

*Т.В. Сардинская**

ХРОНОТОП ПЬЕСЫ Н. ЭРДМАНА «САМОУБИЙЦА»

Тема статьи – взаимоотношения «маленького человека» и советского государства и связанная с ними проблематизация человеческого общения в стандартизированном мире.

«Гимн мещанству» [1, 93], «реакционная пьеса», «насквозь порочный текст..., разрозненный на реплики контрреволюционный монолог» [2, 17] – таковы были отзывы критиков на появление «Самоубийцы». Признавая (в лучшем случае) художественные достоинства пьесы, критики в один голос говорили о ее «враждебной» направленности. С тех пор прошло более полувека, и Николая Эрдмана, признанного сначала Европой, теперь и в России нередко называют «величайшим сатириком XX века». Тем не менее, исследования его творчества до сих пор остаются разрозненными и неполными. Цель нашей статьи – провести анализ хронотопа трагикомедии «Самоубийца» и на его основе охарактеризовать созданную автором картину мира, которая является фрагментом общей картины мира Н. Эрдмана.

Мы исходим из признания того, что советское государство поместило человека в идеологизированный хронотоп – в новую, чуждую ему реальность, которая требовала освоения и осмысления. Изначальный трагизм этого положения заключается в том, что советская реальность была принципиально не соизмерима с человеком и не предназначена для его быта, она поставила человека перед фактом своего главенства и низвела его жизнь до существования, с которым можно было не считаться. В таком положении находятся и персонажи Н. Эрдмана.

Художественное пространство «Самоубийцы» охватывает: коммунальную квартиру (I-II и IV действия), ресторан (V действие) и кладбище (V действие), то есть физиологический зигзаг жизни, в котором квартира – средняя точка: не банкет и не похороны, а будничная жизнь обычных людей. Но даже это пространство – квартира – не подвластно личности, так как оно «обобществленное», обезличенное, и, чтобы в нем существовать, требуется постоянная идентификация самых близких людей, происходящая в комической форме: «А-а-а-а-а...» – «Что ты, что ты – это я». – «Это ты Семен/Маша/мамочка?» – «Ну да, я» [3, 84-86]. Для мечтательно-неустойчивой личности Подсекальников требуется и самоидентификация¹:

Александр Петрович. Вы стреляетесь.

Подсекальников. Я?

Александр Петрович. Вы.

Подсекальников. Боже мой! Подождите минуточку. Лично я?

Александр Петрович. Лично вы, гражданин Подсекальников [3, 96];

* © Сардинская Т.В., 2004

Сардинская Татьяна Владимировна – кафедра русской и зарубежной литературы Самарского государственного университета

¹ Как пишет Е.С. Поликарпова, «самопознание на уровне героев трагикомедии... становится проблематичным» [7, 28].

Аристарх Доминикович. А позвольте сначала узнать: с кем имею приятную честь разговаривать?

Подсекальников. С этим... как его... Подсекальниковым [3, 107].

В I действии читатель знакомится с коммунальной квартирой и ее обитателями – семейством Подсекальниковых, Александром Петровичем Калабушкиным и Маргаритой Ивановной Пересветовой, а также узнает о существовании «той половины» квартиры, где живет, в частности, «Володькина бабушка» [3, 92]. «Та половина» в дальнейшем действии не участвует, зато ее упоминание позволяет увидеть, что деление на «своих» и «чужих» – точка отсчета для человеческого, ценностного, бытия – сохраняет актуальность даже в коммунальной квартире с единственной уборной. Это первый след освоения человеком советской реальности.

Все же пространство квартиры остается чуждым и почти враждебным персонажам: конфликты в пьесе с самого начала приобретают пространственное выражение (Подсекальников исчезает из темной комнаты незаметно для жены и тещи; в поисках его они собираются выломать дверь в уборную; для этого Маша стучится к Калабушкину и выясняет отношения с Маргаритой Ивановной; наконец, Калабушкин и Серафима Ильинична не оставляют Подсекальникова одного, боясь его самоубийства). Как видим, пространство, доступное обычному человеку, «темно»: нет света, нет понимания между людьми, нет знания о своем пространстве (несмотря на тесноту), как будто, нет и возможности такого знания.

