

М., 1993).

³⁴ Срезневский И. Указ. соч. Ч. I. Кн. 2. С. 126.

³⁵ Бантыш-Каменский Д. Указ. соч. С. 31.

³⁶ О связи «слухов» и «страха» в комедии Гоголя «Ревизор» пишет М. J. Sokol. По мнению исследователя, именно страх становится главной движущей силой к распространению слухов (См.: Sokol M. J. Rumor and gossip in 19th century Russian literature. Brown University, 2007).

³⁷ Гиппиус В. Указ. соч. С. 76.

³⁸ Срезневский И. Указ. соч. Ч. I. Кн. 1. С. 10.

³⁹ Манн Ю. Указ. соч. С. 15.

⁴⁰ По свидетельству Д. Н. Бантыш-Каменского, именно словесно сотником разбирались земские и маловажные уголовные дела между казаками.

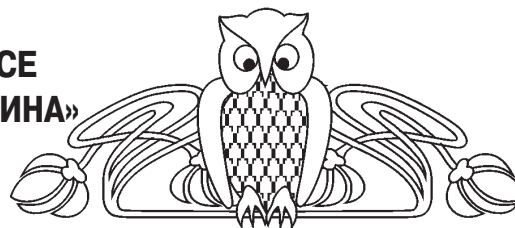
⁴¹ Каманин И. Научные и литературные произведения Н. В. Гоголя по истории Малороссии. Киев, 1902. С. 34.

УДК 821.161.1.09-2+792.2(470)+929 Сухово-Кобылин

О ТРАДИЦИЯХ НАРОДНОЙ КОМЕДИИ В ПЬЕСЕ А. В. СУХОВО-КОБЫЛИНА «СМЕРТЬ ТАРЕЛКИНА»

К. М. Захаров

Саратовский государственный университет
E-mail: zahodite@list.ru



Статья исследует связи пьесы-шутки А. В. Сухова-Кобылина «Смерть Тарелкина» с эстетикой народного театра. Проводятся параллели между пьесой Сухова-Кобылина и традиционным «петрушечным представлением», оценивается стилизационное мастерство драматурга и функции этих стилизаций.

Ключевые слова: русская драматургия, стилизация, А. В. Сухово-Кобылин, народный театр.

On the Traditions of Folklore Comedy Theatre in Sukhovo-Kobylin's Comedy *Tarelin's Death*

К. М. Zakharov

The article analyzes the connection between A. V. Sukhovo-Kobylin's comedy *Tarelin's Death* and the aesthetics of street theater. The author draws parallels between Sukhovo-Kobylin's play and the Russian traditional puppet show and gives his evaluation of the playwright's pastiche techniques and the functions of these pastiches.

Key words: Russian drama, pastiche, A. V. Sukhovo-Kobylin, folk theater.

Объектом нашего внимания стала «комедия-шутка» А. В. Сухова-Кобылина «Смерть Тарелкина» (1869) – завершающая часть трилогии, начатой феноменально успешной комедией «Свадьба Кречинского» и продолженной остро-сатирической (и потому долгое время запрещенной) драмой «Дело». В центре действия «Смерти Тарелкина» оказываются персонажи, выведенные ранее в предыдущих частях трилогии; кроме того, начало комедии-шутки напрямую связано с финалом «Дела».

Анализировать это произведение непросто – оно изображает типичные характеры в условных обстоятельствах. Элементы высокой литературной комедии оказываются здесь неразрывно слитыми со стихией народного театра. Балаганная грубость не всегда уравнивается тщательно продуманными и выстроенными образами и претендует на доминирование. «Карнавальная»,

фарсовая стихия уже неоднократно заявлялась в пьесах сухово-кобылинской трилогии. Например, в «Деле» раскрываются физиологические причины служебного настроения Князя, а главный делопроизводитель Варравин переживает комическое погребение, будучи в прямом смысле завален с головой «самонужнейшими» документами. Но в «Деле» балаганные фрагменты уравнивались резонерскими речами и выстраданными монологами положительных героев. А в «Смерти Тарелкина» «книжные» персонажи отсутствуют. Все действующие лица носят фантазмагорический, гротесковый, карикатурный оттенок.

