

**«МЧАТСЯ БЕСЫ РОЙ ЗА РОЕМ...»  
(о тайном присутствии Достоевского в драматургии Эрдмана)**

*Раскрывается система межтекстовых связей трагикомедии Н. Эрдмана «Самоубийца» с романом Ф. М. Достоевского «Бесы». Автор статьи, анализируя особенности проблематики и структуры «Самоубийцы», приходит к выводу о том, что эрдмановская пьеса таит в себе скрытые резервы значения, обусловленные смысловыми и композиционными рифмами с репрессированным романом Достоевского.*

*Yu. Selivanov*

**«DEMONS RUSH HEAVE AFTER HEAVE»**

*The article reveals the system of inter-textual connections between the tragicomedy «The Self-murderer» by N. Erdman and the novel «The Demons» by F. M. Dostoevskii. The peculiarities of the problems and the structure of the play «The Self-murderer» are suggestive that Erdman's play contains the concealed sense reserves caused by semantic and structural parallels with the repressed novel of Dostoevskii.*

Трагикомедия Николая Эрдмана «Самоубийца» (1928), работа над которой была завершена в канун «года великого перелома», раскрыла губительные закономерности исторического развития послереволюционной России. Главным источником сюжетного развития пьесы стали проявления силы, которая вступила в конфликт с естественным жизнелюбием человека и раскрыла глубинную тягу каждого к смерти, к остановке процесса жизни.

Пьеса построена так, что по мере развития ее сюжета судьба самоубийцы Подсекальников сопрягается с судьбами и умонастроениями других героев — главных, второстепенных, эпизодических и тех, кого принято называть внесценическими персонажами: многие из них тоже не хотят жить. Так возникает и набирает энергию инертная масса всеобщего жизнеотрицания, начинающая, по мере приближения к финалу, все более явственно раскрывать со-

держание и смысл эпохи великого обобществления.

Но апокалиптическая по своему финалу трагикомедия интересна не только особенностями подхода к раскрытию абсурдно-трагедийной ситуации рубежа эпох. «Самоубийца» создавался еще и с установкой на взаимодействие с некоторыми известными произведениями русской литературы XIX века, в частности, с комедией Гоголя «Ревизор» (1836) и репрессированным романом Достоевского «Бесы» (1872).

Самое значительное произведение Эрдмана было написано как бы поверх текста гоголевской комедии, как ее палимпсест<sup>1</sup>. Но «Бесы» тоже имеют множество тайных и явных реминисценций из Гоголя, и, более того, самый замысел этого романа вырос во многом из открытой Гоголем «ситуации ревизора»<sup>2</sup>. Образ ревизора-самоубийцы, едва намеченный в комедии (Хлестаков грозитя Анне Андреевне, что сочтет себя «недостойным земного существования» (д. IV, явл. XIII), если та не ответит ему взаимностью), можно найти и в романе-трагедии Достоевского.

Хлестаковщина в «Бесах» осмыслена как дьяволов водевиль, как одно из проявлений тяжелейшей духовной болезни русского общества — болезни самозванства, главным проявлением которой стала полная утрата представлений о границах собственной личности. Русский человек, лишенный в процессе исторического развития своей страны возможности творческой самореализации, обнаруживает тайное желание играть в жизни не роль, которая предназначена ему судьбой, а подняться на ступеньку-другую повыше, заместить собой того, кто ходит по другим орбитам, может быть, даже того, кого, по выражению Хлестакова, «сам государственный совет боится» (д. III, явл. VI). Существование такого человека становится чрезвычайно

призрачным, зыбким. Так люди превращаются в бесов-оборотней и волей-неволей уподобляют себя главному оборотню — Антихристу — тому, кто должен будет заместить собой Сына Божия. Самозванство как одно из проявлений бесовщины и коренная для русской истории четырех последних столетий ситуация ожидания Самозванца — вот то новое, что увидел Достоевский в комедии Гоголя, вот то, что стало основой образной системы «Бесов»<sup>3</sup>.

Если бы в России середины XIX века не ожидалось тайно и ежеминутно пришествие Самозванца, гоголевские чиновники не обманулись бы, и молодой, глупый и вертлявый Хлестаков не был бы принят ими за ревизора. «Ситуация ревизора» могла возникнуть только тогда, когда и подлинный, и мнимый ревизоры получили в представлении «отцов города» равные права на осуществление своей власти над ними. Чиновники гоголевского «сборного» города были психологически готовы верить свои судьбы и жизни именно тому, кто придет к ним под чужим именем. Все они были больны той болезнью, которая достигла наиболее полного развития в образах Достоевского — в фигурах Ставрогина, Петра Верховенского и членов его «пятёрки», а особенно в образе «человекобога» Кириллова. Именно Кириллов, революционер, атеист и нигилист, пришел к абсурдному отождествлению бытия и небытия в своем желании найти путь к свободе через самоубийство. Самоубийство как способ достижения независимости — вот самое полное выражение той подмены, которая была обозначена Гоголем как подмена настоящего общественного положения героя воображаемым. Но если Хлестаков в фантазиях своих легко менял маски и поднялся только до игры в вист с министром иностранных дел, то Кириллов у Достоевского попытался подменить собой того,

кого признал несуществующим... «Если Бог есть, то вся воля его <...>. Если нет, то вся воля моя, и я обязан заявить своеволие. <...> Я обязан себя застрелить, потому что самый полный пункт моего своеволия — это убить себя самому» (470)<sup>4</sup>.

