

## Валентина Е. Головчинер

Томский государственный педагогический университет  
Кафедра литературы  
634061 Томск, Россия  
ул. Киевская, д. 60

### Использование известных сюжетов в русской эпической драме XX века

На фоне преобладающих в культуре тенденций постмодернизма с его интертекстуальностью предлагаемая тема имеет особый интерес. Насыщенность большей части современных произведений многими и разными цитатами – фрагментами чужих текстов, воспринимаемая как особое свойство постмодернистской литературы<sup>1</sup>, кажется, на первый взгляд, явлением родственным рассматриваемому. Но, во-первых, весьма существенна разница между такими явлениями как *текст*, тем более в цитатном формате, и *сюжет*; во-вторых, значимыми представляются отличия их функций в произведении. Специфическая насыщенность современного произведения цитатами оказывается дополнительным средством дробления его текста, достижения эффекта принципиальной разъединенности, отдельности фрагментов, выражением ощущения разорванности, разрозненности всего и всех. Известный сюжет<sup>2</sup>, как некогда сложившаяся история, – культурная модель<sup>3</sup> со своими наиболее значимыми компонентами и связями: героями, их отношениями, событийным рядом (или одним событием), передает сложившийся, отшлифованный временем опыт человеческой жизни, его понимание последующим

---

<sup>1</sup> См. Ролан Барт, *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, общ. ред. Г. К. Косикова, Прогресс 1989; Юлия Кристева, *Бахтин, слово, диалог, роман*, „Вестник Московского университета”, Серия 9, Филология, № 1; Наталья Фатеева, *Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности*, Агар 2000 и др.

<sup>2</sup> В генезисе: греческое слово *миф* переведено на латынь как *фабула*, на французский – как *сюжет*, т.е. изначально слова разных языков означали одно явление, восходящее к мифу как некой истории.

<sup>3</sup> Валентина Головчинер, *К проблеме понятия культурная модель. Системы и модели в литературоведении*, [в:] *Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе*, сост. Валентина Головчинер, Изд. Томского государственного университета 2008, с. 3–12.

поколениям, сохраняя свою целостность. Такой сюжет концентрирует некие семантические комплексы, не исключая возможности их переработки в новых культурно-исторических условиях<sup>4</sup>. И в новых интерпретациях такой сюжет, воссоздаваемый выразительными деталями-знаками в новом произведении, сохраняет функции концентрации смысла, по-своему направляет и в чем-то существенном определяет его восприятие.

Принцип, прием разработки известных (чужих) сюжетов в культуре пространствен весьма широко, и в какие-то эпохи, в каких-то направлениях, формах особенно. В драме европейского типа он определился уже в генезисе, у истоков этого рода литературы – в культуре Древней Греции. В большей части дошедших до нас произведений Эсхила, Софокла, Еврипида сохранялся фольклорный по своей природе, вариативный принцип представления известных мифов (сюжетов) с обязательным сохранением основных их позиций: типов героев, течения событий и т.д.

Этот принцип был ведущим в пору расцвета драматического рода – в пьесах Шекспира и его современников. В работе над *Борисом Годуновым* Александр Пушкин был вдохновлен сюжетом из *Истории государства Российского* Николая Карамзина и при этом отчетливо осознавал преимущества законов драмы Шекспировой, драмы народной над обычаями драмы придворной классицизма<sup>5</sup>. На фоне большого времени культуры (Михаил М. Бахтин) представляется недолгой эпоха реалистической драмы XIX в. Она отмечена другой тенденцией – интересом к оригинальным сюжетам, вырастающим на почве окказионального опыта актуальной современности, к жизнеподобным формам её воплощения. Уже в поисках целого ряда художников Европы 1930–1940-х гг., в большей или меньшей мере осознававших опасность войны, опасность фашизма, а также нарастающей угрозы для человеческого существования в организации современного общества, да часто и в самом человеке, снова обнаруживается обращение к широко известному в культуре материалу. Самое заметное явление этого рода в прозе – романы Томаса Манна *Иосиф и его братья* (1933–1943), *Доктор Фаустус* (1943–1947). В драме эта тенденция проявилась особенно широко в творчестве художников разных стран: *Амфитрион 38* (1929), *Троянской войны не будет* (1935), *Электра* (1937)

---

<sup>4</sup> См. например, *Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы*; Экспериментальное издание, отв. ред. Елена Ромодановская, Новосибирск, СО РАН 2003 – выпуск 1; 2006 – выпуск 2; 2008 – выпуск 3; *Сюжетно-мотивные комплексы в русской литературе*, отв. ред. Елена Ромодановская, Новосибирск, СО РАН 2012.

<sup>5</sup> А может быть, осознание важности для современного искусства законов драмы народной, которые он отчетливо видел в драматургии Шекспира, пришло позже, в процессе осознания собственного опыта в *Борисе Годунове* – в 1825–1830 гг.: в письмах друзьям, в набросках предисловия, в письмах издателю, в статье *О народной драме и драме «Марфа Посадница»* (см.: Валентина Головчинер, *Пушкин о «реформе» драмы*, [в:] *Текст – Комментарий – Интерпретация*, ред. Татьяна Печерская, Новосибирск: Изд-во НГПУ 2008, с. 50–58 ).

