

О жанровом мышлении Гоголя-комедиографа

Комедия — наиболее традиционный и даже консервативный жанр в XIX в., но гоголевская комедиография относится к тому активному периоду становления и развития отечественной комедии, когда именно жанр был полем наиболее напряженных усилий и дискуссий (отсюда — борьба с инокультурным водевилем, претензии ценителей к Грибоедову по части несоответствия «Горе от ума» жанру комедии и пр.). При этом все творчество Гоголя, включая драматическое, означено особым вниманием к традиции, которое можно определить, пользуясь формулировкой Ю.Лотмана, как деструктивно/конструктивное, и в жанрообразовании это проявилось особо.

В современном литературоведении понятие *жанра* трактуется широко, применяясь к явлениям общего, частного и единичного порядка. Для нашей темы актуален каждый понятийный модус.

В первом случае мы имеем дело с жанрово-родовой моделью комедии, устанавливающей общий, эстетический и художественный, порядок воззрения автора на мир, с одной стороны, и самый внешний общей идее — структурный порядок воссоздания комического события, с другой. Во втором случае речь идет о том явлении, что Бахтин в применении к другому виду словесности назвал жанрово-речевыми клише, то есть об актуально-исторических нормах жанра, регулирующих (или претендующих на эту роль) не только формальные, но и содержательные компоненты (темы, тип конфликта, характеры и т.п.). Наконец в последнем случае *жанр* понимается как индивидуально-речевая форма художественного высказывания, использующая канонические и/или традиционные модели в функции общего с реципиентом лексикона. Этот ракурс, естественно, предполагает особо пристальное внимание к авторскому определению жанра произведения.

Гоголь — автор трех комедий с завершенной интригой. Из них первая — «Ревизор» — образец классической высокой комедии в пять актов, пример новаторского использования традиционных для отечественной комедии

приемов сценичности действия и неповторимый сплав исторической актуальности и вневременной глубины художественной мысли. Вторая — «Женитьба» — состоит из двух актов и, напомним, в авторском подзаголовке названа «совершенно невероятным событием в двух действиях», а третья — «Игроки» — одноактная комедия, на жанровом определении которой как «комической сцене» Гоголь настаивал в переписке с М.С.Щепкиным.

Обратим внимание на то, что самый формальный показатель драматического жанра, определяющий, однако, и авторскую стратегию развития действия, и зрительскую стратегию предварительных ритмико-композиционных ожиданий, то есть количество актов — в гоголевской комедиографии свидетельствует о том, что после «Ревизора» большая, классическая, комедийная форма перестает интересовать автора. Оформившаяся в 1842 г. комедиографическая диспозиция с явной минимализацией внешних параметров жанра вызывает, и вполне обоснованно, подозрения в сокращении содержательных ресурсов. Причем, тематический аспект поддерживает эти подозрения, потому что шулерские проделки последней комедии, в частности, несопоставимы с разъедающим общественные и государственные структуры в гоголевские, да и во все времена взяточничеством.

Присмотримся к возможностям одного комедийного действия в актуально-историческом аспекте, одном из очень важных в порождении художественного высказывания факторов. Напомним внешние параметры одноактной пьесы: малочисленный состав персонажей, простая (линейная) композиция, то есть интрига, выстраивающая одно драматургическое событие, неглубокая тема или ограниченный ракурс ее подачи, а как следствие — внятная идея (в фарсах и водевилях — незамысловатая). Напомним также, что формально-жанровые ограничения как таковые суть границы, которые определяются двойной логикой *допустимого* — извне и изнутри, то есть как запретом на большее/дальнейшее расширение, так и исчерпанностью содержательного ресурса. В этом смысле драматургическая форма в один акт представляет в буквальном и терминологическом значении — одно *действие*, то

есть не картину человеческих отношений, а этюд как хорошо проработанный фрагмент картины, эпизод — в крайних случаях типичный (в лучшем — жизненный, в худшем — банальный), в норме «достоверный». В свою очередь, достоверность или просто типичность выражает себя (вне зависимости от комического, трагического или драматического эстетического ракурса), по модели большой формы, — ситуацией, характером и т.д., не достигая полноценного слияния механики действия в единый механизм за ограниченностью средств. Многочисленных участников все это не только не требует, но даже и не позволяет ввести, поскольку невозможно успеть ознакомить зрителя с ними и с их формой участия в несложном конфликте.

