

Научная статья

УДК 821.161.1

DOI 10.17223/18137083/84/9

**Обозрение / кумуляция  
в пьесе Н. Эрдмана «Самоубийца»**

**Валентина Егоровна Головчинер<sup>1</sup>  
Наталья Алексеевна Бабенко<sup>2</sup>**

<sup>1,2</sup> Томский государственный педагогический университет  
Томск, Россия

<sup>1</sup> vgolovchiner@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2965-0563>

<sup>2</sup> na75@mail.ru

*Аннотация*

*Обозрения* весьма заметны в перечне произведений Н. Эрдмана. Это слово широко использовалось в отечественной театрально-зрелищной культуре 1920-х гг. для обозначения самых разных явлений на профессиональной и самодеятельной сцене, но пониманием, определением его, по существу, до сих пор никто не занимался. Изучение материала по этой проблеме привело к осознанию того, что постановке на сцене предшествует литературный текст; обозрение для сценического воплощения в русской практике времен Н. Эрдмана писали, как правило, люди, обладающие литературным даром; следовательно, оно может и должно изучаться в аспектах его словесной организации. Второе направление работы, связанное с поисками прецедентов *обозрения* и теоретическим его обоснованием, привело к трудам по исторической поэтике. Фундаментальным для понимания исследуемого материала оказался раздел о кумулятивной сказке в размышлениях о «Специфике фольклора» В. Я. Проппа: на его основе были обнаружены древние истоки современной формы. И третьим, существенным для понимания творчества Н. Эрдмана, стало открытие того, что природа, принципиальные для обозрения возможности архаической, кумулятивной организации материала использованы драматургом в пьесе «Самоубийца» – одном из самых значительных явлений отечественной драмы XX в.

*Ключевые слова*

Н. Эрдман, В. Я. Пропп, «Самоубийца», обозрение, драма, действие, кумуляция, сказка

*Для цитирования*

Головчинер В. Е., Бабенко Н. А. *Обозрение / кумуляция в пьесе Н. Эрдмана «Самоубийца»* // Сибирский филологический журнал. 2023. № 3. С. 124–137. DOI 10.17223/18137083/84/9

© Головчинер В. Е., Бабенко Н. А., 2023

ISSN 1813-7083

Сибирский филологический журнал. 2023. № 3. С. 124–137

Siberian Journal of Philology, 2023, no. 3, pp. 124–137

***Obozrenie / kumulyatsiya***  
**in the play “Samoubiytsa” (“The Suicide”) by Nikolai Erdman**

Valentina E. Golovchiner<sup>1</sup>, Natalia A. Babenko<sup>2</sup>

<sup>1,2</sup> Tomsk State Pedagogical University  
Tomsk, Russian Federation

<sup>1</sup> vgolovchiner@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2965-0563>

<sup>2</sup> na75@mail.ru

*Abstract*

The creative path of Nikolai Erdman commenced with poetry and extended to encompass works for the stage, reviews, scripts for the cinema, and plays for the drama theater recognized by the most talented directors of his time. Not a single Russian play had such success as “Mandat” (“The Mandate”), staged by V. Meyerhold in 1925. His play “Samoubiytsa” (“The Suicide”) (1929) was banned in 1932, along with everything he had written before. Erdman’s plays were translated and staged in different languages during the 1970s, but unfortunately, he did not live long enough to see his works achieve global recognition. The comprehension of Erdman’s plays started with a discussion of the subject of satire. It proceeded in terms of the trends established in the literature on other material, the farcical paradigm of the Russian theater of the early twentieth century, carnivalization, and artistic axiology. For the first time, this paper aims to reveal the unique nature of the organization of the central part of the play under study. For this purpose, the content of the word *obozrenie* (review) is clarified, and its correlation with the phenomenon and the term *kumulyatsiya* (cumulation) is identified. The organizing principles revealed in the central part of the play, developed by the most ancient cumulative fairy tale, allow showing the danger of the actions of a prosperous multitude in achieving their selfish goals, the threat to the life of an individual and humanity on the eve of the European cataclysms of the 1930s.

*Keywords*

N. Erdman, V. Ya. Propp, “The Suicide,” review, drama, action, cumulation, fairy tale

*For citation*

Golovchiner V. E., Babenko N. A. *Obozrenie / kumulyatsiya* in the play “Samoubiytsa” (“The Suicide”) by Nikolai Erdman. *Siberian Journal of Philology*, 2023, no. 3, pp. 124–137. (in Russ.) DOI 10.17223/18137083/84/9

В момент первого появления на сцене пьесы «Мандат» в середине 1920-х гг. критики, спасая ее и спектакль по ней, писали о том, что сатира авторов направлена на мещан, сопротивлявшихся революционному преобразованию страны. Волна интереса к двум пьесам Н. Эрдымана после их публикации в конце 1980-х гг. начиналась с выяснения вопроса, «против» кого выступал драматург. В новых исторических условиях решали его подчас «от противного» – считали выступлением автора против советской власти (см. [Велехов, 1990, с. 92] и др.).

В изучении творчества Н. Эрдымана первых десятилетий XXI в. отчетливо обозначилось стремление осмыслить разные группы его произведений, и прежде всего две большие пьесы, в русле заметных тенденций времени. Первым отечественным литературоведом, включившим еще неопубликованную пьесу Эрдымана «Самоубийца» в сферу научного изучения, был томский ученый Н. Н. Киселев<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Через сорок лет после создания и запрещения пьесы, за двадцать лет до ее публикации, в 1969 г. была «арестована» первая научная статья о ней – вырезана из тома Ученых

Его интересовало мастерство Эрдмана-сатирика, и эта линия анализа была подхвачена многими после издания пьесы в 1988–1990 гг. Е. С. Шевченко в двух монографиях (2006, 2010) и докторской диссертации (2008) представила пьесы как явление в контексте балаганной парадигмы русского театра первых десятилетий XX в. Ю. Б. Селиванов обозначил следы творческого восприятия Н. Эрдманом текстов Н. Гоголя; К. В. Барина писала о карнавализации в его произведениях; З. К. Сафаргаллина обратилась к проблемам художественной аксиологии в контексте драматургии 1920–1930-х гг. А. О. Ковалова открыла новую линию в изучении творчества художника – издала большой том «Кинодраматургия Н. Эрдмана» и защитила на этом материале кандидатскую диссертацию (2011).