Жана Жироду; *Трехгрошовая опера* (1928), *Круглоголовые и остроголовые* (1932–1934), *Мамаша Кураж* (1939), *Добрый человек из Сезуана* (1938–1940), *Карьера Артуро Уи* Бертольда Брехта; *Эвридика* (1943), *Антигона* (1943), *Жаворонок* (1953) Жана Ануя, ряд пьес Хайнера Мюллера 1970–1980-х гг.

Подобные пьесы давали основания театрам для решительного ухода от бытового, психологического, миметического театра в сторону условного, метафорического. Трансформация чужого, известного материала, при всей разнице конкретного содержания произведений, была способом *остранения* (по Виктору Шкловскому), *очуждения* (по Бертольду Брехту) – разрушала иллюзию представленного мира, была способом создания двухплановости действия, активизации воспринимающего сознания. Узнаваемые компоненты (начиная с названия произведения, имен героев) побуждали к сопоставлению разных реальностей: некогда созданной и новой, а также художественного ряда представляемых автором событий и современной действительности в ее актуальных конкретно-политических, нравственно-этических проявлениях. Драматурги в большей или меньшей мере провоцировали сознание читателя/зрителя, побуждали к формированию собственного понимания реальности, соответствующего поведения в этой реальности.

Раньше, и сразу многообразно творческий потенциал известного сюжета в этом направлении начали разрабатывать в русском искусстве послереволюционной поры. Прежде всего и очевиднее это проявилось в творчестве художников авангарда. Стратегические возможности этой линии поисков с очевидностью были заданы *Мистерией-буфф* Владимира Маяковского в постановке Всеволода Мейерхольда (1918)<sup>6</sup>; спектаклем Сергея Третьякова и Сергея Эйзенштейна *Мудрец* (1923) по пьесе Александра Н. Островского *На всякого мудреца довольно простоты*. Но проявлялась отмеченная тенденция и у тех, кто осознавал себя противником этого направления поисков – у Михаила Булгакова в пьесе *Багровый остров*<sup>7</sup> (постановлена Александром Таировым – 1928). Она принципиально заявляла о себе в творчестве Николая Эрдмана с его соавторами в ряде обзрений 1929–1931 гг. Сами названия указывают на это: *Божественная комедия*, *Одиссея*, *Боккаччио*, *Орфей в аду*, *Прекрасная Елена*<sup>8</sup>. Какие-то из названных пьес успели увидеть зрители, но большая их часть, как и спектаклей по ним, были запрещены в условиях утверждающегося режима

<sup>6</sup> Об этой и других пьесах Маяковского; Валентина Головчинер, *Эпическая драма в русской литературе XX века*, Изд-во Томского государственного педагогического университета 2007, с. 153–175.

<sup>7</sup> Валентина Головчинер, *Эпическая драма...*, с. 175–194.

<sup>8</sup> Большая их часть поставлена или репетировалась в ленинградских театрах. Опубликован, насколько известно сегодня, из названных только последний текст: *Прекрасная Елена*. Музыка Жака Оффенбаха. Русский текст Владимира Масса и Николая Эрдмана, „Вестник Томского государственного педагогического университета” 2011, № 7 (109). Публикация и примечания Ксении Бариновой, Валентины Головчинер, Джона Фридмана, с. 200–246.

личной власти Сталина. Маяковский покончил с собой до того, как репрессии приняли массовый характер; Мейерхольд, Третьяков погибли в пору Большого террора, Эрдман был арестован, сослан. Но это не могло остановить процесс. Самые актуальные и в то же время глубоко философские по содержанию отечественные пьесы 1930–1940-х гг. – *Тень* (1939), *Гольый король*<sup>9</sup> (1933–1943), *Дракон* (1943) Евгения Шварца создавались в русле именно этого направления: их запрещали одну за другой по мере появления, а он в той же манере писал следующую. Маяковско-шварцевскую традицию разработки чужого сюжета подхватили в некоторых *комических фантазиях* 1970–2000 гг. Григорий Горин (*Тиль*, *Поминальная молитва*, *Шут Балакирев*, др.), в *театральных фантазиях* 1986–2003 гг. Леонид Филатов (*Большая любовь Робин Гуда*, *Любовь к трем апельсинам*, *Лизистрата*, *Гольый король*, *Гамлет*, др.); в конце 1990. и в 2000-е в этом направлении работает Виктор Коркия (*Гамлет.ru*<sup>10</sup>, *Аристон*, *Дон-Кихот и Санчо Панса на острове Таганрог* и др.) и т.д. В современной драматургии случаев и вариантов использования известных сюжетов, мотивов, героев не счесть (среди них можно рассматривать всё возрастающее количество сиквелов: *Чайка* Бориса Акунина – 2001 г. и др.).