Если высшая свобода человекобога может быть реализована только в самоуничтожении, то и открытая Гоголем хлестаковщина, и русское революционное движение, и «логическое самоубийство» Кириллова суть разные проявления все той же духовной эпидемии — эпидемии бесовщины, состоящей в расшатывании традиционного порядка вещей и в сообщении предметам несвойственных им значений. Оборотни Гоголя и Достоевского и близкая проблематика «Ревизора» и «Бесов» позволяют увидеть трагикомедию Эрдмана в идущем из прошлого — от «Бесов» и «Ревизора» — двойном освещении. Возможно, что опыт прочтения «Ревизора» Достоевским и привел молодого советского драматурга к мысли о возможности вступить в разговор писателей-классиков, к намерению построить свою пьесу на интенсивной игре-диалоге с этими произведениями. Если роман «Бесы» дал «Ревизору» определенную смысловую перспективу, то Николай Эрдман позволил себе продолжить эту традицию как драматург, обогащенный новым историческим опытом, и попытался использовать произведения Гоголя и Достоевского как необходимый культурный код для понимания современной истории России.

Присутствие «Ревизора» и «Бесов» в «Самоубийце» Эрдман стремился сделать еще и предельно явным. Но если в отношении «Ревизора» «Самоубийца» выглядел как палимпсест, т. е. текст, по возможности наиболее точно отражающий все элементы конструкции «Ревизора», то характер взаимодействия «Са-

моубийцы» с романом Достоевского был несколько иным. С «Бесами» «Самоубийцу» сближает, прежде всего, общий трагический образ мира и общее понимание характера овладевшей этим миром болезни.

Трудно сказать, в какой степени эрдмановский диалог с автором «Бесов» был возведен на уровень тщательно продуманного и рационально выверенного замысла. Вполне возможно, что пьеса «Самоубийца» оказалась столь близкой роману Достоевского вследствие его внутренней близости комедии Гоголя или по другим причинам. Много, наверное, было перенесено автоматически, интуитивно, но сознательная ориентация автора «Самоубийцы» на Достоевского не должна вызывать сомнений.

О том, что «Самоубийцу» необходимо читать еще и через роман Достоевского, говорят уже совпадения ролевых амплуа Кириллова и Подсекальникова. Оба они самоубийцы, оба играют ту роль, которая была навязана им извне: Кириллову — Николаем Ставрогиным (именно Ставрогин заронил в него зерно — идею человекобога), а Подсекальникову — самой атмосферой его времени и, частично, Гранд-Скубиком. Кириллов, конечно, намного самостоятельнее жалкого Подсекальникова, много умнее его, он пришел к идее логического самоубийства практически самостоятельно, но Шатов, например, видел в нем «несчастливого» и «маньяка» и утверждал, что именно Ставрогин вселил в Кириллова ложь и клевету и довел его разум «до иступления» (197). Подсекальников, кроме того, выполняет еще возложенные на него автором функции общественного ревизора, он фиксирует распад здоровых отношений в социуме, но и Кириллову предлагается та же роль, и не только автором «Бесов»: «Вы и будете ревизор», — говорит ему Петр Верхо-

венский перед собранием «у наших», — «...а так как вы здесь уже три недели, то еще больше удивятся» (292). Кириллов у Достоевского тоже (почти по гоголевскому сценарию) ревизует современное общество на предмет выявления в нем симптомов бесовщины. Он, подобно Подсекальникову, — тоже «ревизор» и тоже «инкогнито».

Оба героя взаимодействуют с сообществом политических заговорщиков, входят в эти сообщества на правах участников заговора и одновременно как его жертвы. Оба дали связать себя обещанием покончить с собой. Оба согласились сделать это по сигналу извне, в нужный день и час (Кириллову день и час ухода определяет младший Верховенский, Подсекальникову — Гранд-Скубик). Оба согласились составить под диктовку предсмертную записку: Кириллов — потому, что земные дела его уже не интересуют; Подсекальников — из тщеславия, из желания войти в общество всеми уважаемых людей. Прибавим к этому, что столь легкомысленное поведение того и другого сделало возможным в одном случае — убийство Шатова, в другом — самоубийство Феди Питунина.

Оба героя — и Кириллов, и Подсекальников — оказываются управляемыми группой заговорщиков: каждого из них аккуратно подводят к краю могилы, заставляют (с нажимом) выполнить обещанное. Подсекальников, правда, остался жить как бы в оправдание своей «говорящей» фамилии, в пьесе его заменил другой самоубийца.