В результате ночных происшествий жизненное пространство Подсекальникова приобретает весьма унылый вид: «Нездоровое городское утро освещает развороченную постель, сломанный фикус и всю невеселую обстановку комнаты» [3, 94-95]; невзирая на это, Александр Петрович пытается убедить Подсекальникова, что «жизнь прекрасна». Н. Эрдман иронизирует по поводу несоответствия речевых штампов и окружающей действительности:

Александр Петрович. Жизнь прекрасна.

Подсекальников. Я об этом в «Известиях» даже читал, но я думаю – будет опровержение [3, 95].

Противоречие между действительностью и словом о ней оказалось чертой эпохи, в которой штамп был реальнее жизни: «всеобщее счастье», которое должно было когда-то наступить, означало бесконечные лишения в настоящем... а «отдельные недостатки» должны были видаться как «пережитки прошлого» [4, 17]. Важнейшая роль слова в советской культуре отмечалась неоднократно: «Кажется, – пишет А. Синявский, – что самые основы советской системы готовы пошатнуться из-за одного лишь изменения в тоне и языке... Это, конечно, иллюзия. Но любопытно отметить, мимоходом, до какой степени вся железная структура советского государства опирается на язык, на запертые бюрократические фразы» [цит. по: 5, 157].

Еще одним объектом авторской иронии стал речевой штамп «век электричества» – за неплатеж он превращается в «каменный век»:

Семен Семенович. А когда электричество выключают за неплатеж, то какой же, по-вашему, это век получается? Каменный?

Александр Петрович. Очень каменный, гражданин Подсекальников. Вот какой уже день как в пещере живем [3, 95].

«...Как в пещере живем» – формулировка, отлично описывающая не только отсутствие света, но и тесноту и скученность жизни, а ассоциативно – настоящую борьбу за выживание, модернизировавшуюся в тотальную подозрительность.

Завязка – зарождение идеи о самоубийстве Подсекальникова у Маши – по-своему абсурдна, потому что основывается только на исчезновении его из супружеской спаль-

ни и пафосных заявлениях, вроде: «Ты последнего вздоха моего домогаешься? И доможешься» [3, 85]. Оказывается, что даже обычные человеческие чувства чреваты самыми непредсказуемыми последствиями в нечеловеческом мире, где любовь Маши проверяется количеством блюдец, вазочек и чашечек, на которые она может заработать [3, 105-106].

Разрушение связей между людьми, между членами одной семьи, взаимное непонимание и отчуждение – трагическая проблематика I действия, реализующаяся зачастую в комических формах: в системе хронотопа – через прием параллельного использования пространства, органичного для мира коммунальной квартиры. Этот прием, открывающий духовную разьединенность персонажей за мнимой общностью их местопребывания, является основным для организации пространства всей пьесы.

II действие начинается сценой, в которой Подсекальников учится играть на «бейном басы», – пространство пьесы расширяется: Подсекальников пытается приобщиться к мировой культуре. Мечта маленького человека о славе музыканта и богатстве двойственна: она сочетает материалистичность, расчетливость: «Приблизительно двадцать концертов в месяц по пяти с половиной рублей за штуку. Значит, в год получается чистого заработка тысяча триста двадцать рублей» [3, 95], – и тягу к лучшему, самый наивный идеализм. Не будь этого, Подсекальников никогда бы не заразился идеей о самоубийстве, соблазнившись посмертной славой и роскошными похоронами, обещанными идеологами. Ведь бессмысленность жизни «для статистики» заставляет ценить самые фантастические грезы больше, чем действительность, отсюда парадоксальность центральных персонажей Н. Эрмана: воображение постоянно заслоняет им логику, приземленные и насковзь обывательные, они постоянно увлекаются (и удовлетворяются) иллюзиями – Семен Подсекальников так же, как Павел Гулячкин² («Мандат»).

Та же парадоксальная двойственность в «социальном» положении Подсекальникова: маленький человек, он одновременно жертва (Подсекальников-безработный) и тиран (Подсекальников-муж)³. Как пишет Е. Стрельцова, это «круговорот подавления, вьезшийся в самую малую ячейку общества... С тем, кто слабее, – власть; с тем, кто сильнее, – подбострастие» [6, 319-320].