Изучение произведений Н. Эрдмана в контексте известных, утвержденных на другом материале тенденций развития литературы представляет его, по существу, одним из участников литературного процесса. В статье впервые предпринята попытка выяснения природы *обозрения* в поэтике пьесы «Самоубийца» на материале ее центральной части.

*Цели статьи* – выявить содержание слова «обозрение», широко принятого в русской зрелищной культуре 1920-х гг., определить соотношение явлений *обозрения* и кумуляции, установить природу поэтики центрального фрагмента пьесы «Самоубийца».

Широко представленным в творчестве Н. Эрдмана *обозрением* как явлением драмы, по сути, никто «особенно» не занимался. Даже большие формы – многоактные *обозрения* 1920-х гг. как явления времени «остались за пределами внимания театроведов, тем более филологов, как не имеющие отношения ни к театру, ни к драматургии», – пишет публикатор текстов эстрадной драматургии и автор очерков об их создателях Е. Д. Уварова [1991, с. 5]. Но во времена творческой активности Н. Эрдмана оно использовалось очень широко. Достаточно сказать, что слово *обозрение* появилось в книге о революции и литературе такого авторитетного политического деятеля тех лет, как Л. Д. Троцкий: «...нашему театру до зарезу необходим свежий революционно-бытовой репертуар и в первую голову советская комедия. Нам нужны свой “Недоросль”, свое “Горе от ума”, свой “Ревизор” <...> если не доросли мы еще до комедии, создали бы хоть общественно-бытовое обозрение!» [Троцкий, 1923, с. 184, 185] Обратим внимание: в интуитивно-прагматическом понимании Л. Д. Троцкого высшие достижения русской драматургической классики и *обозрение* упоминаются в одном контексте. Это явно поднимает в значении *обозрение* и по-своему свидетельствует о том, что оно изначально определяется литературной основой<sup>2</sup>.

---

записок Томского государственного университета (об этом см. [Головчинер, 2019]). Она опубликована в 2019 г. [Киселев, 2019].

<sup>2</sup> Показателен еще один пример причастности к созданию *обозрения* художников, получивших в будущем мировое признание и начинавших работу над ним с литературного основания. М. Штраух вспоминает о спектакле С. Эйзенштейна «Мудрец» на основе переработки пьесы А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», который наделал в 1923 г. «много шума в Москве»: «Это было блестящее политобозрение, поставленное с неистощимой выдумкой, с великолепным по хлесткости текстом Третьякова <...> Поистине драгоценна была готовность и способность Третьякова быстро откликнуться на наиболее значительные события времени. В этом он был сродни Маяковскому» [Штраух, 1966, с. 182]

В 1924 г. в Москве отрылся Театр сатиры. Целью его организаторов на первых порах была постановка политических, бытовых и пародийных *обозрений*. В создании литературной основы первого из них, написанного для открытия театра, наряду с тремя другими авторами принимал участие Н. Эрдман. И до появления пьесы «Самоубийца», и после нее он был причастен к созданию целого ряда произведений, определяемых словом *обозрение*<sup>3</sup>. Закономерно возникает вопрос: не проявляется ли опыт этих созданий в поэтике его больших пьес, уже первая из которых позволила В. Мейерхольду поставить молодого драматурга в один ряд с Гоголем и Сухово-Кобылиным?<sup>4</sup>

Актуальность пьесы «Самоубийца» для современников была заявлена сразу местом действия. Она начиналась в буквально «безграничном», пронизаемом пространстве коммунальной квартиры, представлением внешне бытовых, печально-смешных, домашних неприятностей в семье безработного Подсекальникова. Но актуальность и масштаб представленного возрастала многократно с появлением ряда новых для этого места лиц из разных сфер деятельности. Не имеющего возможности даже утолить голод жильца они хотят вовлечь в общественную (политическую!) деятельность. Незванные являются один за другим, обнаруживая в своих речах за слоем высоких слов, призывов-лозунгов сугубо личную корысть, с одной стороны, и общую на этом участке действия пьесы его обозрительскую (в понятиях времени) природу.

Мы оставляем в стороне самую очевидную и наиболее ценную в общем и профессиональном сознании комическую природу текста Н. Эрдмана<sup>5</sup>, чтобы сосредоточиться на тех аспектах, которые не были специальным предметом анализа, – на организации центрального в пьесе *обозрительского* в терминологии времени создания фрагмента.

В первом явлении второго действия безработный герой пьесы испытывается чудом. У него в руках оказывается тайно и давно мечтаемый геликон как способ «нажития денег». Но он убеждается, что научиться играть на нем не может, и понимает, что для него «всё кончено». Он повторяет<sup>6</sup> эти слова в монологе, не в силах поверить в неотвратимость осознаваемого их смысла: «Это что же такое? Это кончено, значит? Значит, конечно. Значит... Я сквозь эту трубу различал свое будущее... Как же мы будем жить?» [Эрдман, 1990, с. 105]<sup>7</sup>. Глубинный, экзистенциальный смысл вопроса, еще не вполне понимаемый самим героем, отчетливо ощутим на уровне автора: он почти дословно повторил в словах Подсекальникова финальную реплику Гулячкина из своей пьесы «Мандат»<sup>8</sup>.

---

<sup>3</sup> «Москва с точки зрения» (1924), «Житьишко человеческое» (1926), «Одиссея» (1929), «Божественная комедия» (1930), «Перестройка на ходу», «Музыкальный магазин» (1932). [Гутерц, Фридман, 1990]

<sup>4</sup> «...Основная линия русской драматургии – Гоголь – Сухово-Кобылин – найдет свое блестящее продолжение в творчестве Николая Эрдмана» [Мейерхольд, 1968, с. 95].