В этом условном контексте хорошо выписанные и знакомые зрителю по «Делу», очень реальные и узнаваемые Варравин и Тарелкин могли бы выглядеть несколько инородно. Для того чтобы они органично смотрелись в карнавальную среду, автор наделил их собственными альтер-эго в виде Полутатарина и Копылова. «Переодевание и есть первородность любого театра, самая сущность лицедейства, даже его сугубая концентрация, сцена на сцене, актерство в актерстве, игра в игре»¹.

Поэтому в третьей пьесе «Тарелкин превращается в Копылова, а Варравин – в Полутатарина. Это идет от театра марионеток, от уличных зрелищ, от ярмарочного спектакля»², – писал Л. Гроссман.

Завязка «Смерти Тарелкина» базируется на традиционном для европейской комедии желании хитреца-героя (чаще всего – слуги), найдяшего до начала действия на периферии внимания, перехитрить самоуверенного и не мешающего остальным «хозяина жизни» (чаще всего – собственного патрона). Известно об огромном влиянии на творчество Сухова-Кобылина французских комедиографов, поэтому очевидно близкое знакомство его с лучшими пьесами Мольера и Бомарше. Изыскивая неординарные средства



достижения целей, ловкий слуга-дзанни выстраивает интригу, которой посрамляет «старика». Французская комедия постоянно подпитывалась за счет влияния комедии дель арте – наиболее популярной разновидности итальянского народного театра. Так, знаменитые мольеровские обманщики Скапен («Плутни Скапена») и Ковьель («Мещанин во дворянстве») обязаны своим происхождением итальянским маскам Скапино и Ковиелло.

Таким ловким «дзанни» видит самого себя Тарелкин в начале пьесы. Долгое время будучи подчиненным, наперсником (то есть практически слугой, живущим на подачки генерала Варравина), он задумал восторжествовать над «хозяином». Правда, он хитрит и интригует неумело, и это проявляется даже в мелочах: он торопится с выражением своего торжества (прячась за ширмой, комментирует прощальные слова генерала; злословит, импровизируя оскорбительные стихи). Дальнейшие неудачи Тарелкина отчетливо демонстрируют его самозванство, необоснованность претензий на амплу «ловкого слуги».

Увлеченный театрал, знаток отечественного репертуара Сухово-Кобылин понимал всю искусственность переноса «французского» сюжета на почву российской социальной действительности. В условиях «веселых расплюевских деньков» никакая инициатива частного хитреца не может увенчаться успехом. Поэтому источником стилизации становится не столько французская комедия, сколько русский фольклорный театр. «После комедии и драмы классического типа Сухово-Кобылин обратился к “неправильному” виду народных представлений»³. И дело тут не только в заимствовании площадных шуток и стилистической сниженности юмора.

На первый взгляд, фабула соответствует традиционной схеме европейской комедии. Хозяин-Варравин и слуга-Тарелкин изобретают различные способы обмануть, перемошенничать друг друга, оказаться на более «продвинутом» уровне обмана. Однако при этом речь идет о «комедии-шутке», в которой царствует перевернутая логика. «Смерть Тарелкина» – это царство гротеска и оксюморона, в котором шулер, ставший полицейским, ведет следствие по делу живого мертвеца под руководством своего начальника Антиоха Оха. Со стороны же может создаться впечатление, что оба антагониста состязаются в несообразностях: Тарелкин выдает за свое тело куклу, набитую рыбой, а Варравин арестовывает его по обвинению в том, что он – нечистая сила, причем даже не «вурдалак», а «вуйдалак». Именно по правилам народного театра любая небылица или любая условность тут же становится реальностью, с которой всем действующим лицам приходится считаться.