Во II действии появляется своеобразный двойник главного героя – Егорушка, возможное будущее подсекальниковых, «новый человек», для которого «просвещение» равно поверхностному освоению господствующей идеологии. Егорушка пишет статьи-доносы на своего обидчика-«музу» Калабушкина, скрываясь под псевдонимом и не стесняясь спросить самого Калабушкина, где ставить запятую. Если раньше писали от любви к «музе»:

Мария Лукьяновна. Ну, раз стали писателем, значит, влюбились. Значит, муза у вас появилась, Егорушка [3, 114],

то теперь – наоборот, от неприязни к «музе», в общественных интересах:

Егорушка. Тир закрыт [Калабушкиным], а курьеры хотят стрелять [3, 115].

² С одной стороны, вступая в партию и намереваясь сделаться начальником, с другой – участвуя в укрывательстве царского платья, Гулячкин мечтает: «Мамаша, значит, я при всяком режиме бессмертный человек. Вы представьте себе, мамаша, какой из меня памятник может получиться. Скажем, приедут в Москву иностранцы: «Где у вас лучшее украшение в городе?» – «Вот, скажут, лучшее украшение в городе». – «Уж не Петр ли это Великий?» – «Нет, скажут, поднимай выше, это Павел Гулячкин» [8, 49].

³ Как пишет Е.С. Поликарпова о «Мандате», «эти превращения деспота в жертву и наоборот... это как бы две стороны одного и того же состояния человека, живущего в уродливом, перевернутом мире» [7, 116].

Так, через «писательство» Егорушки раскрывается свойство нового пространства распространять информацию с фантастической быстротой (в направлении органов госбезопасности), формирующее вокруг личности духовный «вакуум». Атмосфера страха и незащитности перед всезнающей властью становится обычной, к ней привыкают и в ней живут. Когда у Подсекальниковца появляется Гранд-Скубик, тот уже ждет следователей: за «хранение оружия» положено «шесть месяцев принудительных». Рядовой гражданин знаком с уголовным кодексом: это знание давало ему иллюзию защищенности от органов госбезопасности.

Самоубийство, пожалуй, самое личное дело в человеческой жизни. Цинично, страшно и в то же время закономерно, что самоубийца становится предметом купли-продажи для своего соседа и для совершенно чужих людей. Нет личной жизни, стало быть, нет и личной смерти: человек ведь рождается для общества. А если нет личного – нет и межличностного конфликта: так, в списке действующих лиц заявлен Степан Васильевич Пересветов, очевидно, муж Маргариты Ивановны, но ни на сцене, ни за сценой он не появляется – это форма отрицания межличностного конфликта⁴, традиционного любовного треугольника «муж-жена-любовник».

В мире, где нет своей жизни, нет и своей нравственности, которая заменяется массовой философией обывателя. В этом мире все можно купить, потому и становится возможным сделать самоубийство⁵ темой комической – самоубийство как дефицитный товар, «идеологи» как покупатели, самоубийство как средство шантажа Подсекальниковым покупателям. Но и эти конфликты между Гранд-Скубиком, «охотниками за самоубийцей» и Подсекальниковым также не сводятся к межличностным. «Идеологи» только вскрывают уже назревший конфликт между бессмысленной жизнью и личностью, которая стремится к чему-то значительному.

Стремления «идеологов» продемонстрировать свой собственный конфликт с миром, изображенные в сатирическом плане, отвергаются автором; но сатирой Н. Эрдман никогда не ограничивается: он открывает, что декларативно высокие идеалы, становящиеся общественными, всегда должны иметь нечто общее с интересами отдельных людей. Оказывается, что и положение идеологов в новом мире неустойчиво и трагично, так как время такое, что «то, что может подумать живой, может высказать только мертвый» [3, 108]. А чего стоит трагикомическая аллегория отношений революции и интеллигенции, завершающаяся словами: «Ну, сиди». И действительно, посадили» [3, 130]! За сатирическими гримасами открывается трагедия людей, которые приспособляются к советской действительности и не находят там места для себя.

Итак, во II действии драматическое пространство расширяется от «семейного» до «общественного» (хотя действие еще не выходит за пределы квартиры). Коммунальная квартира становится ареной борьбы за будущего идеологического «покойника» между представителями недовольных советским режимом. Трагизм невозможности взаимопонимания между людьми нарастает, нарушаются нормы не только этики, но даже логики:

Аристарх Доминикович. Вы стреляетесь. Чудно. Прекрасно. Стреляйтесь себе на здоровье. Но стреляйтесь... как общественник [3, 107].

