

Е.Г. Падерина

Институт мировой литературы РАН, Москва

О скрытой форме, драматургической функции и значении в сюжете «Игроков» Гоголя двух мотивов-реминисценций («Гамлет» Шекспира и «Комидия притчи о блудном сыне» С. Полоцкого)

Аннотация: В статье анализируется мотивная структура сюжета комедии Н.В. Гоголя «Игроки» в соотнесении с трагедией Шекспира «Гамлет» и «Комидией притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого.

Ключевые слова: русская литература, Н.В. Гоголь, комедия «Игроки», мотив, реминисценция.

Последняя из предназначенных для сцены гоголевских пьес – одноактная комедия «Игроки» – в концентрированном виде воплощает известные начала гоголевской драматургической поэтики: миражность интриги и пародирование устоявшихся шаблонов драматургического и непосредственно комедиографического языка в тематическом, фабульном, мотивном и многих других аспектах. При этом интрига «Игроков» усложнена несколькими дополнительными уровнями миража и герметизацией механизмов ее движения к развязке, а пародийность, которая, как и в других произведениях Гоголя, является вспомогательным началом миражности внешнего действия для реципиента, достигает высокого уровня компилятивности, потому что текст состоит сплошь из стереотипных литературно-драматургических и театральных компонентов¹. Сочетание того и другого вполне закономерно, как теперь представляется, повлияло на механизм художественной рецепции и тех устоявшихся в литературе и драматургии мотивов, которые не подвергаются в пьесе пародированию, хотя в определенном ракурсе способны принять на себя пародические функции. В нашей статье, в частности, речь пойдет о художественной рецепции драматургом двух хорошо известных его современникам (и его персонажам) пьесах – о «Гамлете» Шекспира, не сходящем с русской сцены той поры, и «Комидии притчи о блудном сыне» Симеона Полоцкого, уже не актуальной тогда в сценической интерпретации, но широко распространенной в лубочной транскрипции.

Обе аллюзии связаны с театрализацией действия в гоголевской пьесе, то есть с той частью событийного ряда, которая, будучи обозначена в речи героев как часть шулерской авантюры скооперировавшихся игроков и зачастую принимаемая зрителями-читателями за психологическую интригу с переодеваниями, на самом деле соответствует *театральному делу*. Можно сказать, что в действиях Утешительного с компанией представлен полный цикл театральной антрепризы: литературно-драматургический сценарий, подготовка спектакля, ангажирование вольнонаемных актеров (включая вовлечение в спектакль самого Ихарева и

¹ О неоцененном реформаторском значении компиляторной структуры «Игроков» в функционировании механизма конструкции/деструкции см.: [Лотман, 1996, с. 11–35].

младшего Глова¹), разыгрывание представления, режиссирование (на сцене и за кулисами), оплата участия (обоих Гловых и Замухрышкина-Мурзафейкина), театральный сбор (отданные Ихаревым деньги), эстетическое и моральное воздействие, обсуждаемое Ихаревым и А. Гловым в «театральных сенях» после отъезда основного состава – Утешительного, Швохнева и Кругеля². Театрализация основного события в этой гоголевской пьесе позволяет рассматривать ее в обширном ряду литературных, драматургических и театральных явлений, связанных общим структурным качеством, варианты которого известны как «текст в тексте», «пьеса в пьесе» и «сцена в сцене», «сцена на сцене» и «театр в театре». Заметим, однако, что часть из названных понятий относится к литературоведению, часть к театроведению, при этом первое из них универсально и инвариантно, последнее – синтетично (способно включать все другие компоненты типологического ряда на правах частей целого). Поскольку в отражении театральных событий задействованы внутренние тексты разного порядка, это ставит нас перед необходимостью разграничить ряд вопросов, которые неизбежно возникают при выявлении подобных явлений. В частности, спектакль, поставленный Утешительным, имеет только прагматическую цель или в нем заложена какая-то идея? В том и другом случае, кроме того, возникает вопрос – какова цель? Сценарий, положенный в основу представления, имеет драматургическую целостность или это «капустник», говоря современным языком? Если у нас есть основания воспринимать спектакль Утешительного как постановку *пьесы*, то что это за пьеса? С какой целью Гоголь включает в «Игроков» театральный процесс – для усложнения интриги или с определенным художественным заданием? и проч., проч. Редукция сложного комплекса вопросов о семиотических уровнях внутренних текстов уже привела исследователей к неверным выводам о гоголевской идее «Игроков»³.