<sup>5</sup> Это особенность всех текстов Н. Эрдмана, на редкость одаренного чувством комического. По подсчетам театра им. Мейерхольда, смех в зале во время спектакля «Мандат» раздавался более 300 раз [Рудницкий, 1969, с. 339].

<sup>6</sup> Повторение слов в разных ситуациях в разных функциях – особенность эрдмановских текстов; чаще всего она проявляется в целях создания комического эффекта. В цитируемом случае, напротив, повторение слов выражает осознание героем безысходности положения.

<sup>7</sup> Далее ссылки на это издание делаются в круглых скобках с указанием страниц.

<sup>8</sup> После отмеченной драматургом паузы, Гулячкин, практически обратившись к залу, вопрошает: «... чем же нам жить, мамаша? Чем же нам жить?» (с. 80).

Устроенный бой посуды предстает как импульсивное физическое выражение внутреннего состояния. Комический эффект речи Подсекальников слабеет, предложения становятся короче, наконец он уже не может существовать в диалоге с домашними. Он просит, требует оставить его одного. Мысль пульсирует в безысходности отдельных слов, замирает в нисходящей интонации, в паузах-многооточиях: «Всё разбито... Все чашечки... блюбочки... жизнь... человеческая... Жизнь разбита, а плакать некому... Мир... Вселенная... Человечество... Гроб... и два человека за гробом, вот и всё человечество...» (с. 106).

Всё происходящее до этого: ночная «деятельность» героя, поднявшая его с супружеской постели на поиски оставшейся от обеда ливерной колбасы, попытка обучения игре на геликоне как способе изменить свое существование, сама нелепая мечта о геликоне – всё это было забавно, смешно, но **никому не приносило вреда**. Начало слова в названии пьесы «Самоубийца» акцентирует внимание на причинении вреда себе. Мысль о самоубийстве мелькнула в сознании героя в отчаянном состоянии. Но к самому акту, к совершению этого действия склоняют его – каждый в своих собственных, корыстных целях – образованные, несопоставимо более устроенные в жизни незваные посетители («самозванцы»).

Почередное их появление во втором явлении второго действия – своеобразный «парад героев», сообщает пьесе Н. Эрдмана выразительность организации, характерной не только для широко представленного в театральной культуре 1920-х гг. *обозрения*, но и для древнейших сказок типа «Репки», «Колобка», «Теремка» и др. Это предопределило наше обращение к исследованиям ранних форм культуры В. Я. Проппа, О. М. Фрейденберг, научные идеи которых начинали оформляться в то время, когда Н. Эрдман писал свои большие пьесы.

В контексте их работ, а также с учетом публикаций о театральной практике послереволюционной эпохи у нас сформировалось рабочее представление о соотношении понятий *обозрение* и *кумуляция*. В текстах, относящихся к театральной сфере 1920-х гг. (в том числе и в театральной критике), широко использовалось русское слово *обозрение* (от корня *-зр-*: обзор, зрелище, зрение) как представление *зрителям* номеров-фрагментов, объединенных общей темой. Терминология научной литературы создается, как правило, с опорой на латынь. Образованное от латинского слова *cumulare* понятие кумуляции<sup>9</sup> у В. Я. Проппа и его зарубежных предшественников, во-первых, соответствует языку научного описания явления и, во-вторых, что важнее, определяет объект наблюдения в аспектах организации его компонентов в своеобразное целое. Кумуляция проявляется в многократном повторении одних и тех же синтаксических компонентов как принцип / прием их соединения. Таким образом, слово *обозрение* в широком употреблении акцентирует внимание на предлагаемом воспринимающему сознанию зрелище, составленном из относительно самостоятельных номеров – «аттракционов»<sup>10</sup>; а термин *кумуляция* сосредоточивает внимание на приемах, принципах связывания синтаксически однородных компонентов в произведениях разных видов творчества

<sup>9</sup> «Латинское слово *cumulare* – накапливать, нагромождать, а также усиливать», – считает нужным пояснить В. Я. Пропп [1998, с. 253].

<sup>10</sup> Термин «монтаж аттракционов» и статья с таким названием появились у С. М. Эйзенштейна в процессе совместной работы с С. Третьяковым над упоминавшимся спектаклем – политобозрением «Мудрец» по пьесе А. Н. Островского – в 1923 г. Главной заботой создателей был поиск выразительных средств для ударного агитационно направленного воздействия на зрителя каждого выделенного ими эпизода – «свободный монтаж... воздействий (аттракционов)» [Эйзенштейн, 1964, с. 271].

и разных родовых форм. Мы сосредоточимся на анализе важного участка действия пьесы Н. Эрдмана – на появлении в квартире главного героя незваных лиц в аспектах специфической связи относительно самостоятельных эпизодов.

Импульсом для наших размышлений о самом объемном и принципиально важном в пьесе втором действии «Самоубийцы»<sup>11</sup> послужили замечания В. Я. Проппа, с одной стороны, о важности в кумулятивной сказке *действия, диалога*, принципиально, по существу определяющих родовую форму драмы, а с другой стороны, о многократном повторении одних и тех же действий или элементов в композиции кумулятивной сказки<sup>12</sup>.

В начале раздела ученый несколько раз в разных формах подчеркнул, что «литература, посвященная кумулятивным сказкам, довольно велика, но общепринятого определения этого понятия нет» [Пропп, 1998, с. 253]. Своеобразным подтверждением того, что понимание кумуляции (как и обзора, отметим мы) не устоялось, может служить подвижное использование самим В. Я. Проппом группы слов-терминов как синонимов в ее описании. В одних случаях он пишет о *композиционном принципе*, в других – о *художественном приеме*<sup>13</sup>. Свое «предварительное определение» кумуляции в анализируемых явлениях В. Я. Пропп дает «только по лежащей в их основе композиции... (по) нагромождению... совершенно одинаковых синтаксических единиц, различающихся лишь обозначением всё новых и новых синтаксических субъектов или объектов, других синтаксических элементов» [Там же, с. 257].

