

К 200-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Н.В. ГОГОЛЯ

Е.Г. Падерина

Институт мировой литературы РАН, Москва

Теснота речевого ряда в «Игроках» Гоголя: К постановке вопроса о специфике драматургического мотива

Аннотация: В теории мотива наблюдается явный недостаток внимания к специфике драматургического мотива и к механизмам функционирования слова в драматургии с «прозаическим» оформлением речевого ряда. Сюжет пьесы Гоголя «Игроки» «соткан» из литературно-театральных клише, подчиненных пародийной и диалогической функции, а потому наиболее жестко обнажает теоретическое косноязычие в этой сфере. В статье предпринята попытка описать специфические особенности части мотивов гоголевской комедии «Игроки», обосновать единичную возможность привлечения «чужеродного» инструментария анализа повествовательного мотива и привлечь внимание теоретиков к названной проблеме.

The theory of dramaturgic motives in literature is generally poorly developed. This, for instance, is evident in the case of Gogol's play "The Gambles", which builds entirely on literature and theatrical clichés to achieve travesty. In this regard the description of a motive becomes much more complicated. The author of the article attempts to educe the specifics of some motives in Gogol's play "The Gamblers".

Ключевые слова: Комедиография, речевой ряд, функция слова в драме, драматургический мотив.

Comedy, dramaturgic motif, Gogol, prose dialogue and speech.

УДК: 821.161.1.0.

Контактная информация: Москва, ул. Поварская, 25а. ИМЛИ РАН. Тел. (495) 6905030. E-mail: kbogan@yandex.ru.

Гоголевское творчество не раз ставило литературоведение перед фактом не состоятельности наличного аналитического инструментария и языка описания, в случае с «Игроками» – одним из поистине «темных» мест является сфера мотивов пьесы. Пародирование Гоголем стереотипов драматургического, в частности, языка [Лотман, 1996, с. 11–35], организующее часть зрительских и читательских aberrаций восприятия и «герметичность» интриги, театрализация действия, закрепляющая миражный эффект, и т.п. – ставят под сомнение возможность применения привычных аналитических приемов распознавания и описания тем и мотивов. В частности, большая, по определению, чем в повествовательном и поэтическом тексте, суверенность драматургического героя в нашем случае осложнена еще тем, что движущий действие комедийный интриган (Утешительный) — является автором вставного спектакля, пародирующего литературно-театральные клише (а театральному делу отводится 10 из 25 явлений [Падерина, 2004, с. 23–32]), в том числе – традиционные мотивы; кроме этого – параболическая структура текста, или конструктивно/деструктивный принцип организации, по Лотману [Лотман, 1996, с. 11–35], реализует себя в том, кроме прочего, что первоначально воспринятое (или аналитически распознанное) значение того или иного компонента (поступка и произнесенного слова в том числе) отвергается (и/или профанируется), но затем вновь получает свою «законную» силу (и наоборот); к этому

следует добавить легко распознаваемые исследователем общие для гоголевского творчества темы и провокативный композиционно-ритмический механизм всего действия пьесы, – и мы вот получим неполный перечень специфических особенностей художественного языка этой комедии Гоголя, вопиющий о крайней сложности функционирования в ней «пришедших» мотивов, и тем более – сформировавшихся в его рамках.

Чтобы аналитически описать содержательную роль того или иного мотива «Игроков», необходимо соответствующим образом адаптировать исследовательский инструментарий. Причем, соответствие в первую очередь касается драматургической поэтики. Скажем, тема лжи и обмана, явно объединяющая многие произведения Гоголя, по-разному решалась автором не только с течением времени, но и в разного рода произведениях, а знаменитая и в определенном смысле магическая в гоголеведении формула – «все обман, все мечта, все не то, чем кажется» – если и может быть отчуждена от образов петербургского морока и лгущего Невского проспекта, то лишь с особым ударением на *кажмости*, которую, как известно, можно признать или обманом зрения, или обманом восприятия, а в формировании границ и характера последнего у Гоголя всегда задействованы стереотипы сознания и ценностные aberrации субъекта. Иначе говоря, «заколдованное место» в повествовательных циклах – образ пространства, а «надувательная земля» в комедиях – оценка действительности одним из персонажей, причем оценка не мира как такового, не места, а людского сообщества. (Если же говорить о качественных характеристиках места действия, то трактир в «Ревизоре» и «Игроках», например, и шинок в повестях украинского цикла, вопреки мнению некоторых исследователей мифопоэтики в творчестве Гоголя, наследуя разным традициям, сравнимы только как верхушки айсбергов, то есть логически, а не в функционально-содержательном плане.) При этом вопрос, насколько достоверные результаты мы получаем, игнорируя участие повествователя в способах мотивного развертывания темы лжи/обмана в гоголевских повестях и/или в поэме, – сугубо риторический, а отсутствие такого посредника (или – наоборот – частичное делегирование автором такой функции Ихареву в «Игроках») в пьесе – игнорируется в исследовательских интерпретациях сплошь и рядом.