Не требует особых усилий вывод о полном структурном несоответствии «Игроков» описанным условиям и об одновременном полном им соответствии. Так, участников действия немного, но часть из них выступает и от себя, и от своей маски, слепленной по образцу театрально-драматического ампула, а Утешительный и юный Глов еще и сменяют по ходу действия одну маску на другую. Интрига представляет собой развертку хорошо известного современникам шулерского анекдота, восходящего к еще более распространенному плутовскому анекдоту о коллективном обмане обманщика, и композиционно выстроена так, что как в процессе действия легко узнаваема зрителем в каждом сегменте, так и после неожиданной развязки опять легко зрителем реконструируется до названного анекдота. И в то же время интрига «Игроков» не только «миражная», но существенно сложнее, чем в «Ревизоре», по определению Ю.Манна; добавим: интрига многоуровневая, то есть в одном действии развертываются три параллельные интриги (обычное свойство пяти- и/или трехактной пьесы), а связь этих уровней осуществляется по параболическому принципу.

Главные герои — легко узнаваемые и при этом совершенно необычные характеры; Утешительный, например, типичный злодей, разрушитель, но и созидатель (Ю.Манн, Ю.Лотман), интриган и при этом автор-режиссер внутреннего спектакля по дидактическому сценарию о блудном сыне... Конфликт

двух характеров многомерен (дурак и умный, хитрый и хитрейший, ремесленник и импровизатор), что позволяет говорить о комедии характеров, но многоуровневая интрига, осложненная внутренним театральным действием и композиционно выстроенная по детективному принципу, оставляя по совершенству далеко позади усилия Скриба по выработке сценичности и занимательности, переводит акцент на себя с неожиданной для одноактной формы определенностью.

Существенно больших усилий требует вопрос о содержательном объеме «Игроков». Ведь понятно, что возможности преодоления жестких и в то же время естественных ограничений одноактной формы коренятся в драматургическом ресурсе — в усложнении события, развертывающегося в действие, но стимулирующим фактором способно выступить, пожалуй, только авторское представление о значительности воссоздаваемого события, скрытой от обычного взгляда и грозящей принять аморфные формы в подробном сценическом изложении (иначе оно развернулось бы шире).

По внешним признакам мораль гоголевской «басни» очевидна и тоже хорошо известна реципиенту во всех вариантах: не рой другому яму, карточный азарт пагубен, шулерство — порок, на всякого мудреца найдется простоты и т.п.

Между тем, карточных сюжетов (драматических, мелодраматических и веселых) в первой трети XIX века и в литературе, и на сцене появилось тьма тьмушая, с позволения сказать; так же обстояло дело и с сюжетами о плутовстве, точнее — о разнообразных литературных и драматических плутах (от веселых и безобидных, пошловатых водевильных до мрачных и угрожающих в сатирической традиции); а обман — лукавый и веселый или циничный и продуманный — составлял завязку «всего что ни есть» комического на сцене. Все это в гоголевские времена было приметой времени — запросом массового зрителя, ощущающего нарастающую нестабильность исторического движения к буржуазному строю; отсюда, во многом, — всплеск интереса к переводным и отечественным карточным сюжетам в конце 1820-х годов и пуш-

кинская ироническая подача темы в «Пушкинской даме» в 1834 году, а также крайний интерес к плутовской литературе (собственно испанской или испытавшей ее влияние французской).