В такого рода пьесах известный материал разрабатывается по-разному. Я остановлюсь на трех, на мой взгляд, принципиальных случаях. Первый связан с очевидно акцентированной разработкой (трансформацией) в действии сюжетной основы, известных в культуре ситуаций (*Мистерия-буфф* Маяковского, *Тень*, *Гольый король* Шварца и многие другие, из названных выше пьес). Второй случай представляют пьесы с неявным, укоренённым в глубинных слоях действия проявлением известного сюжета или отдельных его компонентов – мотивов, которые обнаруживаются при специальном анализе (*Мандат* – 1925 и *Самоубийца* – 1929 г. Эрдмана, *Клоп* – 1928 и *Баня* – 1930 г. Маяковского, *Нашествие* – 1942 г. Л. Леонова, *Цапля* Василия Аксенова, *Кто боится Рэя Брэдбери?* Владимира Максимова – последние

---

<sup>9</sup> Принятая в публикациях дата создания *Голого короля* – 1934 г. требует уточнения. В 1933 г. для Н. Акимова и задуманного им в Ленинграде экспериментального театра (впоследствии – Театра Комедии) Шварцем была написана, Акимовым наполовину отрепетирована и Главным репертуарным комитетом запрещена *по причинам несформулированным* пьеса *Принцесса и свинопас*. И только в начале осени 1943 г. появляется в переписке Шварца информация о её доработке и новое название *Гольый король* (Евгений Шварц, *Живу беспокойно...*, Москва: Советский писатель 1990, с. 683). В тексте, который дала для первого издания большого сборника пьес драматурга в 1960 г. его вдова, который был воссоздан на сцене Современника, акценты с изображения влюбленного в принцессу свинопаса переносятся на представление соседнего королевства как системы государства и его правителя, что и зафиксировало последнее заглавие (см. Валентина Головчинер, *Эпический театр Евгения Шварца*, Изд-во Томского университета 1992, с. 57).

<sup>10</sup> Walentina Golowcziner, Natalia Prochorenko, *Маски в пьесе Виктора Коркия „Гамлет. Ру”*, „Polilog. Studia Neofilologiczne” 2012, nr 2, (Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku), с. 303–313.

написаны в 1978 – начале 1980-х гг.<sup>11</sup>, и др.). Третий тип разработки ощутим в пьесах с развитием в действии не столько сюжета претекста, сколько творческого потенциала имени известного героя, которое хранит и одновременно напоминает его историю, по сути, выступает в функциях известного сюжета (...*Забывать Герострата!* 1970 г., *Самый правдивый / Тот самый Мюнхгаузен* 1979 г., *Дом, который построил Свифт* 1980 г., *Чума на оба ваши дома!* 1994 г. Григория Горина; *Гамлет.ru* 2001 г. и другие пьесы Виктора Коркия; множество сиквелов, типа *Чайки* Бориса Акунина 2001 г.). Перифразируя известную формулу реализма, можно представить третий случай как *известный герой* – герой с всем известным „прошлым” в *новых обстоятельствах*.

Конкретизируем. Принцип очевидного использования чужого сюжета в действии может быть представлен на примере *Мистерии-буфф*, открывающей в XX в. возможности условно-метафорической разновидности эпической драмы. Маяковский явно травестировал в действии своей пьесы и жанровую форму мистерии (на это прямо указывает полемически вынесенное в название пьесы обозначение жанра) – самой популярной формы драмы в культуре европейского средневековья, и один из неизменных её сюжетов. Действие пьесы изначально создавалось как двуплановое (многоплановое). Библейская история о потопе и спасении определяла логику действия пьесы в целом. Это не мешало воспринимать и само действие, и отдельные его ситуации как метафоры реальности: соотносить их в самом широком плане с этапами цивилизации европейского типа и русской истории революционной поры. В интерпретации Маяковским известного сюжета изначально ставится вопрос о спасении не одного только *помнящего Бога* Ноя с семьей и разных видов животных (по семь пар чистых, т.е., пригодных для жертвоприношения, и по паре нечистых), как в Библии, а о спасении рода человеческого, представленного *семью парами чистых* – людей высокого социального положения и *семью парами нечистых* – людей низкого происхождения, рабочих профессий. В древнем варианте и потоп, и возможность спасения в ковчеге не зависели от людей: были реализацией воли более высокой инстанции. Маяковский-драматург представил историю как процесс заново, в ситуации после потопа складывающихся отношений людей разного социального положения. Мистерия 1918 г. побуждала к размышлению не столько о физическом спасении, сколько о поиске людьми еще неизвестного в истории пути. При этом финальное достижение цели отмечено не реальным результатом – спасением и социальной, политической организацией земли обетованной в духе времени (финал лишен каких бы то ни было черт утопии), а лирическим ликованием *нечистых*: ощущением возможности свободного труда на свободной – чистой, омытой потопом земле, радостью жить и трудиться без принуждения и обмана.

<sup>11</sup> Валентина Головчинер, *Эпическая драма...*, с. 271–301.

Библейский сюжет спасения в действии пьесы получает современное наполнение. Так же насыщены актуальным подтекстом и прямым политическим содержанием эпизоды действия, относительная самостоятельность которых обеспечивается в том числе и связью с другими сюжетами, восходящими к тому же источнику – Священному писанию: *нечистые* попадают в ад, в рай, видят человека, идущего по водам, чтобы обратиться к ним с новой нагорной проповедью, слушают её.

Сквозь канву библейских эпизодов просматривается не столь явно выраженный инициальный сюжет фольклорной сказки, герой которой, по В. Я. Проппу, – *младший*, социально наиболее незащищенный, отправляется для решения трудной задачи в путь, испытывается сложнейшими обстоятельствами и вознаграждается в финале. Его испытания часто провоцируются, или просто укрупняются фоном *умных*, но несправедливо поступающих и наказанных за это старших братьев.