Между тем, теория мотива, регулирующая практику аналитической реконструкции отдельных мотивов разного уровня сложности и принадлежности автору, эпохе, историческому стилю и т.п., – разрабатывалась и продолжает разрабатываться в условиях приоритетного внимания к повествовательной и поэтической художественной структуре, с различением фольклорной и литературной проблематики [Силантьев, 1999, с. 95–101; 2003, с. 160–169], но с редкими и маргинальными выходами к соответствующим проблемам драматургических текстов¹. Теоретических исследований, посвященных специфическим проблемам мотивики драматургических текстов (а их, как кажется, не может не быть), в частности, русской драматургии, в отечественном литературоведении нет. Необходимость же отечественных теоретических разработок диктуется, на наш взгляд, особой ролью слова в пьесе, выражающего и действие, и его сокрытие, и его оценку, и аллюзии персонажа и автора и пр. И, если практическое изучение повествовательных и поэтических мотивов опирается на результаты далеко не первичного этапа теоретического обобщения, то исследование в мотивном аспекте драматургических текстов на данный момент требует в каждом конкретном случае выработки частных критериев, как при выделении той или иной целостности, качественно соответствующей *мотиву*, так и при адаптации к особой ситуации (драматическому

¹ Нередко возникает и путаница; например, то, что Томашевский называет «мотивом узнавания» [Томашевский, 1982, с. 670], при обращении к драматургической поэтике является не фабульно-тематическим компонентом, а структурной единицей интриги, а это уже иные принципы повторяемости.

тексту) языка описания, выработанного теоретическим знанием для другого типа текстов (прежде всего, в структурном плане).

Наиболее внятно вопрос о мотивах драматургических текстов может быть решен относительно так называемых гипермотивов, укорененных, по сути дела, в фабульных компонентах пьесы и их композиционной трансформации (блудный сын, договор с дьяволом и проч.) и пересекающих родовые, исторические и жанровые границы [Тюпа, 2003, с. 177]. Нет спору, фабула играет в драматургии особую роль, и как человеческая жизнь с изменением исторических и культурных обстоятельств не уходит от архетипических моделей самоосуществления в социуме (моделей исходной или приобретенной проблемности, с неизбежной или исторически протяженной смысловой актуальностью), так и ее воссоздание на сцене, а соответственно – и предваряющий это воссоздание, художественно самостоятельный драматургический текст не в состоянии даже при наличии такого художественного «задания» эти архетипы игнорировать. По сути дела, аналитически рассматривая мотивы такого типа в конкретном художественном тексте, в частности, классическом драматургическом тексте, мы оцениваем историко-культурную адекватность авторской оценки проблемной зоны «вечных сюжетов» человеческой жизни или «бродячих литературных сюжетов» (подводящей итог, констатирующей, прогнозирующей), а *новые смыслы*, которые мы «извлекаем» из художественного целого именно сообразно *специфическим* эстетическим принципам воссоздания (родового или видового типа), оказываются *новыми* именно в значении исторической актуальности, а при этом – *старыми* и/или *вечными*, и это, разумеется, замечательно во всех отношениях и важно. Особого внимания в этом плане заслуживает практическое соотношение в тексте символического репертуара и реминисценций, разнонаправленно функционирующих в культурной памяти [Лотман, 1992, с. 191–199].

Вопрос об объеме специфически драматургических компонентов текста, который мы редуцируем для успешного опознания подобного рода мотивов (причем, в одних случаях – не включая в анализируемый объем текста, в других – после аналитического использования), в этой плоскости как будто не важен, но в интерпретации содержательной стороны мотива – все равно важен. И в практических исследованиях драматургических текстов подобные вопросы, так или иначе, с большей или меньшей долей стихийности, историку, аналитику или интерпретатору приходится решать¹. Напомним, кстати, что абсурдистская драма (комедия в том числе), подвергающая жесткой критике именно фабульные стереотипы и клишированные приемы устройства интриги как пустотелые, художественно несостоятельные формы отражения актуальной жизненной проблематики, не может быть признана в понятийном плане бессюжетной и безмотивной.

