

Т. А. Шеховцова

**Автор, герой, интертекст в пьесе А. Гаврилова
"Играем Гоголя"**

*Жизнь всего только повод для литературы.
Э. Ионеско "Король умирает"*

У статті запропоновано аналіз п'єси А. Гаврилова "Граємо Гоголя" крізь призму проблеми "автор та герой". Показано, що концептуальною основою п'єси є постулати сучасної теорії автора, які осмислено в світлі інваріантних для письменника проблем – можливості / неможливості комунікації, екзистенційної самотності, трагедії митця, меж ілюзії і реальності, життя і мистецтва, буття і небуття.

Ключові слова: автор, герой, смерть автора, комунікація, Гоголь.

В статье предложен анализ пьесы А. Гаврилова "Играем Гоголя" сквозь призму проблемы "автор и герой". Показано, что концептуальной основой пьесы являются ключевые постулаты современной теории автора, осмысляемые в свете инвариантных для писателя проблем – возможности / невозможности коммуникации, экзистенциального одиночества, трагедии художника, грани иллюзии и реальности, жизни и искусства, бытия и небытия.
Ключевые слова: автор, герой, смерть автора, коммуникация, Гоголь.

In the article the analysis of the drama by A. Gavrilov Play Gogol is offered through the prism of problem "author and hero". It is shown, that conceptual basis of the play are key postulates of the modern theory of the author comprehended in the light of invariant problems for the writer – possibility/impossibility of communications, existential loneliness, tragedy of the artist, borders of illusion and reality, life and art, being and non-being.

Key words: author, hero, death of the author, communications, Gogol.

П'єса російського письменника А. Гаврилова "Играем Гоголя" була опублікована в 2011 році в журналі "Вестник Европы" і вошла в авторський збірник "Вопль впередсмотрящего" [1]. В небагатьох критических відгуках відзначалося, що жанр п'єси "доведено до строгого абсолюта і одночасно пластичен", "її можна назвати і поезією, і літературознавчим есе" [1, с. 4], "при всіх зовнішніх ознаках постмодернізму <...> Неокласицизм в строгому, но

новых формах, с глубинными дальними отзвуками многих литературных слоев прошлого и позапрошлого веков" [2]. Для уяснения художественной концепции пьесы представляется продуктивным проанализировать ее сквозь призму проблемы "автор и герой", привлекая при этом наиболее значимые для Гаврилова интертекстуальные отсылки.

Подобный подход подсказан уже составом действующих лиц: это Гоголь и его герои – Чичиков, Хлестаков и Поприщин, в драматургическом действии и дискурсе вполне равноправные. Содержательной основой пьесы служат биография, эпистолярный и творчество Гоголя, выполняющие роль текста в тексте. Как заметил в одном из интервью сам Гаврилов, "70 процентов пьесы – тексты и документы о творчестве и жизни Гоголя, остальное – мои фантазии" [3]. Кристаллической же решеткой драмы, определяющей опорные моменты ее семантической структуры, можно считать основные постулаты современной теории автора. В "Играем Гоголя" художественно репрезентированы, порой в иронически сниженном виде, проблема целостности героя, его свободы, отношений героя и автора, автора и текста, автора и читателя (зрителя), функционирования автора как героя, смерти автора, своего и чужого слова и т. п. На эту основу наслаиваются инвариантные для Гаврилова проблемы – возможности / невозможности коммуникации, экзистенциального одиночества, трагедии художника, границ иллюзии и реальности, жизни и искусства, бытия и небытия.

Уже вступительная ремарка и первая сцена пьесы вводят в коммуникативную ситуацию, помимо четырех действующих лиц, зрителей и воображаемого автора. Непосредственно к зрителям обращаются актеры, которые рассаживаются на стульях лицами в зал, не замечая друг друга. Автор же присутствует имплицитно, как составитель некоей анкеты, на вопросы которой по очереди отвечают персонажи (именование, возраст, род занятий, место рождения, социальное происхождение, семейный статус, место проживания, материальное положение, круг интересов, гастрономические пристрастия и т. д.). Вопросы анкеты не произносятся, так что в качестве вопрошающего вполне можно представить себе некую высшую силу – если не автора, то Бога (в прозе Гаврилова героям не раз доводится внимать голосу свыше, как в цикле рассказов "Услышал я голос"). Вспомним, что Гоголь в "Авторской исповеди" говорит о необходимости для писателя услышать тот "средний голос, который недаром называют гласом народа и гласом Божиим" [4, с. 430].