Эпизодичность действия *Мистерии-буфф* не лишает его своеобразной целостности. Она обеспечивается не только общей – фольклорной природой претекстов (многие истории Библии восходят к устным формам народного творчества), но и общностью их восприятия, интеллектуального по своей природе: необходимостью, неизбежностью сопоставления в воспринимающем сознании первоисточника, того, что известно всем, и новой, современной его интерпретации в остроумном поэтическом тексте.

У Маяковского не было цели подвергать какому бы то ни было осмеянию Священное писание или мистику как жанр. Его объектом была современная политическая ситуация, аранжированная в духе народного, балаганного, комически амбивалентного представления отношений двух групп лиц – *нечистых*, людей простодушных, умеющих построить ковчег, добыть пропитание, и обманывающих их *чистых* – людей с чистыми руками, но с нечистыми помыслами, манипулирующих понятиями для достижения и укрепления своего привилегированного положения.

Показательно, что соотносимая с революцией расправа *нечистых* с *чистыми* не первая в действии. Сначала аналогичное действие по отношению к царю-негусу совершили *чистые*. Вечером они обнаружили, что выбранный по их инициативе после спасения от потопа царь один съел все отобранные у *нечистых* припасы; проснувшись утром, чистые посоветовались и спокойно сбросили его за борт, предложив нечистым создать другой тип правления – демократическую республику („Кому бублик, кому дырка от бублика – это и есть демократическая республика”). *Нечистые* повторили поступок *чистых*, но он был мгновенной, эмоциональной реакцией на ситуацию и никакой политической подоплеки не имел. Они сбросили за борт *чистых* в состоянии аффекта, обнаружив, что те съели заготовленные ими припасы, и после этого не знают, как дальше жить, что делать: пошли, как в сказке, в путь, – *туда, не знаю куда*.



И ковчег, который они строили, спасаясь от потопа, и ад и рай, куда они попадают, так же, как все и всё в пьесе, – это знаки условно-метафорического действия. В этом действии важен не столько итог, финальный результат (как в классической драме), сколько процесс наращивания семантики в комическом обыгрывании каждой детали, обнаружение в каждой из них соотношения обобщенно-мифологического, шире – известного, фольклорного и реально-исторического содержания. Это позволяет существенно уточнить содержание пьесы, понять, что Маяковский видел в революции не столько желаемый результат (потоп случается в самом начале действия, избавление от *чистых* – в его первой половине), сколько условие, необходимость и возможность поиска *нечистыми* своего пути. Главные преграды на нем – это не персонафицированные противники, а неготовность *нечистых* решать возникающие перед ними проблемы. Они привыкли, что их действия направляют, и в отсутствие команды сверху теряются, отправляются по инерции, по фольклорной традиции в путь. Основная часть действия посвящена изображению пути *нечистых*. Они преодолевают препятствия в пространстве и теряются, останавливаются, не в силах самостоятельно выйти из тупиков собственного сознания. Лирический, поэтический – счастливый финал с обнаружением земли обетованной как топоса не снимает остроты давнего и вечного вопроса об историческом пути *нечистых* и России в целом: *Куда ж нам плыть?*

Абстрактно-историческое и грандиозное содержание – этапы цивилизации, смена типов власти, их зависимость от состояния массового сознания (или наоборот: зависимость массы людей от происходящего на высших этажах власти) получали обозримое и концентрированное выражение в смеховой модели мира за счет использования сюжета о потопе и спасении, других частных образов Библии при доминировании в действии первого как главного. Эта линия поисков развития и общепризнанное значение в русской литературе XX в. получит в драматургии Евгения Шварца, Григория Горина.<sup>12</sup>

Другую – неявную возможность использования известного сюжета можно видеть в ряде пьес середины 1920-х гг. В глубинах действия *Шторма* Владимира Билля-Белоцерковского (1925) и *Любови Яровой* Константина Тренева (1926, первое, авторское название *Наши дни*) анализ обнаруживает древнейший мотив *истинного правителя*<sup>13</sup>. *Мандат* (1925) и *Самоубийца* (1929) Эрдмана, *Клоп* (1928) и *Баня* Маяковского (1930) дают основание интерпретировать их в соотношении с вечным сюжетом *договора человека*

<sup>12</sup> Валентина Головчинер, *Эпическая драма...*, с. 249–271.

<sup>13</sup> *Ibidem*, с. 98–35; Валентина Головчинер, *Мотив истинного правителя в драматических вариантах*, [в:] *Поэтика русской литературы в историко-литературном контексте*, ред. Николай Покровский, (Институт филологии СО РАН), Наука 2008, с. 324–338.

с дьяволом<sup>14</sup>. Существенным в интерпретации *Нашествия* Л. Леонова представляется сюжет *притчи о возвращении блудного сына* и его функции в действии<sup>15</sup>. Предлагаю рассмотреть этот тип использования известного сюжета на материале пьесы Н. Эрдмана *Мандат* (1925), ставшей театральной легендой в постановке В. Мейерхольда 1926 г. (опубликована в России только в 1987 г. – в журнале „Театр” и в 1990 г. в первом сборнике пьес драматурга).

