

**А.В. Щитов**

*Томский государственный педагогический университет*

**Аудиовизуальная выразительность  
в пьесе Н. Эрдмана «Самоубийца»**

*Аннотация:* Статья посвящена анализу аудиовизуальной выразительности в пьесе Н. Эрдмана «Самоубийца». Изучение выразительности визуального и аудиального планов позволяет сделать вывод о различной роли этих начал в развитии действия «Самоубийцы».

*Ключевые слова:* русская литература, драматургия, Н. Эрдман.

Предназначенность пьесы для аудиовизуального восприятия и представления заставляет автора особенно заботиться о том, что должно быть *увидено* и *услышано*. В тексте авторских ремарок, в диалогах и монологах героев такие моменты получают особое значение. Условность драмы состоит, в том числе, и в том, что реплики героев, созданные автором, представлены как порождение их сознания, и таким образом получается, что это они, герои, в соответствии с уровнем своего мышления, с учетом своих целей используют аудиовизуальный потенциал слова как средство самореализации и воздействия.

В «Самоубийце» драматург, указывая род занятий целого ряда персонажей (писатель, мясник, священник...), представляет главного героя только в самых общих жизненных функциях: как «мужа», «зятя», «соседа». Первое, что становится известно о Подсекальникове, подчеркивает его исключительно витальные потребности – он хочет есть, он хочет жить. Начиная пьесу ремарка представляет место действия, время суток: «Комната в квартире Семена Семеновича. Ночь». Следующая ремарка сужает *картину* происходящего до *двухспальной кровати*, на которой *спят* супруги Подсекальниковы – Семен Семенович и Мария Лукьяновна [Эрдман, 2000, с. 103]. Обращенные к зрительному опыту детали задают основания для комического восприятия последующего диалога – неожиданного для ночного времени и двухспальной кровати. Муж будит жену нелепым вопросом, не осталось ли от обеда ливерной колбасы. В квартире, в которой электричество, по словам героя, отключено за неуплату, на мгновение *высвечивается* ее *облик*: «В комнату возвращается Мария Лукьяновна. В одной руке у нее свеча, в другой – тарелка. На тарелке лежат колбаса и хлеб» [Там же, с. 105]. Этот *облик* получает аллегорический смысл: как на чашах весов в ее руках уравниваются живой свет, соответствующий вечной жизни, и пища, как условие продолжения земной жизни.

Но затаившийся на кровати Подсекальников концентрируется на неудовлетворенности жизнью вообще, и это чувство он обрушивает на жену в оскорблениях, называет ее «сволочью», «сукиной дочкой», «чертом». После слова «черт», по ремарке, «подсвечник вываливается из рук Марии Лукьяновны, падает на пол и разбивается. В комнате снова совершенно темно. Пауза» [Там же, с. 107]. Перед решительным поворотом действия световая *пауза* усиливается звуковой: Подсекальников в темноте исчезает из спальни. Ситуация в соответствии с громко сказанным словом *черт* не исключает решения ее в самом страшном, inferнальном

ключе. Растерявшаяся Мария Лукьяновна *post factum* раздражение мужа, его видимый отказ от еды объясняет нежеланием жить, готовностью к самоубийству. Пытаясь предотвратить самое страшное, она бежит за помощью к соседу, и это сообщает новый импульс действию.