Нам представляется, что сопоставление «Игроков» с двумя названными выше драматургическими источниками существенно проясняют эту ситуацию: сопоставление с «Гамлетом» позволяет нам оценить структурное и функциональное значение организованного Утешительным события-спектакля; а с «Комидией...» Полоцкого – ответить на вопрос, какую, собственно, пьесу разыгрывают в «Игроках», точнее – распознав эту драматургическую основу пьесы-сценария Утешительного, понять, о чем его пьеса и спектакль, прояснив таким образом смысловую нагрузку внутреннего текста.

* * *

В свое время Е.Н. Куприянова высказала предположение, что «необычная архитектура комедии “Игроки” подсказана сценой “мышеловки” в трагедии Шекспира “Гамлет”», подкрепив его общим «глубоким и неизменным интересом Гоголя к Шекспиру» [Куприянова, 1990, с. 29]. Верно оценивая основное событие с главным героем (обманувшийся обманщик) и его подобие коллизии городничего в «Ревизоре», но считая содержательную вульгаризацию в «Игроках» превалирующей и, соответственно, смысловое наполнение пьесы упрощенным в сравне-

¹ Этого персонажа во всех случаях называть по имени его персонажа в постановке Утешительного, поскольку своего собственного имени он Ихареву так и не назвал.

² Заметим, что структурно-функциональное соответствие событийных компонентов действия «Игроков» театральному делу наиболее логично объясняет бутафорский, по сути, характер функционирования ихаревских крапленых колод (отмечено Ю.В. Манном [Манн, 1980, с. 260]) и коллективную стилизацию карточной игры (в том числе – как нечистой игры) в кульминационном явлении, поскольку *все* участники и на внешнем, карточном, уровне событийного ряда осведомлены о том, что игра не настоящая.

³ Опровержение ошибочных выводов об авторской идее пьесы (типа «вся жизнь – игра, а люди в ней – шулеры») см.: [Падерина, 2007].

нии с «Ревизором» [Там же], Е.Н. Купреянова не придала своей интуиции того значения, какое обнаруживается при ближайшем рассмотрении ей же впервые в научном тексте предъявленного тезиса о том, что кооперация шулеров – разыгранная для Ихарева и гоголевского зрителя комедия [Там же]¹. Типологическое сходство драматургической структуры «Игроков» с комплексом событий «Гамлета», объединенных сценой «мышеловки», коренится (кроме общей структурной организации «текста в тексте») в причинно-следственном поле театрального события. В той и другой пьесе сценическое действие вплетено в интригу детективного типа. У Шекспира преступление, о котором становится известно принцу (и зрителю), должно стать явным для всех, то есть быть доказано, и для самообнаружения злодея Гамлет использует театральную площадку как ловушку, зеркало для совести, в качестве автора пантомимы выступая как свидетель обвинения, а в качестве организатора спектакля – как обвинитель (этот прием психологического воздействия позже часто использует Агата Кристи, иногда даже с театрализацией, но чаще в простом монологе детектива, напр., Пуаро, излагающего в присутствии свидетелей структуру преступления так, как если бы он был незримым свидетелем, и провоцирующего преступника на частичное или полное публичное признание). В итоге король-братоубийца не без основания узнает себя в театральном злодее с известными нам последствиями, и в сопоставлении с «Игроками» важно то, что прогнозируемый Гамлетом и неожиданный для большинства персонажей эмоционально-психологический эффект обусловлен тем, что король-узурпатор знал о себе то, что увидел в зеркале театра. Важно для нас и то, что точка зрения Гамлета на происходящее является для шекспировского зрителя центральной – структура его характера и содержание его переживаний, сомнений и пр. концентрируют на себе внимание наблюдателя из зрительного зала.

Гоголевский зритель эмпатически включен в кругозор Ихарева: оценка событий, толкование реплик других персонажей, признания и сомнения в ценностной иерархии принадлежат только ему (вплоть до признаний А. Глова), как и обвинение в злодействе Утешительного с компанией; но – будучи участником событий – он свидетель для гоголевского зрителя, то есть на драматургическом уровне, а на событийном, фабульном, уровне свидетелем выступает А. Глов, тоже участник событий и участник «преступления», а при этом – «жертва», как и Ихарев, которого Глов к тому же обвиняет, и справедливо, в соучастии. Все это усложнение детективной ситуации гоголевской пьесы относительно шекспировской, с одной стороны, сводится к подобию Ихарева как главного героя и как главного свидетеля «злодейства» Гамлету (в первом случае, разумеется, пародийному и во многих отношениях²), но с другой стороны (а именно со стороны театрализа-

¹ Впервые театральная подоплека событийного ряда «Игроков» была адекватно истолкована и воплощена на сцене, по свидетельству А.А. Стаховича, уже М. Щепкиным (Утешительным) и П. Садовским (Замухрышкиным) [Стахович, 1904, с. 81].