Принципы кумуляции В. Я. Пропп «ощущает как реликтовые», и произведения на их основе понимает как «продукт... каких-то ранних форм сознания» [Там же, с. 259]. В этом направлении размышлений он оказывается в определенном смысле единомышленником О. М. Фрейденберг. Она пишет об «античном низовом театре, непосредственно шедшем из действенного, еще до-культурного фольклора... в виде балаганных представлений. Такие представления-сценки назывались мимами. <...> Когда под влиянием понятийной мысли возникло искусство, мим залег внутри литературной драмы и стал переживать все изменения роста вместе с ней... <...> возник и нарративный мим, он стал... переходной формой

---

<sup>11</sup> Сравним: второе действие из 29-ти явлений с появлением незваных посетителей занимает 21 страницу; тогда как первое из 23-х явлений располагается на 19-ти страницах; для третьего действия из трех явлений (в ресторане «Красный Бомонд») понадобилось 12 страниц; четвертое действие, снова происходящее в квартире Подсекальниковых, из 20-ти явлений представлено на 11-ти страницах; на пятое, последнее действие из 7-ми явлений хватило 9-ти страниц.

<sup>12</sup> «К кумулятивным сказкам можно причислить и такие, в которых всё *действие* основывается на различных видах *комических бесконечных диалогов*... Обладая совершенно четкой *композиционной системой*, кумулятивные сказки отличаются от других своим стилем, своим словесным нарядом, формой своего исполнения <...> Исполнение их требует величайшего мастерства. Они иногда приближаются к скороговоркам, иногда поются. Весь интерес их – это интерес к колоритному слову как таковому...» (курсив в цитатах наш. – В. Г., Н. Б.) [Пропп, 1998, с. 257–258].

<sup>13</sup> См.: «В первую очередь мы сосредоточим внимание на *композиционном принципе* этих сказок» [Пропп, 1998, с. 254]; «Композиция... основана на *принципе кумуляции*» [Там же, с. 258]; «Основной *художественный прием* этих сказок состоит в каком-либо многократном повторении одних и тех же действий или элементов» [Там же, с. 254]; «Нанизывание есть не только *художественный прием*, но и *форма мышления* вообще...» [Там же, с. 259] и др. Курсив в цитатах наш. – В. Г., Н. Б.

драматических жанров в повествовательные» [Фрейденберг, 1998, с. 289–290, 299].

Если допустимо унифицировать терминологию разных авторов, то в размышлениях В. Я. Проппа о кумулятивной сказке на основе бесконечных комических диалогов можно обнаружить обозначенную О. М. Фрейденберг переходную форму ранних драматических жанров – в серии, «цепи» мимов-сенок в нарративных сказках.

Предположения-прозрения крупнейших исследователей истоков культуры – В. Я. Проппа и О. М. Фрейденберг – позволяют думать о том, что в *долгом времени* культуры (М. М. Бахтин) древние формы, в их числе и возникшие изначально малые формы драмы – мимы-сценки на комических основаниях (так же, как их соединение на кумулятивной основе), не однажды и по-разному трансформировались в процессах «перевозникновения» форм (О. М. Фрейденберг), в том числе и в пору, когда всё *переворотилось* и только начинало укладываться, о которой мы размышляем.

В ситуации рубежа XX в. и в первые его десятилетия все процессы в культуре и искусстве проходили бурно. Рождался новый вид искусства – кино; театр с появлением института режиссуры, по сути, реформировался. Пересматривались традиции академического кругозора во всех видах искусства: кардинально менялось отношение к народному творчеству. «Пестрый и обширный мир неканонических, с точки зрения культурных представлений XIX века, форм народного творчества не просто был допущен на периферию искусства, он начал активно воздействовать на традиционные каноны поэзии, театра, живописи» [Лотман, 1992, с. 9]. Формировалась неклассическая парадигма художественности, проявлением которой в литературе стала в том числе «смена канонических жанров неканоническими», «появление новых форм, которые нельзя объяснить с точки зрения жанровой теории», которым нужно «найти новые, адекватные им научные понятия» [Тамарченко, 2003, с. 94, 95]. А с другой стороны, подчеркнем мы, в этих новых формах порой оживали, проявлялись, трансформировались подчас до неузнаваемости древние сюжеты, известные мотивы, приемы и способы их реализации<sup>14</sup>, сообщая произведениям нового времени творческую энергию *большого времени* культуры<sup>15</sup>.

Именно в этих аспектах представляется нам продуктивным размышление о проявлении в пьесе «Самоубийца» обозначенного компонента, восходящего в эрдмановском воплощении к кумулятивной сказке.

Самый распространенный вариант отечественных обзоров 1920-х гг. создавался своеобразным путешествием, передвижением героя (героев) в пространстве. Такой тип организации текста позволял широко развернуть картины быта, поведения отдельных лиц в новых исторических условиях, затронуть самые разные

---

<sup>14</sup> В этих аспектах рассматривались трансформации сюжетов об истинных правителях и договоре человека с дьяволом в отечественной драме 1920-х гг. [Головчинер, 2007, с. 98–152], ситуаций *видения* в лирике В. В. Маяковского [Головчинер, 2018] и др.

<sup>15</sup> «Мы обычно стремимся объяснить писателя и его произведения... из его современности и ближайшего прошлого... Между тем произведение уходит корнями в далекое прошлое. Великие произведения литературы подготавливаются веками, в эпоху же их создания снимают только зрелые плоды длительного сложного созревания... Произведения разбивают грани своего времени, живут в веках, то есть в *большом времени*, притом часто (а великие произведения всегда) более интенсивной и полной жизнью, чем в своей современности» [Бахтин, 1979, с. 331].