Цель Калабушкина – убедить Подсекальникова, что жизнь прекрасна. Он просит Подсекальникова *выслушать* его. Ремарки указывают на специальную, едва ли не театральную подготовку именно к *речи*: «Усаживает его. Встает перед ним в позу» [Там же, с. 119]. Пробует начать с не совсем обычного обращения к соседу, которого только что называл по имени и отчеству Семеном Семеновичем, – обращается торжественно: «Гражданин Подсекальников...». Чувствует, что чего-то не хватает, останавливается. Текст ремарки сообщает о действиях, которые должны усилить убедительность речи, – ему нужно соответствующее *освещение*: «Подбегает к окну. Раздергивает занавеску». Но эффект получается противоположный. Продолжение ремарки делает *видимой* самую непривлекательную картину: «Нездоровое городское утро освещает *развороченную постель, сломанный фикус* и всю невеселую обстановку комнаты» (здесь и далее в цитатах курсив наш. – А.Ш.) [Там же, с. 119]. Конкретика визуальных деталей вещного мира создает обобщающий образ всего происшедшего в доме. «Нездоровое городское» утро при естественном освещении делает *видимым*, что семейное счастье «разворочено», что нормальная жизнь в доме, как и «вечное» дерево – фикус, «сломана». Калабушкин не чувствует всего этого, держит *речь*, повторяя торжественное обращение «гражданин Подсекальников», и далее произносит одну фразу: «Жизнь прекрасна». Краткость агитационного содержания речи Калабушкина оказывается в контрасте с долгим приготовлением. Подготовка Калабушкина к речи занимает на странице объем монолога и, по сути, выполняет его функции, но исчерпывается предложением из двух слов, смысл которых опровергается всем, что *видно*.

Корректирующий до противоположного смысл происходящего в информации зрительного ряда преобладает, получает развитие в действии. На плохо освещенной коммунальной кухне Калабушкин принимает колбасу в руках соседа за револьвер. Фрагменты того, что могло быть пищей, воспринимаемые исключительно визуально, нередко выступают у Эрдмана в несвойственных им функциях, становятся уликами (как лапша на голове Широнкина в «Мандате»), аргументами и заставляют центральных героев форсировать события, действовать в новом для себя направлении. Противоположные по функциям предметы из одного и того же кармана (колбаса выступает как возможность поддержания жизни, револьвер – как возможность лишения ее) оказываются сходны лишь по их видимой форме. Подсекальников не знает, чего хочет больше: с одной стороны, он испытывает чувство голода, хочет есть, хочет жить, а с другой, он уже пытается самоутвердиться хотя бы ценой самоубийства.

Особое место в действии имеет предшествующий этой ситуации, подтолкнувший героя к ней и вставной, по сути, эпизод с реализацией/крушением мечты Подсекальникова о геликоне как о средстве заработать много денег. Появлению заветной трубы соответствует преобразование внутреннего пространства дома. Визуальный план в ремарке начала второго действия возвращает к началу первого акта, чтобы тем отчетливее подчеркнуть разницу: «*Та же комната*, что и в первом действии. *Все приведено в порядок*. Семен Семенович *восседает* на табурете с *огромной трубой*, надетой через плечо. Перед ним раскрытый *самоучитель*. В стороне *на стульях* Мария Лукьяновна и Серафима Ильинична» [Там же, с. 130]. Все приведено в порядок, гармонизировано и театрализовано: Подсекальников – в центре внимания домашних, отделен от них, готовых внимать ему. Предвкушая успех, чуть оттягивая момент торжества, он позволяет себе помечтать – заглянуть в недалекое будущее, представляет *картину своей будущей счастливой жизни*: «Через эту *трубу*, Серафима Ильинична, к нам опять возвращается незабвенная жизнь. Нет, ты только подумай, подумай, Машенька, до чего хорошо. Приехать с

концерта с хорошим жалованьем, сесть на *кушетку* в кругу семьи: “Что, полотеры сегодня были?” – “Обязательно были, Семен Семенович”. – “А *статую*, что я приглядел, купили?” – “И *статую* купили, Семен Семенович”. – “Ну, прекрасно, подайте мне *гоголь-моголь*”. Вот это *жизнь...*» [Там же, с. 132]. Сознание Подсекальникова фокусируется на *видимых* результатах будущей концертной деятельности. Значимость героя в собственных глазах возрастает исключительно за счет крупных деталей обстановки. Виртуальная статуя в его сознании предстает вершиной воплощенного в пластике благополучия. Завершает представление Подсекальникова о будущем комфорте, рожденное не то голодным воображением, не то воспоминанием о сладостях детства требование после работы подавать ему гоголь-моголь. Чем реальнее представляется Подсекальникову исполнение его мечты о хорошем жаловании (бейный бас уже на нем), тем сильнее переживается разочарование – играть он не смог.