² К пародийным элементам в отношении к Гамлету можно отнести трагическое самощущение Ихарева в момент осознания своего фиаско; неразрешимый вопрос в таком случае можно сформулировать как «плутовать или не плутовать?»², его неявно выраженной постановкой являются рассуждения Ихарева в предпоследнем монологе («А что всему причина, чему обязан? Именно тому, что называют плутовством. И вздор, вовсе не плутовство. Плутом можно сделаться в одну минуту, а ведь тут практика, изученье. Ну положим, плутовство. Да ведь необходимая вещь, что ж можно без него сделать? Оно некоторым образом предостерегательство»). При том, что, в соответствии с комедийными законами, герой имеет стереотипный, но четкий ответ, вопрос разрешается без его воли и, как и в шекспировской пьесе, выбор падает на отрицание (у Шекспира предполагается метафизическое подтверждение тезиса, у Гоголя – в профанной трактовке – нет). Ср. у Ю.М. Лотмана об Ихареве как профанном Гамлете: «Ихарев – как бы Гамлет нового времени: создатель культуры эпохи обмана, гений, реализующий основной принцип новой жизни» [Лотман, 1996, с. 23].

ции) – указывает на их расподобление и отражает большую структурную сложность гоголевской интриги в интриге. Прежде всего – спектакль придумывается и ставится Утешительным, то есть именно тем, кого «новейший Гамлет» считает главным злодеем (в соответствии, кстати сказать, с *ролью* Утешительного); кроме того – спектакль рассчитан на самообличение *двух* персонажей – Ихарева и А. Глова, а они оба в нем участвуют в одинаковых ролях – жертвы заговора каждого с Утешительным и собственно заговорщика-злодея; и, наконец, – театральному обличению подвергается «злодейство» по отношению к самому себе и своей жизни, или сомнительная, скользкая ценностная ориентация, «услужливая совесть». В спектакле Утешительного перед Ихаревым одновременно предстает и привлекательная для него роль «злодея» (в блестящем исполнении Утешительного и в собственном скромном исполнении для А. Глова), с которой он с удовольствием идентифицируется («обмануть всех и не быть обмануту самому – вот настоящая задача и цель»), и непривлекательная роль жертвы (простака), с которой он, естественно, отождествлять себя не хочет, но в результате вынужден. Соответственно, для Ихарева пьеса Утешительного – о не скрываемом прошлом (прошлых выигрышах) и о скрытом от сознания настоящем, а в итоге – так же, как и гамлетовская постановка, дезавуирует поправление моральных законов, но этот эффект соответствует тому моменту, когда персонажу приходится опознать в себе не злодея, а жертву-простака. Пародийная функция и персонажа (Ихарева), и объекта дезавуации по отношению к шекспировской трагедии обусловлена, как мы видим, использованием шекспировского приема в построении комедийной интриги, то есть мы имеем дело с пародической формой, по Тынянову.

В целом ситуация Гамлета и его роль разделены и даже разведены в театрализации гоголевской интриги по разные стороны внутренней рампы. Первая спародирована Гоголем с сарказмом в отношении Ихарева и с передачей функций обвинителя обвиняемому¹. Причем событийная линия с А. Гловым (первым обвинившим Утешительного в обмане), дублирующая ихаревскую коллизию обманувшегося обманщика, в театральном отражении включает и коллизию «отец и сын» с передачей отцовских функций от М. Глова к псевдо-отцу, «злодею», Утешительному. И таким образом широко распространенная в литературе и драматургии и генетически и типологически удаленная от шекспировской трагедии, а в отечественно традиции уже достигшая стадии «мертвого капитала» фабульная ситуация мнимого отцовства – в гоголевской проекции на «Гамлета» включается в пародирование ситуации трагического шекспировского героя в комедийной коллизии главного героя «Игроков». Ихарев с подачи своего двойника, А. Глова, выступает обвинителем на карточно-плутовском событийном уровне гоголевской пьесы, а на уровне театральных значений оба героя оказываются друг для друга зеркальным отражением неосознанного злодейства, братьями по несчастью, то есть в символическом смысле братоубийцами.