⁴ Можно трактовать это расхождение между афишей и системой персонажей и по-другому: аппарат госбезопасности в советской реальности мог поглотить человека бесследно, об «исчезнувших» старались не говорить.

⁵ «Самая частая трагедийная смерть (потому что самая агрессивная), разумеется, самоубийство. Самоубийство – это прямой выпад в сторону угнетателя, это самая впечатляющая демонстрация лежащей на угнетателе ответственности, это либо шантаж, либо наказание» [9, 176].

III действие изображает банкет-оргию – в ресторане со столь же оксюморонным названием «Красный бомонд» – и страшно-нелепый триумф маленького человека. У Подсекальниковца обнаруживается синдром временщика, а не борца за справедливость: до полудня (то есть до момента, назначенного для самоубийства) он всемогущ, он – все; после – ничто. Взаимопереход «все-ничего» («Кто был ничем, тот станет всем» – строки «Интернационала», гимна советского государства с 1918 по 1943 гг., а также неизменного гимна Коммунистической партии) был продекларирован новой властью, но так и остался пустой риторикой. Подсекальников совершенно буквально демонстрирует невозможность такого перехода: маленький человек даже на пике удачи остается маленьким человеком, его триумф состоит в том, чтобы «председателю... язык показать» [3, 133] и поругаться по телефону с Кремлем.

И в то же время ожидание смерти открывает Подсекальникову ценность и смысл индивидуальной жизни; оказывается, что «все» Подсекальниковца – быть человеком: «Вот когда наступила, товарищи, жизнь. Наступила за тридцать минут до смерти» [3, 131]. Приходит в голову Подсекальникову и вопрос о загробной жизни; на него он получает исчерпывающий ответ в духе времени: загробная жизнь «по религии – есть. По науке – нету. А по совести – никому не известно» [3, 131]. Таким ответом дискредитируется догматизм любых построений – самых противоположных, как религия и советское государство: автор утверждает право каждого человека самому отвечать на жизненные вопросы, а не потреблять готовые штампы.

Драматическое пространство снова расширяется: с одной стороны, действие выходит за пределы коммунальной квартиры; с другой – появляются тема заграничной и параллельно тема родины. Париж для знающих людей «потустороннего класса»⁶ [3, 129] – это «жизнь с бельем, с обстановкой, мехами, косметикой» [3, 129]. Но вместе с сатирическим изображением потребительского отношения к пространству появляется трагическое воспоминание о Родине-России:

Пугачев. Заболел я. Тоска у меня... по родине.

Аристарх Доминикович. Как по родине? Вы какой же национальности?

Пугачев. Русский я, дорогие товарищи [3, 133].

Ощущение родины как безвозвратно потерянной в официальном советском государстве и себя как чужого и одинокого среди «масс» – важнейший источник трагедийной проблематики пьесы.

Только «массы» могут считать своим домом коммунальные квартиры, где вся их жизнь была прозрачной для государства (в лице доносчика). В «Самоубийце» таким представителем государства является Егорушка, который гордится своим умением смотреть, как Маша моет голову, «с марксистской точки зрения» (то есть подглядывать). Исходный пункт в развитии мысли Н. Эрдмана – как всегда, комическое несоответствие. Но, начав с элементарной порядочности, «марксистская точка зрения» сокрушает все общекультурные истины. С «высоты» марксистской точки зрения ярлыки раздаются направо и налево: в Париже, по мнению Егорушки, «жить не захочется»⁷, женщина – это «гадость», а литература, вдохновленная постановлениями, – предмет потребления отдельно для литейщиков, отдельно для курьеров: «Обо всем и Толстой писал. ... Я курьер и хочу про курьеров читать» [3, 128].

⁶ «Потусторонний класс» – значит, находящийся *по ту сторону* – идеологии, советского времени и пространства, почти по ту сторону жизни. В той простоте, с которой произносит Егорушка эти слова, – трагедия пренебрежения отдельным человеком в советском государстве, трагедия отношения власти к «человеческому материалу».

⁷ Перекликающийся с основной линией пьесы мотив «жить не захочется» связывает нежелание жить с ограниченностью сознания любыми – советскими или антисоветскими – штампами.