Первое *неявное* указание на возможность интерпретации произведения в контексте сюжета договора человека с дьяволом можно обнаружить в названии пьесы. Слово *мандат* было привычным для изображаемого времени. Мандаты были широко приняты в периоды революций, когда документы одного государственного образца были отменены, а другого еще не изготовлены: временные вручались из рук в руки, лично, свидетельствуя об особых полномочиях человека. Латинским же словом *tapus*, входящим в слово *мандат*, начинается и другое слово, обозначающее важный в сюжете договора с дьяволом атрибут – манускрипт-рукописание, удостоверяющее продажу человеком души дьяволу (для большей прочности договора человек подчас подписывал его кровью). Эрдман комически обыгрывает в действии этапы изготовления, предъявления мандата, который выписал себе сам, собственноручно ничего не знающий о документах новой власти Павел Сергеевич Гулячкин: под названием „Мандат” он написал ни к чему его не обязывающий собственный адрес.

В прошлом сын владельца прачечного заведения, он ничего не понимает в жизни современной России и от этого боится всех, кто с ней связан: от комиссара до подселенного в их когда-то собственный дом жильца Широнкина. Ни о каких решительных действиях Павел Сергеевич Гулячкин не помышляет. В этом на протяжении почти всего действия комически реализующем себя герое социальная инфантильность не отделима от детской почти наивности, незащищенности. Гулячкин озабочен только тем, чтобы сохраниться-схорониться в пределах дома-семьи. Он до известного момента напоминает сказочного простака, дурака сказки. Его задача – свести до минимума контакты с незнакомыми, с чужими – с представителями власти. Он придумал для этого „домашние средства” и страшно горд собой. „Вы на меня не смотрите, что я гимназии не кончил, я всю эту революцию насквозь вижу... В дырочку”<sup>16</sup>. Он „проскобил” в матовом стекле прихожей „дырочку”, чтобы видеть „кто звонится”, и соответствующим образом подготовиться – картину

<sup>14</sup> См. главы о Маяковском и Эрдмане в: Валентина Головчинер, *Эпическая драма...*, с. 166–174, 135–153.

<sup>15</sup> Валентина Головчинер, *Трансформация притчи о «блудном сыне» в драматическом варианте Л. Леонова: «Нашествие»*, [в:] *Драма и театр*, сб. науч. труд., вып. 8, ред. Нина Ищук-Фадеева, Изд-во Тверского государственного университета 2012.

<sup>16</sup> Николай Эрдман, *Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников*, Искусство 1990, с. 22.



в комнате повернуть нужной стороной, и это второе его средство. Давно висевшее в столовой изображение вечера в Копенгагене он с другой стороны догадался использовать под портрет Маркса. Для увиденного в дырочку „домового председателя, а то еще хуже, из отделения милиции комиссара” картина разворачивается портретом:

Ну, комиссар постоит, постоит и уйдет... Потому что Карл Маркс у них самое высшее начальство, мамаша... А для порядочного человека *Вечер в Копенгагене* перевернуть можем, и приди к нам хоть сам господин Сметанич, и тот скажет, что мы не революционеры какие-нибудь, а интеллигентные люди<sup>17</sup>.

Революция ничего не изменила в его представлении о мире: система ценностей по-прежнему сориентирована на „самого господина Сметанича”.

Действие *Мандата* происходит в достаточно однородной среде – среди *бывших*, когда-то, в царской России уверенно и прочно чувствовавших себя людей, и внешним образом не выходит за пределы частного, бытового пространства. Энергия действия исходит от лиц „запредельных” квартире; но не от советских функционеров, а от таких же *бывших* – тех, кто потерял с приходом советской власти гораздо больше, чем Гулячкины, кто ориентируется в социальной ситуации лучше (своеобразных *чистых*). Именно эти, более образованные, безусловно авторитетные для Гулячкиных лица (как потом в *Самоубийце* представитель интеллигенции Гранд-Скубик, священник отец Елпидий, писатель Виктор Викторович и другие) идут к социально более низким, *младшим* – искушают, прельщают, соблазняют, внушают, побуждают к действиям, результатами которых хотят воспользоваться для укрепления своего положения в новом социуме. Старые боги становятся демонами, выступают в их функциях. В изображении отношений героев, в прошлом относящихся к разным социальным кругам, явственно ощутимы коннотации вечного *дьявольского* сюжета<sup>18</sup>. Причем дьявол, по Эрдману, оказывается многолик, его функции в пьесе обнаруживаются у разных лиц и явлений.

Показательно, что первой в *Мандате* в качестве силы, соблазняющей, толкающей *человека* к совершению тяжкого *греха*, выступает не чужое, неизвестное ему, inferнальное лицо, а мать, и она сама это осознает. Она решает свою задачу: нужно выдать замуж дочь, тем более, что посватать обещал „сам господин Сметанич”, породниться с которым до революции она и мечтать не смела. Авторитет *самого Сметанича* в сознании Гулячкиных равен божественному (семантика вершка кисло-молочного продукта в фамилии

<sup>17</sup> *Ibidem*, с. 23.

<sup>18</sup> Об этом сюжете, его компонентах см.: Ольга Журавель, *Сюжет договора человека с дьяволом в древнерусской литературе*, отв. ред. Елена Ромодановская, Изд. Сибирский хронограф 1995.