Да и сами заговорщики «Самоубийцы» по характеру отношений в их группе гораздо ближе к «пятерке» Верховенского, нежели к гоголевским чиновникам. Верховенский говорит, что он внес в свою «пятерку» атмосферу взаимной слежки и доноительства, но если у Достоевского члены «пятерки» всецело

подчиняются своему руководителю (не являясь частью общественной иерархической пирамиды, как гоголевские чиновники), то эрдмановские «бывшие» не могут организовать даже в некое подобие заговорщического клана: Гранд-Скубик так и не становится признанным ими лидером, каждый из заговорщиков действует в своих интересах, а их объединение случайно и ситуативно, их сводит друг с другом только страх смерти.

Основных заговорщиков у Гоголя, Достоевского и Эрдмана — пять: совпадение, которое тоже не может быть случайным. Две эрдмановских дамы, Клеопатра Максимовна и Раиса Филипповна, подобно Бобчинскому и Добчинскому, к основному кругу заговорщиков не принадлежат: обе пары занимают автономное положение в станах городничего и Гранд-Скубика. Бобчинский и Добчинский — помещики, вступившие в игру с заезжим ревизором только из любопытства. Они — частные лица, точно такие же, как и Клеопатра Максимовна с Раисой Филипповной, которые ратуют у Эрдмана за возрождение любви и частной жизни в условиях всеобщего подавления частного общественным. И в романе Достоевского мы можем найти людей, не входящих в основную «пятерку», но сочувствовавших или сочувствующих революционному движению — таких, как Ставрогин, Шатов или Эркель.

В «Бесах» нет соперничества между заговорщиками в желании каждого воздействовать в нужном только ему направлении на поведение Кириллова. Кириллова «ведет» глава «пятерки» — Петр Верховенский. В пьесе Эрдмана на право составления предсмертной записки устраивается конкурс: потенциальный покойник — пока один, а желающих воспользоваться его смертью — много. Читатель понимает, что в современном обществе родился массовый спрос на самоубийц. Преступные наме-

рения действовавшего когда-то в России революционного подполья отразились теперь в еще более преступном намерении «бывших» поставить «производство» самоубийц «на поток», чтобы полностью использовать единственный из оставшихся способов давления на власть.

Кириллов и Подсекальников — люди, конечно, очень разные. У Подсекальникова нет идеи, определенного мировоззрения, приведшего когда-то его «двойника» Кириллова к логическому самоубийству. Подсекальников — самоубийца фиктивный. Умирать он, как оказывается, совсем не хочет и принадлежит по условиям своего рождения и существования к той среде, где люди не философствуют, а просто живут. Он безработный, он — «маленький человек». Поэтому он хочет уйти из жизни не по открывшейся Кириллову логике самоуничтожения, а потому что жизнь для него стала невыносимой. И только позднее, после первого разговора с Гранд-Скубиком, Семен Семенович вносит в свое намерение надличностный смысл: «Пострадаю. Пострадаю за всех»<sup>5</sup>, — т. е. произносит те слова, которые должны восприниматься читателем как «общее место» из произведений Достоевского.

Сходство умонастроений героев, подошедших, каждый своим путем, к «пороговому» состоянию, сближает Подсекальникова с холодным, замкнутым, немного высокомерным и отчужденным от всех Кирилловым. Оба героя, решившись на самоубийство, мечтают о бессмертии, что уже абсурдно само по себе: зачем же тогда стреляться? Но если Подсекальников мечтает о потустороннем мире, то Кириллов — о преображении человеческой плоти и достижении бессмертия здесь, на земле.

Герои Эрдмана и Достоевского похожи друг на друга и отдельными чертами характера. Они очень серьезны, честны

перед собой и другими людьми, совестливы, внушаемы и, что самое главное, жизнелюбивы. Для Кириллова «смерти нет совсем» (188); то же — для Подсекальникова, никогда ранее об этом не думавшего. Оба счастливы, правда, по разным причинам. Подсекальников осознает, что он счастлив, только в конце пьесы; Кириллов — после того, как принимает решение открыть людям пути к достижению наивысшей свободы, т. е. умереть.

Оба, в восприятии создавших их писателей, — жертвы абсурдного развития истории и «маленькие люди»; Кириллов — тоже «маленький», потому что он не самостоятелен, он умирает ради подброшенной ему другим человеком гибельной идеи.

Оба героя соотносимы, каждый по своему, с гоголевским Хлестаковым. Правда, у Эрдмана Хлестаков «расщепляется» психологически на Подсекальникова и Гранд-Скубика, а у Достоевского — на Кириллова и Петра Верховенского. Обе пары персонажей делят наиболее важные черты характера и психологические свойства своего литературного прототипа. Верховенский и Гранд-Скубик наследуют кривляния Хлестакова и его способность к безудержной игре, «дар» Хлестакова быстро менять личины. Главные антагонисты двух самоубийц неуловимы и подвижны, как вода. Они живут, заполняя собой любые ситуативно возникающие формы, всегда меняют их, оставив явно непривлекательное для них право на самоидентифицированность людям уныло-прямолинейным — Кириллову и Подсекальникову. Но Кириллов и Подсекальников тоже меняют формы. Каждый из них благодаря своей внушаемости (а Хлестаков особенно внушаем!) быстро становится вместилищем чужих идей. Они быстро осваиваются в этом не ими созданном идеологическом пространстве и

превращают чужие идеи в свои, делают их идеями-фикс.