Однако описанное прямое и причудливо отраженное структурно-содержательное подобие событийного узла гоголевского комедийного героя шекспировскому, включая функциональную роль театрализации, само по себе также не выходит за рамки логической спекуляции, пока мы не эксплицируем содержательную сторону спектакля Утешительного.

¹ На одном из трех структурных уровней фабулы, а именно в истории с обманщиками, последнее объяснение Ихарева с А. Гловым вообще представляет из себя цепочку обвинений: А. Гловым – Утешительного с компанией, Ихаревым – самого Глова, Гловым – Ихарева, Ихаревым – всех, а в итоге – Утешительного; на уровне театрального события обвинителем, как мы уже сказали, выступает Утешительный.

* * *

Будучи в целом составлен из пародийных по отношению к современным Гоголю театрально-драматургическим жанрам (мелодрама, водевиль) компонентов, сценарий Утешительного в содержательном плане является интерпретацией эпизода известной школьной пьесы Симеона Полоцкого «Комедия притчи о блудном сыне» – комического эпизода, а в изолированной реминисцентной форме – интермедийного.

Перед тем, как начаться спектаклю, Швохнев задает ракурс и тему предстоящего «междудействия» – несовершенство земной природы человека, его подверженность соблазнам: «Ведь не с Богом здесь имеешь дело, а с человеком. А человек все-таки человек. Сегодня нет, завтра нет, послезавтра нет, а на четвертый день, как насыдешь на него хорошенько, скажет: да» [Гоголь, 1949, с. 78]. После чего в самом представлении, соответственно, показаны и названы разные виды утех – карты, вино, женщины, легкие деньги (и в виде взяток, и в виде нечистой прибыли); даже танцы и балы, не будучи представлены в действии, стали предметом дидактической оценки. Структурно эта сцена представляет из себя спор, в котором Глов увещевает и предостерегает Ихарева («Все на свете начинается грошовым делом. А смотришь, маленькая игра как раз кончилась большой» [Там же, с. 81]) и Утешительный вторит ему («проигрыш не так важен, как важно душевное спокойствие»; [Там же, с. 82]), а Швохнев отрицает и право старшего поколения на мудрость, и сами резоны, приводимые Гловым («уж тотчас припишите важные следствия всякому вздору»). Соответственно, Ихарев, ободренный Швохневым, настаивает на своем праве на развлечения и удовольствия.

Можно сказать, что Утешительный, определив в своеобразных «прениях о вере» (во всяком случае, о ценностях) характер душевной немощи Ихарева, выбрал подходящий поучительный сюжет.

В рамках этой рецепции в спектакле Утешительного опознаются основные компоненты драматической трактовки Полоцким евангельской притчи. Прежде всего – отцовский дом и отцовская опека как тюрьма и неволя, а воля как право на развлечения («Отец, яко мучитель, сына си томляше, / Ничесо творити по воли даяше. / Ныне, слава Богови, от уз освободихся, / Егда в чужую страну едва отмолихся. / Яко птенец из клетки на свет изпущенный; / Желаю погуляти, тем быти блаженный» [Полоцкий, 1972, с. 145]). Затем – сцены кутежа Блудного с винопитием и азартными играми, комизм которых построен на непонимании Блудным истинного отношения к нему слуг-«товарищей»; и, разумеется, промотанные отцовские деньги. Но притча припоминается не полностью – нет существенных для Евангелия и его художественной трактовки Полоцким эпизодов возвращения, покаяния блудного сына и приятия его отцом. Словом, нет благополучного окончания, как в первичном источнике, и дидактического вывода, как в школьной пьесе. Во вставной пьесе «Игроков» все обрывается в том именно месте следования притчевому сюжету, в котором два участника постановки – Ихарев и А. Глов – оказываются в положении Блудного: у обоих есть возможность сделать напрашивающиеся выводы, но это уже пространство гоголевской пьесы, спектакль состоялся, труппа уехала, и два блудных персонажа, вернувшись в состояние зрителя, обсуждают свое положение в «театральных сенях». Утешительный как будто разрабатывает только комические, шутовские сцены пьесы Полоцкого, но с большей подробностью освещает то, как именно «слуги различно утешают; он обнищает» (по ремарке школьной пьесы). Эти подробности, в свою очередь, указывают на то, что для Утешительного объектом рецепции явился не печатный текст «Комедии...» Полоцкого, а его лубочные интерпретации, поскольку уже в XVIII в. «Комедия притчи о блудном сыне» распространялась в лубочных картинках с подписями более подробными и даже более сатирически острыми, чем у Полоцкого,

именно к этим комическим частям [Елеонская, 1976, с. 76], широко распространены они были и в начале XIX века.