В равномерном и несколько монотонном чередовании ответов и пауз, отделяющих один пункт "анкеты" от другого, выделяются не-

ожиданные информационные зияния: Поприщин не может назвать ни своих родителей, ни собственного имени-отчества, ни названия департамента, Хлестаков также не представляет, чем занимается по службе. Они знают о себе только то, что сказал о них автор. Эта "недоволенность" [5] компенсируется "самостоятельным" существованием героев, вышедших за пределы, отведенные им первоначальным автором.

Проблема недоволенности, недосозданности сближает "Играем Гоголя" с пьесой Л. Пиранделло "Шесть персонажей в поисках автора", где также действуют "живые" воплощения вымышленных героев. В обоих случаях персонажи начинают жить своей жизнью, и это становится главным подтверждением их "целостности" и "воплощенности" (вспомним тезис Бахтина о способности автора "собрать всего героя" и "восполнить до целого" [6, с. 18]). У Пиранделло читаем: "когда персонаж родился – он тотчас получает такую независимость даже от своего автора, что легко может быть примыслен кем угодно к ситуации, в которую автор и не думал его ставить" [7]. Пьеса Гаврилова служит яркой иллюстрацией подобной возможности.

Поворот к диалогу между автором и героями знаменует тема творчества, одновременно их объединяющая и разъединяющая. Гоголь сетует на трудности со вторым томом своего знаменитого романа: "Мои герои пока еще мертвы" [1, с. 279], и персонажи начинают интересоваться вопросами своего грядущего бытия. Превращаясь из говорящих механизмов в живых людей и в актеров, Хлестаков, Чичиков и Поприщин то передразнивают друг друга, то пародируют автора, а Гоголь в ответ рассказывает, как он играл роль ревизора-инкогнито, чтобы без проволочек добраться до Москвы. Упрочению диалога способствует общая память, общие знания героев: их кругозор определяется рамками всего творчества писателя, а не только одним текстом, поэтому Хлестаков знает о спекуляции мертвыми душами, Чичиков – о мнимом ревизоре, Поприщин, завидуя Чичикову, упоминает и тройку, и "фрак брусничного цвета с искрой". Однако, выходя за пределы своего сюжета, герои не становятся ближе автору, не разделяют духовных исканий своего создателя: так, Хлестаков советует Гоголю писать "что-нибудь легкое, забавное, смешное", Чичиков остается глух к гоголевским нравоучениям, руководствуясь лишь "соображениями коначного выигрыша" [1, с. 279, 290].

Недостаток понимания оборачивается то и дело возникающими разрывами коммуникации. Причиной этих коммуникативных сбоев становится нарушение постулатов нормального общения [8],

например, принципа семантической связности (автор говорит о творческом кризисе, Чичиков – о пропавшей у него жареной курице), принципа тождества ("Поприщин. <...> Из кареты выходит она. <...> Вся в белом. Неземная. Чичиков <...> Нет ее. Где она?" [1, с. 280]). Поприщин имеет в виду предмет своей страсти, Чичиков – все ту же курицу). Пьеса Гаврилова ориентирована на традиции абсурдистской драмы, и имя Гоголя, как одного из предшественников театра абсурда, к этому вполне располагает.

Развивая одну из своих излюбленных тем – тему сложности или невозможности коммуникации – писатель использует разные формы аномального общения: односторонний диалог (ответы на несуществующие вопросы или реплики, обращенные к собеседнику, но не получающие ответа), абсурдистский диалог глухих (когда каждый из героев ведет свою линию), псевдиалог (персонажи формально реагируют на реплики собеседника, но не вникают в их суть), круговой диалог по принципу испорченного телефона. Эти формы могут совмещаться, например: "Гоголь (Чичикову). Быстро все превращается в человеке, не успеешь оглянуться, как уже вырос внутри страшный червь. Чичиков (Хлестакову). Какой-то страшный червь вырос внутри. Хлестаков (Поприщину). Червь очень страшный вырос внутри. Поприщин. В Испании этого нет" [1, с. 287–288].