Кириллова в целом можно воспринимать как теоретика готовящегося в далеком будущем убийства Подсекальникова. Кириллов мечтал о том, что его самоубийство проложит людям пути к настоящей свободе, многократно усилит их волю к жизни. Получилось наоборот.

Но взаимодействие «Самоубийцы» с «Бесами» этим не ограничивается. Совпадение интриги «Самоубийцы» с линией Верховенский — Кириллов у Достоевского и сходство ролевых амплуа некоторых героев может привести нас к совершенно иному пониманию сквозного сюжетного мотива эрдмановской трагикомедии — мотива подмены, искаженно-зеркального отражения одного в другом.

Исследователи Николая Эрдмана не раз обращали внимание на ведущий для «Самоубийцы» мотив самонетождественности всего и вся, — мотив, раскрывающийся, прежде всего, в речевом поведении персонажей<sup>6</sup>. Ситуация подмены обнаруживает себя в использовании оксюморонов [«Покойник здесь живет?» (144)], разного рода абсурдных заявлений [«Не весело стало у нас на кладбище»... (154)], двусмысленностей [«Кормит только господствующая идея» (149)] и речевых ошибок [«...вы женщины на потустороннего класса» (129)].

Но драматург использует еще обмен «отраженными» репликами и поступками персонажей, он создает «оксюмороны» на уровне ситуаций [подчеркивает, например, гробовое молчание людей, провожающих Подсекальникова на тот свет, и на этом фоне одинокое «ржание» (ремарка автора) Раисы Филипповны (125)], а также психологические и онтологические «оксюмороны». К первым относятся некоторые психологически как бы не оправданные и даже невозможные поступки отдельных персона-

жей. Например, обращенная к Калабушкину просьба Егорушки помочь ему поставить запятую в тексте составленного на Калабушкина доноса (116). Примером онтологического оксюморона может стать затянувшееся пребывание Подсекальникова в роли живого трупа в сценах его отпевания и похорон.

Все эти и другие взаимоотражения могут быть истолкованы как нечто производное от исторической ситуации 20-х годов — ситуации «разлома времен». Если новое противостоит старому, если новое постоянно отражает агрессивные нападки старого, если старому суждено умереть, как об этом писали тогда газеты, то в основном конструктивном принципе поэтики «Самоубийцы», где противоположности, сосуществуя, абсурдно подменяют друг друга, был заложен глубокий смысл. Но если воспринимать пьесу Эрдмана через Достоевского, то в тщательно выстроенной драматургом системе зеркальных отражений можно будет увидеть еще и противостояние сил мрака и света и соответственно проявление ведущей для романа Достоевского темы оборотничества, бесовской подмены настоящего фальшивым и ложным<sup>7</sup>.

В «Самоубийце» мы находим почти идентичный роману «Бесы» общий образ мироздания, обладающий многочисленными и явными признаками своей связи с миром потусторонним — и даже зависимый от него. «Полномочными послами мира небытия у Эрдмана являются, прежде всего, его заговорщики. Все они с их буржуазными «старорежимными» профессиями не могли быть допущены в общество будущего, поэтому в новом послереволюционном мире уже обречены на полусуществование. Все они панически боятся расправы, именно поэтому готовы выйти из наброшенной на них тени столь оригинальным и вместе с тем преступно-абсурдным спосо-

бом: они хотят использовать готовящееся самоубийство Подсекальникова для установления диалога с большевистским правительством. У Эрдмана они тоже живут под вывеской, как и герои Достоевского, — вывеской, которая меняется в зависимости от ситуации. Они сами не знают, кто они теперь; они не имеют определенного социального статуса и ведут себя как трясущиеся от животного страха существа, готовые примерить любую маску, любую социальную роль — только бы выжить.

Старое классическое византийское богословие утверждало, что каждый человек существует в этом мире только вследствие того, что он наделен качеством бытия самим Господом Богом. Именно поэтому бесы — силы тьмы — воспринимались тогда как те, «которые не суть», т. е. те, кто обречен на *не-* или *полусуществование*, кто не до конца проявлен в этом мире как его часть. Может быть, именно поэтому эрдмановский Гранд-Скубик носит такую странную, «оксюморонную» фамилию? (Большой-но-с-кубик!) Может быть, именно поэтому другой заговорщик, *писатель* Виктор Викторович, холодно и планомерно готовит самоубийство Феди Питунина, а третий, *священник*, не верит в Бога и организует поминки по живому Подсекальникову, обозначив их как светские «проводы» (120), а затем собирается хоронить его в освященной земле? Может быть, именно поэтому сосед Подсекальникова Калабушкин пытается сначала отговорить его от задуманного, а затем устраивает вокруг него настоящую лотерею — продает право на составление посмертной записки Подсекальникова своим клиентам из парка «Красный бомонд».