темы и проблемы. В создании такого обозрения участвовал Н. Эрдман в 1924 г. («Москва с точки зрения»). Другой вариант обозрения оставлял героя на одном месте, но к нему шли в разное время разные лица, каждый со своей целью и способом ее осуществления, и это знакоило как с разными лицами – типами социального поведения, так и с переменами в решениях, принимаемых по отношению к ним центральным героем (неопубликованный текст обозрения В. Масса и Н. Эрдмана «Телемах» 1930 г.).

Во втором из пяти действий «Самоубийцы» в квартиру к главному герою Семену Семеновичу Подсекальникову, решающему в безысходном состоянии вопрос жизни и смерти, неожиданно для него идут один за другим незваные (самозванцы), незнакомые ему лица. Первым неожиданно появляется рекомендующий себя защитником интересов русской интеллигенции Аристарх Доминикович. Он является, подобно дьяволу из старинного сюжета о продаже человеком души (по ремарке, «раздается оглушительный стук в дверь» (с. 107)), искушает уязвленного своим положением человека колоссальной посмертной славой, расписывает ее масштабы: «Имя *ваше* прольется из уст в уста. *Ваша* смерть станет лучше темой для диспутов. *Ваш* портрет поместят на страницах газет» (с. 109). Он рисует ему поистине грандиозную картину похорон: «Вся российская интеллигенция соберется у *вашего* гроба <...> Катафалк *ваш* утонет в цветах, и прекрасные лошади в белых пополах повезут *вас* на кладбище, гражданин Подсекальников» (с. 109).

Суггестивно внушающий эффект двухстраничной речи, прерываемый короткими репликами Подсекальникова, достигается бесконечным, туманящим сознание героя повторением в разных падежах подчеркнуто уважительного местоимения «вы» (ваш, вас, вашего...), а также словесными кружевами о значении, величии, общественном резонансе поступка, который призывает совершить пришедший. В потоке речи он незаметно сдвигает акценты в формулировке цели своего появления. О самоубийстве начинал думать и сам Подсекальников, а пришедшему нужно, чтобы тот изменил текст предсмертной записки в его пользу и только после этого застрелился<sup>16</sup>. Действенный заряд и разоблачающий смысл требования несут повторы глаголов в их логике (*стреляйтесь, погибайте*, но *защитите* интеллигенцию, *защитите нас*). В сильной позиции, в конце монолога, одним предложением (уже без повторов) проговаривается истинная цель появившегося «с оглушительным стуком» Аристарха Доминиковича – он предлагает Подсекальникову «задать правительству беспощадный вопрос», напомнить о... себе самом.

Плетение словес с множеством определений и повторов одних и тех же слов затуманивает, отдаляет для слушающего их смысл. Неизвестно, что больше, опыт с работы Эрдмана-поэта над поиском созвучий или всплывающая из глубин памяти поэтика повторов в вопросах-ответах персонажей кумулятивных сказок (др. фольклорных форм) предопределили выразительность удвоений слов в текстах его пьес.

---

<sup>16</sup> «*Стреляйтесь себе на здоровье*. Но *стреляйтесь* как общественник <...> Разрешите я вам объясню... *Вы хотите погибнуть* за правду, гражданин Подсекальников. *Погибайте скорей*. Разорвите вот эту записочку и напишите другую. Напишите в ней *искренне всё*, что вы думаете. Обвините в ней *искренне всех*, кого следует. *Защитите нас*. *Защитите* интеллигенцию и задайте правительству беспощадный вопрос: почему не использован в деле строительства такой чуткий, лояльный и знающий человек, каковым безо всякого спора является Аристарх Доминикович Гранд-Скубик» (курсив наш. – В. Г., Н. Б.) (с. 108).

В представлении ряда тех, кто стремится наперегонки ценой организованного ими самоубийства человека получить свои преимущества, это ощущается с очевидностью. Логике использования одних и тех же способов воздействия, удвоенный-повторений слов отвечала по-своему двойная фамилия первого посетителя – Гранд-Скубик. Сатирической утрировке в характеристике персонажа служило соединение двух слов, своими значениями опровергающими семантику друг друга: *гранд* (на латыни великий, важный) и *скубик* (от «скубу», «скубти» – драть, ощипывать (птицу)) или от «с кубик» как указание на ничтожный размер. Удвоенную семантику «победителя» в имени еще одного визитера, писателя Виктора Викторовича дезавуирует сомнительный по человеческим меркам результат его деятельности за пределами действия: это он, по его финальной информации, сумел «победить», довести до нужной записки и до самоубийства Федю Петунина.

Среди шести поименно названных и являющихся к Подсекальникову лиц с предложением переписать записку, а потом непременно «стреляться», можно заметить свою внутреннюю организацию на основании по-разному организованных повторов. В ряду незванных можно заметить несколько пар своеобразно рифмующихся лиц. К двум из них с «удвоенными» именами могут быть добавлены две дамы, озабоченные отношением к ним одного мужчины, а также некая пара – писатель Виктор Викторович и священник отец Елпидий.

Двух последних по-своему объединяет их предназначение и явное пренебрежение им. Владелицы *словом*, они должны поддерживать душевные силы людей, помогать им жить. Но они являются к Подсекальникову с противоположной целью – *подсечь* его под корень, лишит веры в себя, подвести к мысли о самоубийстве во имя своего *самоутверждения*. Это тем более предосудительно и естественно для священника.

Пара соперничающих дам – Клеопатра Максимовна и Раиса Филипповна – в борьбе за одного мужчину внушают мысль о самоубийстве другому: каждая готова использовать гибель человека, только бы он упомянул в предсмертной записке ее, а не соперницу. Клеопатра Максимовна явилась второй после Гранд-Скубика и без лишних слов перешла к делу.

Клеопатра Максимовна. ...раз уж мы с вами познакомились, я хочу вас попросить о маленьком одолжении.

Семен Семенович. Ради бога. Пожалуйста. Чем могу.

Клеопатра Максимовна. Господин Подсекальников, вы всё равно стреляетесь. Будьте ласковы, застрелитесь из-за меня.

Семен Семенович. То есть как – из-за вас?