Заветная мечта Подсекальникова разбита, он не только голоден, но и зол, поэтому *отыгрывается* на том, что есть, – на кухонных принадлежностях, он бьет посуду. Репарки указывают по нарастающей конкретные детали визуального плана: «бросает блюдца на пол и разбивает их», «разбивает чашки», «разбивает вазу» [Там же, с. 134]. Кульминация эпизода – «разбитое зеркало», по народным приметам, предвещает чью-то смерть в доме. Физическое действие усиливается словесным. В монологе героя за простым перечислением возникает *картина* обобщающего плана, приобретающая экзистенциальное содержание. «Все разбито... все *чашечки... блюдечки... жизнь...* человеческая. *Жизнь разбита*, а плакать некому. Мир... Вселенная... Человечество... *Гроб... и два человека за гробом*, вот и все человечество» [Там же, с. 135]. В финале монолога ощущение разбитой человеческой жизни фокусируется в представлении «гроба» и «двух человеках за гробом». Подсекальников ощущает экзистенциальное одиночество и впервые сам допускает мысль о смерти. На фоне вечных, грандиозных категорий («мир», «вселенная», «человечество») особенно обидно и горько, что ему лично останется только конкретный «гроб» и минимум – «два человека» за ним.

Появление в доме представителя интеллигенции Гранд-Скубика сообщает новое направление и новую энергию действию, выводит отчаявшегося героя из тупика приватно-бытового, квартирного существования, обещает расширение количества идущих за гробом, другое значение его жизни/смерти, и в функциях гоголя-моголя появляется обещание роскошного поминального обеда в ресторане «Красный бомонд». На месте грустной картины проводов в последний путь рисуется многолюдный, торжественный, с особыми почестями обставленный ритуал похорон:

«Выстрел ваш – он раздастся на всю Россию. Он разбудит уснувшую совесть страны. Он послужит сигналом для нашей общественности. Имя ваше прольется из уст в уста. Ваша смерть станет лучшей темой для диспутов. Ваш *портрет поместят на страницах газет*, и вы станете лозунгом, гражданин Подсекальников. <...> Вся российская интеллигенция соберется у *вашего гроба*, гражданин Подсекальников. *Цвет страны* понесет вас отсюда на улицу. Вас *завалят венками*, гражданин Подсекальников. *Катафалк* ваш утонет *в цветах*, и *прекрасные лошади в белых пополах* повезут вас на кладбище, гражданин Подсекальников.

Семен Семенович. Елки-палки. Вот *это жизнь!*» [Там же, с. 139].

Речь-внушение Гранд-Скубика начинается с аудиального воздействия. Слова «выстрел», «разбудит», «сигнал», «имя прольется» апеллируют к звуковому «опыту» в сознании героя. Но ключевым и переломным моментом речи, который должен окончательно убедить Подсекальникова в необходимости стреляться во имя интеллигенции, становится деталь визуального плана. Гранд-Скубик обещает «портрет на страницах газет». Визуальный ряд деталей в этой речи актуализируется в памяти Подсекальникова и дополняется новыми в речи каждого следующего посетителя.

Приходящие завлекают, искушают наивного Семена Семеновича, как игрушками, «видимыми» знаками внимания к нему огромного количества людей, картиной роскошных похорон. Их действиями руководит корыстное желание загрести жар чужими руками, заявить о своих правах, напомнить власти о себе, получить от жизни больше благ, чем имеют, ценой жертвы – смерти «другого». Дьявольские функции, отмечает в работах по драматургии Н. Эрдмана В.Е. Головчинер, передаются лицам, от советской власти далеким [Головчинер, 2005, с. 121]. Главное условие «договора», которое предъявляет Подсекальникову каждый посетитель его дома, состоит в том, что текст первой предсмертной записки «в смерти прошу никого не винить» должен быть изменен на обвинение «всех» – советской власти, правительства [Головчинер, 2007, с. 150]. Если в договоре человека с дьяволом последний обещает человеку обретение земных благ при жизни в обмен на его вечную душу, то приходящие к Подсекальникову сообщают толкают его к смерти, лишая возможности жить уже сегодня, сейчас.