Кошунственной игрой «в жмурики» увлекается и Егорушка — другой сосед Семена Семеновича по коммунальной квартире. Егорушка отождествляет себя

с пролетариатом, нынешним хозяином жизни, но боится произнести во всеулышание лишнее слово: «Слово не воробей, выпустишь — не поймашь, <...> а за это тебя поймают и не выпустят» (157). Он, кроме того, забавляет себя частыми переходами с обычной точки зрения на «марксистскую», при которой все выглядит противоположным образом. Женщины, например, превращаются в такую «гадость» (114), что на них и смотреть не хочется.

Поэтому все эти персонажи, как видим, тоже «не суть», они тоже обречены на полусуществование, все они мгновенно уходят от определений и раскрывают свои способности только в жанре подстановок и подмен.

Действие «Самоубийцы» начинается ночью, во тьме. Тьма становится еще более густой из-за отсутствия электричества. Мысль о самоубийстве тоже возникла у Подсекальникова во тьме, до наступления рассвета. Она была спровоцирована тьмой, которая окончательно приобрела новое метафорическое наполнение в момент появления первого «заказчика» готовящегося самоубийства — при появлении Гранд-Скубика. Он, как истинный посланник тьмы, пришел к своей жертве именно тогда, когда Подсекальников впервые в жизни взял в руки револьвер и сказал себе: «Нет, простите, не проживем» (106–107). Гранд-Скубик был вытолкнут в действие «Самоубийцы» потусторонним миром, в момент первого духовного помрачения Подсекальникова, в тот момент, когда помыслами человека начинают овладевать бесы.

В мире «Самоубийцы» нет ничего настоящего, все в нем отрицает самое себя, ничто не имеет твердой формы и стремится уйти, ускользнуть от читателя, подыскав для себя фальшивую замену. Одно смотрится в другое, воспринимает все в искаженном свете и даже отождествляет самое себя с собственным урод-

ливым зазеркальем. Так «с хохотом и визгом» изнаночный бесовский мир открывает тайны своего порабощения всех без исключения персонажей пьесы, всех тех, кто считал себя совершенно независимым от своего подполья или ничего не знал о нем.

Интересно и то, что Эрдман нигде не переступил границы допустимого, нигде не обозначил явно причастность созданного им мира миру потустороннему: это было бы совершенно неприемлемо для советского зрителя и советского искусства. Драматург оставил только легкий «сюр», дымку, наброшенную на все происходящее миром небытия, обозначил только то, что не постигается аналитически и улавливается на уровне впечатления.

Но самым значимым проявлением бесовщины в пьесе стала мания чужого статуса, самозванство или ситуация утверждения нового Самозванца. В романе Достоевского эта тема связана с пророчеством «теоретика» самозванства Кириллова [«Он придет, и имя ему человекобог» (189)], с поведением губернатора Лембке, с ролью вождя русской Смуты, какую предлагает Ставрогину Верховенский, и с грядущим воцарением Антихриста. Самозванство для Достоевского было одним из сущностных проявлений главных закономерностей русской истории. «Феномен незаконного присвоения, узурпации чужого имени, звания, статуса или власти»<sup>8</sup> имел для писателя «один общий источник, один идеологический корень»<sup>9</sup>. Им был «Антихрист — “космический узурпатор и самозванец, носящий маску Христа, которого отрицал, он стремился занять место Христа, быть за него принятым”»<sup>10</sup>. Он утверждал «свою ложь насильем; он делал так, “чтобы убиваем был всякий, кто не будет поклоняться образу зверя”»<sup>11</sup>.

В пьесе Эрдмана нет ни одного персонажа, который бы противостоял заго-

ворщикам и их жертве как представитель государственной власти. Но эффект присутствия верховной власти в этой пьесе все-таки создан. «Короля» здесь играет «окружение» или, иначе, «изнанка» имперского государственного фасада — группа заговорщиков, и в первую голову — Гранд-Скубик. «Бывшие» Эрдмана находятся в довольно сложных отношениях с властью, но по их отзывам о ней и по характеру их действий мы можем очень точно реконструировать подлинный облик власти.

Дело в том, что Аристарх Доминикович соотносит себя и, может быть, некоторых других, например писателя Виктора Викторовича с теми, кто подпитывал в прошлом русское революционное движение, пытался дать ему необходимое нравственное оправдание и был отчасти его идеологом. Но после революции «отцы» и «дети» окончательно разошлись, что обозначилось еще задолго до переворота — в романе Достоевского. «Бесы» обнаружили глубочайший конфликт между старшим поколением русских либералов-«западников» и молодыми революционерами-нигилистами. После революции «дети» утвердились во власти, а гранд-скубики остались ни с чем. Сам Аристарх Доминикович был чрезвычайно разочарован произошедшей метаморфозой. Он прокомментировал ее следующим образом: «Раньше люди имели идею и хотели за нее умирать. В настоящее время люди, которые хотят умирать, не имеют идеи, а люди, которые имеют идею, не хотят умирать. С этим надо бороться» (119). «Бывшие» вытолкнули когда-то во власть через людей, подобных Петру Верховенскому, своего Самозванца, а сами стали трястись от страха. Диалог был прерван, а в современных условиях оказался и вовсе невозможен. Власть отказалась даже замечать тех, кем она когда-то была вскормлена, она не признала за «отца-