комически автором усилена семантикой имени – Олимп). А у того свои, далеко идущие планы. Он предпочел бы, чтобы вернулся царь, но готов породниться и с коммунистами: важна близость к любой власти, позволяющая сохранить уверенность в завтрашнем дне, обеспечить комфортное существование. И Сметанич-старший требует от Гулячкиной в приданое коммуниста<sup>19</sup> (что не помешает ему второпях женить сына на кухарке, принятой в царском платье за княжну).

Коннотации сюжета о договоре человека с дьяволом, о продаже души черту проявляются в пьесе многообразно. Один аспект подспудно вводится драматургом в названии, другой – в начинающем пьесу разговоре матери с сыном. Повод незначительный – выбор картины на центральное место в столовой, но он дает возможность для выяснения их базовых жизненных ценностей, подчеркивающих готовность включиться в процесс *продажи души* именно той, которая считает, что картина *Верую, господи, верую* лучше, чем *Вечер в Копенгагене*. А когда сын показывает обратную сторону *Вечера*, реагирует непроизвольно, как на нечистого: „Тьфу, пропасть, кто же это будет?”<sup>20</sup>. Мать не одобряет появления в доме портрета – „иконы” Маркса. Тем более неожиданный разворот принимают события, инициированные именно ей, ответственной за своих чад. На протяжении всего разговора о картинах она ждет удобного момента, чтобы уговорить сына совершить заведомый и страшный *грех*. Упомянув Сметанича, сын дал ей для этого возможность, и она сообщает, что тот „сегодня прийти обещался”, что „он своего сына за нашу Вареньку сватает”.

*Павел Сергеевич.* Как же он, мамаша, своего сына за нашу Варьку сватает, когда он нашей Варьки ни разу не видел... Чего же он хочет?

*Надежда Петровна.* Живностью, дорогой... Он, Павлуша, за нашей Варенькой в приданое коммуниста просит...

*Павел Петрович.* Мы, мамаша, народ православный, у нас в дому коммунисты не водятся...<sup>21</sup>

*Надежда Петровна.* Не бойся, сынок. Не бойся, Павлушенька, я грех замолю... Да уж придется тебе, Павлушенька, в партию поступить... А что тебе делать? Разве у начальства дела какие бывают? Катайся на автомобиле, больше ничего. Ты только сообрази, Павлушенька, станешь ты у нас на автомобиле кататься, а я за тебя, Павлушенька, стану богу молиться. Ты катаешься, а я молюсь, ты катаешься, а я молюсь, ну и житье у нас будет?!<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Выгоды брака для укрепления политических, экономических амбиций широко использовали монархи Европы; примером может служить женитьба в 1443 г. русского царя Ивана III на византийской царевне-бесприданнице из рода Палеолог, что стало основанием возвышения русского престола в кругу европейских, а также претензией Москвы на статус Третьего Рима.

<sup>20</sup> Николай Эрдман, *op. cit.*, с. 21.

<sup>21</sup> В русском языке слово *водится* входит в идиоматическое выражение: *в тихом омуте черти водятся*.

<sup>22</sup> Николай Эрдман, *op. cit.*, с. 23–24.

Больше всего боящемуся представителей советской власти Гулячкину рисуется картина его возвышения именно в ее структурах. На месте унижительного реального подглядывания в проскобленную дырочку предлагается независимость, возможность командовать („Чуть где что, сейчас рукой по столу стукну – силянс!“). На месте запертого, стесненного в собственной квартире существования в ожидании наказания – свободное передвижение, более того – недостижимо-сказочное удовольствие – езда на машине на виду у всех, кого раньше опасался. Плата за удовольствие – вступление в партию. Предлагает, просит, настаивает, соблазняет „Павлушеньку“ мать. По сути, мать выполняет функции дьявольского посланника, а в роли главного дьявола-соблазнителя можно видеть Олимпа Валерьяновича Сметанича. Это он задал направление событиям, сообщил дьявольскую энергию действиям Надежды Петровны, предложив ей сделку с „живностью“ определенной политической принадлежности.

Коннотации сюжета договора человека с дьяволом в действии *Мандата* особенно ощутимы в начале действия, но этого достаточно, чтобы показать, что предпочтения той или иной власти в массе действующих лиц определяются скорее привычкой, удобством долгого сосуществования, нежели принципиальными соображениями. Сметаничам и их многочисленным гостям, вчерашним хозяевам жизни, людям состоятельным, образованным нужно одно – быть ближе к власти, пользоваться ее возможностями, какой бы она ни была. Их политические ориентиры меняются при малейшем изменении конъюнктуры. В *Мандате* значительная часть действующих лиц (Сметаничи и их гости) жаждет близости, семейного родства с властью вообще (естественно, ее представителями) и готова ради этого через многое переступить.

В функциях *человека*, не переступившего черту, сохранившего в определенном смысле чистоту души, оказывается Гулячкин (в *Самоубийце* – Подсекальников). Он не поддается до конца искушению: в партию не вступил, и рукописание его – третье „домашнее средство“ оказывается для *дьяволов* – соблазнительей Сметаничей обманном: содержит лишь собственноручно написанный домашний адрес. Особый статус героя, мысленно пережившего ужас ареста, гибели в прежнем качестве, выявляет его последний вопрос в финале („Чем же нам жить, мамаша? Чем же нам жить?“) – вопрос, обнаруживающий в „балагане“<sup>23</sup> в Гулячкине потенциал героя экзистенциальной драмы.