Клеопатра Максимовна. Ну, не будьте таким эгоистом, мсье Подсекальников. Застрелитесь из-за меня.

Семен Семенович. К сожалению, не могу. Я уже обещал.

Клеопатра Максимовна. Вы кому обещали? Раисе Филипповне?.. Если вы из-за этой паскуды застрелитесь, то Олег Максимович бросит меня. Лучше вы застрелитесь из-за меня, и тогда Олег Максимович бросит ее... (с. 111).

Давая даме имя последней египетской царицы из рода Птолемеев, сохранившейся в памяти потомков тем, что за ночь с ней мужчины готовы были отдать жизнь, и тем, что позорной смерти она предпочла самоубийство, Н. Эрдман со-

общает своей Клеопатре Максимовне *максимально* противоположное, сниженное выражение женской сущности.

Своеобразной парой могут восприниматься и явившиеся первыми Гранд-Скубик и Клеопатра Максимовна на том основании, что только их драматург представляет в парных сценах с Подсекальниковым, давая возможность предстать в монологах. При этом второй – грубо-прямолинейный – монолог Клеопатры-«Капы» совпадает с первым (произнесенным представителем интеллигенции) по смыслу, по итогу, поэтому времени и места ему отведено вдвое меньше.

Поскольку другие четверо являются с теми же требованиями и, предполагается, с теми же аргументами, драматург не выделяет их дуэтными сценами с Подсекальниковым, представляет входящими одного за другим подряд в коротких явлениях восемнадцатом, девятнадцатом, двадцатом. При этом появление всех шестерых обозначается синтаксически однородно: они входят с одним и тем же вопросом, обращенным к присутствующему лицу мужского пола, – не он ли Подсекальников <sup>17</sup>.

Аристарх Доминикович. Разрешите полюбопытствовать, вы не тот Подсекальников, который стреляется? (с. 107)

Клеопатра Максимовна. Что мсье, Подсекальников, это вы? (с. 110)

Появление с подчеркнуто, очевидно аналогичными вопросами других лиц происходит практически непрерывно (визуально на одной странице это особенно заметно <sup>18</sup>). Вопрос каждого появляющегося «Подсекальников – это вы?» выступает в функциях кумулятивной сцепки, введения его в ряд других. В желании быть замеченными Подсекальниковым припоздавшие точно так же, как первые, льстят ему, только в присутствии других им уже не развернуться в монологе, и они обходятся краткими репликами, общий пафос которых позволяет мгновенно привести всех к «общему знаменателю» <sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> По типу «Кто-кто в теремочке живет? Кто-кто в невысоком живет?» в сказке «Теремок».

<sup>18</sup> *Входит Никифор Арсентьевич Пугачев, мясник.*

Пугачев. Вот те раз – никого.

*Входит Виктор Викторович, писатель.*

Виктор Викторович. Гражданин Подсекальников – это вы?

Пугачев. Нет, сам его жду.

*Входит отец Елпидий, священник.*

Отец Елпидий. Виноват, Подсекальников – это вы?

Виктор Викторович. Нет, не я.

Отец Елпидий. Значит, вы?

Пугачев. Тоже нет

*Входит Аристарх Доминикович Гранд-Скубик.*

Отец Елпидий. Вот, наверное, он. Подсекальников – это вы?

Аристарх Доминикович. Что вы, нет (с. 117).

<sup>19</sup> Пугачев. Вы последняя наша надежда, Семен Семенович.

Отец Елпидий. Вы сподвижник. Вы мученик.

Виктор Викторович. Вы герой.

Раиса Филипповна. Вы мой самый любимый герой современности...

Пугачев. Мы закатим вам банкет

Отец Елпидий. Мы устроим вам проводы.

Виктор Викторович. Мы вас чествовать будем, гражданин Подсекальников (с. 120).

Кумуляция – «нагромождение» являющихся и семантические повторы их обращений – имеет, подобно сказке, свою логику. Гранд-Скубик заявляет о себе и своих амбициях в пространном монологе; у появляющихся следом возможностей предъявления себя становится всё меньше. Наконец, эта линия текстов получает завершение в записках тех безымянных, кто не появится на сцене, – их тексты зачитывает Калабухов, организовавший поток недовольных с выгодой для себя<sup>20</sup>.

Отшлифованные устной передачей в веках самые древние кумулятивные сказки сохранили для будущих поколений предельно экономный в своей выразительности принцип организации материала. Виртуозно использованный в пьесе «Самоубийца» Н. Эрдманом, этот принцип позволил представить массу лиц. Они остроумно (текст их реплик написан остроумнейшим автором) и порой не без оснований критически отзываются о жизни в стране<sup>21</sup>. Но их репризы, как разноцветные огни фейерверка, вспыхивают и гаснут, а логика действия неумолимо показывает, что мысль, энергия каждого пришедшего извне – несопоставимо более образованного, благополучного и равнодушного к другому, направлена исключительно на осуществление своих амбиций ценой жизни человека.

Обнаружение в значительной части действия пьесы «Самоубийца» принципов организации целого и приемов сцепления, выработанных древнейшей кумулятивной сказкой, дает основание размышлять в нескольких направлениях.

В ряду отечественных пьес 1926–1929 гг. с практически обязательными массовыми сценами и порой трудно различаемыми их участниками<sup>22</sup> «Самоубийцу» принципиально выделяет центральная ее часть, посвященная отдельному и индивидуальному проявлению каждого лица. Кумулятивная организация действия в центральной части пьесы позволяет не просто выделить, но укрупнить и ни-

---

<sup>20</sup> «...незабвенный покойник пока еще жив, а предсмертных записок большое количество... например, вот такая записка оставлена: «Умираю как жертва национальности. Затравили жида». «Жить не в силах по подлости фининспектора». «В смерти прошу никого не винить, кроме нашей любимой советской власти». И так далее, и так далее» (с. 118).

