1930 годов и «Лекциях по русской литературе» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Филатов Игорь Евгеньевич. – Тюмень, 2000. – 175 с.
513. Филиппов, В. А. М. С. Щепкин и его роль в истории русского театра / В. А. Филиппов. – Л. ; М. : Сов. писатель, 1938. – 112 с.
514. Филиппов, Вл. Язык персонажей Островского / Вл. Филиппов // А. Н. Островский – драматург : к шестидесятилетию со дня смерти, 1886–1946 : сб. ст. / под общ. ред. Вл. Филиппова. – М. : Сов. писатель, 1946. – С. 78–131.
515. Финк, Э. Основные феномены человеческого бытия / Э. Финк // Проблема человека в западной философии. – М. : Прогресс, 1988. – С. 357–402.
516. Флеров, А. Сквозник-Дмухановский (характеристика) / А. Флеров // Николай Васильевич Гоголь. Его жизнь и сочинения : сб. ист.-лит. ст. – М. : [Б.и.], 1915. – С. 262–279.
517. Флоренский, П. А. У водоразделов мысли / П. А. Флоренский ; вступ. ст. С. С. Хоружего ; примеч. С. С. Аверинцева [и др]. – М. : Правда, 1990. – 448 с. – (Приложение к журналу «Вопросы философии»).
518. Фольклорный театр / под ред. А. Ф. Некрыловой, Н. И. Савушкиной. – М. : Современник, 1988. – 476 с.
519. Фомичев, С. А. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» : комментарий / С. А. Фомичев. – М. : Просвещение, 1983. – 208 с.
520. Фрейд, З. По ту сторону принципа удовольствия / З. Фрейд. – М. : Фолио, 2010. – 288 с.
521. Фрейденберг, О. М. Миф и театр : лекции по курсу «Теория драмы» для студентов театр. вузов / О. М. Фрейденберг. – М. : Изд-во ГИТИС, 1988. – 131 с.
522. Фрейденберг, О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
523. Фролова, О. Е. «Пиковая дама» А. С. Пушкина : символика карт и композиция текста / О. Е. Фролова // Вестн. Моск. ун-та. – 2006. – № 5. – С. 49–61.

524. Хализев, В. Е. Драма как род литературы : (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1986. – 261 с.

525. Хализев, В. Е. Драматическое произведение и некоторые проблемы его изучения / В. Е. Хализев // Анализ драматического произведения : межвуз. сб. / под ред. В. М. Марковича. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1988. – С. 6–27.

526. Хализев, В. Е. Ремарка / В. Е. Хализев // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Сов. энцикл., 1987. – С. 322.

527. Хализев, В. Е. Теория литературы : учебник для студентов вузов / В. Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Выс. шк., 2007. – 404 с.

528. Хам Ень Джун. Проблемы поэтики драматургии А. В. Сухово-Кобылина : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Хам Ень Джун. – СПб., 1994. – 17 с.

529. Хейзинга, Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга ; пер. с нидерл. ; общ. ред. и послесл. Г. М. Тавризян. – М. : Изд. группа «Прогресс» ; Прогресс-Академия, 1992. – 464 с.

530. Хейзинга, Й. Осень Средневековья : исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / Й. Хейзинга // Соч. В 3 т. Т. 1 / Й. Хейзинга. – М. : Изд. группа «Прогресс», 1995. – 416 с.

531. Ходасевич, В. Ф. Колеблющийся треножник : избранное / В. Ф. Ходасевич. – М. : Сов. писатель, 1991. – 684 с.

532. Холодов, Е. Г. Язык драмы : экскурс в творческую лабораторию А. Н. Островского / Е. Г. Холодов. – М. : Искусство, 1978. – 240 с.

533. Храпченко, М. Б. Собр. соч. : в 4 т. Т. 1. Николай Гоголь. Литературный путь, величие писателя / М. Б. Храпченко ; вступ. ст. П. А. Николаева. – М. : Худож. лит., 1980. – 711 с.