Однако большее количество подробностей о соблазнительности и пагубности утех не заслоняют магистрального соответствия пьесе Полоцкого. Вспомним историю юноши, скрывающегося в «Игроках» за именем А. Глова: вырвавшись на волю (как можно полагать по экспозиции героя) и прокутив отцовские деньги (других у него и быть не могло), он нанялся служить к тем, кто его уже обманул, потому что «не умирать же с голода» (или, как выразился Блудный Полоцкого: «гладом и хладом весьма помираю»). Блудный начал понимать, во что ввязался, после того, как был изрядно побит; А. Глов – после того, как опять был обманут. Что касается Ихарева, то с большим объемом сценических событий, в которых он участвует, связан и больший объем непосредственных реминисценций из Полоцкого, отыгранных в пьесе Утешительного. Представим параллели только к каноническому тексту комедии. В частности, Блудный посылает слугу, суля ему не службу, а дружбу, чтобы набрал ему слуг для развлечения («Богатство имам много и довольно хлеба, / Несть кому его ясти, слуг больше потреба»; «Не добро богатоному мало слуг имети: / С ким имам ясти, питии? Кто нам будет пети?»); причем, слуга приводит именно таких слуг, которые «все потребни в пути, в людех, в дому: / пити, ясти, шутити обычай всякому» [Полоцкий, 1972, с. 145, 146]. Так и Утешительный по настойчивой просьбе Ихарева – по роли – ангажирует компанию услужливо развлекающих, а одновременно обирающих, «слуг», демонстрируя в лицах, как это бывает и что из этого получается. Полоцкий характерным образом подчеркивает неразумность Блудного: тот не слышит издевательства бражников-товарищей в мнимом величании: «Те чаши испиваем мы за тебе, света. / Буди, государь наш, здрав не многа лета!» [Там же, с. 146]¹. Гоголевский герой тоже глух к откровениям «товарищей» и незряч (чиновник из приказа появляется в «потертом фраке»); кстати, Утешительный еще до начала представления предлагает выпить шампанского «в память дружеского союза», и в параллели с Полоцким становится понятным, почему не *в честь*, а *в память*. Блудный хвалит и щедро оплачивает «искусство» слуг-игроков, обыгрывающих его в карты и в зернь, Ихарев восхищается «искусством» новых друзей обманывать в игре и в итоге (в последней сцене спектакля Утешительного), не желая того, впрочем, тоже щедро оплачивает их труды. Наконец, интересна переключка с «Комидией притчи о блудном сыне» в предпоследнем монологе Ихарева (сразу после отъезда «труппы»), почувствовавшего себя необычайно богатым. Блудный, еще только обращаясь к отцу с просьбой отпустить его завоевать славу отеческому дому, в качестве последнего аргумента приводит тягу к познанию: «...Что стяжу в дому? Чему изучуся? / Лучше в странствии умом сбогачуся»; Ихарев приводит тот же аргумент постфактум, оправдывая уже свершившееся отторжение от дома (ретроспективно поданный Гоголем фрагмент экспозиции своего героя как персонажа пьесы Утешительного): «Воображаю, хорош бы я был, если бы сидел в деревне да возился с старостами да мужиками, собирая по три тысячи ежегодного дохода. А образование-то разве пустая вещь? Невежество-та, которое приобретешь в деревне, ведь его ножом после не обскоблишь. А время-то на что было бы утрачено? На толки с старостой, с мужиком... Да я хочу с образованным человеком поговорить! Теперь вот я обеспечен. Теперь, теперь время у меня свободно. Могу заняться тем, что споспешествует к образованию» [Гоголь, 1949, с. 97–98].

Таким образом, спектакль Утешительного в фарсовом пародийном варианте («Утехи ради, ибо все стужает, / Еже едино без перемен бывает», как выразился Полоцкий в своем прологе [Полоцкий, 1972, с. 138]), основываясь на притчевом

¹ Текстологическое обоснование выбора вариантов «не многа лета» вместо «на многа лета» и «нездоровье» вместо «на здоровье» см.: [Демин, 1972, с. 322–323; Елеонская, 1976, с. 75].