Выйдя за пределы квартиры – более или менее освоенного пространства – люди практически теряют способность к общению, и трагедия взаимной глухоты и непонимания приближается к театру абсурда – предсмертное письмо перебивается бурлескными репликами:

Семен Семенович. Дайте волю интеллигенции.

Пугачев. Дайте ванную. ... Мы сейчас проституток в ней будем купать.

Семен Семенович. Восклицательный знак. Вот за что я, товарищи, умираю. Подпись [3, 133].

В IV действии, когда все персонажи возвращаются в коммунальную квартиру, преодолеть взаимное отчуждение удастся не сразу, по инерции продолжается «диалог» глухих – соболезнования Аристарха Доминиковича перебиваются замечаниями портнихи и модистки о траурном наряде для Маши:

Аристарх Доминикович. ... Живите так же, как умер ваш муж, ибо умер он смертью, достойною подражания.

Портниха (снимая мерку). Длина переда сорок один.

Аристарх Доминикович. Один, совершенно один, с пистолетом в руках, вышел он на большую дорогу нашей русской истории.

Портниха (снимая мерку). Длина зада сорок четыре.

...

Аристарх Доминикович. Вы, шагающий по дороге истории государственный муж и строитель жизни, посмотрите поглубже на труп Подсекальникова.

Серафима Ильинична. Глубже, глубже.

Маргарита Ивановна. И набок.

Модистка. Вот так. Восхитительно [3, 138].

Не должное присутствовать в человеческом доме ощущение хаоса уплотненной жизни достигает кульминации – смерть оказывается не трагична: и «гражданская панихида» с речами, и «отпевание», и примерка траурных одежд – все это зрелище для «внешних» людей. «Общественные интересы» заменили им сочувствие, такт, вежливость – не понимая даже слов друг друга, люди никогда не поймут и чужих чувств. Семейное и коллективное смешиваются в самом наивном эгоизме:

Маргарита Ивановна. Вы смотреть [отпевание]? Не стесняйтесь, заходите, товарищи [3, 151];

Зинка Падеспань. Побежимте посмотримте, как убивается [о жене «покойника»], интересно, наверное [3, 149].

Глубокая проблема разложения жизни «для себя» гротескно выражена Гранд-Скубиком: «... Труп его [Подсекальникова] полон жизни, он живет среди нас, как общественный факт» [3, 137].

Как видим, из «овнешнения» человека⁸ следует обмельчание личности, реализованное, в частности, в поэтике личных имен: во-первых, Гранд-Скубик (актуализация внутренней формы); во-вторых, использование прецедентных имен – Пугачев (не предводитель восстания, а мясник по профессии), Клеопатра (не сладострастная

⁸ Тоталитарные империи... имели в своем прошлом христианскую... систему, поэтому овнешнение человека здесь осуществляется не естественным (дорефлексивным), а искусственным и всегда насильственным образом. ...Тотальное обездушивание – необходимая операция на пути к овнешнению. ...В России, не знавшей эпохи Возрождения как необходимой «прививки», смягчившей последующие волны секуляризации жизни (и последовательного размывания категорий «внешнего» и «внутреннего», «телесного» и «духовного»), внезапный удар по религиозному сознанию со стороны государства для подавляющего большинства надолго определил потерю всяких нравственных ориентиров, тотальное овнешнение и деградацию жизни [10, 111-118].

царица, а самовлюбленная соблазнительница). С другой стороны, Н. Эрдман обнаруживает обмельчание традиционных в русской литературе образов русского интеллигента (Гранд-Скубик), священника (отец Елпидий), писателя (Виктор Викторович), которые наравне с Пугачевым и Клеопатрой ведут борьбу за предсмертную записку «самоубийцы».

Противостоящий внешнему миру образ глухонемого – это трагикомический символ правды и смысла, скрытых словами: в финале II действия он «наблюдает» монолог философствующего Подсекальников, не слыша слов, за которыми нет продуманного и прочувствованного; в IV действии он один видит, что Подсекальников жив. Глухонемой в советской реальности понимает больше, чем остальные персонажи, оттого что не находится под давлением штампов и лозунгов. Глухонемой более развит душевно, чем физически здоровый человек, – трагический парадокс советского государства.