Таким образом, знаки древнего сюжета, ощутимого прежде всего в функциях действующих лиц, становятся фактором, проблематизирующим ситуацию личного, нравственного выбора человека вне зависимости от того, какая власть на дворе. В категориях этого сюжета уточняется смысл пьесы: Эрдман

---

<sup>23</sup> Юрий Щеглов, *Конструктивный балаган Н. Эрдмана*, „Новое литературное обозрение“ (5/1998), № 33, с. 118–161.

пишет её, не столько как критик или сторонник советской власти, как об этом писали в разное время критики<sup>24</sup>, сколько как художник, исследующий социальную психологию человека в обыденном её проявлении. Его задача шире, значительнее. Он показывает, как слаб человек в массе своей, как велика его готовность ради осуществления своих частных, эгоистических целей, фигурально выражаясь, продать душу черту, вступить в сговор с *нечистой* силой. В её функциях в *Мандате* мыслится в том числе и соблазняющая многих своими возможностями политическая, государственная власть.

Третий тип разработки известного материала – использование в современной пьесе *творческого потенциала имени известного героя* как знака известных событий, поступков рассмотрим на материале не потерявшей своей актуальности и сегодня пьесы Г. Горина ... *Забывать Герострата!* (1970, первая постановка в Ленинградском театре им. В. Ф. Комиссаржевской, реж. Рубен Агамирзян 1972). Герострат – имя, ставшее нарицательным, но, по сути, о нем ничего не известно. Он остался в памяти народной одним свято-татственным поступком: сжег чудо света – храм Артемиды. Драматург и это событие оставляет за скобками, показывает то, что было потом, – создает событийный ряд, который сегодня обозначают словом *сиквел*.

Действие пьесы начинается в момент, когда храм уже сожжен. Воины отняли у разъяренной толпы поджигателя, чтобы над ним свершился законный суд. Действие начинается с того, что, втащив в камеру Герострата, тюремщик дает ему оплеуху, он возмущен, он жалеет, что того не прикончили сразу на площади: „Взбесившийся пес! Сжег храм! Это что же?! Как можно!” Его утешает только то, что завтра свершится суд: „Тебя привяжут ногами к колеснице, и твоя башка запрыгает по камням. Уж я-то полюбуюсь этим зрелищем, будь уверен”<sup>25</sup>. Это первая в пьесе, самая сильная и непосредственная реакция на поступок Герострата. Она никак не предполагает, что человек, так относящийся к Герострату, может стать его сообщником.

Но тюремщик вдруг уступает ему и идет по его заданию за ростовщиком Крисиппом. Горин мастерски выстраивает кульминацию этого эпизода – первого поединка отъявленного мерзавца с первым представителем города. Тюремщик возмущен совершившимся, как все, но не до такой степени, чтобы не использовать ситуацию с выгодой для себя: если можно получить афинскую драхму, то ее лучше получить, и, не сумев выбить монету силой, плетется выполнять поручение за плату. Полновластный хозяин положения в начале эпизода, он оказывается в положении слуги в его конце. С этого

---

<sup>24</sup> Валентина Головчинер, *Драматургия Н. Эрдмана в советском и постсоветском восприятии*, [в:] *Русская литература в современном культурном пространстве*. Мат-лы III всероссийской науч. конфер., ред. Валентина Головчинер и др, ч. 2. Изд-тво Томского государственного педагогического университета 2005, с. 94–100.

<sup>25</sup> Григорий Горин, *Комические фантазии*, Советский писатель 1986, с. 10.

момента зло, ширясь, будет захватывать в свою орбиту всё новых лиц, всё новые слои горожан. У Герострата будет еще не один такой эпизод-поединок, и каждый будет проходить по похожему сценарию, как бы наслаиваясь на предыдущие, и каждый будет существовать по законам маленькой, относительно самостоятельной драмы. Почти в каждом случае Герострат от защиты будет переходить к нападению и одерживать победы.

В пьесе о поджигателе храма драматург мыслит, как в кино, крупными планами, он показывает цепь дуэтных сцен, позволяющих увидеть мельчайшие детали в изменении настроения, поведения персонажей. Герострат же предстает как заданная, неизменная, *эпическая* величина; он лишь подтверждает суть своей личности, заданной именем, – цинично демонстрирует презрение к людям, умение пользоваться их слабостями.

В собственно драматическом положении – в ситуации выбора линии поведения, изменения позиции – находятся жители города Эфеса, которые появляются в камере Герострата сами или приходят по его зову. Именно с ними, с горожанами, людьми разного социального положения, и связано движение действия. Оно развивается толчками, сменой парадоксально заостренных, по здравому смыслу и нравственному требованию, не допускающих развития ситуаций. Оно каждый раз должно было бы застопориться, прерваться – и все-таки длится, более того, ширится, захватывая в свою орбиту всё новых, действующих уже в пользу Герострата лиц. Обещание выгодного дела заставляет Крисиппа забыть о многом: о том, что он „уважаемый гражданин”, оскорбленный отец (Герострат развелся с его дочерью). Он покупает *Записки поджигателя храма Артемиды Эфесской*: размноженные переписчиками, они обещают большую выгоду. Крисипп, как частное лицо, как ростовщик, совершает выгодную сделку, как человек и гражданин идет на преступление – снабжает Герострата деньгами, которые за его здоровье и славу будут пропивать городские подонки и пьяницы; он распространяет писания святотатца, создавая ему поклонников и последователей.