ми» права на существование и тайно готовилась к их физическому уничтожению. Поэтому готовящееся «бывшими» убийство Подсекальникова (или самоубийство, что в предложенном автором контексте одно и то же) рассматривалось Гранд-Скубиком как «наша рецензия на вашу работу» (139). Заговорщики Эрдмана «вышивали по канве», выполненной наверху. Они вынуждены были бороться с властью ее же методами, поэтому устроенная ими бесовская игра с Подсекальниковым отражала другую — ту, которая была навязана им истинным хозяином положения. В стране на рубеже 20–30-х годов была создана такая нравственная и психологическая атмосфера, когда все живущее потянулось к само- и взаимоуничтожению. Поэтому Гранд-Скубик и отзывается о Подсекальникове как о том, кто вышел с пистолетом в руках «на большую дорогу нашей русской истории» (138), поэтому и желает шагающему по этой дороге «государственному мужу и строителю жизни посмотреть поглубже на труп» самоубийцы (138).

Если «большая дорога» истории принадлежит исключительно нынешней власти, если выйти на нее другим можно только с пистолетом, чтобы застрелиться, то само движение истории и не может выразить себя иначе, кроме как в разбоях, грабежах, насилии и преступлении. Гранд-Скубик, конечно же, прекрасно осознает, что и он тоже втянут в этот процесс. Действия «бывших» зеркально отражают политику власти. Если Кириллов пришел когда-то к выводу о моральной необходимости самоубийства, то теперь ситуация изменилась, и теперь уже сам восседающий на российском престоле Зверь и Самозванец призывает людей к жертвам, к ритуальным самоубийствам. Гранд-Скубик это понимает, поэтому и говорит о тех, кто в новых условиях не в состоянии умереть

за идею: революционеры теперь у власти и, следовательно, должны отправлять на Голгофу других — тех, кто не является носителями высоких идей и вовсе не думает о необходимости жертвовать ради них своей жизнью (119). Тирада Гранд-Скубика является, по сути, ответом на слова старшего Верховенского: «Рубить головы всего легче, а иметь идею всего труднее!» (213) — мысль, подтвержденная и героем Эрдмана, за которым, в данном случае, стоит автор, и катастрофическим развитием национальной истории.

Именно история привела всех к мысли о необходимости самопожертвования. Каждый гражданин нового общества должен был переступить через себя, чтобы сделать всех остальных счастливее. Автором и оформителем новой идеологии был, конечно, не Гранд-Скубик, он только уловил родившиеся в иных сферах тончайшие эманации и довел их до вербального уровня, до необходимой смысловой прозрачности и циничной простоты. Поэтому-то Гранд-Скубик и решил поставить «производство» самоубийц на поток, довести каждого до мысли о необходимости покончить с собой. Прерванный диалог с ушедшими во власть «детьми» должен быть восстановлен. Смерть Подсекальникова должна спровоцировать начало процесса. «Дайте сделаться нашей идее господствующей <...>, и она вас прокормит» (149), — говорит Аристарх Доминикович Калабушкину, опустившись до предельной утилизации высоких жертвенных помыслов тех, кто готовил минувшую революцию. Так «бывшие» Эрдмана оказываются подобносущными тем, кто стоит у власти. Они выполняют ее «работу», т. е. она по-своему усыновляет их, как когда-то супруга губернатора Лембке «усыновила» Петра Верховенского — провокатора, предателя и уголовника. Заговорщики «Самоубийцы»

тоже являются носителями уголовной психологии. Затеянная ими игра отражает тайные намерения их господина — Антихриста, который совершенно отошел от них, самоустранился, стал почти невидим, но управлял страной с опорой на их «пятерки», превратив Гранд-Скубика и присных в своих тайных эмиссаров.

Петр Верховенский хотел, чтобы поднятую им Смуту возглавил Николай Ставрогин: «Раскачка такая пойдет, какой мир еще не видал... Затуманится Русь, заплачет земля по старым богам...» (325); Верховенский хотел «пустить» Ивана-царевича, придумать для него легенду, сказать, что тот скрывается: «Он есть, но никто не видал его» (325). Результат превзошел все ожидания, и в новых исторических условиях новый — теперь уже эрдмановский невидимый Иван-царевич — получил возможность спокойно осуществлять свои властные полномочия.

Все началось с подмены богочеловека человекобогом у Кириллова, а закончилось «вчинением» идеи в мир, когда новые носители философии морально оправданного самоубийства стали распространять ее не на себя, а на других. Одни люди стали объяснять другим, что жертвы необходимы, и последовательно подводить каждого к краю могилы. Жертвы же стали проникаться сознанием величия и глубокого общественного смысла каждого ниспосланного сверху выстрела в затылок, они радостно приветствовали эти выстрелы и охотно подставляли под них свои головы.