Герой французской литературной комедии (вслед за дзанни из комедии итальянской) просто обречен на победу. Это такое же неотъемлемое правило европейской комедиографии, как, ска-

жем, необходимость присутствия в фабуле пьесы любовной интриги. А русский народный театр изначально не слишком оптимистичен – и исполнители, и зритель помнят, что «плетью обуха не перешибешь». Протагонист русского народного театра гораздо более уязвим, чем дзанни и французский обманщик-слуга. Кукольный Петрушка мог быть безнаказан в своем распутстве, он смело издевался над Доктором, Немцем или Татаринком, но легко оказывался побежденным Квартальным или Капралом, а в финале представления получал кару в виде схватившей его за нос Собаки. Внешне непривлекательный и необаятельный Петрушка, совмещающий в себе и хитрость, и простоту (ту самую, которая «хуже воровства»), вполне мог быть одним из «предков» Кандида Тарелкина. Также и Расплюев, бывший шулер, ставший в третьей комедии полицейским, тоже весьма близок к герою балагана. На это указывают его яркие черты: неумная экзальтированность, гипертрофированный аппетит, нереализованное сластолюбие и неспособность понимать многие из обращенных к нему реплик с первого раза.

Народный театр любимым своим элементом считает палочные побои. Именно из площадных представлений европейской городской культуры этот элемент перешел в мольеровскую драматургию, в первую очередь в возмущившие Н. Буало «Плутни Скапена». В «Смерти Тарелкина» этот неприязнительный элемент не только широко используется (Варравин бьет костью Расплюева, Ох грозит Расплюеву щеткой, в ответ Расплюев бьет его по голове), но и доводится до абсурда расплюевской «механики» («Качала режет Шаталу – Шатала Пахомова – Пахомов вскидывается на воздух и валится на Расплюева. Они падают один на другого и катятся по полу») ⁴.

В фольклорном театре очень важен принцип последовательного появления перед главными героями «выходных» персонажей разного сословия, которые становятся жертвами или соперниками протагониста. Так и в «Смерти Тарелкина» к дознавателю Расплюеву по очереди являются прачка, барин, купец и дворник. Весьма схематично, в духе народного театра набросан эпизодический, но важный для картины полицейского дознания Крестьян Крестьянович, являющийся одновременно литературным аналогом и Доктора, и Немца из петрушечного представления. А конфликт Петрушки с Квартальным, который в наказание за преступление отправляет героя в солдаты, в рассматриваемой нами системе соответствует столкновению Тарелкина с Расплюевым, арестовавшим его за подлог и «кровопийство». В одной из версий «петрушечного представления» мы находим такой фрагмент:

«Из-за ширмы показывается Квартальный, и Петрушку берут в солдаты; он протестует и говорит, что горбат – служить не может. Квартальный возражает: “Где ж у тебя горб? У тебя нет горба!”. Петрушка кричит: “Потерял!”» ⁵. Так же



и Расплюев арестовывает Тарелкина только после того, как неожиданно отыскиваются в комод «потерянные» зубы и волосы.

Еще в драме «Дело» (центральной части трилогии) Сухово-Кобылин сделал Тарелкина заядлым театралом («а театры им по вкусу; а к актрисам расположение имеют»⁶, – говорит про Тарелкина и его коллег один персонаж; «Белоручки, перчаточники, по театрам шататься, шалберить да балагурить», – бранится другой). Именно Тарелкин становится корифеем импровизированного хора из «Гугенотов», звучавшего в присутственном месте. Задумывая свою аферу с мнимой смертью и шантажом начальника, Тарелкин мнит себя неуязвимым обманщиком вроде Фигаро (неважно, из комедии или из оперы).