сюжете и его драматическом варианте, отразил суть незрелого и неразумного состояния Ихарева и А. Глова. И хотя на первый взгляд не эти проблемы стоят перед гоголевскими героями, описанный комплекс реминисценций укореняет в своем поле многие высказывания персонажей (ср., например, сентенцию Ихарева: «Игра – соблазнительная вещь» [Гоголь, 1949, с. 79], или увещание М. Глова – «Все на свете начинается грошовым делом. А смотришь, маленькая игра как раз кончилась большой»).

В целом проекция «Игроков» на пьесу С. Полоцкого и ее источник открывает интересное в литературном и закономерное в эстетическом плане соотношение между частями пьесы Гоголя и между всеми четырьмя текстами, вовлеченными в литературно-драматургическую модель *пьесы в пьесе* (авторство Утешительного при этом для простоты описания признаем пока автономным): евангельский источник, пьеса Полоцкого, пьеса Утешительного и еще одна – Гоголя. Утешительный интерпретирует реальность, представленную нам Гоголем, как эпизод драматической интерпретации евангельской притчи Полоцким – тот эпизод, в котором ценностная иерархия *пока* перевернута с ног на голову, и, соответственно, действие вставной пьесы решено в комическом и сатирическом аспекте. По отношению к эпизоду из «Комидии...» Полоцкого пьеса Утешительного, естественно, развернута в более широкое поле подробностей, представленных пародийными компонентами, которые, в свою очередь, воспроизводя или индексируя литературно-драматические шаблоны, подключают к общему полю и не связанные напрямую с евангельской притчей тексты. С другой стороны, Утешительный в своей пьесе дает собственное (условно говоря) толкование евангельской формулировке (развернутой Полоцким в несколько сцен) – «и ты расточи имение свое, живы блудно», апеллируя не к житейскому, внешнему, а сразу к символическому уровню евангельского и школьного текста как объяснению смысла ихаревской истории: наследство, которое «невольно» транжирит Ихарев, получено им от Отца и имеет духовно-нравственный смысл, а в житейском плане Ихарев теряет и по глупости проматывает не свои, нечистые, деньги, выигранные шулерским способом. В той части «Игроков», которая в отношении к спектаклю Утешительного представляет реальность, то есть в «гоголевской» части, без интерпретации Утешительного связь с евангельским текстом скрыта, а с «Комидией...» Полоцкого, как мы показали выше, прописана. Реминисценции из «Комидии...» Полоцкого играют здесь обратную по отношению к части Утешительного функциональную роль: комические эпизоды пьесы Полоцкого способны выступить интерпретационным комментарием к этой части «Игроков», тем самым связывая гоголевский текст с евангельской притчей; иными словами говоря, именно посредничество текста Полоцкого обнаруживает связь с евангельской мудростью той части «Игроков», которая не является интерпретацией происходящего Утешительным, а в самой этой «гоголевской» части значимо не столько подобие в речевом плане, сколько смысловая аналогия.

При этом если реминисценции в предшествующей спектаклю Утешительного части функционируют в качестве опознавательных знаков, сформировавших замысел Утешительного, то следующие за спектаклем – комментируют совокупность «реальности» и ее театральной трактовки. Так, выше мы процитировали только часть окончания первого монолога Блудного, обращенного к отцу, ту часть, которая находит отклик в предпоследнем монологе Ихарева. Дадим более полную цитату:

...Что стяжу в дому? Чему изучуся?
Лучше в странствии умом сбогачуся.
Юньших от мене отци посылают
В чуждые страны, потом ся не кают...