Словом, мелодраматические и водевильные карточные игроки, шулера, юные и умудренные опытом жертвы карточного обмана, в том числе — коллективного обмана и с переодеваниями, — составляли театрально-сценическую «повседневность» гоголевской эпохи, как и привычные и популярные водевили Э.Скриба.

Известно, что Гоголь в пору завершения «Женитьбы» и «Игроков» активно (вольно и невольно) нарушал установленные и установившиеся каноны, и в «Игроках» — пьесе с провокативной поэтикой, основанной на пародировании прежде всего жанровых стереотипов, — это приняло сквозной, в определенном смысле, характер: и бытовой событийный ряд (тематически связанный с карточной игрой), и интрига, структурирующая события по образцу плутовского анекдота, и большая часть высказываний персонажей — *пародийны*¹. Однако, пародируя привычные и, по сути, уже не содержательные элементы разных литературно-драматических жанров и театральных традиций, прежде всего комедийных, 1830-х годов, автор использует их в качестве азбуки, или букв, из которых слагается узнаваемое «слово», составляющее, в свою очередь, необходимую часть целого высказывания.

Особое значение в таком случае приобретает авторское определение жанра. Однако, в отличие от «Мертвых душ», например, и авторское определение жанра «Игроков» отсылает нас к той же сфере традиционного — «комическая сцена», причем в полемической форме к правомерному, как уже ясно теперь², и естественному восприятию М.Щепкина, посчитавшего пьесу «комедией» (XII, 129).

Это обращает нас к прецедентному аспекту жанра «сцены», то есть к пушкинским «маленьким трагедиям», с которыми в гоголеведении традиционно связывается своеобразный гоголевский цикл «драматических отрывков и отдельных сцен». А в практическом смысле мы возвращаемся к вопросу об

одноактной форме пьесы, в исторически актуальном времени крайне обедненному тематически и содержательно в комедийных формах, но в то же время достигшему высокого образца эстетической и художественной целостности в творчестве Пушкина. Сопоставление эстетической значимости гоголевских малых драматических форм с пушкинскими маленькими трагедиями стало уже традиционным (П.М. Бицилли, С.Н. Дурылин, Ю.В. Манн, И. Вишневская), как и произведенное из него еще Дурылиным жанровое обозначение — «маленькие комедии»³. Но обратим внимание в связи с «Игроками» на то, что суть этого сопоставления в эстетической *оценке* гоголевских «драматических отрывков и сцен», высокая планка которой подчеркивается сравнением с пушкинскими шедеврами, а выработана оценка на фоне, во-первых, «бедной» *содержательной* и *тематической* традиции, заповеданной для такого рода мелких жанров классическими канонами, и, во-вторых, историко-биографического факта «распадения» на «отрывки» и «лоскутки» не состоявшейся первой гоголевской комедии. Между тем ни авторское жанровое определение, ни его возможная ориентация на пушкинский опыт, ни, наконец, оценка гоголеведами общего художественного объема пьесы — не были до сих пор осмыслены в структурно-содержательном аспекте. Предложим некоторые соображения по этому поводу.

Пародийный аспект завершения в «Игроках» большого объема театрально-драматургических традиций особым образом нагружает *речевое* поведение героев. Анализ мотивики пьесы позволяет говорить о полемической ориентации слова, участвующего в речевой коммуникации, — узнаваемого и осваиваемого воспринимающим сознанием (от персонажей до читателей) в «ближней сердцу» языковой и понятийной системе, но с ощущением недопонятости, всячески формируемым автором. А поскольку *слово* драматургического героя значимо и как поступок, и как индекс его ценностной картины мира, а персонажи «Игроков» являют для зрителя/читателя «живое воплощение прекрасно ему известных литературных масок»⁴, — постольку слово ге-

роя функционирует в этой комедии и как индексация этапов «биографии» каждой маски, то есть *идеологически* многозначно.