Особую и, на первый взгляд, во всяком случае, более прозрачную ситуацию представляет творчество тех драматургов, чьи пьесы рассматриваются (в том числе часто в мотивном аспекте) в авторском творческом контексте других жанрово-родовых образований, – Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Чехов и др. В этих случаях мы имеем дело со специфической драматургией, пограничной разным родам воссоздания художественного образа мира. Упрощает ли это задачу или усложняет ее – еще вопрос, но так или иначе исследования мотивов драматургических текстов этих авторов – вольно и невольно – опираются на выработанные в ином эстетическом поле приемы реконструкции мотивов (как в отношении творчества кон-

¹ Ср., например, усложненное опосредование мотива-ситуации Гамлета в «Игроках», сочетающее сознательную авторскую ориентацию своего персонажа на шекспировского героя, пародическую модификацию мотива в комедийной форме, пародирование клишированного «гамлетизма» и влияние актуальной для Гоголя реальности, «разжаловавшей» Гамлета в Ихарева; при этом распознавание мотива «минуется» фабульный уровень, но не уровень интриги [Падерина, 2004, с. 23–32].

кретного автора, так и в отношении той или иной повествовательной или поэтической традиции). Не менее характерна в понимании общей проблематики драматургического мотива литературная ситуация первой трети XIX в., в которой жанровая «миграция» героев – вместе с определенными чертами (в иных случаях и портретным сходством с реальным лицом-прототипом) и определенными ситуациями-событиями – обусловлена не только потребностями авторов «откомментировать», уточнить, распространить, дезавуировать и т.п. предшествующую трактовку образа, но и внятной (хотя и не всегда осознанной) дифференциацией возможностей разных языков литературы (в том числе на театральной сцене).

В этой связи, кроме общей проблемы внутритекстового генезиса мотива на стадии развертывания фабульной основы в сюжетное целое (а сюжетообразование в драматургии специфическое по определению), особым проблемным пунктом (с точки зрения теоретического оснащения) является трансформация повествовательных или поэтических мотивов в драматургическом тексте, поскольку встает вопрос о дифференциации авторского концептуального отношения к реципируемому мотиву и собственно родового влияния на функционирование поэтического или прозаического мотива (даже явно предикативного типа) в специфическом – драматургическом – сюжете. Причем в отношении гоголевского творчества эта проблема встает особо остро по причине, с одной стороны, общелитературных процессов (активной тематической и мотивной диффузии повествовательных и драматургических, комедийных, в особенности, жанров в 30–40-е гг. XIX в. [Журавлева 1998, с. 29–31]), а, с другой стороны, в связи с тем крайне важным условием, что в окончательной редакции все его пьесы сложились в творческой параллели с таким нетрадиционным в жанровом плане произведением, как поэма «Мертвые души», а в то же время эти окончательные редакции вырабатывались с сознательной установкой на *сценическую* интерпретацию и на фоне творческой рефлексии именно *комедиографических* законов.

Активная диффузия эстетических полей прозы и драматургии в творчестве Гоголя многократно обсуждалась в исследовательской литературе. Если же говорить об «Игроках», то в самом устройении интриги заложен повествовательный принцип героя-рассказчика (Ихареv – единственный из персонажей комедии – снабжен автором возможностью высказаться без свидетелей). Однако не только и не столько этот факт позволяет нам опереться в поисках терминологической ясности на теоретическую основу, заложенную изучением повествовательного мотива; решающим фактором литературоцентристского подхода в аналитическом рассмотрении системной части мотивов «Игроков» является специфическая смысловая нагруженность *слова* этой гоголевской комедии.

Качество речевого поля пьесы таково, что ни одно слово в нем не подчинено только традиционной для классической комедиографии функции – стилизации бытовой, социально и психологически обусловленной, речи, – а является *значимым* компонентом *художественного* целого. К слову в «Игроках» применимы описанные М. Бахтиным функциональные принципы повествовательного романного слова, с одной стороны, и введенное Ю. Тыняновым понятие «тесноты стихового ряда», с другой, так что можно в рабочем порядке говорить о *тесноте речевого ряда* в этой гоголевской комедии. Перечислим факторы, обусловившие названное качество слова в «Игроках» как репрезентативной единицы разных уровней художественного языка комедии.