Обратим внимание на то, что представленная Ихареву в спектакле история А. Глова и есть история более юного, если и не посланного в одиночку в «чуждые страны», то взятого с собой и там оставленного один на один с соблазнами и подстрекательством новых товарищей (одного из которых разыгрывает Ихарев), следом за чем неминуемо должно было бы последовать именно раскаяние отца, М. Глова, в таком решении. Поэтому второе двустийе, не имеющее речевого отзвука в монологе Ихарева о вреде деревенской жизни и о возможностях просвещения в столице, куда герой готов устремиться для проматывания неожиданного богатства, могло бы быть им произнесено, если бы не было представлено в спектакле Утешительного, упредившем такой аргумент¹. Причем история А. Глова как персонажа «гоголевской» пьесы тоже является упреждающим опровержением вероятного аргумента Ихарева = Блудного; и обе роли юного Глова (театральная в антрепризе Утешительного и социально-психологическая у Гоголя) воспроизводят, напомним, многократно отработанный литературой и театром шаблон, существенно отличаясь, однако, от последнего сложной логико-символической зеркальностью (А. Глов, будучи беспутным юношей, разыгрывает беспутного, глупого юношу как подобие Ихарева, а оказывается – и себя самого, раздваиваясь на злодея и жертву и таким образом разыгрывая в лицах ситуацию собственного самообмана, одновременно наблюдая за такой же ситуацией Ихарева), так что не только последствия, но и развертывание событий не оставляют возможности в «реальности» гоголевской пьесы (в отличие от обычной эмоционально-психологической дистанции зрителя-читателя) искать причину неудачи в чьих-то внешних поступках.

Таким образом, «гоголевская» часть выступает как реальность в отношении двух пьес: по отношению к внешней, предшествующей в историко-литературном времени, то есть к «Комидии...» Полоцкого, ихаревская история является воплощением заповедных истин, по отношению к внутренней, сочиненной и поставленной Утешительным, она является поводом к тому, чтобы к этим истинам обратиться и с помощью драматического «ехемтра» высветить в происходящем вечные смыслы, обеспечив таким образом учительную функцию.

То, что тексту «Игроков» свойственна эмблематичность, очевидно при любом ракурсе чтения; в проекции на школьный театр и непосредственно «Комидию притчи о блудном сыне» Полоцкого механизм развертывания части в целое отражен в реакции М. Глова на «маленький банчик» как в текстовой части эмблемы – «Все на свете начинается грошовым делом. А смотришь, маленькая игра как раз кончилась большой», где «все на свете» соответствует обобщению притчевого порядка и, соответственно, «большая игра» принимает значение жизни не в житейском (как на других смысловых уровнях пьесы), а в бытийном смысле. Напомним при этом, что сама эта сентенция в рамках спектакля Утешительного включена в «пролог», предшествующий интермедийной части, который в концентрированном виде экспозиционирует авторскую идею развернутого далее событийно-сценического ряда, а в совокупности того и другого рождается сюжет пьесы-представления. В этом плане учительные сентенции старшего Глова, протагониста-резонера, по сюжету вставной пьесы принадлежат уже раскаявшемуся и вернувшемуся к Отцу Блудному («я сам играл и знаю по опыту»); ту же позицию в «прологе» озвучивает и вторящий Глову Утешительный («Я сам играл, играл сильно. Но, благодаря судьбу, бросил навсегда, не потому, чтобы проигрался, или был вооружен против судьбы» [Гоголь, 1949, с. 81]). Характерно, что роль М. Глова и, соответственно, ее речевое выражение сохраняют серьезное и назидательное

¹ Ср. комичный в устах Ихарева аргумент в пользу собственного выбора плутовства как нормальной ценности: «Ну, положим, плутовство. Да ведь необходимая вещь, что ж можно без него сделать? Оно некоторым образом предостерегательство» [Гоголь, 1949, с. 98].

тельное значение для Ихарева как прецедент твердого отказа от карточного соблазна в противовес уверенности в слабости человеческой природы, заявленной Швахневым до начала спектакля, и его же сомнениям в праве (или продуктивности?) назидать остепенившемуся «блудному» («Молодым бесится, так что не втерпеж другим, а под старость прикинется ханжой, так что не втерпеж другим» [Там же]), предъявленным в «прологе»¹. Речевое поведение Утешительного значительно сложнее, что вполне соответствует его структурной роли организатора и режиссера; кроме поливалентности, так сказать, высказываний, вообще свойственной речи всех гоголевских персонажей «Игроков» и поддерживающей многоуровневость интриги и фабулы, речи этого персонажа свойственна смена модальности и при переходе от одной части собственного спектакля к другой. Породив разнообразные исследовательские aberrации и трактовки этого гоголевского героя как ханжи и циника или воплощение демонического, адского духа², такое речевое поведение вполне объяснимо в границах гоголевской пьесы сквозной ролью гаера и шута, «скоморошествовавшего» (в разных значениях этого понятия) и «тешащего» (тоже в разных значениях) Ихарева и А. Глова, а в границах организованного им «игрища»³ – разной модальностью отдельных частей его спектакля. Поэтому в «гоголевской» пьесе назидательные реплики Утешительного бурлескны, в его «прологе» – серьезные.