Пробуждение самосознания в Подсекальникове у порога смерти остается не замеченным, принципиально не услышанным. Экзистенциальный, философский монолог «самоубийцы» о жизни и смерти в конце второго действия адресован... глухонемому. Ход земного времени, времени жизни человека в размышлениях Семена Семеновича измеряется не часами как визуально фиксирующим прибором, а их *звуками тик и так*: «Подойдемте к секунде по-философски. Что такое секунда? Тик-так. Да, тик-так... <...> И вот тик, молодой человек, это еще все, а вот так, молодой человек, уже ничего. Ни-че-го». Между *все* и *ничего* в жизни, в сознании Подсекальникова – дуло пистолета с его по-детски имитируемым *выстрелом* – *звуком* пиф-паф. И он впервые, может быть, в жизни, пытается мыслить абстрактными «звуковыми» – «детскими» категориями в духе героев обериутов: «И вот раздастся *пиф-паф*. И вот пиф – это еще тик, а вот паф – это уже так. И вот все, что касается тика и пифа, я понимаю, а все, что касается така и пафа, – совершенно не понимаю» [Эрдман, с. 158–159].

Амплитуда развития второго действия, как и первого, таким образом, связана с начальной безысходностью, ожиданием перемен, иллюзорным *просветом* (блеском появляющегося геликона в первом акте, приходом блестящих, из высшего общества лиц, их заманчивых предложений во втором) и еще большим отчаянием в конце. Внешняя, *видимая* сторона в оценке событий главным героем является определяющей. В конце второго акта предпринимается попытка их осмысления. Монолог Подсекальникова выходит за пределы визуального ряда, включает детали аудиального плана, абстрактные образы, что свидетельствует о новом состоянии сознания героя, подготавливает его «возвращение» с «того света». Но собравшееся общество хочет только хоронить, ему нужна жертва.

Если в начале пьесы герой слушал, внимал с открытым ртом каждому слову представителя интеллигенции, писателя, священника и др., был готов действовать по внушению извне, то в конце, оказавшийся между жизнью и смертью, он сопротивляется, отстаивает свое право на жизнь и уже сам наступает на тех, кто толкает его к смерти, предлагает им «пострадать», «умереть за всех». До этого момента о револьвере как об оружии самоубийства только говорили, его реальное появление Подсекальникова скрывал от посторонних глаз. Теперь, согласно ремарке, он предъявляет оружие не просто *на всеобщее обозрение*, но *предлагает каждому им воспользоваться* [Там же, с. 215]. Ответ Гранд-Скубика выражает общую позицию всех представителей «высокого» общества: презрение к другим, нежелание рисковать своей жизнью.

Анализ соотношения выразительности визуального и аудиального планов позволяет заметить их разную роль в развитии действия «Самоубийцы». При появлении действующих лиц преобладает характеризующий их визуальный план, с развертыванием действия нарастает выразительность аудиального типа. Для речей и поведения персонажей, стремящихся обойти обстоятельства, приспособить-

ся к ним, важны в качестве самопрезентации и аргументов *видимые*, внешние факторы. Для того этапа личностного развития героев, на котором пробуждающееся сознание способно перерабатывать факты, соответственно корректировать поведение, актуализируется аудиальный план высказываний. В финале пьесы аудиальный план фиксирует первые проблески сознания Подсекальников, уравнивает действие, нейтрализуя агрессивное воздействие деталей визуального плана в речах незваных посетителей из культурного общества.

### Литература

Головчинер В.Е. Трансформация мотива «договора человека с дьяволом» в драматургии Н. Эрдмана 1920-х годов // Трансформация и функционирование культурных моделей в русской литературе. (Архетип, мифологема, мотив). Томск, 2005.

Головчинер В.Е. Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск, 2007.

Эрдман Н.Р. Самоубийца: Пьесы. Интермедии. Переписка с А. Степановой. Екатеринбург, 2000.