По мере развития действия расширяется не только драматическое пространство, но и время. Трагикомическую трактовку получает тема человека в истории, когда штамп Гранд-Скубика – «дорога истории» – обнаруживает свою пространственную семантику и соотнесенность с местом действия. Аристарх Доминикович и Александр Петрович объясняют Маше, что ее муж «один, с пистолетом в руках, вышел... на большую дорогу нашей русской истории», «упал на нее и остался лежать...» «на дороге истории»:

Серафима Ильинична. Это где же такое? Далеко от нас?

Александр Петрович. Да, довольно порядочно [3, 138].

Реализация метафоры, каламбур, остранение штампов неоднократно проявляют в пьесе как свой комический (непонимание), так и трагический (невозможность понимания) потенциал. К V действию этот план углубляется незнанием, необразованностью, бескультурием – новым обвинением в адрес Егорушки и стоящего за ним строя. Подсекальников неожиданно оказывается современником «товарища Марцелла» из «королевства Датского», а причина такого «катаклизма» – в том, что Егорушка не узнал цитату из «Гамлета»:

Виктор Викторович. Вы начните [речь], Егор Тимофеевич, так: «Не все спокойно в королевстве Датском».

Егорушка. Кто сказал?

Виктор Викторович. Марцелл.

Егорушка. Что же вы раньше молчали? ... (*Бежит к насыпи.*) ... Граждане, разрешите мне поделиться с вами радостной новостью. Минуту назад до нас дошли сведения от товарища Марцелла, что в королевстве Датском не все спокойно. Поздравляю вас. Между прочим, этого надо было ожидать. Прогнившая система капитализма проявила себя [3, 157].

Привычный смысл отрывается от слов, открывая то хитроумие (Гранд-Скубик и другие «охотники за самоубийцей»), то невежество (Егорушка), но в обоих случаях наблюдаются тенденциозность и готовность трактовать любой факт в соответствии с избранными догмами. Именно здесь проявляется стремление – объединяющее советскую власть и ее противников – сделать из индивида массу, которая будет жить исключительно общественными интересами. Против этого и протестует Подсекальников в своей оправдательной речи: «Вы думаете, когда человеку говорят: «Война. Война объявлена», вы думаете... человек спрашивает – с кем война, почему война, за какие идеалы война? Нет, человек спрашивает: «Какой год призывают?» И он прав, этот человек» [3, 161].

V действие проходит на кладбище и представляет собой похороны и воскресение маленького человека. Сюжет символичен: советское государство хотело похоронить

маленького человека с речами и с музыкой и вывести породу советских людей – титанов, а маленький человек никак не хотел становиться героем посмертно и жил, несмотря на соцсоревнования и репрессии, жил тихо, бедно, трудно.

Советская эпоха – эпоха творения нового героического мифа, в котором Подсекальников не проходит своеобразную «инициацию»⁹ – проверку на героизм: вместо того чтобы возродиться в новом качестве – как «лозунг», он «воскрес» таким, как был, – человеком из плоти и крови. Но воскресение не религиозно: воскресший святотатствует (Подсекальников ест рис из куты, потому что голоден) – это символ «двуединой» природы человека, совмещающей духовное и физическое (идеалы и быт).

В сценах на кладбище руководители маленького человека максимально проявляют себя; кульминация здесь – «разделка» «идеологического покойника», где автор снижает все лозунги, фактически ставя между ними знак равенства:

Клеопатра Максимовна. Тело, тело...

Отец Елпидий. Религии...

Пугачев. Мясо...

Аристарх Доминикович. Товарищи...

Пугачев. Колбаса...

Виктор Викторович. Идеалы...

Аристарх Доминикович. Интеллигенция... [3, 160].

Финальная сцена на кладбище окончательно меняет пропорции на противоположные: маленький человек возвышается над идеологами, он проявляет решимость жить своей – маленькой, бытовой – жизнью, не прикрывая ее лозунгами и штампами.

Атмосфера пьесы Н. Эрмана как нельзя лучше определяется формулой М. Булгакова – «трагический фарс»: профанация, снижение на уровне языка, мотивов, персонажей, наконец, всего сюжета постоянно сопровождает поистине трагическую проблематику – стирание личности. Перед зрителями идет фарс, в то время как за сценой (ассоциативно: за сценой, то есть в реальной жизни) разворачивается трагедия Феди Питунина, завершающаяся действительным самоубийством. Трагедия жизни – вне театра, она выявляется только в отдельных репликах: (*Подсекальников читает газету.*) «Восемнадцать лет... кислотой...» Вот оно настоящее международное положение» [3, 145].