Однако секрет неуязвимости дзанти комедийных европейских обманщиков состоит в том, что они, до мелочей зная свою среду, имеют возможность над ней подняться. А Тарелкин, как выяснилось, не знал реальных людей, которые его окружали. Не учел неодолимого энтузиазма полицейских дознавателей, покорности купцов, баб и дворян, которые с готовностью будут давать показания против его новой личности. И главного своего противника – генерала Варравина – недооценил. А свои возможности и способности, напротив, переоценил. Взяв от европейского обманщика только самую внешнюю черту – самоуверенность, он доказал свое внутреннее несоответствие избранному амплу. Получился не Скапен и не Фигаро, а родной русский Петрушка, которого гротесковый Городовой тащит в полицию под его причитания.

История с персонажем обнаруживает параллелизм с жанровой эволюцией всего про-

изведения. Будучи лишенной привычного для пьес Сухово-Кобылина баланса комического и лирического, пьеса «Смерть Тарелкина» обнаружила крен от любимой автором французской драматургической традиции к совершенно новой для него стихии отечественного народного театра, который, очевидно, более подходил для решения поставленных автором задач.

Созданные под влиянием многолетнего уголовного преследования «Дело» и «Смерть Тарелкина» стали личной мстостью Сухово-Кобылина чиновничью сословию. Но если «Дело» – памфлет на судебный произвол – сохраняет сильное влияние французского театра и относится к классу «высокой драмы», то «Смерть Тарелкина» – памфлет на произвол полицейский – ориентирован на более демократического зрителя. Финальная часть трилогии была облечена в универсальную общепонятную форму стилизации под народную комедию с обильными фарсовыми элементами. Это делало сатирический заряд пьесы острее, а обличительный эффект – бескомпромисснее.

Примечания

- ¹ *Рассадин С.* Гений и злодейство, или Гений Сухово-Кобылина. М., 1989. С. 241.
- ² *Гроссман Л.* Театр Сухово-Кобылина. М.; Л., 1940. С. 79.
- ³ Там же. С. 82.
- ⁴ *Сухово-Кобылин А.* Трилогия. М.; Л., 1959. С. 280.
- ⁵ Народный театр. М., 1988. С. 259.
- ⁶ *Сухово-Кобылин А.* Указ. соч. С. 149.

УДК 821.161.1.09-1+929 [Пушкин+Тур]

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» В ТЕКСТАХ ЕВГЕНИИ ТУР

Е. Н. Строганова

Тверской государственный университет
E-mail: enstrojanova@yandex.ru

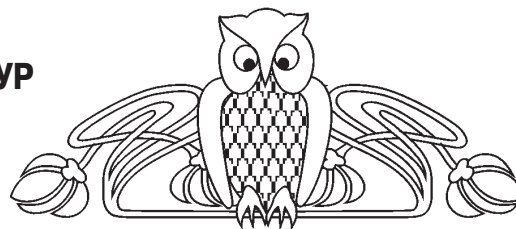
В статье поднимается вопрос о влиянии Пушкина на творчество русских писательниц XIX в., в частности, показаны пути освоения художественного опыта Пушкина Евгенией Тур. Писательница по-своему разрабатывала пушкинские типы «мечтательницы» и «лишнего человека», что было обусловлено не только новыми историческими условиями, но и факторами гендерного порядка.

Ключевые слова: женщина-автор, творческий диалог, гендерная корректировка истории литературы.

Eugene Onegin in the Texts of Eugeniya Tour

E. N. Stroganova

The article raises the question of the impact of Pushkin's works on the Russian women writers of the XIXth century. It shows the way of devel-



opment of Pushkin's artistic experience in the creativity of Eugeniya Tour. The woman-writer developed Pushkin's images of a «dreamer» and a «superfluous man» in her own way. Her interpretation was determined by the new historic conditions and gender factors as well.

Key words: woman-author, creative dialogue, gender correction of the history of literature.

Литература, как известно, литературна: писатель вдохновляется не только жизненными, но и читательскими впечатлениями, включаясь в творческий диалог с другими авторами и предшествующими текстами. Немало исследований написано о роли Пушкина в этом непрерывном диалоге. Особое значение для русской литературы имел роман «Евгений Онегин», который оказался