Отсутствие речевой иерархии в драматургическом тексте и отсутствие protagonista в гоголевских комедиях особым образом семантизируют все структурные уровни текста, начиная с инновационной интриги. Структура обстоятельств и действия, характеры и конфликт – индексируют свою взаимообусловленность и получают семантическую мотивацию в *речевом* потоке. Т.Г. Винокур в статье «О семантических принципах разговорной стилизации в драматургии Гоголя», основываясь на анализе гоголевских комедий и «отрывков», делает следующее

важное обобщение: «Таким образом, можно сказать, что в драматургическом тексте стилизация направлена на подтекстовую семантическую конденсацию плана содержания. Это делает ее средства значительно более экономными в плане выражения прямой речи. В этом свете мысль В.В. Виноградова о том, что “диалог крепче связан узами бытового правдоподобия”, – представляется верной лишь *не* для драматургического диалога. Для классической же структуры драматического произведения он служит единственным информативно ценным каналом и потому несет (против бытового диалога) утроенную тяжесть идейно-тематического, сюжетно-композиционного и характерологического планов» [Винокур, 1999, с. 305].

Текстовый объем «Игроков» предельно мал, а структурно-содержательная полнота соответствует полноценной классической комедии, так что экономия средств выражения в этой одноактной пьесе достигает высочайшей степени и на фоне пятиактного «Ревизора» и двухактной «Женитьбы». При этом интрига в «Игроках» не просто миражная, а мультимиражная, поскольку зритель обманывается в опознании не только активного и движущего интригу героя, но и собственно событийного ряда и конфликтного ядра. Не будучи важным квалификационным свойством для определения гоголевской драматургической инновации вообще, многоуровневость интриги и фабулы играет чрезвычайную роль в плане функционирования слова в этом тексте, равным образом эффективно обслуживающего *все* событийные уровни (включая внутренний психологический конфликт персонажей). И естественно, что *слово* выполняет в «Игроках» сложнейшую задачу, только частично связанную с разговорной стилизацией. Что касается стилистического компонента речевой характеристики персонажей, то он оформлен в нейтрально-речевом регистре (специфические черты есть только у речевых масок, но и они – общелитературного свойства).

Особую функциональную роль придают *слову* в «Игроках» накладываются друг на друга уровни *однородности* персонажей – социальной, профессионально-ремесленной, этической (социально-исторически обусловленной) и языковой. Рассматривая речевой план текста в языковом аспекте, мы обозреваем определенный, функционирующий в замкнутом пространстве, лексический объем как *лексикон*, в котором для обслуживания номинативных и коммуникативных потребностей носителей языка ограничения в количественном объеме компенсированы полисемией и омонимией. А это, в свою очередь, актуализирует проблематику, связанную с языковым уровнем текста как художественного целого. Прежде всего, речь идет о значимой для порождения любого текста функции называния и значимой для порождения текста с миражной структурой (или текстамистификации, пародии и т.п.) мнимого тождества. В структуре интриги «Игроков» эти функции реализованы как принципы связи частей в целое, в структуре фабулы как инструментальные приемы организации событийного ряда, в сюжете как феномены, в речи персонажей – как фигуры речи (в том числе тропы, если мы имеем дело с функцией *сравнения*), в сознании героев – как идеологический релятивизм (в разной степени осознанный). При этом в сюжете «Игроков» оба логикосмысловых принципа существуют и в форме мотива.

Поскольку речевое общение персонажей «Игроков», несмотря на внешнее благополучие и кажущуюся языковую общность и целевую солидарность, конфликтно, а в итоге заканчивается коммуникативной неудачей¹ и поскольку мотив *называния* кроме прочего отрефлектирован главным героем², постольку в обычном недостатке взаимопонимания персонажей драматического текста актуальной становится проблема разноязычия. *Разноязычие* в однородной (хотя бы и фор-

¹ Ср. реакцию Ихарева на сообщение А. Глова о коллективном обмане – «я не могу понять ни одного слова».

² Ср., например: «Ведь вот *называют* это плутовством и разными подобными именами, а ведь это тонкость ума, развитие».

мально) языковой среде индексирует проблематику референции слова как во внутритекстовом объеме, так и за пределами его: слово в принципе начинает существовать как *идеологема* вне зависимости от принадлежности к определенному персонажу, одновременно сохраняя эту зависимость.