Климентина, жена повелителя Эфеса, чья красота прославлена поэтами, снедаемая жаждой славы, закрыв лицо, сама идет в камеру уговорить Герострата сказать на суде, что он поджег храм из-за неразделенной любви к ней. В ответ он потребовал ее вполне конкретной *любви* здесь же, в камере. В конце эпизода недоступная красавица, первая леди города, как говорят сегодня, предстает просто тщеславной женщиной, оправдывающей себя тем, что уступила обаянию силы. И в Тиссаферне определяющим оказывается не то, что он правитель города, а то, что он слабый, недалекий человек, не могущий принять решение самостоятельно, старый муж, боящийся быть обманутым. Весь разговор строится как цепь парадоксов, парализующих Тиссаферна сначала как мужа, потом как человека и правителя. Припертый к стенке, он спрашивает у Герострата совета, и тот предлагает не просто сохранить ему жизнь, но дать должность и немаленькую:

В Эфесе беспорядки, греки не жалуют персов, они только делают вид, что покорны сатрапу, а сами ждут минуты, чтобы выбросить тебя из дворца. Поставь меня над ними надсмотрщиком! Сейчас у меня найдется тысяча верных слуг, которые за умеренную плату пойдут за мной в огонь и воду. Мы разгоним Народное собрание, распустим суды гелиастов. Порядок в Эфесе установишь ты, а следить за ним буду я... Сейчас тебе нужна твердая рука, и лучше меня человека для этого не найти.

Надо подумать,

– отвечает на это Тиссаферн<sup>26</sup>.

По личным, как им кажется, частным мотивам приходят к Герострату герои, о которых шла речь выше, и переступают через общечеловеческие, нравственные законы; они позволяют восторжествовать темным низменным началам не только в себе, но в городе в целом: толпа, которая бушевала, хотела разорвать святотатца в начале, в конце готова славить его, идти за ним в огонь и воду, правда, *за умеренную плату*. Мутная волна захлестывает город. В связи с этим можно говорить о том, что драматическое напряжение пьесы связано не столько с Геростратом – воплощением безнравственной, наглой, ни перед чем не останавливающейся силы, сколько с выявлением механизмов нравственной и социальной переориентации, перестройки сознания, личностной деградации многих и разных людей. Но в центре всех событий оказывается направляющий их Герострат, в социальном возвышении которого уничтожение храма – только первый шаг. Первый, но знаменующий дальнейшее. Горин показал заразительность и социальную опасность зла, показал, как легко идут с ним на контакт, начинают ему служить жаждущие денег, власти, как их много.

Казалось бы, от первого к третьему типу работы авторов с известным сюжетом нарастает степень их свободы: сюжет (как в случае с *Мистерией-буфф*) диктует свою логику в развертывании действия; мотив (как в *Мандате*) не требует столь строгого соблюдения пропорций, соотношения компонентов; обращение к одному лишь имени героя, создание новой его истории ни в чем почти не сдерживает полета фантазии. Однако, если драматург талантлив так, как Маяковский, Эрдман, Горин, то все заданные претекстом параметры становятся дополнительным источником вдохновения, усиливают импульсы творческого самовыражения. Так рифма, размер не только не мешают поэту, напротив, побуждают к творчеству, сообщают особую энергию и выразительность тексту.

Важнейшие функции *чуждого сюжета* в условно-метафорической разновидности эпической драмы отчетливо проявляются в *собирании, стяжении, концентрации* трудно поддающегося визуализации и „материализации” предмета изображения – процессов, протекающих в сфере сознания и поведения

<sup>26</sup> *Ibidem*, с. 59.



людей разных социальных групп, а также в метафоризации и обобщении смысла конкретно-исторических реалий в контексте универсальных значений культуры.

В названных пьесах сюжеты, мотивы, герои, известные в мировой культуре, осуществляются в новых авторских версиях, включаются в новый контекст, таким образом действенная ситуация удваивается (утраивается, подчас возводится в неуследимые степени), получает дополнительную семантику в соотношении с актуальной политической, литературной проблематикой реальности. Трансформация чужого сюжета в условиях общего знания о нем автора и реципиента открывает широкие возможности сопоставления компонентов известного и нового – авторского целого, инициирует возможность создания диалога автора с воспринимающим сознанием по поводу современности.

## Usage of the well-known plot in the twentieth century's Russian drama

### (Summary)

The article by V. Golovchiner examines the usage of a well-known cultural material in the Russian drama. The author distinguishes three types among its formats in Russian drama of the twentieth century.

V. Mayakovsky's *Mystery-Bouffe* is represented as an explicit type of the well-known plot's transformation. The type of drama with the implicit expression of the deep dramatic action layers or its components is presented in *Mandate* by N. Erdman. The play by G. Gorin *Forget Herostratus!* is an example of the third transformational type, in which the dramatist uses semantic associations with the name of the central character.

The article analyses the strategies of using similar cultural transformations in the 20th century Russian drama.

**Key words:** Vladimir Mayakovsky, Nikolay Erdman, Gorin, a well-known plot, motive transformation, an epic drama, action.