* * *

В завершение вернемся к «Гамлету» как источнику структурно-функциональной организации внутреннего спектакля в «Игроках». В сцене «мышеловки» обыгрывается эффект воздействия театрального представления на зрительный зал, точнее – на узнавшую себя в персонаже личность, и таким образом обнаруживается скрытое знание (в двух значениях – скрываемое преступником и не доказанное обвинителем). Структура театрального действия в «Игроках» зеркально отражает шекспировскую: от гоголевского зрителя скрыта не реальность, а театральное представление, призванное ее обнаружить⁴; от зрителей спектакля Утешительного (Ихарева и А. Глова) скрыто реальное значение содеянного, обнаженное театральной экспликацией с участием этих зрителей. В шекспировской трагедии сочиненная Гамлетом и разыгранная актерами пантомима (с сопроводительным текстом) – это одновременно и аллегорический пролог к приготовленному актерами спектаклю с историческим сюжетом о братоубийстве, и, соответственно, интерпретация известной пьесы, и – эмблематически оформленная реплика (свидетельское показание), указующая на тайное злодейство. Но центральный для Гамлета вопрос другой, и сформулирован он, как мы говорили выше, в сознании блудного Ихарева пародийно комически, как и собственный ответ на него, что плутовать бесполезно. В этом плане возвращение внешним и внутренним (эмоционально-психологическим) событиям с Ихаревым и А. Гловым своего истинного и вечного смысла, осуществленное Утешительным с помощью театральной интерпретации этих событий, вполне соответствует убеждению Гоголя в высоком

¹ Примечательно, что эта проблематика, заслоненная в гоголевской пьесе многими другими – важными смысловыми или, наоборот, внешними миражными проблемами, – хорошо знакома нам по более поздним художественным решениям Достоевского (в частности, в «Братьях Карамазовых»).

² См., например: [Парфенов, 1996, с. 159].

³ Структура внутреннего театрального действия в «Игроках» соответствует площадному, народному типу устройства театрально-сценического диалога.

⁴ Структура и логика событий, поведение персонажей (в том числе – речевое) соответствуют театральному делу, а в речевом поле муссируется карточно-шулерская проблематика, не определяющая хода событий и развязки, то есть персонажи квалифицируют события и свои действия в той понятийной системе, которая носит миражный характер.

предназначении театра, а характер гоголевской рецепции шекспировской трагедии и школьной пьесы Полоцкого – отражает исторически-закономерное изменение отношения к заповедным истинам и в то же время особую чувствительность Гоголя к ним. Примечательно, однако, что вопрос об Ихареве как о новейшем Гамлете может быть рассмотрен в несколько иной плоскости при актуализации всего объема художественного образа «Игроков», который соответствует реалистическому воссозданию действительности. Укажем, в частности, на два аспекта: во-первых, пародийный в отношении к шекспировскому герою характер носит не столько гоголевский Ихарев, сколько тот современный Гоголю тип мировосприятия, который в этом герое воплощен¹; а во-вторых, поскольку мы говорим о комедийном герое, то сам вопрос, которым он задается и который касается если и не бытия и истины, как гамлетовский, то ценностей и смыслов, и даже при крайней вульгарности того и другого отражает несвойственную жанровой природе комедийного героя рефлексивность сознания.

Литература

- Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений: В 14 т. М., 1949. Т. 5.
Демин А.С. Комментарий: Симеон Полоцкий. Комедия притчи о блудном сыне // Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. М., 1972.
Елеонская А.С. Комическое в школьных пьесах конца XVII – начала XVIII в. // Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII – начало XVIII в.). М., 1976.
Купреянова Е.Н. Гоголь-комедиограф // Русская литература. 1990. № 1.
Лотман Ю.М. О «реализме» Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. II. Новая серия. Тарту, 1996.
Падерина Е.Г. О пределах барочности в художественном целом «Игроков» Гоголя // Гоголь и славянский мир. Томск, 2007.
Парфенов А.Т. Гоголь и барокко: «Игроки» // ARBOR MUNDI. Мировое древо. М., 1996. Вып. 4.
Полоцкий Симеон. Комедия притчи о блудном сыне // Русская драматургия последней четверти XVII и начала XVIII в. М., 1972.
Стахович А.А. Ключки воспоминаний. М., 1904.

¹ В другой, и более сложной (в соответствии с другой природой героя, в том числе), модификации к этому же типу причастен Чичиков.