Как пишет Е.С. Поликарпова, «талант Эрмана, безусловно, комический. Однако в культуре XX века, пронизанной иронией и даже как бы «поглощенной» ею, очень часто комический талант не может выразить себя иначе, как в *трагикомической форме*. Драматургическое новаторство Эрмана проникнуто сознанием того, что *комическое* в современном мире приближается к *трагическому*; *комическое* даже более *безысходно*, чем *трагическое*. «Человеческая комедия» у Эрмана сопряжена с ощущением *трагизма человеческого существования*» [7, 4].

Итак, на фоне III и V действий ясно, что коммунальная квартира – не вполне «антидом», здесь остается тепло естественных человеческих отношений (Маргарита Ивановна помогает Маше получить «бейный бас», Серафима Ильинична и Маша бегут останавливать Егорушку с его заметкой против Калабушкина). Здесь относительно цельный и замкнутый мир, где люди живут обычными бытовыми интересами. В пространстве, хоть сколько-нибудь очеловеченном, теряют состоятельность застывшие неживые формы, которые навязываются «сверху». Извне в коммунальную квартиру проникают «общественные интересы», но мир маленьких людей выдерживает проверку на прочность, отстаивая свое право на жизнь против идейных захватчиков.

⁹ Мифологема «ложной смерти – воскресения» наследуется через фольклорную традицию. Родство пьес Н. Эрмана с балаганной фольклорной комедией подробно рассмотрено в статье Ю. Щеглова [5].

«Под сатирическое осмеяние гуманист Эрдман поставил не человека, а власть, не желавшую и... не способную обеспечить для этого человека нормальное существование и потому... стремящуюся превратить его в безгласное ничто» [1, 92]. Не отказывая маленькому человеку в праве на жизнь, автор изображает его в вакууме, где ему «трудно жить» и запрещено говорить об этом; тогда ему становится тяжело дышать, кружится голова от блестящих перспектив стать титаном, выйти за пределы среднестатистической жизни, и маленький человек драпируется в высокие чувства и идеи, которые смешны на нем. Это, может быть, и не его вина, но тем яснее мысль о том, что у каждого свое место в жизни – и только это обеспечивает ей цельность, – а когда нет своего места – нет и гармонии общей жизни. Нельзя человека «разжаловать в массы» [3, 163], потому что необходимо и ценно каждое человеческое «Я», каждая человеческая жизнь, вот к чему приходит в итоге Подсекальников, и эта мысль – самая естественная и самая человеческая.

Библиографический список

1. Велехов Л. Самый остроумный // Театр. № 3. 1990. С. 90-97. Здесь и далее в скобках указаны номера страниц.
2. «Самоубийца» // Театральная жизнь. № 5. 1991. С. 16-18.
3. Эрдман Н. Самоубийца // Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990. С. 80-164.
4. Москва с точки зрения: Эстрадная драматургия 20 – 60-х годов. М., 1991. 368 с.
5. Щеглов Ю. Конструктивистский балаган Н. Эрдмана // Новое литературное обозрение. № 5 (33). 1998. С. 118-161.
6. Стрельцова Е. Великое унижение. Н. Эрдман // Парадокс о драме: Перечитывая пьесы 20-30-х годов. М., 1993. С. 307-345.
7. Поликарпова Е.С. Трагикомический театр Николая Эрдмана: Дис. ... канд. филол. наук. Самара, 1997. 239 с.
8. Эрдман Н. Мандат // Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М., 1990. С. 19-80.
9. Барт Р. Из книги «О Расине» // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 142-233.
10. Есаулов И.А. Овнешнение человека при тоталитаризме и религиозное сознание // Бахтинский сборник. Вып.3. М., 1997. С. 111-119.

T.V. Sardinskaya

THE CHRONOTOP OF ERDMAN'S PLAY «THE SUICIDE»

The article is devoted to the problem of the relationship between the «little man» and the soviet state and to the related question of the difficulty of the human communication inside the standardized world.