Мнимое тождество как базовый принцип деструкции/конструкции всех уровней текста «Игроков» формирует специфическую разновидность мотива, в котором вся совокупность вариаций повторяющегося элемента предстает как, с одной стороны, статичное со/противопоставление (по типу антонимических и омонимических связей языка) и, с другой стороны, как динамическое родство. В последнем случае разветвленные синонимические связи элементов антонимических или омонимических пар в определенных (периферийных) сочетаниях выворачивают первоначальную оппозицию наизнанку. Приведем в пример несколько объединенных речевой синонимией лексических гнезд: *дело* как служба, обязанность, долг, ремесло, карты; *ремесло* как искусство, мастерство, искусство, шулерское передергивание, обман; *обман* как иллюзия, мечта, наваждение, самообман, мошенничество, плутовство; *плутовство* как дело, ремесло, искусство, предостерегательство, хитрость, обман, ум¹ и т.д., и т.п. Поэтому слово как единица речевого потока разворачивается в мотив, можно сказать, по модели ленты Мебиуса. Причем, в этом математическом аналоге для нас важна как идея замкнутости-разомкнутости, так и пограничность плоскости внешнему/внутреннему пространству, обращенность, если говорить о ключевом слове мотива и мотиве в целом то к внешнему (внетекстовому) объему и, соответственно, аллюзионному и диалоговому функционированию слова, то к внутреннему – сюжетному целому. А поскольку, как ясно уже из приведенных выше примеров, то или иное слово включено в разные лексические «сообщества», то, устанавливая в определенной позиции внетекстовые идеологические (литературные – в числе прочих) связи², оно подключает к диалогу с внетекстовой культурой своих «собратьев», а с ними и через них – весь художественный универсум, который в *таком* аспекте выступает с сильно *ослабленными* родовыми и видовыми признаками *комедии*.

В целом «Игроки» являются ярким примером художественного текста, в котором слово как единица речевого ряда с успехом реализует функциональные механизмы разного жанрово-родового типа, а как театральная пьеса – пример успешного синтеза «хорошо сделанной» сценической комедии и «драмы для чтения». Но многотрудность описания этих, понятных в общем, качеств в каждом отдельном сегменте художественного языка классической комедии и проблематичность решения вопроса о специфичности тех или иных свойств поэтики этого текста в определяющей мере связаны с фактическим отсутствием аналитического инструментария, пригодного для различения механизмов функционирования слова в одном случае в повествовательной, а в другом случае в драматической структуре художественного целого.

¹ Ср., например, в предпоследнем монологе Ихарева: «Нет, ум великая вещь. В свете нужна тонкость. <...> Этак прожить, как дурак проживет – это не штука. Но прожить с тонкостью, с искусством. Обмануть всех и не быть обмануту самому. Вот настоящая задача и цель».

² Например, «ум» и «остроумие»: архетипическая, по сути, идеологема «злой ум», фольклорная коллизия «умный и дурак» или литературная «умный среди глупцов», святоотеческое «умное сердце», значимые в русской культуре той эпохи – «с-ума-сшествие», «горе от ума» и т.д., и т.п.

Литература

- Винокур Т.Г. О семантических принципах разговорной стилизации в драматургии Гоголя // RES PHILOLOGICA: Филологические исследования. Памяти ак. Г.В. Степанова (1919–1986). М., 1999.
- Журавлева А.И. Русская драма и литературный процесс XIX века. М., 1988.
- Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи. В 3-х т. Таллинн, 1992. Т. 1.
- Лотман Ю.М. О «реализме» Гоголя // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. II. Новая серия. Тарту, 1996.
- Падерина Е.Г. Ритмическая организация пьесы Н.В. Гоголя «Игроки» // Сибирский филологический журнал. 2004. № 3–4.
- Падерина Е.Г. О скрытой форме, драматургической функции и значении в сюжете «Игроков» Гоголя двух мотивов-реминисценций («Гамлет» Шекспира и «Комедия притчи о блудном сыне» С. Полоцкого) // Сибирский филологический журнал. 2008. № 3.
- Силантьев И.В. О некоторых теоретических основаниях словарной работы в сфере сюжетов и мотивов // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск, 2003. Вып. 1.
- Силантьев И.В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Очерк историографии. Новосибирск, 1999.
- Томашевский Б.В. Сюжетное построение // Поэтика. Труды русских и советских поэтических школ / Сост. Д. Кирай, А. Ковач. Будапешт, 1982.
- Тюпа В.И. Словарь мотивов как научная проблема (на материале пушкинского творчества) // Словарь-указатель сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск, 2003. Вып. 1.