534. Храпченко, М. Б. Творчество Гоголя / М. Б. Храпченко. – М. : Сов. писатель, 1959. – 620 с.

535. Хренов, Н. А. Игровые аспекты военной культуры императорской России / Н. А. Хренов // Мир психологии. – 1998. – № 4(16). – С. 171–194.
536. Хренов, Н. А. Игровые проявления личности в переходные эпохи истории культуры / Н. А. Хренов // ОНС : Общественные науки и современность. – 2001. – № 2. – С. 167–180.
537. Церяк, М. Идеиная проблематика кризиса творчества у Гоголя («Невский проспект») / М. Церяк // Гоголевский сборник. – 2005. – Вып. 2(4). – С. 81–90.
538. Циммерлинг, А. В. Жизнь как игра с непротивоположными интересами / А. В. Циммерлинг // Логический анализ языка. Концептуальные поля игры / отв. ред. Н. Д. Арутюнова. – М. : Индрик, 2006. – С. 111–120.
539. Чернец, Л. В. О критическом методе Щедрина / Л. В. Чернец // «Шестидесятые годы» в творчестве М. Е. Салтыкова-Щедрина. – Калинин : Изд-во КГУ, 1985. – С. 30–42.
540. Чернец, Л. В. О роли интриги в пьесах А. Н. Островского / Л. В. Чернец // Щелыковские чтения 2009. А. Н. Островский и русская драматургия : сб. ст. / сост., науч. ред. И. А. Едошина. – Кострома : КГУ им. Н. А. Некрасова, 2011. – С. 60–70.
541. Чернец, Л. В. Образ в литературном произведении / Л. В. Чернец // А. Н. Островский, А. П. Чехов и литературный процесс XIX–XX вв. : сб. ст. в память об А. И. Ревякине (1900 – 1983) / ИНИОН РАН ; редкол. : А. А. Ревякина [и др.]. – М. : Intrada, 2003. – С. 458–478.
542. Чернова, И. И. Что отправляет театр в комедии Гоголя «Ревизор»? : опыт сценического комментария / И. И. Чернова // Литература в школе. – 1995. – № 1. – С. 74–80.
543. Чижевский, Дм. Неизвестный Гоголь / Дм. Чижевский // Трудный путь. Зарубежная Россия и Гоголь. – М. : Русский мир, 2002. – С. 188–230.
544. Чудаков, А. П. Слово-вещь-мир : от Пушкина до Толстого : очерки поэтики русских классиков / А. П. Чудаков. – М. : Современный писатель, 1992. – 317 с.

545. Шалимова, Н. А. Антропологические проблемы театра А. Н. Островского : дис. ... д-ра искусствоведения / Шалимова Нина Алексеевна. – М., 2000. – 278 с.
546. Шевцов, В. В. Карточная игра в России (конец XVI – начало XX вв.) : история игры и история общества / В. В. Шевцов ; под ред. А. Н. Жеравиной, Э. Л. Львовой. – Томск : Том. гос. ун-т, 2005. – 244 с.
547. Шеллинг, Ф.-В.-Й. Соч. : в 2 т. / Ф.-В.-Й. Шеллинг. – М. : Мысль, 1987. – 2 т.
548. Шенрок, В. И. Материалы для биографии Гоголя : в 2 т. / В. И. Шенрок. – СПб. : типография А. И. Мамонтова и К°, 1892–1893. – 2 т.
549. Шестопалова, Г. А. Летопись жизни и творчества Салтыкова-Щедрина 1826–1848 гг. / Г. А. Шестопалова. – М. : Родник, 1994. – 60 с.
550. Шиллер, Ф. Собр. соч. : в 7 т. Т 6. Статьи по эстетике / Ф. Шиллер ; под общ. ред. Н. Н. Вильмонта и Р. М. Самарина ; пер. с нем. под ред. Л. Е. Пинского. – М. : Гослитиздат, 1957. – 792 с.
551. Шлегель, Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. Т. 1 / Ф. Шлегель. – М. : Искусство, 1983. – 479 с.
552. Шохин, К. В. О трагическом герое и комическом персонаже / К. В. Шохин. – М. : Искусство, 1961. – 123 с.
553. Штейн, А. Л. Уроки Островского : Из опыта русского и советского театра / А. Л. Штейн. – М. : Всерос. театральное общество, 1984. – 272 с.
554. Щуплов, А. Играйте в карты по-научному! / А. Щуплов // Книжное обозрение. – 1996. – № 45. – С 13.
555. Эйхенбаум, Б. М. Пять редакций «Маскарада» / Б. М. Эйхенбаум // «Маскарад» Лермонтова : сб. ст. – М. ; Л. : ВТО, 1941. – С. 93–108.
556. Эльконин, Д. Б. Психология игры / Д. Б. Эльконин – М. : Педагогика, 1978. – 304 с.
557. Эльсберг, Я. С. Салтыков-Щедрин. Жизнь и творчество / Я. С. Эльсберг. – М. : Худлитиздат, 1953. – 630 с.