По мере продвижения к финалу одиночество творца становится все более очевидным. Перед нами Гоголь самого драматического периода своей жизни – периода "Выбранных мест" и духовно-творческого кризиса, непонятый не только современниками, но и собственными героями. В свою очередь, персонажи также становятся жертвами авторского равнодушия. По мере того, как гоголевская рефлексия и самобичевание усиливаются, автор все более погружается в свои переживания, оставаясь безразличен к страданиям героев. Его реплика "Сердце не должно возмущаться страстями земными" [1, с. 291], предшествующая горячим жалобам Поприщина на уготованную ему судьбу, подкрепляет аналогию между отношениями автора и героя, с одной стороны, и Бога и человека, с другой. Герой "Записок сумасшедшего", как и надлежит "безумцу бедному", поднимается на бунт против автора-Творца. К оскорбленному Поприщину присоединяется Чичиков: "За детство мое мне обидно... И происхождение мое, как вы изволили выразиться, темно, и детство какое-то кислое, мутное... и в школе я выгляжу у вас каким-то уж совсем подлецом..." [1, с. 293]. Таким образом, герои оказываются не только "обужены", но и "обижены" автором.

Утомленный перебранками героев и сознанием собственного несовершенства Гоголь ложится на пол и укрывается плащом. Человек в плаще для Гаврилова – интертекстуальный и автоинтертекстуальный образ. В повести "Вопль впередсмотрящего" образ "человека в плаще" и связанный с ним мотив экзистенциального одиночества героя восходят к "Лагуне" И. Бродского, где этот образ становится символом несуществования, аннигиляции личности: "Совершенный никто, человек в плаще..." [9, с. 318]. С другой стороны, в мире Бродского плащ – атрибут, придающий "как бы несуществующему человеку черты физической бытийственности, вещи, оставляющей след от "Я" в бытии" [10, с. 377], укореняющий его хотя бы в настоящем: "Тело в плаще обживает сферы / Где у Софии, Надежды, Веры / И Любви нет грядущего, но всегда / Есть настоящее..." [9, с. 320].

В поэме Бродского "Шествие" человек в плаще (им может быть и читатель, и автор) способен войти в мир оживших персонажей: "И в улицу шагни, накинув плащ, / И, втягивая голову меж плеч, / Ты попытайся разобрать их речь" ("Шествие") [11, с. 121]. В "Вопле впередсмотрящего" это образ вечного странника: "Он был в белом плаще. Он сказал, что еще придет", "Белый плащ, без головного убора, ушел в сторону холма", "И ушел в туманную даль, но вернулся" ("Вопль впередсмотрящего") [1, с. 38, 48, 116]. В пьесе Гаврилова плащ отделяет Гоголя не только от героев и мира, знаменуя уход в себя, но и от жизни, обозначая границу бытия и небытия.

Выразив свои претензии автору, герои обнаруживают, что он умер, и вкладчину собирают деньги ему на похороны. Этот поступок выявляет неисчерпаемость, незавершенность персонажей, которые, совсем по Бахтину, были больше своей судьбы и меньше своей человечности [12, с. 424]. Хлестаков жертвует ужином в ресторане, Поприщин – новой шинелью, Чичиков поступается жизненными принципами: "Никогда ни на что не жертвовал, но сегодня особый случай" [1, с. 295]. В духе гоголевской поэтики эти нравственные метаморфозы предваряет немая сцена: под звуки похоронной музыки герои в скорбных позах замирают над телом своего автора. Затем каждый из них сообщает зрителям о смерти великого русского писателя, называет себя и навсегда покидает сцену, как музыканты в "Прощальной симфонии" Гайдна. Тот же прием использован и в "Шествии" Бродского, где процессия героев движется по улицам призрачного города, каждый из них произносит свой романс-монолог и исчезает, то есть возвращается в небытие. Заключительная самопрезентация персонажей ("Коллежский

регистратор, главный герой пьесы "Ревизор" Иван Александрович Хлестаков", "Коммерсант, главный герой "Мертвых душ" Павел Иванович Чичиков" и т. д.) становится последней попыткой воплощения и самоутверждения, напоминающей знаменитую просьбу Бобчинского: "как поедете в Петербург, скажите всем там <...> живет в таком-то городе Петр Иванович Бобчинский" [13, с. 63]. Окончательно лишившись автора, герои пытаются словесно запечатлеть свое присутствие в мире и социуме.