<sup>21</sup> См.: «В настоящее время, гражданин Подсекальников, то, что может подумать живой, сказать может только мертвый» (с. 108); «Вот у нас, у писателей, музыкантская жизнь. Мы сидим в государстве за отдельным столом и всё время играем туш. Туш гостям, туш хозяевам. Я хочу быть Толстым, а не барабанщиком» (с. 119); «В настоящее время люди, которые хотят умереть, не имеют идеи, а люди, которые имеют идеи, не хотят умирать. С этим надо бороться... Теперь больше чем когда-либо нужны идеологические покойники» (с. 119); «Что такое общественность – фабрика лозунгов» (с. 161) и др.

<sup>22</sup> Показателен случай с пьесой «Разлом». Успех «Шторма» в театре им. МГСПС, «Любови Яровой» в Малом театре, «Дней Турбинных» в МХАТе с их массовыми сценами активизировал усилия Театра им. Вахтангова в поисках своей пьесы к 10-летию революции. Б. Лавренев написал для него пьесу «Разлом». Политическое размежевание революционных дней представляло происходящее в семье командира крейсера «Заря» Берсенева (его название явно соотносилось с «Авророй», чей холостой выстрел стал сигналом к штурму Зимнего дворца). На фоне младшей дочери Берсенева, готовой как фейерверк наблюдать подготовленный офицерами взрыв крейсера (чтобы он не ушел к большевикам), предстали героические усилия старшей, которая успела предотвратить беду, сообщить о готовящемся акте. Но театру нужна была массовая сцена в духе времени, и драматургу, как он ни «брыкался», пришлось всё второе действие посвятить происходящим на крейсере политическим дебатам низшего состава. Это потребовало увеличения числа находящихся на сцене (два мичмана, два безымянных боцмана, шесть с порядковыми номерами матросов и еще старший матрос), что скорее обозначало разные человеческие и политические позиции и торжество действие, чем развивало его.

чтожность целей, и ответственность каждого за губительное направление своих действий.

Выделение кумулятивной цепочкой большой группы лиц позволяет существенно уточнить проблематику пьесы, задуматься о том, что имевшие место на первых порах изучения разногласия по поводу политической направленности пьес Н. Эрдмана («против» кого он выступает) отступают перед поставленной автором более масштабной, общечеловеческой проблемой природы человека, его социальной психологии. Художественное исследование социального поведения персон из вполне благополучно устроенного в социуме множества показывает их агрессивную готовность при случае подняться выше, получить больше других любой ценой, в том числе самой страшной – ценой **жизни человека**. Н. Эрдман писал свою пьесу в пору назревавших катаклизмов 1930-х гг.

И еще. Выразительность и прочность конструкции древнейшей кумулятивной сказки с ее системой скрепляющих синтаксических повторов, обнаруженных в драматическом действии пьесы «Самоубийца», позволяют думать о не явно, но глубоко и прочно укорененной в организации ее действия «примитивистской составляющей», характерной для отечественного авангарда, для макростилиа эпохи [Кофман, 2010, с. 160].

#### Список литературы

*Бахтин М. М.* Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 328–325.

*Велехов Л.* Самый остроумный // Театр. 1990. № 3. С. 90–96.

*Головчинер В. Е.* Эпическая драма в русской литературе XX века. Томск: Изд-во ТГПУ, 2007. 320 с.

*Головчинер В. Е.* «Юбилейное» и «Во весь голос» в логике одного лирического сюжета В. Маяковского 1920-х годов // Владимир Маяковский в мировом культурном пространстве. К 125-летию со дня рождения. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 31–40.

*Головчинер В. Е.* К истории первой литературоведческой статьи о пьесе Н. Эрдмана «Самоубийца» // Вестник ТГПУ. 2019. Вып. 6 (203). С. 118–121. DOI 10.23951/1609-624X-2019-6-119-121

*Гутерц А., Фридман Д.* Основные даты жизни и творчества Николая Эрдмана // Эрдман Н. Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1990. С. 513–523.

*Киселев Н. Н.* Комедия Н. Эрдмана «Самоубийца» // Вестник ТГПУ. 2019. Вып. 6 (203). С. 105–118. Републикация В. Е. Головчинер, О. Н. Русановой. DOI 10.23951/1609-624X-2019-6-105-117

*Кофман А. Ф.* Примитивистская составляющая авангардизма // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.). Теория. История. Поэтика: В 2 кн. / Под ред. Ю. Н. Гирина. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 157–228.

*Лотман Ю. М.* Блок и народная культура города // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. 3. С. 185–200.

*Мейерхольд В. Э.* Из ответа на анкету газеты «Вечерняя Москва» // Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М.: Искусство, 1968. Ч. 2: 1917–1936. С. 95.

*Пропп В. Я.* Кумулятивная сказка // Пропп В. Я. Поэтика фольклора. Часть вторая. М.: Лабиринт, 1998. С. 251–269.

*Рудницкий К.* Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. 525 с.

Тамарченко Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Теория литературы: В 4 т. М.: ИМЛИ РАН, 2003. Т. 3: Роды и жанры. С. 81–98.

Троцкий Л. Д. Литература и революция. М.: Политиздат, 1991. 400 с.

Штраух М. Два Сергея Михайловича // Третьяков С. «Слышишь, Москва?!» М.: Искусство, 1966. С. 174–186.

Уварова Е. Д. От составителя // Москва с точки зрения. Эстрадная драматургия 20–60-х годов. М.: Искусство, 1991. С. 5–24.

Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. М.: Вост. лит., 1998. 800 с.

Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // Эйзенштейн С. Избранные произведения: В 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 269–273.

Эрдман Н. Самоубийца // Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М.: Искусство, 1990. С. 81–164.

### References

Bakhtin M. M. Otvet na vopros redaktsii “Novogo mira” [Answer to the question of the editors of “Novyi Mir”]. In: Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow, Iskusstvo, 1979, pp. 328–325.

Erdman N. Samoubiytsa [The suicide]. In: N. Erdman. *P'esy. Intermedii. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya sovremennikov* [Plays. Interludes. Letters. Documents. Memories of contemporaries]. Moscow, Iskusstvo, 1990, pp. 81–164.