558. Эпштейн, М. Ирония стиля : демоническое в образе России у Гоголя / М. Эпштейн // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 19. – С. 129–147.
559. Эпштейн, М. Н. Парадоксы новизны : о литературном развитии XIX–XX веков / М. Н. Эпштейн. – М. : Сов. писатель, 1988. – 416 с.
560. Эпштейн, М. Н. Что такое метабола? [Электронный ресурс] / М. Н. Эпштейн. – Режим доступа : [http:// litgos.narod.ru](http://litgos.narod.ru).
561. Языковые стратегии русской драматургии (введение в экографию) : коллективная монография / под ред. С. А. Комарова. – Тюмень : Изд-во Тюм. гос. ун-та, 2011. – 328 с.
562. Яковлев, М. А. Теория драмы : главные этапы ее исторического развития / М. А. Яковлев. – Л. : [Б.и.], 1927. – 164 с.
563. Ямпольский, М. Демон и лабиринт : диаграммы, деформации, мимесис) / М. Ямпольский. – М. : Новое литературное обозрение, 1996. – 335 с.
564. Янушкевич, М. А. Традиции античности в художественном мире Н. В. Гоголя : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Янушкевич Мария Александровна. – Томск, 2000. – 22 с.
565. Ярошевский, М. Г. История психологии от античности до середины XX века : учеб. пособие / М. Г. Ярошевский. – М. : Академия, 1996. – 416 с.
566. Ярцев, М. П. Театральные заметки / М. П. Ярцев // Театр и искусство. – 1903. – № 39. – С. 712–721.
567. А. Н. Островский : энциклопедия / гл. ред. и сост. И. А. Овчинина. – Кострома : Костромаиздат ; Шуя : Изд-во ФГБОУ ВПО «ШПГУ», 2012. – 660 с.
568. Ашукин, Н. С. Словарь к пьесам А. Н. Островского / Н. С. Ашукин, С. И. Ожегов, В. А. Филиппов. – М. : Веста, 1993. – 246 с.
569. Большой академический словарь русского языка : в 30 т. / гл. ред. К. С. Горбачевич, А. С. Герд. – М. ; СПб. : Наука, 2007.
570. Брокгауз Ф. А. Энциклопедический словарь : в 86 т. / Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. – СПб. : Семеновская типолитография (И. А. Ефрона), 1890–1907.