Примечательно, что этот уровень функционирования слова как формально-содержательной единицы художественного высказывания имплицирован в понятийную систему и в речепорождающий и интерпретационный механизмы коммуникации *персонажей* пьесы. Причем словесный ряд пьесы причудливо сориентирован в коммуникативной внутритекстовой сфере (в числе прочего — относительно комедиографических и литературных традиций, входящих в кругозор героев), а кроме того — как речевой поток и как совокупность идеологически нагруженных единиц включен (частью полемически и в целом диалогически) и в современный Гоголю литературный процесс, и в процесс становления общественного сознания. Вполне ответственно можно говорить даже не о включенности, а о погруженности этой пьесы, в противовес многолетнему ощущению гоголеведения, в самые болезненные области самоосуществления литературного сознания эпохи как формы общественного самосознания.

Языковая и понятийная картина мира персонажей размыта и запутана полисемическими и омонимическими связями между компонентами, но — «”действительность” на поверку оказывается *кажимостью*, “мечтой”»⁵ только в сознании субъектов неадекватного представления, то есть не чужая выгода, нажива, обман, против которых держит оборону главный герой, противостоят ему, а собственные нравственные aberrации в границах «благонамеренного» представления о моральных законах (как писал Лотман, «самые хитрые из героев Гоголя не способны были бы обмануть тех, кто уже заранее не обманул сам себя»⁶).

Обман можно признать сквозной темой, объединяющей «Игроков» с гоголевскими произведениями, вошедшими в его Сочинения 1842 года; однако обман как основа «окружающей нас действительности» вполне соответствует картине мира в повестях петербургского цикла, например, но комедия, будучи по определению критически настроенным к действительности жан-

ром, усматривающим в ней уродливое, нелепое, смешное и этим даже страшное, все ж таки обращена к социуму и представлениям его индивидов о мире вообще и мире людей. При этом вопрос об «источнике обмана» для Гоголя связывает в нашем восприятии воедино все гоголевские произведения, в которых не чужая ложь, собственно, а «противоестественная, выдуманная человеком ложная основа жизни»⁷ является причиной того, что человек оказывается в «нечистом», «заколдованном» месте, подвергается активному воздействию нечистой силы, теряет способность отличать мнимое от истинного и/или кажущееся от реального, перемещаясь — формирует соответствующие качественные свойства в новом пространстве и т.д. Надо только оговориться, что, с успехом используя этот ключ в понимании темы обмана в любом гоголевском тексте, мы каждый раз меняем дистанцию и модус — то исходя из народно-поэтических воззрений, то из христианской аксиологии, то из общефилософских обобщений (причем сообразуемся каждый раз и с общекультурными моделями и большими литературными стилями), а в гоголевской драматургии, между тем, — это является ядром художественного анализа.

Наизнанку к концу пьесы вывернуты и самоуверенность главного героя, и его уверенность в моральном праве на шулерство («игрок может быть добродетельнейший человек <...> между тем ни за что не откажется соединиться втроем против одного обыграть наверняка»); попераны им же самим его права апеллировать к закону. Но существенно интереснее и значительнее не разрушение иллюзий «услужливой совести» главного героя комедии, а его душевный потенциал, выразившийся в предпоследнем монологе в дилемме «плутовать или не плутовать», в пародийном и смешном виде восходящей к гамлетовскому «быть или не быть». Ихаревское сомнение (в отличие от гамлетовского онтологического вопроса) призвано или согласовать выбор с совестью, или утешить совесть, которая как бы соглядатайствует процессу рождения привычной однозначности в виде стороннего *называют*. Главного героя пьесы, в том числе как носителя откровенных монологов, отличает не только крайняя степень неадекватности в интерпретации *чужого* слова, то

есть усиление комедийной черты (ср. в развязке: «Я не понимаю ни одного слова»), но и определенная афазия — затруднения в номинации элементов своей системы ценностей. А это обнаруживает в герое перспективу: будучи совершенно монологичен во внешней коммуникации, трактуя *чужое* слово как *свое*, главный герой комедии оказывается способен к внутренней диалогичности. Поэтому мы можем утверждать, что Ихарев не только ассоциируется с блудным сыном в восприятии Утешительного, но и оценивается подобным же образом автором.