Eyzenshteyn S. Montazh attraktsionov [Installation of Attractions]. Eisenstein S. *Izbrannye proizvedeniya: V 6 t (T. 2)* [Selected works: in 6 vols.]. Moscow, Iskusstvo, 1964, vol. 2, pp. 269–273.

Freydenberg O. M. *Mif i literatura drevnosti* [Myth and Literature of Antiquity]. 2nd ed., rev. and exp. Moscow, Vost. lit., 1998, 800 p.

Golovchiner V. E. *Epicheskaya drama v russkoy literature 20 veka* [Epic drama in Russian literature of the 20th century]. Tomsk, TSPU, 2007, 320 p.

Golovchiner V. E. K istorii pervoy literaturovedcheskoy stat'i o p'ese N. Erdmana “Samoubiytsa” [To the history of the first literary article on N. Erdman’s play “The Suicide”]. *Tomsk State Pedagogical University Bulletin*. 2019, no. 6 (203), pp. 118–121. DOI 10.23951/1609-624X-2019-6-119-121

Golovchiner V. E. “Yubileynoe” i “Vo ves' golos” v logike odnogo liricheskogo syuzheta V. Mayakovskogo 1920-kh godov [“The anniversary” and “At top of my voice” in the logic of one lyrical plot of V. Mayakovsky in the 1920s]. In: *Vladimir Mayakovskiy v mirovom kul'turnom prostranstve. K 125-letiyu so dnya rozhdeniya* [Vladimir Mayakovsky in the world cultural space. To the 125th anniversary of his birth]. Moscow, IMLI RAN, 2018, pp. 31–40.

Guthertz A., Fridman D. Osnovnyye daty zhizni i tvorchestva Nikolaya Erdmana [The main dates of life and art of Nikolai Erdman]. In: N. Erdman. *P'esy. Intermedii. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya sovremennikov* [Interludes. Letters. Documents. Memories of contemporaries]. Moscow, Iskusstvo, 1990, pp. 513–523.

Kiselev N. N. Komediya N. Erdmana “Samoubiytsa” [N. Erdman’s comedy “The suicide”]. *Tomsk State Pedagogical University Bulletin*. 2019, no. 6 (203), pp. 105–118. Republished by V. E. Golovchiner, O. N. Rusanova. DOI 10.23951/1609-624X-2019-6-105-117

Kofman A. F. Primitivistskaya sostavlyayushchaya avangardizma. [Primitivist Component of Avant-gardism]. In: *Avangard v kul'ture 20 veka (1900–1930 gg.). Teoriya*.

*Istoriya. Poetika: V 2 kn.* [Avant-garde in the culture of the twentieth century (1900–1930). Theory. History. Poetics: In 2 books]. Moscow, IMLI RAN, 2010, pp. 157–228.

Lotman M. Yu. Blok i narodnaya kul'tura goroda [Blok and the folk culture of the city]. In: Lotman Yu. M. *Izbrannye stat'i: V 3 t.* [Selected articles: in 3 vols.]. Tallinn, Alexandra, 1992, vol. 3, pp. 185–200.

Meyerkhol'd V. E. Iz otveta na anketu gazety "Vechernyaya Moskva" [From the answer to the questionnaire of the newspaper "Evening Moscow"]. In: Meyerkhol'd V. E. *Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy.* [Articles. Letters. Speeches. Conversations]. Moscow, Iskusstvo, 1968, pt. 2: 1917–1936, p. 95.

Propp V. Ya. Kumulyativnaya skazka [Cumulative fairy tale]. In: Propp V. Ya. *Poetika fol'klora. Chast' vtoraya* [Poetics of folklore. Part Two]. Moscow, Labyrint, 1998, pp. 251–269.

Rudnitskiy K. *Rezhisser Meyerkhol'd* [The stage director Meyerhold]. Moscow, Nauka, 1969, 525 p.

Tamarchenko N. D. Metodologicheskie problemy teorii roda i zhanra v poetike 20 veka [Methodological issues of type and genre theory in poetics of the 20th century]. In: *Teoriya literatury* [Literary Theory]. Moscow, IMLI RAN, 2003, vol. 3: Rody i zhanry [Genera and genres], pp. 81–98.

Trotskiy L. D. *Literatura i revolyutsiya* [Literature and revolution]. Moscow, Politizdat, 1991, 400 p.

Shtraukh M. Dva Sergeya Mikhaylovicha [Two of Sergeys Mikhailovich]. In: Tret'yakov S. "Slyshish', Moskva?!" ["Hear, Moscow?!"]. Moscow, Iskusstvo, 1966, pp. 174–186.

Uvarova E. D. Ot sostavitelya [From the compiler] *Moskva s tochki zreniya: Estradnaya dramaturgiya 20–60-kh godov.* [Moscow from a point of view: Variety drama of the 20–60s]. Moscow, Iskusstvo, 1991, pp. 5–25.

Velekhov L. Samyy ostroumnyy [The most witty]. *Teatr.* 1990, no. 3, pp. 90–96.

#### **Информация об авторах**

*Валентина Егоровна Головчинер*, доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы Томского государственного педагогического университета (Томск, Россия)

*Наталья Алексеевна Бабенко*, аспирант кафедры русской литературы Томского государственного педагогического университета (Томск, Россия)

#### **Information about the authors**

*Valentina E. Golovchiner*, Doctor of Philology, Professor, Department of Russian Literature, Tomsk State Pedagogical University (Tomsk, Russian Federation)

*Natalia A. Babenko*, Postgraduate Student of the Department of Russian Literature, Tomsk State Pedagogical University (Tomsk, Russian Federation)

*Статья поступила в редакцию 24.10.2022;*

*одобрена после рецензирования 16.03.2023; принята к публикации 16.03.2023*

*The article was submitted on 24.10.2022;*

*approved after reviewing on 16.03.2023; accepted for publication on 16.03.2023*