571. Даль, В. И. Пословицы русского народа / В. И. Даль. – М. : Гос. изд-во «Худож. лит.», 1957. – 992 с.
572. Даль, В. И. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. / В. И. Даль. – М. ; Рус. яз. : Медиа, 2003.
573. Книгин, И. А. Словарь литературоведческих терминов / И. А. Книгин. – Саратов : Лицей, 2006. – 272 с.
574. Комлев, Н. Г. Словарь иностранных слов [Электронный ресурс] / Н. Г. Комлев. – М. : Эксмо, 2006. – Режим доступа : <http://www.inslov.ru>.
575. Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. – М. : Сов. энцикл., 1962–1978.
576. Крысин, Л. П. Толковый словарь иноязычных слов / Л. П. Крысин. – 2-е изд., доп. – М. : Рус. яз., 2000. – 856 с. – (Б-ка словарей рус. яз.)
577. Лермонтовская энциклопедия / гл. ред. В. А. Мануйлов. – М. : Сов. энцикл., 1981. – 784 с.
578. Лесной, Д. С. Игровой дом : энциклопедия / Д. С. Лесной. – Вильнюс : Помпа, 1994. – 640 с.
579. Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В. Н. Ярцевой. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 682 с.
580. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. – М. : Интелвак, 2003. – 799 с.
581. Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – М. : Сов. энцикл., 1987. – 752 с.
582. Лопатин, В. В. Толковый словарь современного русского языка / В.В. Лопатин. – М.: Эксмо, 2013. – 928 с.
583. Марузо, Ж. Словарь лингвистических терминов / Ж. Марузо. – М. : Изд-во иностр. лит., 1960. – 436 с.
584. Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – М. : Большая Рос. энцикл. : Олимп, 1977.
585. Ожегов, С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов ; под ред. И. Ю. Шведовой. – М. : Рус. яз., 1991. – 915 с.

586. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М. : Рос. энцикл., 1992. – 960 с.
587. Пави, П. Словарь театра / П. Пави ; пер. с фр. ; под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – 480 с.
588. Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Изд-во Кулагиной ; Intrada, 2008. – 358 с.
589. Розенталь, Д. Э. Словарь-справочник лингвистических терминов : пособие для учителя / Д. Э. Розенталь, М. А. Теленкова. – М. : Просвещение, 1985. – 399 с.
590. Русские писатели. 1800–1917 : биографический словарь. – М. : Сов. энцикл. : Рос. энцикл., 1989–.... .
591. Русский семантический словарь. Толковый словарь, систематизированный по классам слов и значений : в 6 т. / РАН ; Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова; под общ. ред. Н. Ю. Шведовой. – М. : Азбуковник, 1998–2007. – 6 т.
592. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
593. Словарь русских писателей XVIII века : в 3 т. – Л. ; СПб. : Наука. Ленингр. отд-ние ; С-Петербур. отд-ние, 1988–2010. – 3 т.
594. Словарь русского языка : в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. – М. : Рус. яз. ; Полиграфресурсы, 1999.
595. Словарь русского языка. В 4 т. Т. 1. А–Й / АН СССР ; Ин-т рус. яз. ; отв. ред. С. Г. Бархударов. – М. : Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1957. – 890 с.
596. Словарь современного русского литературного языка : в 17 т. Т. 7 / АН СССР ; под ред. В. И. Чернышова. – М. ; Л. : Изд-во АН СССР, 1948–1965. – 1468 стб.
597. Словарь средневековой культуры / под ред. А. Я. Гуревича. – М. : РОССПЭН, 2003. – 664 с.
598. Толковый словарь русского языка [Электронный ресурс] : в 4 т. / гл. ред. Б. М. Волин, Д. Н. Ушаков ; сост. В. В. Виноградова [и др.] ; под ред. Д. Н.

Ушакова. – М. : Сов. энцикл. : ОГИЗ, 1935–1940. – Режим доступа : <http://feb-web.ru/feb/ushakov/ush-abc/default.asp>.

599. Толковый словарь русского языка с включением сведений о происхождении слов / РАН ; Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова ; отв. ред. Н. Ю. Шведова. – М. : Издательский центр «Азбуковник», 2007. – 1175 с.

600. Философский энциклопедический словарь / под ред. Л. Ф. Ильичева [и др.]. – М. : Сов. Энцикл., 1983. – 840 с.

601. Черных, П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка : в 2 т. Т. 2 / П. Я. Черных. – М. : Рус. яз., 1994. – 560 с.

602. Энциклопедический словарь : в 2 т. / гл. ред. Б. А. Введенский. – М. : Большая Сов. энцикл., 1963.

603. Энциклопедия игр : [Карточные игры]. – М. : Изд. бюро «Иннопресс». – 298 с.