Следующая за уходом персонажей пауза, в отличие от всех предыдущих пауз-пустот, знаменующих коммуникационные и информационные разрывы, вводит в условный драматургический хронотоп приметы живой жизни (в пределах гоголевского кругозора): "Длинная пауза, во время которой с улицы могут слышаться цоканье копыт, грохот колес, звон колокольчиков, крики извозчиков, звон колоколов, вой ветра, соловьиные трели, обрывки речи русской, французской, немецкой, итальянской, украинской, обрывки оперных арий и песен разных народов" [1, с. 296]. Слово откликаясь на эти звуки, Гоголь оживает, и его общение с собственными героями получает реальную мотивировку: "Да, сон, приснилось" [1, с. 297]. Мотивы сна / пробуждения отсылают к известной легенде о летаргическом сне писателя, обозначая зыбкость границы между жизнью и смертью, иллюзией и реальностью. В одном из римских писем 1837 года тема счастливого пробуждения возникает в связи с итальянскими впечатлениями: "Я родился здесь. Россия, Петербург, снега, подлецы, департамент, кафедра, театр – все это мне снилось. Я проснулся опять на родине" [14, с. 129].

Финал пьесы являет собой гавриловскую версию "Авторской исповеди" Гоголя. Напомним, что оригинал был представлен автором как "исповедь человека, который провел несколько лет внутри себя" [4, с. 435]. Центральными мотивами становятся мотивы странничества / паломничества, возвращения / обновления, смерти / воскресения, которые варьируются в разных контекстах: то в биографическом, то в литературном. В обращении с материалом Гаврилов следует "принципу Дюрренматта" (образцом для "Играем Гоголя" стала, по признанию самого автора, пьеса "Играем Стриндберга" [15]). Дюрренматт, как известно, после попыток обработать "Пляску смерти" Стриндберга путем сокращений, перестановок и дополнений, в конце концов переписал ее, пародируя исходный материал: "Из стриндберговской буржуазной трагедии брака писатель создал комедию о буржуазной трагедии брака" [16, с. 15]. Гаврилов также снижает трагический пафос позднего Гоголя: едва

воскресший от смертного сна писатель жадно ест вчерашние макароны, в его монологе, насыщенном биографическими деталями и автоцитатами, неожиданно возникают чеховские реминисценции: "цветущие сады... <...> белый дом с мезонином... <...> степь... бескрайняя степь..." [1, с. 297]. Размыкание времени и пространства возвращает Гоголя к роли героя и выводит на контакт с Создателем, окончательно утверждая аналогию Автор-Творец: "Долго лежишь и смотришь в бескрайнее небо... и вдруг чувствуешь, что есть кто-то, кто все видит и знает о тебе все..." [1, с. 297]. Бог предстает как всеведущий автор, возвышающийся над героями.

В исповедальном монологе Гоголя опять возникают "Чичиков, Поприщин, Хлестаков, другие – ни от кого из них я не отказываюсь, все они – это я, но мне уже нужны другие герои... Но где они? Кто они?" [1, с. 297]. В таком ракурсе вся пьеса может рассматриваться как автокоммуникация (я – я вместо я – они) и констатация абсолютного одиночества.

Ситуация "автор в поисках героев" разрешается трагически: "новые мои герои никак не оживают, мертвы". Восходящая к "Авторской исповеди" проблема невоплощенности героев, отсутствия адекватного художественного пространства для их саморазвития мыслится как одна из причин творческой драмы Гоголя. Смерть героев знаменует смерть автора, представленную как сознательный выбор: "Наверное, нужно умереть, чтобы снова воскреснуть" [1, с. 299].

В финале Гоголь вновь уравнивается с персонажами: он покидает сцену так же, как герои, и сопровождается такой же авторской ремаркой ("Кланяется, уходит"). На сцене остаются только пустой стол и стулья, как в первом эпизоде. "Стульевая" рамка напоминает об одной из знаменитых драм театра абсурда, где действуют люди-невидимки, а на сцене толпятся только пустые стулья. Как писал Э. Ионеско, комментируя свою пьесу, "стулья, на которых никто не сидит, – это абсолютная пустота", "тема пьесы <...> сами стулья, т. е. отсутствие людей, <...> отсутствие Бога, отсутствие смысла, нереальность мира, метафизическая пустота. Тема пьесы – небытие..." [17, с. 415]. Заметим, что пустой стол – тоже трагический знак, в русской традиции сидеть за пустым столом – плохая примета, это может привести к ссоре или к недостатку в чем-либо, что и происходит с гавриловскими героями. Стол же, на котором лежало лишь тело покойника, также становится символом смерти.