Подсекальников на этом фоне — редчайшее исключение. Он нашел в себе силы уйти от наваждения, «восстал» из гроба и заявил, что не хочет умирать «ни за вас, ни за них, ни за класс, ни за человечество, ни за Марию Лукьяновну» (161). Но дальнейший ход развития событий определит, по прогнозу Эрдмана,

не он, а заразившийся он него идеей самоуничтожения Федя Питунин, чья смерть находит свое соответствие в убийстве Шатова. Насильственная смерть Шатова положила начало формированию новой модели исторического развития страны.

«Бесы» интересны, в первую очередь, именно этим. Автор романа увидел работу «ядерных» механизмов национальной культуры и обнаружил закономерности спонтанного воспроизводства самозванцев. События романа начинаются со смены губернатора. Немец Андрей Антонович Лембке занял место смещенного с должности «добрейшего» Ивана Осиповича. (Не соединение ли это в одном лице Ивана Александровича Хлестакова и его слуги Осипа?) Лембке не был готов принять свалившееся на него бремя власти, но намертво вцепился в начальническое кресло, нашел множество злоупотреблений в действиях прежней губернской администрации, а затем приступил к тому, чем от века занималось русское самодержавие — к воспроизводству и укреплению собственных неограниченных полномочий. Новый самозванец («лембой» в словаре В. И. Даля — «вроде черта, беса») вынужденно вступил в игру с компанией Петра Степановича Верховенского. Он опрометчиво приблизил ее к себе через свою супругу, Юлию (императорское имя!) Михайловну (в семействе губернатора сложилась ситуация двоевластия), вступив тем самым в неприятный для него диалог с бесами нового поколения. Андрей Антонович, не желая того, возвел всю эту «нетерпеливую сволочь» (слова самого губернатора) в ранг собственного зазеркалья. Петр Степанович Верховенский стал теперь его «обезьяной», живой тенью, пародией на государственного мужа. Точнее, пародией на пародию.

Бесы-революционеры хорошо знали, как следует вести себя в стране добрых

начальников и, нимало не смущаясь, быстро заимствовали у «законной власти» ее же методы руководства: ложь, инсинуации, насилие и преступление, — точно так, как это и произошло в трагикомедии Николая Эрдемана. Революционеры и не могли вести себя иначе. Устроенная ими в масштабах одной губернии генеральная репетиция будущей Великой Смуты имела своим моральным основанием требование окончательного восстановления исторической справедливости: истинный царь должен быть добр. Если он зол, значит, он неистинный, значит, его подменили, и соответственно каждый из революционеров-самозванцев должен сделать все для осуществления еще одной (теперь-то уж последней!) исторической подмены. Вот она, старая средневековая идея несменяемости монарха, от века удерживающая страну на большой дороге ее истории!

Все задуманное русскими революционерами свершилось. Иван-царевич был все-таки утвержден на российском престоле, но история не остановила течения своего. Занавес не закрылся, потому что дьявол в водевиле только теперь стал набирать настоящие обороты, потому что «бывшие» Эрдемана стали играть с новым самозванцем в те же смерти подобные игры. Они принялись расшатывать новые — теперь уже послереволюционные государственные устои, осторожно сталкивая в ту же геену несчастного Подсекальникова. Эрдемановские бесы хотели, чтобы все внутренние жесты Подсекальникова были направлены только к полюсу небытия. Но психологический маятник Подсекальникова стал давать отмашку и в противоположную сторону. Внутренние движения героя, быстро переходящего от тяжелых суицидных состояний к надеждам и чувству радости жизни, действительно напоминали движения маятника — со все более увеличивающейся ам-

плитудой его колебаний. Герой «Самоубийцы», как истинно русский человек, стал быстро проскакивать срединные положения этого маятника и все дольше и дольше задерживаться на полюсах смертельной жары и смертельного холода. Одним из таких полюсов стала для него последняя попытка покончить с собой — в тот момент он был на волосок от смерти. Он действительно хотел умереть, потому что его предали родные: «Где уж вам застрелиться, Семен Семенович, вы бы лучше чайник на примус поставили» (143).

Но на другом полюсе его ожидало все то же бесовское хождение во власть. Подсекальников, пережив чувство неслыханного освобождения от всего и вся, преодолев в себе страх [«Все равно умирать» (134)], решился на звонок в Кремль, потребовал, чтобы все замолчали, «когда колосс разговаривает с колоссом», и сказал в трубку кому-то «самому главному», что он Маркса читал и Маркс ему «не понравился». В эти минуты он превратился во владыку: «Я — диктатор. Я — царь, дорогие товарищи. <...> Что бы сделать такое со своей сумасшедшей властью?» (134).

Кириллов у Достоевского тоже называет себя царем [«Если сознаешь (что нет Бога — Ю. С.) — ты царь» (471)]. И тоже идет от полюса своеволия, от «новой страшной своей свободы» (472) к ее логической самореализации — к самоуничтожению. Так психология подполья вновь и вновь выталкивает во власть самозванцев-самоубийц. Здесь противоположные для Подсекальникова полюса сходятся и обнажают действие «закона» воспроизводства российских самозванцев. Прежнее «свобода или смерть» — то, о чем пишет в своей предсмертной записке Алексей Кириллов [«Liberte, egalite, fraternite ou la mort» (473)], подменяется в ситуации «смерти Бога» свободой *через* смерть и может привести к

самоуничтожению целого общества. Если, по определению Кириллова, Бог есть «боль страха смерти» (94), то уничтожение Бога освобождает и от этой боли, и от страха. И тогда все шлюзы открываются.