Такое положение вещей с главным героем существенно влияет на жанровые границы комедии в целом. Рефлексивные потуги Ихарева — не вполне обывателя по выбранному авантюрному способу жизни, но безусловно *пошлого* человека — достойны не только осмеяния, но и сочувствия, и уж никак не презрения. Именно перед человеком обыкновенным, не столько *маленьким* и не столько подавленным спудом жестоких социальных обстоятельств, но все равно полностью в социум погруженным и потерявшим абсолютные ориентиры, а потому, кроме прочего, от коммуницирующего *слова* зависимым, — во весь рост встает проблема аутентичности слова, его стабильности как инструмента самосознания, самовыражения и воздействия на мир, с одной стороны, и идентификации смысла в поступающих из этого мира сообщениях, с другой. С одной стороны, решению такой задачи *совершенно соответствует* жанр комедии (как прежде интермедия школьной пьесы), где герой не одухотворен высокими целями, задачами, миссией или со/противостоянием судьбе, року, Провидению и предстает нелепым, неловким, земным и смешным в произвольных (не судьбоносных) положениях к жизни и миру. С другой стороны, очевидно *полное несоответствие* комедийного жанра постановке проблемы хотя и не *роковых*, но *драматических*, по сути, для такого рядового человека обстоятельств самоопределения в предельно изменчивой, многозначной, не просто нелинейной, но параболической логике номинативного и референциального функционирования *элементарного* инструмента общения с окружающими и с собой. Отсюда экстрапо-

ляция героем проблем собственной внутренней понятийной системы (как ценностной и как инструментальной) на социум в целом и предъявление ее миру в качестве социальной и безграничной («надувательная земля») проблемы человеческого сообщества.

В этом плане в пародировании содержательно несостоятельных формальных компонентов комедиографического, в частности, языка, как и в трансформации миражной интриги в мультимиражную, параболически возвращающую восприятие к простому, или буквальному, значению как тоже важному, мы видим, прежде всего, выражение противоречия авторского представления о глубине и сложности жизненной проблематики «героя нашего времени» возможностям комедиографии и драматургии как таковой, результат волевого разрешения автором такого противоречия.

Мы в этом свете могли бы определить жанр «Игроков» как комедия комедии, но и авторское определение жанра «Игроков» как «комической сцены» в буквальном и фигуральном значении соответствует фрагментарности относительно многообразного и сложного образа мира (в «Мертвых душах», например), а с другой стороны, не ограничивает художественное наблюдение комическим и/или сатирическим ракурсом. При таком понимании жанра «драматической сцены» важна и репрезентативность «части», «фрагмента», и, наоборот, — право жанра на буквальную недосказанность и неполную репрезентацию картины мира. А это, в свою очередь, позволяет нам предполагать совершенно иные, чем прежде, авторские интенции минимализации драматургического языка как в последней комедии, так и в «Женитьбе».

¹ См. об этом, напр.: *Лотман Ю.М.* О «реализме» Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. II. Новая серия. Тарту, 1996. С. 18.

² См.: *Купреянова Е.Н.* Гоголь-комедиограф // Русская литература. 1990. № 1. С. 29.

³ *Дурьлин С.Н.* От «Владимира третьей степени» к «Ревизору» (Из истории драматургии Гоголя) // Ежегодник Института истории искусств. 153. Театр. М., 1953.

⁴ *Лотман Ю.М.* Указ. соч. С. 18.

⁵ Там же. С. 19.

⁶ Там же. С. 30.

⁷ Там же. С. 18.