Завершая итоговый монолог, Гоголь перечисляет маршруты своих странствий и ставит последнюю точку: "Москва-конечная,

конец". Финал путешествия оборачивается концом и жизни, и пьесы. Однако эта концовка интертекстуально размыкается: заключительная фраза отсылает и к Москве чеховских трех сестер, которой никогда не стать конечной станцией, и к поэме В. Ерофеева "Москва-Петушки", где смерть автора-героя намечает необходимую для рассказывания дистанцию – "из прекрасного далека" [18, с. 175]. Гоголь умирает как автор, чтобы воскреснуть как герой и как текст. Тем самым Гаврилов подчеркивает игровую природу пьесы и потенциальную незавершенность текста, обретающего новую жизнь в читательских прочтениях, сценических интерпретациях и интертекстуальных переосмыслениях.

Литература

1. Гаврилов А. Вопль впередсмотрящего: Повесть. Рассказы. Пьеса / А. Гаврилов. – М. : Колибри, 2011. – 304 с.
2. Боровиков С. Анатолий Гаврилов. "Вопль впередсмотрящего" [Электронный ресурс] / Сергей Боровиков. – Режим доступа: http://www.natsbest.ru/borovikov12_gavrilov.html. – Назва з екрана.
3. Кобзарь Б. Яблоко, стакан водки и рубль [Электронный ресурс] / Борис Кобзарь. – Режим доступа: <http://www.kuzrab.ru/rubriki/kultura/yabloko-stakan-vodki-i-rubl/>. – Назва з екрана.
4. Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 8 т. / Н. В. Гоголь. – 1984. Т. 7 – М. : Правда, 1984. – 528 с.
5. Корчагин К. Анатолий Гаврилов. Вопль впередсмотрящего. Рецензия [Электронный ресурс] / Кирилл Корчагин. – Режим доступа: <http://os.colta.ru/literature/events/details/30226/?expand=yes#expand>. – Назва з екрана.
6. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986. – 445 с.
7. Пиранделло Л. Шесть персонажей в поисках автора [Электронный ресурс] / Луиджи Пиранделло ; пер. Н. Томашевского. – М. : Искусство, 1960. – Режим доступа: <http://www.lib-drama.narod.ru/pirandello/sei.html>. – Назва з екрана.
8. Ревзина О. Г. Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием) / О. Г. Ревзина, И. И. Ревзин // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. – 1971. – Вып. 274 : Тр. по знаковым системам V. – С. 232–254.
9. Бродский И. Сочинения : в 4 т. / И. Бродский. – СПб. : Пушкинский фонд, 1994. Т. 2. – 1994. – 479 с.

10. Ранчин А. "На пиру Мнемозины" : Интертексты Бродского / Андрей Ранчин. – М. : Новое литературное обозрение, 2001. – 464 с.
11. Бродский И. Сочинения : в 4 т. / Иосиф Бродский. – СПб. : Пушкинский фонд, 1992.
Т. 1. – 1992. – 479 с.
12. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1986. – 543 с.
13. Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 8 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Правда, 1984.
Т. 4. – 1984. – 431 с.
14. Гоголь Н. В. Собр. соч. : в 8 т. / Н. В. Гоголь. – М. : Правда, 1984. – 399 с.
Т. 8. – 1984. – 399 с.
15. Визель М. Одинокий вопль человека [Электронный ресурс] / Михаил Визель // Эксперт. – № 38 (771). – 26 сентября 2011. – Режим доступа:
<http://expert.ru/expert/2011/38/odinokij-vopl-cheloveka/>. – Назва з екрана.
16. IX Всесоюзная конференция по изучению истории, экономики, литературы и языка скандинавских стран и Финляндии : тез. докл. Часть II. – Тарту, 1982. – 152 с.
17. Ионеско Э. Между жизнью и сновидением : Пьесы. Роман. Эссе / Э. Ионеско ; пер. с фр. сост. и предисл. М. Яснова. – СПб. : Симпозиум, 1999. – 464 с.
18. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм : очерки исторической поэтики / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1997. – 317 с.