И нет ничего удивительного в том, что Кириллов жалеет о малом количестве самоубийств в России: люди все еще боятся боли и того света (Кириллов собирает материалы для научной работы о самоубийцах). Не удивительно и то, что эрдмановский писатель, Виктор Викторович, как бы цитируя Кириллова, читает на похоронах Подсекальникова следующие стихи:

Где нет пути — там смерть прекрасный путь.  
Бывают дни, когда он виден многим.  
Но сколько тысяч вздумало свернуть  
С своей единственной и правильной дороги (158).

Гранд-Скубик же идет еще дальше. Он пытается наладить массовое самоуничтожение людей. Поэтому минутное могущество Подсекальникова является еще одним доказательством того, что созданным драматургом миром управляют тайные эмиссары мрака. Так снимается оппозиция между самоубийцей и самозванцем. Из этого следует, что механизм воспроизводства самозванцев смертелен для русского общества. Герой Николая Эрдмана утверждается в бытии только после отчитывания — вывернутого наизнанку самими же «бесами» православного обряда их изгнания. Именно такое воздействие оказали на Подсекальникова фальшивые надгробные речи в его адрес. Но Федя Питунин под влиянием Подсекальникова все же кончает с собой. Это прогноз. Жертвы, по мысли Эрдмана, будут колоссальными, но все подлинное, все, что имеет отношение к национальной культуре, будет сопротивляться, опыт преодоления бесовщины будет накапливаться.

Если новые представления о человеке эпохи атеизма и социализма были «на-

рисованы» поверх старых, о чем пишет в своей книге о самоубийстве И. Паперно, если человек, являвшийся когда-то частью Бога, стал теперь только частью общественного организма, то Эрдман, сближая в своей пьесе новое и старое, реализовал этот принцип — принцип палимпсеста — как главный закон структуры своего произведения. Он построил свою пьесу так, чтобы через настоящее в ней просвечивало прошлое, и вступил тем самым в полемику со складывающимся искусством социалистического реализма. Эрдман актуализировал в романе Достоевского то, что имело проекцию на современные ему исторические события. Он принципиально настаивал на том, чтобы все новое воспринималось в контексте старого. Нужно сделать так, чтобы новый тип культуры — культуры насильственно унифицированной и внешне монолитной — не воспринимался людьми как единственно возможный и существовавший от века. Живое тогда победит мертвое, когда попытается установить диалогические отношения с прошлым, когда научится видеть себя с некоторой временной и смысловой дистанции, определенной культурными ценностями прошлого. Эрдман считал, что все ныне происходящее можно понять вполне только тогда, когда воспринимаешь его глазами человека другой эпохи, другой культуры, глазами писателей прошлого, с помощью созданных ими персонажей, с помощью отраженных в их творчестве конфликтов и проблем.

Но установление диалогических отношений с писателями прошлого не было обусловлено только его литературной и общественной позицией; необходимость в диалоге определялась, по видимому, еще и природой его художнического дарования — психологической потребностью писать не по «сырой штукатурке», а с опорой на некий ис-

ходный, не им созданный текст. Многочисленные интертекстуальные связи его драматургии можно было бы связать и с некоторыми особенностями искусства авангарда 20-х годов, в частности, с его

установкой на преимущественное отражение «второго» мира — мира искусства (не «действительности»), но в основе основ здесь находилась все-таки психология творчества.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См. об этом нашу работу: *Селиванов Ю. Б.* Н. В. Гоголь и Н. Р. Эрдман: Особенности художественного взаимодействия // *Русская литература в большом и малом времени.* Вологда, 2000. С. 3–46.

<sup>2</sup> О «ситуации ревизора» пишет Ю. В. Манн: *Манн Ю. В.* Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 201–216.

<sup>3</sup> См. об этом подробнее: *Сараскина Л. И.* Бесы: роман-предупреждение. М., 1990. С. 261–263.

<sup>4</sup> *Достоевский Ф. М.* Бесы // Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 5. (Номера страниц в круглых скобках указаны по данному изданию.)

<sup>5</sup> *Эрдман. Н.* Самоубийца // Пьесы. Интемедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990. С. 109.

<sup>6</sup> См., например, *Руднева Л.* Комедия Николая Эрдмана, ее триумф и забвение // *Театр.* 1987. № 10. С. 28; *Свободин А.* Легендарная пьеса и ее автор // *Современная драматургия.* 1987. № 2. С. 183–184; *Стрельцова Е.* Великое унижение. Н. Эрдман // *Парадокс о драме.* М., 1993. С. 321.

<sup>7</sup> *Сараскина Л. И.* Указ. изд. С. 256–266.

<sup>8</sup> Там же. С. 262.

<sup>9</sup> Там же. С. 263.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> *Паперно И.* Самоубийство как культурный институт. М., 1999. С. 57.